

A armadilha do conto: um mapa de leitura

The tale's trap: a reading map

João Carlos de Carvalho¹

Resumo: Ao conciliar alguns conceitos convergentes para uma teoria da leitura, o presente artigo intenta explorar as bases em que se dão a construção da atmosfera semântica e estética de um conto. Analisam-se alguns aspectos estruturais de “Boa noite, Maria”, de Lygia Fagundes Telles, privilegiando as estratégias de compreensão de uma certa linha de perspectiva e diagnóstico para a formação do leitor. Encontrou-se que tanto professor como aluno se tornam parceiros de infindáveis caminhos de descoberta que envolvem prazer e conhecimento técnico do texto, sobretudo enquanto fenômeno humano a se perceber.

Palavras-chaves: Teoria da Leitura; Tensão Semântica e Estética; Formação do Leitor.

Abstract: By combining some convergent concepts for a theory of reading, this article attempts to explore the basis on which are founded the construction of semantic atmosphere and aesthetics of a short story. It is analyzed some structural aspects of *Good night, Mary* by Lygia Fagundes Telles, focusing on comprehension strategies of a certain line of perspective and diagnosis for reader training. Both teacher and student become partners of a somewhat endless and discovery paths involving pleasure and technical knowledge of the text, particularly taking it as a human phenomenon to understand.

Keywords: Reading Theory; Semantics and Aesthetic Tension; Reader Training.

A prosa, quase sempre, não deixa dúvidas: quer arrebatá-lo o leitor por meio de estratégias e desafios de sequências. Apesar de parecer inicialmente muito consecutivo, as sequências vem caracterizando desde os primórdios a arte de narrar. Definir, por meio do gosto pessoal, o que é assimilável ou não por um público de iniciantes é talvez uma das tarefas mais desafiadoras ao professor da área de língua e literatura. Por outro

¹ Professor Associado na Universidade Federal do Acre. Mestre e Doutor em Letras.

lado, quem sabe esse desafio não se torne uma realização quando os elementos do texto articulam os propósitos finais de percepção a serem atingidos: a estrutura e o sabor.

A arte da narrativa tem como fundamental a busca do complemento, ou pelo menos a expectativa de se chegar ao preexistente. Bakhtin nos falava de uma dialogicidade interna do discurso, o que caracterizaria, entre outras marcas, a própria evolução da prosa no Ocidente, já que todo discurso é orientado para uma resposta (BAKHTIN, 1988, p. 89). Neste caso, a prosa, por ser fruto de uma mistura desmedida em alto grau, produz desde os primórdios uma relação de intimidade sem precedentes com essa necessidade de complemento entre os extremos, convidando o leitor a partilhar mais radicalmente a consciência alheia. Todo prosador (contista, romancista, cronista...) tem como principal objetivo amarrar o leitor, o seu ouvido outro. Arrebatando esse objeto (o leitor), torná-lo presa de uma situação aparentemente reversível, faz também parte da ambiguidade do texto, ou lidar com o que o ouvido outro possa apreender. As armadilhas de sua construção estarão em análise aqui, a partir do conto “Boa noite, Maria”, de Lygia Fagundes Telles.

A narrativa ou o relato, por meio da prosa, nos ensina ainda Bakhtin, em diversos trabalhos, não pode ser encarada como um produto que se esgota em si própria. Discursivamente falando, se amplia em diversos alcances estilísticos, quantidades infinitas de complementos e dispersões. Esse processo estabelece a prosa como um parâmetro bem flexível em termos de articulação, como sabemos. Nenhuma categorização foi capaz de imprimir maior carga dialógica que a capacidade de relato. É um discurso que não cabe em si mesmo, porque não aufere, como outras variedades de expressão artística literária, uma originalidade propriamente, mas que se faz original na maneira de articulação das formas mistas. Essas formas se autoavaliam na sua condição de funcionamento técnico.

Na direção de um realismo, a arte de narrar se aproxima, desde os primórdios da humanidade, ao mito no sentido aristotélico. Esse sentido é discutido por Frye como uma tendência para narrar uma história por meio de personagens que podem fazer qualquer coisa (FRYE, 1973, p. 57). Os mitos estimulam e seguem uma orientação natural em busca da convergência entre deuses e homens. Não há um real propriamente, mas como nos diz Frye, busca-se o plausível (p. 57). Os elementos em jogo produzem a

reformulação da realidade sem que o leitor se atente a isso de imediato. Isso ocorre mesmo em narrativas realistas, aquelas que mais se aproximam dos nossos parâmetros de verossimilhança ordinários.

O desafio, em sala de aula, muitas vezes, diz respeito à maneira como se quer formar o leitor. É claro, isso implica uma problemática de orientação e resposta, mas, sobretudo, o de dar liberdade de percepção e gosto a partir do potencial dialógico a despertar. Barthes, num texto já clássico, pouco lembrado hoje em dia, propunha que o prazer do texto se manifesta quando o corpo seguisse as suas próprias ideias, já que o corpo não se confunde com o “eu” (BARTHES, 1987, p. 26). A liberdade de leitura está, nesse caso, ligada ao prazer do ato. É claro que Barthes pensava em um tipo de leitor mais idealizado, pronto a ter uma relação hedonista com a leitura. Umberto Eco nos falava em leitores de dois níveis: o leitor semântico e o estético. Para se tornar o segundo, tinha-se que passar pelo primeiro nível (ECO, 2003, p. 208). Há, enfim, nesse imbróglio inicial, algumas fissuras a serem exploradas: o leitor técnico elimina o prazer do leitor semântico? Se fôssemos investigar a fundo, perceberíamos que para a maior parte dos professores da área de Letras, por exemplo, a leitura passa a ser focada nos resultados. Mas se é possível atingir um nível de compreensão técnica, obviamente se pode também conquistar novas “áreas erógenas” na relação com o texto. Esperar que o aluno domine as técnicas de fabricação do texto sem aproximá-lo dos estímulos e curiosidades naturais que o texto envolve, inicialmente, é sacrificá-lo ao altar do pragmatismo funcional mais abjeto. A proposta deste artigo implica compreender os mecanismos de articulação do conto a partir da relação de entrega que ele propõe ao leitor e da abertura e fechamento enquanto objeto em construção semântico e estético.

O conto, que não alcança a complexidade do romance em termos geralmente de extensão e ambição épicas, pode, por outro lado, ser visto como um proto-romance, ou uma enunciação de um campo semântico ainda mais ambicioso por seu poder de contenção. Pode ser muito curto ou mais longo, não importa. Ele tem os seus próprios mistérios de fabricação e se irmana com o romance na sua gênese prosaica, ou melhor, no seu afã de captar tantas formas mistas sejam necessárias na sua tessitura linguística ou dialógica. É muitas vezes um texto de fôlego mais curto (enquanto extensão) aquele capaz de reunir os elementos mais interessantes para combater o desinteresse inicial do público discente. O aprendiz pode vir a perceber que muitas vezes sabe mais do que a

inescrutável complexidade das formas da literatura. A complexidade, neste sentido, não pode ser encarada como uma barreira intransponível ou mesmo um produto para iniciados. Todos somos iniciados diante da vida, até o fim, e isso não fica claro para o público discente no início. A parceria entre professor e aluno inicia-se aí, quando aquele dá a este possibilidades de diálogo imprescindíveis na relação texto e vida, a ponto de nublar as fronteiras. A literatura impõe uma batalha muito antes de se chegar a ela e essas pistas precisam ser levantadas de início, parte a parte. Mostrar ao aprendiz a natural analogia entre as séries literárias e contextuais, sem se preocupar com antigas dicotomias como forma e fundo, é estabelecer as condições propícias que nos levam a buscar os próprios estímulos para continuar vivendo. Tanto a vida como a literatura estão imbricadas no mesmo processo de motivação e curiosidade. Os mecanismos do texto podem ser compreendidos e fruídos na mesma medida em que percebemos a nossa dependência imaginária com os objetos de origem, aqueles a que o próprio texto nos remete, explorando a potencialidade mítica de distribuição e complementos de sentidos.

Toda obra, no fundo, guarda em si alguma forma de autoquestionamento. Toda obra quer atingir algum nível de acolhimento por parte do leitor. Todo leitor guarda um potencial privilegiado de interrogação. Sua consciência vai em busca do autor, outro leitor privilegiado. Não há um texto pronto. Um pretense autor, antes de se tornar o autor, é um potencial reescritor do próprio texto. Servo do seu inconsciente, este exige dele diferentes níveis de aclimação ou combate, se retomarmos o elã drummoniano. O inconsciente semântico da obra é tão moldável como o texto. O texto ainda não é a obra. A obra é o texto em fazimento, pronta à acolhida do leitor, seja este o próprio autor, leitor hipoteticamente original. Explorar essas fissuras é ir ao encontro das tensões semânticas que envolvem leitor e autor. As tensões revelam que um se torna o outro, na medida das vacâncias do próprio texto. Nenhuma obra é necessariamente um objeto a ser compreendido, mas a ser perscrutada, sempre inicialmente. Toda obra é um objeto em si que se abre e se fecha na sua estrutura orgânica. O prazer é o prêmio do percurso, não o gozo, o fim. Mas o complemento pode ser um passo para uma próxima abertura. Dar ao pretense neófito as condições de perceber o próprio amadurecimento é um teste de avaliação para o docente da área. Ambos são ativo-passivos nessa relação com a obra.

Todo texto, portanto, é um texto em construção, assim como o leitor é um sujeito também em fazimento. O leitor é a consciência privilegiada. Entretanto, tem um objetivo potencialmente adiável. Entre o leitor e a obra abrem-se os abismos relacionais, ou as tentativas de se moldar ao moldável. Todo texto é surpresa na sua forma particular de acolhimento. Quanto mais intrincados são os caminhos das relações entre o leitor e o texto, maiores são as gratificações da obra. Toda trilha é um traçado do reconhecimento, um resgate que se aprimora, ou seja, um mero paliativo dos gostos que se alternam. Todo risco é uma qualidade da porosidade do próprio texto. Reconhecimento e risco se unem para dar o desenho do leitor a se formar. O leitor surge como condição do perspectivismo óptico disposto a não morrer no naufrágio das tensões semânticas e estéticas.

As narrativas, apoiadas na prosa (forma mista por excelência), arriscam seus complementos no inferno da analogia. Toda prosa é suspeita de si. Vive do risco e do acolhimento semântico. Convida o leitor a se tornar Leitor, a articular o estético na possibilidade de fruição, o fim que nunca deveria chegar. Por isso quer o reconhecimento antes do fim. Eterno jogo de desmembramento das partes em relação ao todo. Imagem que se projeta e se recolhe em busca da voz crítica. A voz crítica é o intermediador da relação abissal entre leitor e obra. Toda narratividade compreende uma relação intrínseca entre tempo e espaço. O espaço, nas narrativas modernas, se realiza não na mera relação objetiva, como parece sugerir a subjugação da personagem naturalista à sua lógica (modelo fixo), mas através da ampliação que a consciência intenta dominar. O jogo entre tempo e espaço se articula por meio das coincidências, nas quais um implica o outro.

O conto talvez seja o gênero que melhor explore essa relação entre o leitor (consciência privilegiada) e a obra como interrogação do próprio processo de construção ou fazimento, pois lida com um esforço de maior concentração, como atentamos inicialmente. O autor, como leitor privilegiado inicial, tem as condições propícias para atingir a consciência alheia, que é a própria matéria da consciência do leitor. Um célebre escritor argentino nos lembra que um contista sente sempre a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, ou algo que desafie sempre a inteligência e a sensibilidade a partir das primeiras frases (CORTÁZAR, 1993, P. 151-2). Para ele, um bom conto é sempre

excepcional, mesmo tirado dos fatos mais comezinhos ou cotidianos (CORTÁZAR, 1993, p. 154). É evidente que muitos dos conceitos cortazarianos do conto vêm da maneira como os elementos de intensidade e tensão são agrupados desde que Edgar Allan Poe celebrou tecnicamente o gênero no século XIX (CORTÁZAR, 1993, p.157). O efeito poesco se tornou uma obsessão para todos os contistas modernos, sejam adeptos ou não do modo fantástico. Entretanto, o mais interessante é a maneira como o desafio permanece e como tão poucos contos, no fundo, conseguem manter o mesmo nível da elevada tradição artística iniciada pelo escritor norte-americano oitocentista.

Na verdade, o modo fantástico, ao longo do século XX, ganhará diferentes formas de manifestação. A tradição poesca continuará como desafio, pois não há modelo que não se deforme, e foi isso que veio acontecendo até os nossos dias com o conto. Mas o desafio de escrever um grande conto persiste, porque mantém a necessidade de atingir a consciência alheia por meio de alvos mais ou menos bem delimitados. Lygia Fagundes Telles, importante escritora paulistana, exímia contista, atinge tensões excepcionais em alguns dos seus contos, como em “Boa noite, Maria”, do seu livro *A noite escura e mais eu*. Nesse conto, de singular beleza, há uma rara convergência entre as técnicas usadas e o nível de ambiguidade atingido pelo próprio organismo em si, provocando o ouvido outro a atuar de maneira mais atenta. Não se caracterizaria como pertencente ao modo fantástico tradicional, mas existem ingredientes que calculam um certo grau de atmosfera do inusitado que deve ser considerado até a última linha. Para estudiosos, na obra de Fagundes Telles o insólito se revelaria como uma intrusão brutal na consciência da personagem, não estabelecendo limites do real, mas como elemento constituinte de sua fronteira. (SILVA et al., 2014, p. 88) O conto em tela relata um encontro casual entre uma senhora sexagenária e um estrangeiro de meia-idade em um aeroporto do Rio de Janeiro, redundando em um estranho pacto que, subentendido inicialmente, vai se tornando mais claro até o seu desenlace. Esse conto não é construído para capturar o leitor de imediato, e até adia bastante o resultado, tomando mão de vários monólogos interiores, os quais acabam se tornando o desenrolar da trama propriamente. Portanto, na articulação entre tempo e espaço está o grande segredo do efeito que essa narrativa propõe, revelando uma grande capacidade artística de autocompreensão dos mecanismos, como das expectativas que estabelecem a nossa relação entre vida e morte, extrapolando, aparentemente, numa

certa altura, os próprios recursos técnicos. Nessa articulação, podemos prever, antecipadamente, a parceria excepcional entre aluno e professor na (re)leitura do texto, tornando-o potencialmente uma obra.

No espaço físico, predominam três momentos do conto: 1. o encontro inicial dos dois no aeroporto; 2. a viagem de táxi até o apartamento de cobertura de Maria, onde o pacto é pensado, e o convite para que Julius ali se hospede; 3. a convivência dos dois, depois de um ano, no apartamento. No espaço psicológico, os fatos se tornam mais complexos, pois ali se dividem duas maneiras de andamento: o tempo cronológico e o tempo “monologal”². No primeiro momento do espaço físico, o encontro no aeroporto, o tempo cronológico e o monologal andam praticamente juntos. No segundo momento, dentro do táxi, há um claro predomínio do tempo monologal que acaba influenciando decisivamente nos acontecimentos que vão se desenrolar. Tecnicamente, o tempo monologal propicia diversos níveis de interação verbal, sejam poéticos ou narrativos, ou até mesmo dramáticos. No terceiro momento, o de convivência depois de um ano, no apartamento de cobertura de Maria, torna-se o tempo mais ambíguo e atraente para o leitor. É aquele em que os termos do contrato podem ou não estar sendo conhecidos. O leitor vacilará até o final, presa dos ardis da trama que quer torná-lo uma consciência privilegiada, ou um quase coautor. É interessante observar as reações dos alunos quando se aproximam do final da leitura. A compreensão do que se projeta como fechamento, ou a necessidade de explicar o texto na sua estrutura, já faz do iniciante um copartícipe com o próprio autor e o próprio hipotético parceiro da leitura, o professor, este agora um duplo do discente, explorando a autorreferencialidade do conto como um poder partilhado entre texto e leitor, abrindo para o ouvido outro interagir e fruir semântica e esteticamente. O professor, como parceiro, atuará como um mediador, um facilitador de armazenamento de informações iniciais durante o processo da leitura, despertando o interesse e a adequação do discente. Neste sentido, a função primordial é a da interlocução entre texto-leitor(es)-texto, a fim de recuperar uma experiência fundamental de leitor que o discente já traz *a priori*.

² O uso do termo “monologal” não deve se confundir com monológico, consagrado por Bakhtin em oposição a dialógico. “Monologal” aqui não significa um discurso isolado, mas o espaço no qual predomina o tempo do monólogo interior.

“Boa noite, Maria” é falsamente narrado em terceira pessoa. Toda a estruturação do texto vai na direção de termos acesso, principalmente, à consciência de Maria, a personagem em estágio terminal de uma doença degenerativa. De Julius, só temos acesso às informações passadas por ele, de viva voz, a essa personagem. Aparentemente somos levados a confiar em tudo que ele mostra ser para ela. Maria cai na sua própria armadilha verbal e estética, aquela que quer capturar também o leitor. Todo o conto estará imerso, até o seu fechamento, em uma atmosfera densamente ambígua e tantas vezes poética, buscando o complemento do ouvido outro. Por essa ótica, mais que o desenrolar do enredo, em termos técnicos, o que interessa já é conhecer como cabeça, corpo e membros do conto se sustentam. Já estamos falando em releitura a partir dos prognósticos da própria orientação. O professor, ao ler com os alunos, já os torna leitores privilegiados de um certo estado de perspectiva. A leitura orientada permite, por exemplo, controlar o próprio tom de voz em cada momento chave constituído pelo autor e agora interpretado em sala de aula. O autor fala inicialmente pela voz do docente. Logo, os discentes são tragados a pensar em questões até então meramente pontuais para eles.

O pacto entre as personagens do conto envolve um tema tabu em boa parte da civilização ocidental: a eutanásia. Na maioria dos países europeus, ou americanos, essa prática é proibida ou restrita pela legislação e tem fortes raízes religiosas. O indivíduo se dá conta de que, numa certa altura da sua vida, não é dono do seu corpo, pois não pode escolher como morrer, mesmo que esteja sem as condições mínimas de manter a sua dignidade. A narrativa de Lygia Fagundes Telles traz, portanto, um tema bastante controverso, mas que não está na pauta da maioria do público leitor como principal preocupação no dia-a-dia, principalmente quando se trata de jovens discentes que estão aparentemente distantes de pensar em como vão terminar a vida. Fazer o aluno se interessar por um tema tão espinhoso, dar a ele condições de amadurecer uma opinião, torna-se um outro passo importante para que ele venha a compreender por que a estrutura do conto se monta da maneira como se propõe. Os monólogos interiores darão, do início ao final, as condições propícias para a abertura da interpretação, condições capazes de proporcionar ao aluno as fruições possíveis de compreensão do texto numa articulação mais ambiciosa e dialógica. O prazer do texto, indo até além de Barthes, nesse caso, já confunde o corpo com o eu. A consciência do leitor é a maneira como ele

se prepara para interrogar a obra. A obra exige dele, enquanto aquele que aceita o desafio, a emersão da voz crítica na própria consciência. Todo o processo de aprendizagem nada mais seria que a tentativa de preencher os vazios sugeridos pelas vacilações iniciais da própria leitura.

No primeiro momento do conto, marcado pelo encontro dos dois no aeroporto, a velha senhora aguarda o carro que vem pegá-la. Observemos de perto esse descrição estratégica inicial da narrativa e o que ela alude para o que virá a seguir:

- Avisei meu motorista que chegaria nesse avião mas ele não está por aqui.
- Qual a marca do carro?
- É um Mercedes preto, duas portas.

O homem alongou o olhar pesquisador que abrangeu toda a área. Voltou-se para a mulher de traços finos sob a leve maquiagem. Os suaves olhos castanhos tinham uma expressão interrogativa, ela não parecia estar procurando o carro mas alguma outra coisa. Vestia-se com elegância discreta, sem chamar a menor atenção. Alisou com a mão os cabelos cortados curtos, o vento soprava agora com mais força. (TELLES, 1995, p. 75)

Observando esse enquadramento, quando os alunos não têm a mínima ideia do que vai se desenrolar ainda, podemos explorar a curiosidade como um ponto futuro. A curiosidade do discente é o ás da manga do professor, a capacidade de explorar o risco semântico como qualidade que se articula antes mesmo de sabermos o que estará acontecendo. Os dois signos concretos – motorista e carro – parecem ser uma enunciação de um certo status. Temos então um problema que se coloca para o leitor: em que ponto isso é proposital? Todo concreto ganha uma qualidade sónica abstrata, dependendo da maneira como se vê o contexto. A seguir, portanto, a curiosidade de Julius leva a que se identifique o carro, um Mercedes preto, o que já permite um imbróglio de perspectivas psicológicas, sem que haja uma análise psicológica propriamente a seguir. Tudo, na verdade, se torna bastante alusivo na condição descritiva daquele momento: o olhar interrogativo de Maria que não parecia estar preocupada com a chegada do seu motorista, em seu vestido elegante, mas discreto. Temos aqui uma condução bastante hábil para o encaminhamento da narrativa. As interrogações são muitas, apesar do pequeno trecho selecionado, e nos dão munição suficiente para relacionar a passagem a ponderações humanas importantes, que poderão se transformar em questões existenciais. Maria divide a preocupação com um desconhecido por que razão? Já confia suficientemente nele, apenas porque ele lhe foi simpático quando pegava as malas na esteira? Ficou curiosa ou atraída por um sujeito de

origem europeia, vestido de maneira bastante comum, mas com aparência de aventureiro? Por outro lado, Julius teria reparado que se tratava de uma senhora de posses? Depois que se revelou o modelo do carro, seu interesse por ela se acentuou? Para uma leitura inicial, seriam ingredientes escassos ainda para nos darmos conta de que estamos diante de uma trama interessante. Na leitura (para o professor, claro, uma releitura que ele tentará passar para o discente), tem-se condições de dar ao aluno os mínimos passos para compreender alguns elementos da intriga futura. Mesmo a primeira leitura já é um componente do reconhecimento. Sem as analogias necessárias, demoníacas, desmembradoras da nossa relação passiva com a vida, não será possível organizar um plano semântico básico para que ação analisada funcione na sua condição provocadoramente estética.

Maria Leonor, numa digressão a seguir, já nos dá uma pista mais agressiva da expectativa, ou o seu interesse, àquele provável “vira-mundo europeu”: “Parece um anjo, ela pensou. Não o anjo açucarado das estampas antigas, mas um anjo severo, capaz de empunhar uma espada. Flamejante, acrescentou e teve vontade de rir (...) Mas é este o amigo que eu procurava?” (TELLES, 1995, p. 76) Neste caso, as condições se mostram favoráveis para que um signo já concreto-abstrato se manifeste: o “amigo” que ela idealizava. Este ponto já nos carrega de maiores indicativos em prol da trama que se constrói, permitindo novas alusões e relações infernais entre o que os personagens pensam e o que o autor projeta. A partir daí, as digressões de Maria dominarão e indicarão o cerne a ser atingido enquanto fratura diegética. Seus objetivos se mostrarão cada vez mais ambiciosos até o final do conto.

O fato de Julius ter a bagagem extraviada torna-se o pretexto para que possam tomar o táxi juntos. Com isso, o campo de especulação de Maria se amplia generosamente, e infla o leitor de novas considerações. Julius se apresenta, e ela a seguir pede para que o táxi se direcione para um triplex no Leblon. Ela não é somente rica. Na verdade, ela é muito rica e o leitor iniciante, assim, poderá relacionar os elementos concretos aos abstratos mais à vontade para construir uma rede semântica que garanta o próprio andamento e interesse pela leitura. O que está em jogo é muito mais ambicioso do que o projetado inicialmente. O convite, dentro do táxi, para que aquele desconhecido se hospede em seu apartamento luxuoso traz alusões decisivas ao pretense neófito que, na verdade, agora, não se vê mais como um iniciante nas tramas da leitura da narrativa,

mas da própria vida. O processo de reconhecimento semântico é estético e existencial. O aluno, a partir das pistas dadas, é um interrogador da condição humana quando se pergunta, junto à provocação do professor, em que ponto se encontram os interesses das personagens: no plano sexual ou econômico, meramente? Ou então de necessidades crônicas de carência que se unem de maneira espontânea? Ou, de fato, o termo “amigo” pode ganhar diferentes nuances de expectativas. Neste sentido, projeta uma configuração de continuidade e fechamento que liga o risco ao reconhecimento do próprio plano semântico e estético.

Dentro do táxi, temos propriamente o segundo tempo do conto. Em termos fatuais, Maria tem a chance de conhecer melhor Julius. Ela pode, assim, saber os seus propósitos, se dar conta se ele se encaixa nos requisitos para ser o “amigo” que ela procura. Uma valise demarca o território de cada um dentro do carro, mas à medida que ela o vai conhecendo (físico teórico: já foi professor, publicitário, já trabalhou numa galeria de arte, fundou uma agência de turismo, foi fotógrafo, poeta, marinheiro, viúvo, ateu), essa demarcação vai se tornando melíflua, e o monólogo interior começa a dominar sobre o espaço físico: “Ela apoiou o braço na valise. Então vai ter o mar e eu vou ter um amigo, direi que é secretário mas na realidade é aquele com quem vou dividir este silêncio...” (TELLES, 1995, p. 81) Estas e outras considerações fazem parte de possibilidades inicialmente, mas que numa certa altura funcionam como uma radiografia decisiva para capturar o leitor semântico inicialmente. Este leitor, a partir da sua carga de interesses sobre o que poderá se desenrolar no enredo, pode se tornar um leitor estético, ou semântico-estético, um leitor pronto a atentar cada vez mais aos procedimentos e perceber que, sem esses mecanismos, tratar-se-ia apenas de mais uma história. A trama no fundo é apenas um pretexto para a permanência de um certo estado de coisas. E o que permanece? É a própria obra, ou a relação essencial do objeto com o receptor, aquela que tem o poder de despertar a voz crítica. O que dará ao leitor, portanto, a sua condição privilegiada de co-participar ativamente de um objeto aparentemente já pronto, sem perder a possibilidade de fruição do sabor.

Ainda dentro do táxi, o poder de metamorfose deverá se tornar espantoso: “Na penumbra que baixava, não parecia mais o anjo fulgurante nem o arqueiro obstinado mas tinha o perfil de um homem comum com a sua perplexidade e quem sabe? Com a sua fraqueza.” (TELLES, 1995, p. 81) Já neste instante, Maria Leonor comanda o seu

imaginário a partir das próprias experiências. Ela tem o direito de construir o amigo que quiser, da maneira como ele deverá funcionar no pouco tempo que lhe resta de vida. Os signos concretos estão a serviço do seu poder de abstração, o que aqui, dentro do campo literário que a obra imprime, representa a capacidade poética de projeção, ou até mesmo o alcance fantástico da própria narrativa como mito, de uma personagem que, por meio da sua consciência, pode fazer qualquer coisa e por isso manter em suspenso o poder da própria narrativa.

No táxi, ainda, Maria Leonor poderá dispor do tempo da maneira que melhor se adaptar ao seu imenso campo de expectativas temporal. O passado está indefectivelmente ligado ao presente e, conseqüentemente, ao futuro:

...por que esse estranho lhe reavivava as lembranças da infância? As férias na chácara, a lareira acesa e o pai lendo em voz alta as aventuras de Sindbad, o Marítimo. A mãe na sua poltrona de cretone azul diante da pequena mesa, o baralho deslizante, gostava de jogar paciência. Esse tempo vinha assim protegido como se estivesse dentro de uma redoma de vidro, como era possível? (TELLES, 1995, p. 85)

O domínio do espaço psicológico, criando um andamento particular em relação aos fatos, é que torna o conto, nesta altura, um objeto que interroga a si próprio. O objeto se constitui enquanto Obra, enquanto ser em fazimento, perscrutando os territórios invisíveis da alma, procurando avaliar as contradições da personagem, mas sobretudo possibilitando que os mecanismos de construção falem mais alto. Na verdade, o tempo e o espaço já não existem como entidades pragmáticas. O conto lida com o desejo e quer ser também, reciprocamente, objeto do desejo. O corpo do texto segue a orientação do prazer da descoberta para o leitor. O pai e a mãe são pontos distantes e próximos da origem. Enquanto lembranças, são apenas elos de ligação com o presente, com as carências daquele momento vivido e que já se esvai. É a percepção do apagamento do ser que traz a consciência viva por meio da interrogação. O tempo se congela porque a personagem precisa da ilusão. A ilusão não se torna somente um ludíbrio, mas a condição *sine qua non* de redescoberta. O amigo que ela tanto deseja terá de encarnar diferentes papéis, mas ela ainda não sabe disso: “Oh! Senhor, chega de cama. Amante não. (...) O tempo venceu, acabou” (TELLES, 1995, p. 82) O objeto do desejo é o próprio desejo. Alcançar aquele ponto de neutralidade absoluta em relação aos apelos carnis se torna a grande utopia da personagem. Viver essa utopia é aceitar a ilusão, e o leitor, iniciante, semântico-estético, embarca com a personagem e se permite

especular sobre os seus reais propósitos. Mas os propósitos também não passam de um subterfúgio. São apenas um ingrediente do qual o enredo toma mão para dar ao leitor as condições de apropriação do perverso. Aqui, o texto não pode ser mais o objeto passivo que se imaginava no princípio, mas o desencadeador das necessidades de projeção da fantasia de origem. Viver a utopia de Maria Leonor é aceitar a própria força que se carrega como iniciante da literatura e da vida. Neste caso, todos os leitores são iniciantes, inclusive o docente, e o professor pode viver essa fantasia junto com os alunos. Aprende-se com a personagem as condições em que se dá o prosseguimento, turbilhonado entre o embate dos tempos, na expectativa de que o fim seja continuamente adiado. Não há melhor apreensão do tempo do que a percepção do andamento. Seja a pessoa jovem, de meia-idade ou velha, todos no fundo somos aprendizes independentemente dos anos vividos, já que as experiências se multiplicam na maneira como a recebemos. Mesmo na memória, a literatura cumpre o papel de provocar em nós a vertigem dos acertos de conta.

Dentro do táxi, o controle do tempo é imprescindível e dá ao leitor as condições básicas de avaliar o mundo que cerca a personagem: passado, presente e futuro se intercalam com uma naturalidade e habilidade impressionantes. Suas perspectivas, definitivamente, acabam atreladas a esse malabarismo psíquico que, na verdade, é apresentado ao aluno como uma capacidade de manobra do autor: “Um amigo que chegasse com a noite para conversar ou ficar calado... (Futuro)” (TELLES, 1995, p.85) Ou: “...tenho paixão por Deus. (Presente)” (TELLES, 1995, p. 86) Ou: “Voltou-se para o homem, não, não lhe pediria que subisse tão alto mas se ao menos pudesse acompanhá-la até o fim. (Presente e futuro)” (TELLES, 1995, p. 87) Ou: “Num túnel igual começou aquela odiosa conversa com seu advogado quando ele falou em contratar um acompanhante. (Passado)” (TELLES, 1995, p. 87) Nos quatro exemplos acima, Maria Leonor adquire o poder de definir o andamento temporal, o que estabelece os acontecimentos por meio do monólogo interior. A partir de então, dá-se, ao aluno, de maneira mais participativa, o panorama geral de funcionamento da narração. A realidade está disfarçada e é essa realidade que está sendo apresentada, ao mesmo tempo em que a vida se encontra pungente na capacidade dialógica da consciência de Maria Leonor. A personagem, a esta altura, carrega consigo uma condição humana igual e superior ao comum, ao mesmo tempo capaz de despertar no leitor a consciência

privilegiada. O leitor, então, se identifica e se distancia, colhendo as pistas verbais e de ausência deixadas pela autora.

Ainda, no táxi, o pacto, silencioso, é estabelecido, sem que o outro personagem, Julius Fuller, precisasse aquiescer. A autora deixa bem pavimentado o caminho, caso se saiba perceber, agora *a posteriori*, as condições em que se estabelecerá a trajetória da personagem, naquele momento, como doente terminal: “Maria Leonor chegou a se surpreender com a facilidade com que construía, palavra por palavra, o futuro diálogo. Não, a eutanásia não é um crime se nasce de um pacto, de um acordo entre as partes.” (TELLES, 1995, p. 92) O acordo entre as partes já deverá ser também um acordo com o leitor. A leitura orientada e partilhada faz com que este se sinta também parte do pacto, já que ele, em algum momento deste segundo estágio do conto, já percebe os ardis que constituem o panorama diegético da narrativa. Um conto de excepcional qualidade como esse amarra as partes em mínimos detalhes, evitando desperdícios e antecipando o final, sem deixar de explorar a ambiguidade como o ingrediente básico de articulação mestra da obra como um todo. Estrutura e sabor, sob esse prisma, andam lado a lado. Fenômenos verbais e de silêncio configuram o embate dialógico semântica e esteticamente articulado.

No terceiro momento do conto, passado um ano (o tempo cronológico avança num espaço em branco muito breve), Maria Leonor já se encontra em seu apartamento tríplice, convivendo cotidianamente com Julius Fuller. O que ele se tornou para ela? Esta interrogação é fundamental para que o aluno se dê conta de uma trama que esconde muito mais do que mostra. Isso desperta o interesse e cativa as simpatias sobre a personagem que, nesse estágio da vida, já se vê apoiada numa bengala, com sua saúde bastante debilitada. Aqui qualquer signo concreto – amigo, amante, acompanhante, secretário – pouca importância terá, já que estamos imersos nas malhas da abstração dos sentimentos mais íntimos da personagem Maria Leonor. O aluno tem a chance de superar alguns preconceitos e perceber a articulação sutil dos relacionamentos nos detalhes mais mezinhos. A literatura prepara o sujeito para voos sempre arriscados, capazes de revelar verdades mais inquietas e disfarçadas no seu cotidiano. O aparente neófito tem a oportunidade de lidar com suas próprias contradições, aceitando e rejeitando dialogicamente os subtextos, preparando-se para se projetar de maneira consolidada diante de questões humanas e existenciais tão complexas. Ao lidar com

esse potencial adormecido, o aluno tem condições de se afirmar como Leitor e posteriormente como produtor, ou seja, leitor de si mesmo.

A voz dentro de uma voz, no conto, carrega toda a ansiedade de Maria Leonor em relação ao objeto: “Apoiou a cabeça no espaldar do sofá e ficou vendo a lua inteira e plena de brancor, ah, se pudesse se banhar nesse leite. Julius Fuller subiria a pequena escada em caracol, Boa noite, Maria. Em seguida, a pergunta, como ela passara o dia. Sonolenta mas não triste e poderia acrescentar, Se você está chegando eu não posso ficar triste.” (TELLES, 1995, p. 95) Maria Leonor se tornou uma receptadora da expectativa da própria voz. Não há necessidade de traços ou aspas, uma enunciação se encaixa na outra, perfeitamente. Ela criou a fantasia e vive a fantasia sem falsos pudores. A estrutura do enredo se faz lógica nesse momento, pois tudo, desde o início, se convergia para que o desejo criasse o seu próprio percurso. O conto se realiza no desejo de que as partes, os três momentos apontados na análise, se encontrem, confundindo espaço e tempo, andamento cronológico e monologal. O desejo do conto é a realização humana das fantasias, portanto, neste caso, da própria edulcoração da consciência da finitude. O leitor tem a oportunidade de se relacionar com o relato em dois níveis nessa passagem: o primeiro, na identificação com a carência de atenção da personagem; o segundo, a possibilidade de lidar com o outro enquanto criação da consciência privilegiada da personagem.

Diante de um simples impasse, o aluno se vê provocado por um mundo ainda maior de possíveis consolidações: Julius permaneceu ao lado de Maria somente atraído pelo dinheiro? Maria, desde o início, queria muito mais do que apenas um acompanhante até o derradeiro momento de despedida da existência? Após a realização no plano carnal, – “Tanta ansiedade e ele exato, comandando até o final o gozo agudo. Intenso. Nunca sentira antes esse prazer assim desvairado, Julius, Julius!” (TELLES, 1995, p. 97) – Maria estaria definitivamente pronta para morrer? Ou a simples convivência com Julius teria ensinado a ela valores essenciais que todo o dinheiro do mundo não poderia comprar? Depois do relaxamento, um bom vinho, a morte se mostra presente por meio do retorno do pacto, quando Julius a carrega até o quarto em seus braços e a revelação então tem o peso do desfecho que se antecipa e lembra da fugacidade dos próprios momentos de prazer: “Em meio da sonolência ela se lembrava apenas de ter perguntado de qual daqueles bolsos ele iria tirar a sua morte” (TELLES,

1995, p. 98). Ao antecipar o desfecho, fica claro para o aluno, agora leitor, – aquele que já sabe transacionar com a consciência alheia (em si próprio) – que o conto funciona porque tem a sua estrutura sob controle. A armadilha é justamente o momento do despertar, a consciência do próprio efeito estético. Para o sujeito atento, não há como não estremecer diante da passagem acima, quando os ingredientes se juntam.

A perspectiva de uma viagem pelo Mediterrâneo, o suposto bom resultado dos exames clínicos, a possibilidade de as pernas melhorarem, tudo isso reúne um campo de realizações extraordinário, mas que na verdade não passa da realização estrutural do próprio conto: “Sabe que sou a mulher mais feliz do mundo? Vou viajar com meu marinheiro e estou tão feliz, já disse isso antes?” (TELLES, 1995, p. 100) Depois de um gole de um “vinho mais denso”, o retorno imaginário à origem, o ciclo se completando, – “Está me ouvindo? Com você eu voltei à infância, sabe o que é voltar à infância?” (TELLES, 1995, p. 101) – Maria Leonor encarna a plenitude da fantasia, a condição natural de encontrar o fim como desejou, mas sem saber que o fim está chegando. Eis o resultado da estrutura do conto que se utilizou dos prognósticos como um elemento de configuração totalizante e “tantalizante”. O leitor fica surpreso com a própria realização do que estava implícito desde o início. Já não interessam as interrogações iniciais, mas que Maria encontrou, enquanto personagem, enquanto ser humano (e a maneira como ela a encontrou) uma possibilidade imensa de realização da fantasia: “Ele tomou-lhe a cabeça entre as mãos. Aproximou-se mais e fechou-lhe os olhos – eu te amo. Agora dorme.” (TELLES, 1995, p. 102) O que temos aqui é o próprio conto se autoadmirando e o leitor – o que agora se faz atento aos procedimentos – tendo condições de perceber isso, sem perder a ligação emocional com os fatos narrados, assim como relaciona, concomitantemente, as partes com o todo por meio do funcionamento da lógica estrutural junto ao professor, seu parceiro.

O processo de construção de leitura do conto “Boa noite, Maria” nos revelou meandros importantes de apropriação dos mecanismos e das relações analógicas com as condições de existência de uma personagem terminal. Este termo tem um duplo sentido aqui: em primeiro lugar, o de retratar a consciência da personagem próxima do fim e, em segundo lugar, o de representar universalmente a condição humana na sua precariedade de opções diante da inexorabilidade da morte. Em ambos os casos, muito próximos, um leitor se torna o leitor por meio das identificações. Perseguir a

compreensão dos mecanismos do conto nada mais representaria do que ter a compreensão da consciência do conto, humana ao extremo, porque ao ser perscrutada, continua buscando despertar o leitor sempre. Compreender a obra é simplesmente entrar no jogo. O inconsciente da obra estará ligada ao inconsciente do leitor. As tensões semânticas e estéticas configuram a própria essência de preenchimento e esvaziamento do ser da obra. Tudo é descoberta e o papel do professor é o de dar ao aluno a oportunidade de se relacionar com a própria curiosidade, ou o seu íntimo de maneira implicante, ou seja, fervorosamente com mais força semântica e estética. Cada descoberta é uma ameaça a um *status quo*, ou uma reavaliação dos preconceitos. É um “descondicionamento” que leva à origem, por meio da fantasia, concretizado no conto e que se concretiza no espírito do aluno. O leitor semântico, sob essa ótica, já é também um leitor estético, pois não perde o prazer de relacionar o (seu) corpo (imaginário) ao texto.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 12.ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997. 114 p.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988. 439 p.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. 86 p.
- BEM, D. M. **Dificuldades de leitura: professor e aluno no ensino fundamental**. Criciúma, 2009. 205 p. Monografia de Especialização. Curso de pós-graduação lato-sensu em Língua e Literatura. Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Disponível em: <<http://www.bib.unesc.net/biblioteca/sumario/00003D/00003D7E.pdf>> Acesso em: dezembro de 2015.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. 2.ed. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, U. **Ensaio sobre literatura**. 2.ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003. 305 p.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p.
- POE, E. A. **A filosofia da composição**. Trad. Diego Raphael. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/filosofia.htm>> Acesso em: dezembro de 2015.

SILVA, A. M. M., MARINHO, M.V.M., SANTOS, R.F.C. A face insólita da morte no conto “Boa noite, Maria”, de Lygia Fagundes Telles. **Revista Colineares** (UERN), Mossoró, n. 1, vol. 1, p. 87-102, jan/jun 2014. Disponível em: <www.periodicos.uern.br/index.php/colineares/article/viewFile/940/504> Acesso em: setembro de 2015.

TELLES, L. F. **A noite escura e mais eu**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 207 p.