REVISTA MOSAICO

"ÂMAGO DO ÂMAGO": ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS DE ESCRITA DE LYGIA FAGUNDES TELLES NO CONTO "VERDE LAGARTO AMARELO"

"ÂMAGO DO ÂMAGO": AN ANALYSIS OF LYGIA FAGUNDES TELLES'S WRITING TECHNIQUES IN THE SHORT STORY "VERDE LAGARTO AMARELO"

Lucas Henrique NAVARRO[1]

RESUMO: Neste artigo, investigamos os procedimentos de escrita empregados por Lygia Fagundes Telles no conto "Verde lagarto amarelo" (1970). Para isso, identificamos os elementos constitutivos do texto a partir de uma análise descritiva e crítico-interpretativa. Também levantamos tanto os traços literários dos textos que fazem parte da tradição do conto moderno quanto as características singulares da escrita da autora abordadas em textos de sua fortuna crítica. Em seguida, estabelecemos relações entre os aspectos da escrita da autora e o conto analisado, visando compreender melhor os procedimentos de escrita nele presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Lygia Fagundes Telles; Teoria do Conto; Teoria da Narrativa.

ABSTRACT: In this article, we investigate the writing techniques employed by Lygia Fagundes Telles in the short story "Verde lagarto amarelo" (1970). To this end, we identify the constitutive elements of the text through a descriptive and critical-interpretive analysis. We also examine both the literary traits of texts that belong to the tradition of the modern short story and the singular characteristics of the author's writing as discussed in her critical reception. Subsequently, we establish connections between the aspects of Telles's writing and the analyzed short story, with the aim of gaining a deeper understanding of the writing techniques found in it.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles; Short Story Theory; Narrative Theory.

1 Introdução

No ensaio "A arte como procedimento" (1917), Viktor Chklovski afirma que o papel da arte é causar estranhamento e interromper a automatização da vida cotidiana. Em seus próprios termos:

> O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos

[1] Graduando do curso de Letras, na Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior. Bolsista do PIBIC-CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: l.navarro@unesp.br

> objetos e [...] consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção (Chklovski, 1976, p. 45).

Assim, um artista, a partir de um procedimento de singularização, faz com que um objeto deixe de ser percebido de forma automática (reconhecimento) e passe a ser captado de forma consciente (visão) ao elaborar uma obra que exija do leitor especial atenção e desautomatização da percepção e do pensamento para compreender seus significados:

> O objetivo da imagem [que um texto cria] não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas *criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento* (Chklovski, 1976, p. 50, grifo nosso).

O conto "Verde lagarto amarelo" (1970) — publicado na coletânea de contos *Antes do baile verde* (1970) — pode ser considerado um dos textos mais significativos da obra de Lygia Fagundes Telles. Nele, observamos o emprego de vários procedimentos de singularização da literatura da autora. A partir de uma análise descritiva e crítico-interpretativa do conto e do estudo de textos da fortuna crítica da escritora, procuramos identificar alguns dos procedimentos de singularização empregados por ela na construção do texto.

Partimos do entendimento de que em vários dos contos de Telles é apresentada uma história que, à primeira leitura, pode parecer desinteressante, monótona ou desprovida de grandes paixões. Entretanto, a um olhar atento, vê-se que a autora elabora narrativas regidas por alguma paixão intensa sufocada, considerada socialmente negativa — como o ódio, o ciúme, o rancor e a inveja —, que toma conta de suas personagens. Essas paixões, geralmente, não são exteriorizadas pelas personagens de forma óbvia, cabendo ao leitor captá-las a partir das pistas oferecidas na escrita do texto.

No conto em análise, a personagem principal — um escritor — reflete sobre o seu processo de escrita ao comer uma uva: "Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto" (Telles, 2018, p. 23). Afirmamos que esse trecho metalinguístico é uma pista da autora sobre o seu próprio processo de escrita, que perscruta o plano íntimo das relações humanas. Procuramos, ao analisar o conto "Verde lagarto amarelo", chegar, de certo modo, a esse "âmago do âmago".

2 Análise descritiva e crítico-interpretativa de "Verde lagarto amarelo"

Baseando-nos nos operadores de leitura da narrativa apresentados por Arnaldo Franco Junior (2003), realizaremos a análise descritiva e crítico-interpretativa do conto, visando à identificação e à caracterização dos elementos constitutivos desse texto.

Em "Verde lagarto amarelo", é mostrado um diálogo entre dois irmãos, Rodolfo e Eduardo, realizado em uma visita que o segundo faz ao primeiro, no tempo presente, enquanto acontecimentos da infância deles são relembrados por Rodolfo, o irmão mais velho, que narra o conto. A conversa entre eles, em que são discutidas trivialidades, parece ser cordial. No entanto, a partir dos pensamentos e memórias de Rodolfo, é possível

perceber que a relação fraterna é problemática a partir do seu ponto de vista, uma vez que, desde a sua infância, Eduardo era o filho favorito da mãe, ao passo que o narrador era constantemente criticado e desprezado por ela, experimentando sentimentos negativos, como rancor e inveja, em relação a seu irmão caçula. Além disso, Rodolfo pensa que Eduardo é superior a ele em todas as esferas da vida. A única exceção a isto diz respeito à sua profissão de escritor, um domínio que ainda não havia sido explorado pelo outro.

No conto, é possível perceber a construção de dois planos narrativos distintos, que são intercalados. O primeiro plano narrativo apresenta o diálogo entre os irmãos, enquanto o segundo plano é composto pelos pensamentos e pelas memórias de Rodolfo. No primeiro plano narrativo, observamos uma situação dramática inicial breve, em que Eduardo chega de surpresa à casa de Rodolfo. Nesse momento, há o começo do diálogo entre os irmãos:

> — Rodolfo! Onde está você?... Dormindo? — perguntou quando me viu levantar da poltrona e vestir a camisa. Baixou o tom de voz. — Está sozinho?
> *Ele sabe muito bem que estou sozinho, ele sabe que sempre estou sozinho.*
> — Estava lendo.
> — Dostoiévski?
> *Fechei o livro e não pude deixar de sorrir. Nada lhe escapava.*
> — Queria lembrar uma certa passagem... (Telles, 2018, p. 23, grifos nossos).

Com essa cena, dá-se o primeiro indício do segundo plano narrativo, visto que as perguntas de Eduardo são percebidas com incômodo pelo narrador. Enrico de Castro Carvalho Silva (2023), ao analisar essa passagem, afirma que:

> A voz dos pensamentos de Rodolfo expressa o incômodo com a presença do irmão, mas a voz da verbalização dos pensamentos passa por um filtro, para que não transpareça para Eduardo essa sensação de repulsa. (Silva, 2023, p. 182)

Após esse momento inicial, ocorre o nó da narrativa, quando o caçula revela que trouxe algo na sua pasta: “Trouxe também uma coisa... Mostro depois” (Telles, 2018, p. 23). A partir disso, cria-se no conto um suspense em relação ao segredo de Eduardo.

No clímax do conto, que coincide com o desfecho, é sugerido que o conteúdo da pasta são os escritos de Eduardo. A razão da visita fora apresentar os originais para Rodolfo: “Olhei para sua pasta na cadeira e adivinhei a surpresa. Senti meu coração se fechar como uma concha. A dor era quase física. Olhei para ele. Você escreveu um romance. É isso?” (Telles, 2018, p. 31). Assim, a única coisa em que Rodolfo era melhor do que o irmão, que não escrevia, é posta em risco, pois, como Eduardo, segundo Rodolfo, lhe é superior em tudo, também poderá sê-lo como escritor. Sabendo disso, é possível ver que esse momento é o auge do conflito dramático Rodolfo × Eduardo.

Após essa abordagem da fábula da narrativa, passemos a uma análise mais aprofundada das personagens. Eduardo é caracterizado como “bonito, inteligente, amado” (Telles, 2018, p. 28), descrito pelo narrador da seguinte forma: “Meu irmão. O cabelo louro, a pele bronzeada de sol, as mãos de estátua. E aquela cor nas pupilas. // — Mamãe achava que seus olhos eram cor de violeta” (Telles, 2018, p. 24). O caçula ama sinceramente o seu irmão mais velho, mostrando-se inocente por não perceber o

ressentimento de Rodolfo para com ele. Rodolfo, por sua vez, é "obeso, malvestido, malcheiroso" (Telles, 2018, p. 28) e, desde a infância, o seu "suor medonho não parava de escorrer manchando a camisa de amarelo com uma borda esverdinhada, suor de bicho venenoso, traiçoeiro, malsão" (Telles, 2018, p. 26). Luciana Moura Colucci de Camargo e Ozíris Borges Filho (2013) apontam que há uma antítese na caracterização dos irmãos, uma vez que o caçula é tratado como uma "figura quase mítica, principalmente [em seus traços que fazem] referência à estátua" (Camargo; Filho, 2013, p. 180), enquanto o mais velho é representado como um lagarto, aludindo ao título da obra. Isso ocorre, pois "o suor excessivo do personagem provoca uma espécie de metamorfose metafórica de Rodolfo em lagarto" (Bergamasco, 2010, p. 356). Desse modo, a imagem do lagarto é muito importante para a compreensão do conto, pois simboliza o conflito entre as personagens.

Sabendo que o narrador da história é o próprio Rodolfo, podemos perceber que essa caracterização revela como ele vê Eduardo como uma figura quase mítica. Essa percepção surge da preferência e da admiração de sua mãe pelo filho mais novo, a quem sempre exaltava, incutindo no narrador um sentimento de inferioridade e, paralelamente, uma percepção do irmão como superior. Assim, é possível ver como o "sentimento de Rodolfo sobre si mesmo é tão decadente que ele se imagina um réptil" (Camargo; Filho, 2013, p. 183). A metáfora do título, então, representa tanto a aparência física de Rodolfo, pois os círculos amarelos e verdes do animal são comparados às bordas de suor de suas camisas - traço seu que mais incomodava a sua mãe -, quanto o desejo do narrador de desaparecer da vida de seu irmão, de se esconder como um lagarto:

> Desde menino eu já estava condenado ao seu fraterno amor. Às vezes me escondia no porão, corria para o quintal, subia na figueira, ficava imóvel, um lagarto no vão do muro, pronto, agora não vai me achar. Mas ele abria portas, vasculhava armários, abria a folhagem e ficava rindo por entre lágrimas (Telles, 2018, p. 28).

Na vida adulta, esse desejo perdura: "E se ele fosse morar longe? Podia tão bem se mudar de cidade, viajar. Mas não. Precisava ficar por perto, sempre em redor, me olhando" (Telles, 2018, p. 28), o que faz com que a visita inesperada de Eduardo à casa de Rodolfo seja um grande desconforto para esse.

Os irmãos são as personagens principais do conto, porque "suas ações são fundamentais para a constituição e o desenvolvimento do conflito dramático" (Franco Jr., 2003, p. 39). A mãe, embora fundamental para a instauração do conflito entre os irmãos, é uma personagem secundária. Ela tem como traço característico a elegância, como se pode observar nos trechos: "Minha mãe não usava a palavra *suor* que era forte demais para seu vocabulário, ela gostava das belas palavras. Das belas imagens" (Telles, 2018, p. 25) e "'Laura é como o rei daquela história', disse meu pai [...] 'Só que ao invés de transformar tudo em ouro, quando toca nas coisas, transforma tudo em beleza'" (Telles, 2018, p. 29), sendo feita, aí, uma alusão ao rei Midas da mitologia grega. Nessa caracterização da mãe, destaca-se como o seu apreço pela beleza e pela limpeza a aproxima de Eduardo, que "se conservava limpo como se estivesse numa redoma, as mãos sem poeira, a pele fresca" (Telles, 2018, p. 25), e a afasta de Rodolfo, o oposto do irmão: "Com a maior facilidade me corrompia lustroso e gordo, o suor a escorrer pelo pescoço,

pelos sovacos, pelo meio das pernas” (Telles, 2018, p. 25). A aversão da mãe ao suor, à sujeira e à feiura, que são atributos associados ao filho mais velho, causa muito sofrimento no narrador-protagonista: “Era menino ainda mas houve um dia em que quis morrer para não transpirar mais” (Telles, 2018, p. 26). E tal sofrimento pode ser interpretado como a origem do rancor e da inveja sentidos por Rodolfo em relação a Eduardo, uma vez que o caçula concretizava as expectativas da mãe, às quais ele não conseguia corresponder.

Também, como personagens secundárias da narrativa, podemos citar: o pai e a esposa de Eduardo, Ofélia. O pai não é muito presente no conto, sendo uma figura que se ausentava da relação problemática entre mãe e filhos. Apesar disso, ele tem um papel importante em uma passagem do conto, que é caracterizada por Camargo e Filho (2013) como “a parte mais tensa da narrativa”. A parte em que, segundo Tomachevski (1971), o colorido emocional fica mais carregado” (Camargo; Filho, 2013, p. 185). Esse momento ocorre quando o pai conta para Rodolfo que a mãe não tem mais tempo de vida, enquanto Eduardo, por ser muito novo, é poupado da verdade:

> Para que ele não ficasse triste, só eu soube que ela ia morrer. “Você já é grande, você deve saber a verdade”, disse meu pai olhando reto nos meus olhos. “É que sua mãe não tem nem…” Não completou a frase. Voltou-se para a parede e ali ficou de braços cruzados, os ombros curvos. “Só eu e você sabemos. Ela desconfia mas de jeito nenhum quer que seu irmãozinho saiba, está entendendo?” Eu entendia (Telles, 2018, p. 29).

No último aniversário da mãe, todos a rodeiam em volta da cama. Rodolfo fica perto dela, esperando algum gesto de carinho, mas ela o ignora e apenas presta atenção em um broche que fora um presente do caçula:

> Na sua última festa de aniversário ficamos reunidos em redor da cama. “Laura é como o rei daquela história”, disse meu pai, dando-lhe de beber um gole de vinho. “Só que ao invés de transformar tudo em ouro, quando toca nas coisas, transforma tudo em beleza.” Com os olhos cozidos de tanto chorar, ajoelhei-me e fingindo arrumar-lhe o travesseiro, pousei a cabeça ao alcance da sua mão, ah, se me tocasse com um pouco de amor. Mas ela só via o broche, um caco de vidro que Eduardo achou no quintal e enrolou em fiozinhos de arame formando um casulo, “Mamãezinha querida, eu que fiz para você!”. Ela beijou o broche. E o arame ficou sendo prata e o caco de garrafa ficou sendo esmeralda. Foi o broche que lhe fechou a gola do vestido. Quando me despedi, apertei sua mão gelada contra minha boca, e eu, mamãe, e eu?... (Telles, 2018, p. 29).

Com isso, é construído o momento de maior densidade emocional do conto, em que a mãe, mesmo no leito de morte, prefere o caçula e despreza o mais velho. Nesse trecho, inclusive, é possível inferir que, como tudo o que a mãe toca se transforma em beleza, segundo o pai, ela não toca Rodolfo, pois aos seus olhos não seria possível torná-lo belo.

Além do pai, a outra personagem secundária é, como já dito, Ofélia, a esposa de Eduardo. Essa personagem também é um motor para o rancor e a inveja de Rodolfo em relação a Eduardo, visto que é sugerido que o narrador teria tido um interesse amoroso por ela, mas ela preferira o caçula: “Minha mãe. Depois, Ofélia. Por que não haveria de ficar também com os lençóis?” (Telles, 2018, p. 27).

Em certo trecho do conto, descobrimos que Ofélia está grávida e Eduardo revela ao irmão que o convidaria para ser o padrinho. Em resposta a isso, Rodolfo tem uma forte reação: "Minha mão tremia como se ao invés de açúcar eu estivesse mergulhando a colher em arsênico. Senti-me infinitamente mais gordo. Mais vil. Tive vontade de vomitar" (Telles, 2018, p. 27). Ele tenta se esquivar do convite argumentando que não faria sentido, pois ele nem acredita em Deus, ao que Eduardo responde: "— Fique tranquilo, eu acredito por nós dois" (Telles, 2018, p. 28). Nessa cena, há dados importantes para compreender a relação estabelecida entre os irmãos. Enquanto Eduardo é casado e cristão e será pai, correspondendo às expectativas sociais, Rodolfo é, antiteticamente, solteiro e ateu, algo que não é bem visto pela sociedade. Além disso, a forte repulsa do irmão mais velho, por ser padrinho do filho de Eduardo, parte da posição inferior em que Rodolfo se vê: ele não conquistou o amor da mãe, não conseguiu se casar com Ofélia e não vai ser pai, restando-lhe apenas a posição secundária de padrinho.

Ao analisarmos o texto, observamos dois fatores principais que levam o narrador a nutrir sentimentos negativos por seu irmão e sofrer ao ter de interagir com ele. O primeiro surge da preferência materna, visto que, apesar de Rodolfo ter dedicado muito amor à sua mãe, ela só dava atenção para Eduardo, o que faz com que o escritor alimente um rancor pelo irmão. Além disso, o narrador se ressente do fato de odiar o próprio irmão apesar de ele, ingenuamente, não perceber isso, e amá-lo fraternalmente. O segundo fator tem origem na habilidade de Eduardo de ser melhor do que Rodolfo em tudo, conquistando a mãe e Ofélia por causa de sua aparência e personalidade. Com isso, Rodolfo também nutre por ele um sentimento de inveja.

Para finalizar a discussão sobre as personagens, podemos caracterizá-las, quanto à sua densidade psicológica, todas como planas, à exceção de Rodolfo. São planas porque apresentam um baixo grau de densidade psicológica, tendo como marca "uma linearidade no que se refere à relação entre os atributos que caracterizam o seu ser (a sua psicologia) e o seu fazer (as suas ações)" (Franco Jr., 2003, p. 39). Assim, as circunstâncias não alteram essas personagens, que mantêm um comportamento linear ao longo de toda a narrativa (Forster, 1949 *apud* Candido, 1972). Já Rodolfo é uma personagem redonda, pois apresenta um alto grau de densidade psicológica: o seu ser e o seu fazer são completamente opostos, o que surpreende o leitor (Franco Jr., 2003**)**, pois enquanto a sua psicologia é marcada pela repulsa a Eduardo, as suas ações são marcadas pela cordialidade em relação ao irmão.

Como mencionado, Rodolfo é o narrador do conto. Segundo a classificação de Norman Friedman (2002), ele é um narrador-protagonista, que conta a história em 1ª pessoa e "encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (Friedman, 2002, p. 177). Dessa forma, o protagonista da história narra o encontro com o irmão a partir de seu ponto de vista, intercalando essa narrativa com as suas memórias do passado. Ele usa principalmente da cena para narrar o encontro, visto que se trata de um diálogo, e do sumário narrativo ao recordar os acontecimentos passados, resumindo-os para o leitor.

O espaço e o tempo são elementos essenciais para que o efeito de suspense e a crescente tensão da narrativa sejam produzidos. A partir dos pensamentos de Rodolfo, são alternados os momentos do presente (primeiro plano), que se passam em seu

apartamento, com momentos do passado (segundo plano), que acontecem na casa e na rua de infância dos irmãos, sendo ambos espaços urbanos.

A estruturação da narrativa é feita a partir da rememoração, procedimento em que a personagem evoca memórias enquanto protagoniza eventos no tempo presente. Esse processo é feito, no texto, por meio de analepses — “recuos no tempo, que permitem a recuperação de fatos passados” (Franco Jr., 2003, p. 47). Isso faz com que o tempo cronológico do texto não seja linear, pois as analepses são introduzidas na narrativa e transportam a personagem principal para momentos do passado, mas, após o fim das analepses, o narrador-protagonista retorna ao presente. Como a narrativa segue essa intercalação do presente com o passado, vemos que a ordem de disposição dos eventos narrados não é linear.

Esse processo de rememoração constituído por analepses é organizado pelos elementos do presente que despertam, para o narrador, acontecimentos passados, transportando-o, via memória, para esses momentos temporal e espacialmente. Em outros termos: “o processo de rememoração é desencadeado pela articulação entre as palavras e os objetos que compõem a cena, ou seja, são os estímulos externos que provocam o retorno das lembranças esquecidas” (Pereira, 2013, p. 227).

Benedito Nunes (2003) afirma: “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles” (p. 25). Há, no conto, uma cena interessante que mostra esse processo:

> — Esqueci de oferecer biscoitos, olha aí, você gosta — eu disse tirando a lata do armário. [...]
> — Ah!... rosquinhas. Ofélia aprendeu a fazer sequilhos no caderno de receitas da mamãe, mas estão longe de ser como aqueles.
> Ele comia sequilhos quando entrei no quarto. Ao lado, a caneca de chocolate fumegante. Eu tinha tomado chá. Chá. Dei uma volta em redor dele. O Júlio já está na esquina esperando, avisei. Veio me dizer que tem que ser agora. Ele então se levantou, calçou a sandália, tirou o relógio de pulso e a correntinha do pescoço. Dirigiu-se para a porta com uma firmeza que me espantou (Telles, 2018, p. 29).

Nesse trecho, observamos que os sequilhos do presente produzem a analepse que transporta Rodolfo para um acontecimento importante do passado, quando ele avisou Eduardo que Júlio, um outro menino, o esperava para uma briga. Enquanto o irmão mais novo vai ao encontro do inimigo, o mais velho fica comendo sequilhos em casa. Depois disso, a mãe vem ao seu encontro e pergunta: “‘Rodolfo, você está me ouvindo? Onde está o Eduardo?!’” (Telles, 2018, p. 30). Isso provoca, no narrador-protagonista, medo de que Eduardo pudesse se machucar gravemente e o leva a imaginar uma cena da mãe carregando-o com um “canivete enterrado no peito até o cabo” (Telles, 2018, p. 30). Preocupado, Rodolfo vai atrás do caçula: “me precipitei pela rua afora, eu o queria vivo, o canivete não!” (Telles, 2018, p. 30), e o encontra apenas com um arranhão na testa. Rodolfo, então, carrega-o de volta para casa. O medo fantasiado por Rodolfo revela o seu receio de que ele poderia ter sido responsável pela morte do irmão.

Essa cena é interessante porque remete ao episódio bíblico em que Caim assassina Abel. A pergunta da mãe sobre o paradeiro de Eduardo faz alusão à pergunta que Deus

faz a Caim sobre o paradeiro de Abel após ter ocorrido o assassinato. No entanto, diferentemente da narrativa bíblica, Rodolfo se arrepende de não ter acompanhado o irmão e tenta protegê-lo. Entendemos que há dois caminhos interpretativos para a sua decisão: o medo de perder o irmão, visto que o narrador o queria longe, mas não morto; ou o entendimento, por ele, de que a mãe nunca o perdoaria pela morte do irmão. Defendemos que os dois caminhos são válidos e podem ser articulados.

Voltando à caracterização do tempo. Percebemos, com essa cena, que o tempo psicológico dos acontecimentos do passado é muito mais longo do que as cenas de diálogo do presente, visto que Rodolfo transmite a angústia que os momentos lhe causavam, alongando a percepção do tempo. Esse processo é feito a partir do monólogo interior, uma vez que o narrador apresenta seus pensamentos e memória de forma organizada: "a personagem está mentalmente dialogando consigo mesma" (Franco Jr., 2003, p. 48).

Em relação ao ambiente, definido como "um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*" (Gancho, 2002, p. 23), observamos uma sensação de incômodo que reflete o conflito interno de Rodolfo. O apartamento do narrador-protagonista é desorganizado, o que retrata a antítese entre a vida de Eduardo, limpa e idealizada, e a do narrador, em que a escrita é o único fator de estruturação. Além disso, o calor do dia em que se passa a história "é fundamental para a construção da atmosfera opressiva deste conto" (Camargo; Filho, 2013, p. 177), uma vez que ele faz com que Rodolfo sue no momento presente e relembre o suor do passado, que provocava comentários negativos de sua mãe: "Agora a camisa se colava ao meu corpo. Limpei as mãos viscosas no peitoril da janela e abri os olhos que ardiam [...] 'Esse menino transpira tanto, meus céus! [...] Tão desagradável!...'" (Telles, 2018, p. 25). Desse modo, a ambientação do conto, isto é, o modo como o ambiente é construído (Franco Jr., 2003), pode ser classificada como reflexa, pois a ambientação reflete a percepção que Rodolfo tem do ambiente.

3 Relações entre "Verde lagarto amarelo" e a tradição do conto moderno

Nádia Battella Gotlib, em *Teoria do conto* (2006), elenca vários autores que teorizaram sobre o gênero conto desde meados do século XIX, momento em que o conto moderno se estabeleceu no formato que conhecemos hoje, até o século XX, quando ocorreram mudanças no modo como os contos eram construídos. Destacamos três grandes nomes apresentados pela autora — Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Julio Cortázar — e abordaremos tanto as suas ideias quanto as relações entre elas e o conto de Lygia Fagundes Telles.

Edgar Allan Poe é reconhecido como o primeiro autor a teorizar sobre o conto moderno (Valentin, 2020). Uma das questões principais para o escritor em relação à construção do conto diz respeito à sua extensão. Poe entende que textos desse gênero devem ser curtos a ponto de serem lidos em apenas uma assentada, pois o conto, segundo ele, deve ter uma unidade de impressão. Ele deve ser breve para causar essa impressão, uma vez que "todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves" (Poe, 1985, p. 103).

Desse modo, o autor entende que o texto deve criar interesse no leitor, sendo desenvolvido de forma crescente para que ele fique cada vez mais envolvido com os acontecimentos até o seu desfecho, quando sentirá um efeito singular. Em outros termos: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (Cortázar, 2006 *apud* Gotlib, 2006, p. 37).

Ao estabelecermos relações entre “Verde lagarto amarelo” e a teoria de Poe (1985) sobre o conto moderno, observamos que, no primeiro plano narrativo, há uma construção de suspense crescente em relação ao conteúdo da pasta de Eduardo. A tensão atinge o seu ápice no desfecho impactante, quando o temor de Rodolfo se torna real, vinculando-se ao procedimento de Poe, em que o conto apresenta um ambiente de suspense e tem um desfecho que, após uma revelação, causa surpresa no leitor.

Outro escritor que teorizou sobre o conto moderno foi Anton Tchekhov. O autor elaborou um procedimento inovador que destoava do modelo de conto de Poe:

> Tchekhov escreve contos frequentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo, assim, com uma antiga tradição. E abre as ‘brechas’ para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada parece acontecer (Gotlib, 2006, p. 46–47).

Apesar de concordar com Poe que um efeito deve ser causado no leitor, o modo de construção desse efeito passa por um procedimento diferente. Otto Maria Carpeaux (1969) afirma ser um engano a visão de que o enredo teria sido substituído por uma atmosfera nos contos de Tchekhov. Na realidade, o autor apresenta situações cotidianas que passam a impressão de um conto sem enredo, mas, em uma leitura atenta, revelam para o leitor “manifestações fortes e comoventes da desgraça e da solidão humana” (Gotlib, 2006, p. 48).

No conto de Telles (2018), observamos que o segundo plano narrativo é construído de modo distinto do primeiro, pois o foco está em explorar a densidade emocional de eventos passados dispostos sem uma ordem crescente de suspense, sendo determinada pelo ambiente externo que produz a rememoração do narrador. Esses acontecimentos aparentemente simples da infância, mas que ressoam como traumas em Rodolfo, seguem uma estrutura parecida com a de Tchekhov: um acontecimento simples é apresentado em um conto cuja tensão permanece igual ao longo da narrativa, sendo feita uma representação da desgraça humana a partir da situação retratada.

O terceiro escritor, cuja teoria sobre o conto será aqui abordada, é Julio Cortázar (2006), que elenca alguns elementos fundamentais para a constituição de um conto. Entre eles, destacamos o elemento da significação. O teórico afirma: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Cortázar, 2006 *apud* Gotlib, 2006, p. 68). Com essa declaração, o autor destaca que um conto pode ser significativo independentemente da história nele apresentada, seja extraordinária ou banal, desde que realize a “fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (Cortázar, 2006a, p. 155).

A partir da caracterização do elemento elaborado por Cortázar (2006), podemos vislumbrar uma outra constituição de conto que une aquelas de Poe (1985) e Tchekhov: um conto que apresenta um acontecimento banal (Tchekhov) trabalhado a partir de uma narrativa que cria tensão progressivamente até atingir seu ápice no desfecho (Poe). Vale ressaltar que Cortázar não teoriza sobre esse procedimento específico, sendo apenas um exercício imaginativo nosso.

Em "Verde lagarto amarelo", notamos que os dois planos narrativos dialogam entre si e são interdependentes, sendo essenciais para que o conto seja significativo ao refletir sobre as paixões humanas negativas que se manifestam, subterraneamente, nas relações familiares. Assim, enquanto o leitor se vê intrigado pelo suspense construído no primeiro plano, também se comove pela desgraça e pela solidão do narrador-protagonista. Essa articulação revela-se fundamental para que o texto aborde a temática dos conflitos familiares, uma vez que ela constitui o motor de ambos os planos narrativos: o mistério da pasta de Eduardo e a rememoração da infância traumática.

Além dos autores já abordados, há mais dois escritores cujas ideias contribuem para a teoria do conto moderno: Horacio Quiroga (1970) e Ricardo Piglia (2004). Primeiramente, discutiremos a teoria de Horacio Quiroga. No texto "Decálogo do perfeito contista" (1927), o escritor uruguaio apresenta, com certa ironia, dez preceitos que o contista deveria seguir. Cortázar (2006b) entende que os nove primeiros princípios de Quiroga não são imprescindíveis, mas destaca o décimo preceito. Esse último princípio diz: "No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en un cuento"[2] (Quiroga, 1970, p. 88).

O autor argentino nomeia esse preceito de "esfericidade" e entende que, no conto, "a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior" (Cortázar, 2006b, p. 227). Desse modo, compreendemos que o conto moderno, na concepção de Quiroga (1970), deve desenvolver-se com um enfoque no microcosmo em que atuam as personagens.

Acrescentamos que a construção desse pequeno ambiente é essencial para um outro movimento: o do particular para o universal. Por meio dessa pequena esfera, o conto pode, então, refletir sobre temas universais que dialoguem com o ambiente criado. Em outros termos: se as questões do conto não são significativas para suas personagens, elas também não serão relevantes para o leitor.

No conto analisado, observamos a esfericidade, uma vez que as personagens são localizadas dentro do pequeno ambiente construído pela autora, enfrentando situações intensas que se mostram relevantes para elas quando inseridas naquele microcosmo. Nessa perspectiva, o tema dos conflitos familiares adquire relevância para o leitor justamente por ser desenvolvido de modo interno ao conto. Assim, ao acompanhar as

[2] "Não pense em seus amigos ao escrever, nem na impressão que a sua história causará. Conte como se seu relato não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de suas personagens, das quais poderia ter sido uma. Não há outro modo de se obter a vida em um conto" (Quiroga, 1970, p. 88, tradução nossa).

consequências desses conflitos na vida das personagens, torna-se possível refletir sobre seus desdobramentos na realidade externa à narrativa.

Por fim, Ricardo Piglia (2004) propõe duas teses sobre o conto. A primeira tese é: "um conto sempre conta duas histórias" (Piglia, 2004, p. 89). A história 1 é contada de forma explícita, enquanto a história 2 é construída em segredo pelo autor. A segunda tese diz: "a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes" (Piglia, 2004, p. 91), pois o autor que sabe contar duas histórias ao mesmo tempo é aquele que domina os procedimentos de escrita do conto. Piglia (2004) ainda diz: "o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão" (p. 91–92). Assim, cada objeto, diálogo, paisagem, etc., é importante para que o efeito desejado no conto seja alcançado.

No conto de Telles (2018), observamos duas histórias. Há a primeira de um encontro entre irmãos, contada no primeiro plano narrativo, e a segunda, que apresenta o conflito interno de Rodolfo frente às suas relações familiares. A partir das memórias do narrador, vemos a primeira história por uma diferente perspectiva, visto que o diálogo amigável entre os irmãos apresenta uma segunda camada conflituosa que revela a real natureza do encontro.

Com isso, por meio das memórias e dos elementos do ambiente em que a conversa se dá, compreendemos a segunda história, que não é contada de forma explícita e linear, mas oculta e desordenada, em consonância com Piglia (2004), que afirma: "Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário" (p. 90).

4 Características singulares da escrita de Lygia Fagundes Telles

Tendo em vista a fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles e a análise crítico-interpretativa do conto "Verde lagarto amarelo", apresentaremos alguns dos procedimentos empregados pela autora para a construção do conto estudado que já foram levantados por outros autores, visando identificar e caracterizar alguns dos traços singulares da escrita de Lygia Fagundes Telles.

A primeira característica, apresentada por Walnice Nogueira Galvão (2022), diz respeito ao grupo social que participa da história e aos locais em que ela se passa, tratando-se, em geral, de personagens burguesas e intelectuais que vivem em localidades urbanas e, muitas vezes, paulistanas, havendo a memória de um passado rural. No conto, o narrador não explicita todos esses traços, mas é possível inferir parte deles a partir das condições de vida das personagens e das situações pelas quais passam.

Um outro aspecto da escrita de Telles é a presença da infância em algumas de suas narrativas. Ela pode aparecer na figura de um narrador criança ou em forma de memórias, sendo comum que a personagem remoa acontecimentos passados que causaram grande impacto na sua formação e que a atormentam até a vida adulta (Camargo; Filho, 2013). No conto, essa é uma característica essencial, pois todos os sentimentos negativos do narrador-protagonista são deduzidos a partir de sua infância infeliz.

Outra característica é exposta por Maria do Rosário Alves Pereira (2013), ao citar Nelly Novaes Coelho, que "aponta que, na escrita de Lygia, há um rol de seres aparentemente ajustados socialmente, mas que, em seu íntimo mais secreto, têm uma

angústia existencial" (Pereira, 2013, p. 233). Pereira (2013) acrescenta ainda que, com base em sua análise, o silenciamento dessa aflição existencial no interior das personagens ocorre como uma forma de proteção das aparências sociais. Essa angústia existencial permeia todo o conto, pois Rodolfo não expõe a repulsa nem os sentimentos negativos que sente pelo irmão e o trata, na conversa realizada no tempo presente, com cordialidade.

Um quarto aspecto da literatura de Telles é a dissecação dos conflitos internos às relações familiares. Citando Fábio Lucas (1999), Pereira (2013) afirma: "a família é um dos 'nós' mais difíceis de serem desatados pelas personagens; as lembranças ligadas ao seio familiar são as mais complicadas de serem processadas e/ou reelaboradas" (Lucas, 1999 *apud* Pereira, 2013, p. 235). Ao lermos a obra contística da autora, notamos que vários de seus contos retratam relações familiares marcadas por rancor, inveja, ódio e ciúme. No conto analisado, esse aspecto é o elemento essencial para a construção da narrativa. O conflito se manifesta em uma relação triangular estabelecida entre Rodolfo, a mãe e Eduardo: Rodolfo sente rancor e inveja de Eduardo (o que coincide com o conflito dramático), sendo a mãe, embora personagem secundária, a figura central para a instauração e a manutenção da relação problemática entre os irmãos.

Uma quinta característica faz referência ao aprofundamento na densidade psicológica das personagens. Para fazer isso, Telles desenvolve o monólogo interior de Rodolfo, alternando seus pensamentos com cenas de diálogo. É por meio dessa alternância que os eventos do presente reverberam no passado, alimentando uma crescente tensão interna em Rodolfo que sequer é percebida por Eduardo.

Outro aspecto característico dos textos da autora é a criação do que Galvão (2022) chama de "imagem pregnante". Trata-se de uma imagem que simboliza o conflito dramático da história. Às vezes ela já vem exposta no título, mas outras vezes fica oculta, precisando ser identificada pelo leitor. Esse recurso é um dos mais significativos na obra de Telles, visto que a sua análise revela os principais significados da narrativa. No conto, ela está presente no título na figura do lagarto verde e amarelo, que representa o que Rodolfo é e, simultaneamente, o que Eduardo não é, simbolizando o conflito dramático da narrativa.

Uma sétima característica é a presença de desfechos que não dão respostas ao leitor ou o deixam com uma sensação de incômodo. Galvão (2022) aponta: "Em vão o leitor almeja por catarse ou redenção. Ao contrário, deve aceitar que não há redenção possível, só danação ou perdição", isto é, os conflitos das personagens não são resolvidos e elas permanecem conflituadas após o desfecho da narrativa. A reação ao conteúdo da pasta de Eduardo por parte de Rodolfo transmite ao leitor o desagrado e o temor que a escrita de Eduardo representa para ele.

Por fim, uma última característica é a tentativa das personagens de recuperar as suas memórias para atingir a redenção, o que não acontece. Ao abordarmos a infância, já tratamos de como as personagens relembram momentos angustiantes do seu passado: "Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles" (Bosi, 1975, p. 10). No conto, há a rememoração de um passado infeliz por meio de um jogo de alternâncias entre o tempo presente e o tempo passado, sendo que a situação dramática do presente faz com que o narrador-protagonista recorde acontecimentos, transportando-o do espaço presente, da

cena que protagoniza com o irmão, para outros do passado, em que se encontram os eventos infelizes vividos.

Considerações finais

Neste trabalho, investigamos, por meio da análise do conto “Verde lagarto amarelo”, alguns dos aspectos da escrita de Lygia Fagundes Telles. Primeiramente, realizamos a análise descritiva e crítico-interpretativa do conto, identificando seus elementos constitutivos e principais características. Em seguida, abordamos as características do conto que dialogam com a tradição do conto moderno e os aspectos singulares da escrita da autora que já foram abordados em sua fortuna crítica.

Desse modo, pudemos realizar associações entre as características canônicas do gênero conto, os procedimentos de escrita tradicionalmente identificados como próprios da escrita de Telles e os elementos constituintes do conto objeto de estudo, de modo que fossem depreendidos alguns dos procedimentos literários comumente empregados pela autora. A partir dessa análise, esperamos ter nos aproximado do “âmago do âmago” da literatura de Lygia Fagundes Telles.

Como citar este artigo?

NAVARRO, L. H. “Âmago do âmago”: análise dos procedimentos de escrita de Lygia Fagundes Telles presentes no conto “Verde lagarto amarelo”. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 24, n. 1, p. 101–113, 2025.

Referências

BERGAMASCO, R. M. Os códigos literários: uma leitura do conto Verde lagarto amarelo de Lygia Fagundes Telles. *Travessias*, v. 4, n. 2, p. 345–362, 2010. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4170/3239. Acesso em: 1 abr. 2024.

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. *In*: BOSI, A. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 7–22.

CAMARGO, L. M. C.; FILHO, O. B. A inveja entre irmãos em “Verde lagarto amarelo”. *Interdisciplinar — Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 18, p. 175–190, 2013. Disponível em: https://ufs.emnuvens.com.br/interdisciplinar/article/view/1384/1210. Acesso em: 1 abr. 2024.

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A.; GOMES, P. E. S.; PRADO, D. A.; ROSENFELD, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 51–80.

CARPEAUX, O. M. O acontecimento. *In*: CARPEAUX, O. M. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 174–179.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R.; TOMACHEVSKI, B.; JIRMUNSKI, V.; PROPP, V.; BRIK, O.; TYNIANOV, Y.; VINOGRADOV, A. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39–56.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 147–163.

CORTÁZAR, J. Do conto breve e seus arredores. *In*: CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 227–237.

FRANCO JR., A. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33–58.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, n. 53, p. 166–182, mar./maio 2002. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933. Acesso em: 27 jan. 2025.

GALVÃO, W. N. Lygia Fagundes Telles (1923-2022). *A terra é redonda*, 4 abr. 2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/lygia-fagundes-telles-1923-2022/. Acesso em: 29 jan. 2025.

GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

PEREIRA, M. R. A. *Marcas da infância no chão da memória*: "Verde lagarto amarelo". Interdisciplinar — Revista de Estudos em Língua e Literatura, v. 18, p. 225–237, 2013. Disponível em: https://ufs.emnuvens.com.br/interdisciplinar/article/view/1387/1213. Acesso em: 1 abr. 2024.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. *In*: PIGLIA, R. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87–94.

POE, E. A. A filosofia da composição. *In*: POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 101–112.

QUIROGA, H. Decálogo del perfecto cuentista. *In*: QUIROGA, H. *Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: Arca, 1970, p. 86-88.

SILVA, E. C. C. Machado de Assis, Lygia Fagundes Telles e a inveja. *Caminhos em Linguística Aplicada*, v. 28, n. 2, p. 171–185, 2023. Disponível em: https://periodicos.unitau.br/caminhoslinguistica/article/view/3613/2153. Acesso em: 1 abr. 2024.

TELLES, L. F. *Os contos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VALENTIN, L. H. A. *Da imprensa periódica aos livros*: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/f23a94fa-0ac6-4725-9dc6-f56a3d3ecca7. Acesso em: 14 fev. 2025.