

OS DIFERENTES RITOS DE PASSAGEM NOS CONTOS

Maria José Somerlate Barbosa (Universidade de IOWA)¹

RESUMO: Este trabalho discute ritos transformacionais nos contos de Lygia Fagundes Telles, analisando os longos e tortuosos caminhos que levam os personagens a conhecer de perto o abismo da solidão, da loucura, da violência e da morte. Tomando como ponto de partida os “ritos de passagem” e suas ramificações (ritos de separação, agregação e margem) como definidos por Arnold van Gennet, este estudo examina as formas de iniciação da aprendizagem do outro e do respeito às diferenças como exigências para a construção da identidade individual e sociocultural.

PALAVRAS-CHAVE: Ritos de passagem, aprendizagem, identidade.

ABSTRACT: This work discusses transformational rites in Lygia Fagundes Telles’ short stories, analyzing the long and winding roads that lead the characters to have first-hand knowledge of the profound implications of loneliness, madness, violence, and death. Taking Arnold van Gennet’s definition of “the rites of passage” and other correlated rituals (rites of separation, aggregation, and margins) as a point of departure, this study examines the forms of initiation the characters go through to cross the thresholds of otherness and learn to appreciate those differences as key elements in the construction of individual and sociocultural identity.

KEYWORDS: Rites of passage, apprenticeship, identity.

¹ Professora Titular do Departamento de Espanhol e Português e codiretora do Programa de Estudos Latino-americanos da Universidade de Iowa. É doutora em literaturas brasileira e americana pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, USA.

As celebrações, cerimônias, eventos e rituais míticos de propriedades individuais e coletivas constituem “ritos de passagem”, termo que se tornou popular no começo do século XX quando o antropólogo Arnold van Gennep publicou um livro sobre o assunto. Ainda que nas sociedades modernas esses ritos tenham sido despidos de sua simbologia e de muitos processos ritualísticos, certas cerimônias de iniciação e transformação ainda ocorrem no seio de famílias, nas comunidades e tanto em sociedades menos industrializadas como naquelas que dispõem de dispositivos tecnológicos mais avançados. As iniciações em sociedades contemporâneas (como o batismo, a circuncisão, a formatura, a cerimônia de casamento, a entrada em sociedades secretas e em gangues), e/ou as passagens cíclicas (a primeira menstruação, a primeira relação sexual, o nascimento de filhos, a menopausa) e as separações (divórcio, morte e os ritos funerários) representam transições entre etapas da vida.

Várias formas de iniciações servem para marcar a passagem para a idade adulta, contribuem para a aprendizagem do desprendimento, e incitam a coragem de abandonar velhas concepções e iniciar novos ciclos. Essas mudanças de estatuto social exigem o assentimento (ou a submissão) do indivíduo à tradição e demandam o reconhecimento da integração dos iniciados à identidade coletiva. Esses mecanismos contribuem também para a socialização do indivíduo que se identifica como pertencente a um determinado grupo. No entanto, essa passagem iniciática é também uma faca-de-dois-gumes, pois se for feita pela violência e pelo trauma pode se tornar o abismo profundo da separação. Neste caso, as passagens para outras etapas da vida perdem seu valor simbólico já que ficam despidas de integridade e agridem a intimidade dos iniciados. Esses ritos de passagem (principalmente os de separação) acabam refletindo a confiança perdida e a afeição esvaçada dos iniciados; espelham também o elo rompido entre o indivíduo e a comunidade a que pertence.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles é possível observar, de maneira marcante, o que Gennep classificou como “ritos de separação”, que estão quase sempre vinculados à morte, à violência, às perdas emocionais e aos desencontros (como aparece, por exemplo, em “O noivo”, “A medalha” e “Venha ver o pôr do sol”). A autora recorre também a outras divisões antropológicas classificadas por Gennep como “ritos de margem” (iniciação, noivado) e “ritos de agregação” (como cerimônias de casamento). Mas, mesmo quando Telles situa seus personagens no espaço dos “ritos de agregação”, ela estabelece um processo de desagregação em

que ocorre o desmembramento do indivíduo na sociedade (as famílias são sempre incompletas e as pessoas casadas ou vivendo juntas são infiéis, desumanas, violentas e assassinas). Os “ritos de agregação” tornam-se, na sua obra, meras passagens para rituais de separação física e emocional. Há um número considerável de consortes que traem seus parceiros (“O menino”, “O moço do saxofone”, por exemplo) e/ou são suspeitos de envenená-los, causando-lhes uma morte paulatina e dolorosa (como em “O jardim selvagem” e “A estrutura da bolha de sabão”).

Se o “espaço da cisão” (BHABHA, 1998, p. 76), que marca os “ritos de separação” nos contos de Telles, contribui para demarcar as mudanças e salientar as dissonâncias, o espaço da interseção (que aparece nos “ritos de agregação”) serve para indicar as fronteiras enunciativas onde as vozes dissidentes têm o poder (ainda que nem sempre exercitado) de colocar em xeque a homogeneidade moral e abalizar novos pontos de referência no cenário cultural e social. Os movimentos do tempo cíclico são também apresentados na obra de Telles como a zona de interseção – local em que o espaço e o tempo se unem e onde a realidade e a ficção/sonho se mesclam – e onde Telles posiciona grande parte dos seus personagens. Nessas instâncias, ela salienta a porosidade das zonas fronteiriças e os ritos de passagem para o conhecimento do amor e de seus desafetos, da angústia do desencontro e dos mistérios da vida e da morte.

Segundo Gennet, “[...] para os grupos, assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer” (1978, p. 157). Estas mudanças contínuas a que se refere o autor sempre posicionam o indivíduo nas soleiras dos acontecimentos, nas margens da sua autonomia, no espaço limiar da sua esfera de convivência, e na constante sofreguidão da busca de um momento neutro (a passagem do turbilhão do desassossego para a serenidade). A maioria dos contos de Telles analisa a peregrinação dos personagens às profundezas dos sentimentos e apresenta ritos de passagem e de iniciação que, muitas vezes, exigem aprendizagens dolorosas, levando os personagens a buscar uma “zona neutra” ou o espaço da interseção.

Ao posicionar o ápice da aprendizagem dos personagens nessas zonas fronteiriças e no tempo-espaço da compreensão da dor, do abandono e da perda, a autora oferece aos leitores a oportunidade de ver de perto a descida dolorosa ao mais profundo dos abismos pessoais, de onde não há para os personagens a possibilidade de escape, a não ser pela morte ou pelo viés do sonho, da loucura, da mudez ou da imobilidade. Este aspecto não escapou a Nelly Novaes Coelho ao

comentar que “[...] focalizadas sempre no plano das relações humanas, as personagens que habitam o mundo ficcional [de Telles] são todas criaturas interiormente desarvoradas, perdidas em si mesmas, afundando-se na própria consciência como em areias movediças” (1971, p. 139).

Nota-se que, frequentemente, os protagonistas estão posicionados às margens dos padrões da família ou apresentam comportamentos que não se enquadram nos parâmetros estabelecidos por seu meio social. Adúlteros, assassinos, bêbados, deficientes físicos, enfermos, gogos, homossexuais, loucos, obesos, órfãos, pobres, prostitutas, suicidas, viciados e muitos outros seres diferenciados ou socialmente excluídos têm a sua voz delineada desde os primeiros contos da escritora. Recebem atenção especial aqueles seres que são geralmente classificados como “transgressores” ou que foram abandonados e repelidos. Berenice Sica Lamas salienta esta característica da obra de Telles ao notar que, desde *Praia grande*, os textos da autora apresentam temáticas de “exclusão, rejeição, diferenças sociais, ciúmes e desencontros” (2004, p. 68-69).

O tema do desencontro é um aspecto do conjunto da obra de Telles que chama a atenção de muitos outros críticos literários, como Eduardo Portella, Fábio Lucas, José Paulo Paes, Nelly Novaes Coelho e Óscar Lopes, que se referiram à insistência com que a autora retoma o tópico. Portella considera que a literatura de Telles empreende “a experiência dos limites”, porque descreve “a desolação visceral dos desencontros: de pessoas, de datas, de lugares, de enredos” (1984, p. 6). Segundo Coelho, existe na literatura de Telles uma “[...] dolorosa consciência de que a vida humana é um incompreensível labirinto, por onde os homens caminham sem jamais se encontrarem verdadeiramente, condenados para sempre ao desencontro, à incomunicabilidade e ao medo de solidão (1975, p. 136). Paes considera também que a autora se serve de “adiamento ou frustração” para rematar seus contos e que os desencontros tematizados na obra da autora cobrem “[...] áreas fundamentais da experiência humana: desencontros entre dever e prazer, desejo e objeto do desejo, expectativa e consecução, sonho e realidade, possível e impossível, verossímil e fantástico” (1998, p. 71). Não é por acaso, portanto, que uma das reuniões dos seus textos é assim denominada (*Histórias do desencontro*, 1958), marcando as divergências, as zonas de cisão e os intervalos daqueles momentos de transição em que mãos estendidas quase se tocam ou bocas se calam nos silêncios aflitos das frases que poderiam ter sido balbuciadas.

Telles posiciona os sentimentos dos personagens no momento lacunar em que os desencontros acontecem, revelando simultaneamente as imagens quase etéreas da zona de contato, onde a memória tanto desentranha como embaralha fatos e emoções. Este é o espaço do “efeito-vestígio”,² situado na estrutura profunda do vazio quântico onde o traço ou a cicatriz, imperceptíveis a olho nu, permanecem intactos, demarcando a memória de tudo e de todos que por ali passaram. A autora analisa o impacto de vários fenômenos físicos e mentais advindos de cargas eletromagnéticas estáticas ou em movimento, explicadas como “mistérios” que, aliás, é o título de uma das suas coleções de contos (*Mistérios: ficções*, 1981). Trata-se, muitas vezes, da energia gerada pelos pensamentos dos personagens, como ilustrado no conto “Pérolas”. Essa energia/mistério está relacionada aos dolorosos rituais de separação e aparece também em textos que discutem a interação dos personagens com outros planos espaciais e temporais como, por exemplo, a volta memorialística ao passado (vide o conto “Sauna”), e/ou a busca de explicações para relacionamentos com outras vidas ou situações misteriosas, como em “A mão no ombro”, “A caçada”, “O encontro” e “O noivo”.

A predileção cromática de Telles pela cor verde e sua fascinação com os reinos animal e vegetal estão presentes nos textos que enfocam a interação humana com a natureza ou que representam aspectos do mundo natural, mas muitas vezes serve também para indicar os “ritos de separação” ocasionados pelo abandono, pela morte, ou por outras perdas emocionais. Portella considera que a cor verde, “[...] que se irradia por toda a sua amplitude cromática” na obra da autora, dialoga com o tema do desencontro tão frequente nos seus textos, porque verde “é uma cor limite” (1984, p. 6). Lucas também salienta esta faceta ao observar, no prefácio ao livro *Antes do Baile Verde*, que esta cor “[...] desempenha um papel preponderante nos contos, mesmo sendo eles distanciados quanto ao período da elaboração (1971, p. xiv). Lucas vê uma relação entre a escolha desta cor com “um medo generalizado do tempo e da morte”, que transparece nos contos, já que para ele a preferência da autora pelo verde também significa “a imagem inconsciente da mocidade” (1971, p. xiv).

² As expressões “efeito-vestígio” (“trace-effect”) e “estrutura profunda” são empréstimos que tomei da teoria linguística em que se analisa a relação entre o elemento sintático e o vazio lacunar, e o seu vestígio na categoria vazia. Para mais detalhes sobre esses conceitos, vide CHOMSKY, 1957.

A própria Telles se pronunciou sobre esta predileção, explicando que aposta no verde como seu pai apostava no baralho (STEEN, 1981, p. 87) e que essa preferência tem origem em sua infância que “[...] tinha muito verde e os frutos eram colhidos antes de amadurecer” (COELHO, 1975, p. x). Por analogia, pode-se inferir que Telles também salienta a importância da cor verde no corte temporal que sofrem seus personagens. Como frutas colhidas antes do tempo, seus personagens são empurrados para a aprendizagem das perdas e dos desencontros e são forçados a atravessar as soleiras das iniciações prematuras, especialmente as crianças e os adolescentes. Há uma quantidade grande de órfãos e de outras crianças desprotegidas nos contos da autora que passam pelos ritos de (re)conhecimento do mundo adulto. Nestas passagens, perdem sua inocência ou conhecem de perto o peso da crueldade humana, da solidão e do ciúme (como nos contos “O menino”, “Biruta”, “O segredo”, “Herbarium”, “A rosa verde” e “As cerejas”).

A constante referência à natureza e o desejo insistente de apreender o mundo pelos sentidos podem também se relacionar ao que Lucas considerou ser uma “certa nostalgia de um mundo edênico”, que marca os contos da autora. (1971, p. xiii). A frequência com que ela utiliza jardins, bosques e parques como cenário de suas histórias revela essa ânsia de posicionar seus personagens em um lugar ideal ou em um local passível apenas enquanto sonho ou idealização. Neste sentido, a cor verde pode ser analisada como uma forma de contrabalançar os aspectos sombrios de muitos dos seus contos. Mas, também, Telles busca na natureza o modelo para os contrastes tonais, recorrendo a cores fortes para representar os sentimentos profundos e as emoções intensas dos personagens. Essas emoções retratam as separações que ocorrem frequentemente nos seus contos e que impulsionam os personagens a mudanças e força-os a participar de dolorosos ritos de passagem.

Apesar de que alguns dos textos da autora não permitirem que seus protagonistas sejam mais que frustrados paradigmas rebeldes do seu próprio destino, esta relação transicional entre o mundo natural e a cultura se assemelha ao processo que Joseph Campbell descreveu em *The hero with a thousand faces* (1973), ao analisar os heróis mitológicos. Mesmo sem experimentar todos os rituais de transformação desses heróis, os personagens de Telles conhecem a descida aos

seus infernos pessoais, a volta ao passado ou a entrada no reino dos mortos que são, segundo Campbell, características da trajetória transformacional dos heróis.³

Há muitas evidências de que a autora utiliza ritos cíclicos para descrever ou para revelar o limiar das transformações dos personagens tanto na jornada para o conhecimento como nos seus trajetos de perdição. Em “Herbarium”, por exemplo, a autora examina o despertar pubescente de uma menina para sentimentos como o medo, o ciúme, a dor, a vingança, o amor e a proteção, assinalando vários ritos de passagem, inclusive a entrada na puberdade. Há um diálogo literário entre este conto e as reminiscências que Telles descreve no texto “Ervagens”, em que a mocinha, de vinte anos, sofrendo de mal de amor, quer um remédio para sua “alma esbraseada”, e por isso pede ajuda ao alemão que entendia de ervas e morava na fazenda que ela estava visitando (TELLES, 1980, p. 106-108). Tanto no conto como nas “supostas” memórias há o ritual de descida à aprendizagem afetiva e à separação, bem como a integração aos rituais de passagem para ao conhecimento do outro que se faz com a aprendizagem de questões relacionadas à botânica.⁴

Semelhante ao que acontece nas aventuras dos heróis mitológicos descritos por Campbell, os ritos de passagem da neófita de “Herbarium” levam-na a uma aprendizagem muito mais profunda do que o conhecimento de palavras em latim ou o nome e a serventia das plantas. Ela embarca numa viagem de aprendizagem social e vaga pelos labirintos de seus sentimentos. Adentra por uma passagem estreita em que o reconhecimento afetivo marca sua transição para a puberdade – uma época da vida que é, por excelência, a idade de transformações, de crises e da busca de estabelecer uma identidade individual e sociocultural. Como uma andarilha mitológica, a garota de “Herbarium” perambula pelas veredas semiescuras do bosque e pelas tortuosas passagens da sua aprendizagem emocional.

A pequena “devotada ajudadora” (TELLES, 1984, p. 48) aceitara de bom grado a incumbência de se embrenhar no bosque diariamente para colher folhas para a coleção de “um vago primo botânico convalescendo de uma vaga doença”

³Protótipos destas características podem ser vistos em vários textos da autora como A viagem, A caçada, A mão no ombro, O jardim selvagem, O encontro, O noivo; Sauna, A fuga, Anão de jardim, Herbarium e A rosa verde.

⁴Para a questão da veracidade do material memorialístico de Telles, ou a ficcionalização do mesmo, vide Suênio Campos Lucena.

(TELLES, 1984, p. 41). Neste conto, a menina se afeiçoara ao homem que se hospedara na sua casa e, assim, quando a tia Clotilde que sabia ler as linhas do destino traçadas nas mãos faz previsões “que no fim de semana viria uma amiga buscá-lo, uma moça muito bonita”, de vestido verde-musgo e cabelos cor de cobre, ela se recusa a acreditar e foge para o campo, com “os olhos desvairados de pimenta e sal, sal na boca” (TELLES, 1984, p. 45). Quando, finalmente, lava “os olhos cegos de dor” e “a boca pesada de lágrimas”, lembra-se também do dia em que entregara ao hóspede a folha de hera com formato de coração e que, depois de beijar a folha, ele “espetou-a na malha do suéter”, no lado esquerdo do peito (TELLES, 1984, p. 45, 46). Daquela vez, porém, ao encontrar uma folha com formato de uma foice, salpicada de pintas vermelhas de formatos irregulares, parecidas com pingos de sangue, ela interpreta tais indícios como um sinal da morte iminente do primo. Em vez de colocar a folha no cesto, como seria de se esperar, esconde-a no bolso, na esperança de modificar o destino e guardar um segredo que não podia ser visto nem tocado.

Quando retorna a casa, caminha solenemente, carregando a folha no bolso e[...] “onde levara o amor leva agora a morte” (TELLES, 1984, p. 47). Além da folha especial, traz consigo também a compreensão do futuro, a aprendizagem do amor e seus derivados. Notando seu nervosismo, o primo exige a revelação do segredo. Sentindo-se acuada e sem palavras, num gesto carregado de conteúdo emocional, como numa sentença de morte, a pequena “assistente” retira a folha do bolso e a entrega ao primo botânico. Tentando ser gentil e prever um futuro no qual se reencontrariam, o hóspede lhe afirma que precisava “[...] perguntar à tia Clotilde em que linha do destino acontecem os reencontros” (TELLES, 1984, p. 48). A narrativa interrompe a história neste ponto crucial e, ao suspender o gesto no tempo-espaço da descoberta, acentua o impacto da revelação e retorna ao tema dos desencontros.

A descrição detalhada das sensações corpóreas da menina é relevante para o desfecho da história, pois a garota sentiu a boca seca e o coração disparado, reações que indicam tanto sua ansiedade pela previsão de morte que a folha-revelação lhe anunciara como o ciúme recém-despertado pela chegada da forasteira. Não fica patente no conto se o gesto de esconder a folha macabra é simplesmente protecionismo e compaixão (para evitar que o hóspede, adoentado, saiba da previsão sinistra) ou se representa um gesto de vingança (por se sentir traída e abandonada, já que a forasteira viera buscá-lo e a garota acabara de

presenciar uma cena carinhosa entre os dois). Em um ou outro caso, é possível concluir que Telles estabelece a aprendizagem demiúrgica da personagem e mostra o doloroso e sensitivo rito de passagem para o mundo adulto (especialmente para o sexo feminino, em que a primeira menstruação marca e mancha de forma sanguínea essa transição). É, portanto, por meio da descrição dos sentimentos e dos sentidos da personagem principalmente quando aperta a folha, sentindo “[...] intacta a umidade pegajosa da ponta aguda, onde se concentravam as nódoas” (TELLES, 1984, p. 49) que o leitor tem uma compreensão mais clara da profundidade da sua aprendizagem e da dimensão da trajetória que ela atravessa na entrada para a puberdade.

Além da cena da despedida, permanecem apenas as emoções da “ajudante”, as interrogações sobre o futuro (se o primo viverá ou morrerá ou se a menina tem mesmo clarividência) e outras possíveis indagações. A autora oferece ao leitor apenas indícios e resquícios para formular a completude da história, cujos detalhes explicativos foram omitidos porque foram relatados pelo ponto de vista da garota, e por isso revelam a percepção limitada que a idade e o conhecimento dos fatos lhe impõem. A ironia é, portanto, que mesmo sem ter acesso a todos os fatos (não sabe, por exemplo, nem mesmo qual é a doença de que o primo está convalescendo) é ela quem acaba prevendo o futuro mais distante. Sem demarcar todos os contornos da história, o texto simplesmente infere um apego ao primo distante e bem mais velho, ou o despertar para a afeição ao sexo oposto, ou, até mesmo, a participação no rito de passagem para o crescimento emocional em que a empatia e a solidariedade se sobrepõem ao egoísmo, ao ciúme e ao desejo de vingança.

A escrita de Telles não logra respostas para as perguntas que marcam o final deste conto e de muitos outros, porém oferece ao leitor a oportunidade de partilhar dos mecanismos de compreensão dos delicados traços da fragilidade humana e das pequeninas conexões que se forjam na busca incessante do reajuste das dissonâncias. Como sua literatura joga com muitas possibilidades e a autora parece fascinada com tudo o aquilo que é insondável ou imensurável pelo mundo físico, há ainda a possibilidade de que esteja anunciando a capacidade extra-sensorial, recém-descoberta, da garota: tia Clotilde vê a sorte nas linhas das mãos; ela lê o futuro nos desenhos formados pelas cores e formas das folhas. Assim, mais

uma vez, o final aberto ou inconcluso deste conto transfere para os leitores a tarefa de continuar “a sedução do mistério”⁵ e de imprimir a voluptuosidade do desejo de tudo aquilo que só ganha forma nas (im)possibilidades do futuro, ou nas fronteiras dos ritos de passagem.

“Herbarium” também estabelece um diálogo intertextual muito próximo com o conto “A rosa verde”, no tocante à caracterização dos personagens, à paisagem campestre e ao relacionamento da menina com os mais velhos. Por exemplo, as duas protagonistas moram em áreas rurais e semirurais, têm uma lupa, interessam-se por plantas e insetos, mentem muito, e têm afinidade com uma figura masculina adulta (em “A rosa verde” é o avô que é botânico). Este conto também inclui o tema da morte e apresenta os fatos do ponto de vista de uma menina (mais jovem que a de “Herbarium”), e que também tem uma compreensão bastante limitada dos fatos que cercam a vida dos adultos. Ela lida com perdas emocionais que se acumulam: a morte da mãe, de parto, e a do pai, de tristeza/coração, a mudança com os avós para o sítio dos tios, e o vazio da saudade. Todos esses danos indicam mudanças e transformações afetivas, temporais e espaciais. A garota fica sabendo que no ano seguinte irá estudar em um colégio interno, mas até isso acontecer tenta se distrair pensando na rosa verde que seu avô programara para nascer em setembro. Atenua a dolorosa passagem para mais uma separação pensando nas batatas fritas que comeria no almoço e no capim quente onde se deitara e alisava “as costas da terra” (TELLES, 1995, p. 158). Este momento de trégua é também sua “zona neutra”, o espaço limítrofe do ritual de passagem para o reconhecimento da solidão e para a compreensão do vazio. Ainda que a tenra idade da menina limite sua percepção da estatura das suas perdas emocionais, ela percebe que a rosa verde é o marco de passagem entre a vida ao lado dos avós (seus últimos arrimos emocionais) e a reclusão e provavelmente a acentuada solidão que a esperam no internato.⁶

Há algumas semelhanças entre a garota do conto “A rosa verde” e a caracterização de Ana Luísa, protagonista de “O espartilho” que também é órfã de pai e mãe e que não conhecia nenhum detalhe sobre as sucessivas mortes e ausências na família. Como Vera Maria Tietzmann Silva observa, “[...] as

⁵ A expressão é da autora. Vide “O noivo” (in: TELLES, *Mistérios*, 1981, p. 187).

⁶ Vera Maria Tietzmann SILVA oferece uma análise comparada de *Herbarium* e “As cerejas” (1985, p. 151-152).

informações que a avó presta à questionadora neta são pontilhadas de mistérios, intercaladas de hiatos, suspendidas em reticências” (1985, p. 110). A maior diferença entre os dois contos é que, em “O espartilho”, a autora apresenta várias fases da vida da personagem, analisando diversos relacionamentos que são baseados em delação, controle e manipulação. Os entrelaçamentos afetivos e familiares estão também simbolizados pelas malhas de tricô que a matriarca tecia e pela parceria enviesada e, muitas vezes, deformada que se estabelece entre a avó e a neta (Ana Luísa), entre esta e Margarida (a serviçal), e entre a avó e Rodrigo (o namorado de Ana Luísa). Neste conto, Telles denuncia a prática e o ensino do racismo (contra as serviçais negras), o regime de exclusão de etnias (contra judeus) e de falta de oportunidades educacionais (para quem trabalhava na casa) e a participação nos jogos de aparências sociais da época que “o elogio do detalhe” (lição que a garota aprendera com a avó) tanto representa.

Em comparação com “Herbarium”, “O espartilho” apresenta uma abrangência maior de tempo ao focar a vida de Ana Luísa desde a infância, passando pela adolescência, e entrando no mundo dos adultos. Mostra os vários ritos de passagem, inclusive o namoro com o pintor Rodrigo, quatro anos mais velho que ela. Os jogos de opinião e a perda da inocência ficam claros quando Ana Luísa percebe que a aprendizagem incontestável é “que envelhecer é calcular” (TELLES, 1985, p. 49).

O conto tece um intrincado bordado de situações, em que Margarida (a mocinha órfã, filha de branco com uma mulher negra que trabalhava na casa) e Ana Luísa (cuja mãe era judia) fazem parte de um triângulo levado a cabo pelo jogo de convívios, engodos, mentiras e dissimulações, que se estabelece entre a neta e a avó e que só muda mais tarde, quando Margarida foge da casa e a menina percebe que, como Margarida, ela também é “híbrida”. (Parte da história acontece durante a Segunda Guerra Mundial por isso a importância da etnia da mãe de Ana Luísa). A mocinha vai buscar no álbum de retratos as respostas para a misteriosa história da família e sente medo porque, pela primeira vez, nota que todas as mulheres das fotografias aparecem tão apavoradas quanto ela: “Tinham todas a respiração curta por causa do espartilho e os olhos alarmados, na expectativa de qualquer acontecimento” (TELLES, 1985, p. 46). O texto passeia pelo desenrolar dos fatos, mostrando cuidadosamente as alianças formadas e destruídas, a aprendizagem dolorosa em seus ritos de passagem para a idade do entendimento e o reconhecimento do outro através da própria diferença:

Em Margarida a metade maldita era evidente. E em mim? Examinei minhas mãos. Estaria nas minhas mãos úmidas? Nos meus cabelos castanhos? Nos meus olhos estrábicos? [...] A marca devia estar na minha metade ruim, naquela que intrigava, bajulava, traía. Mas por que fazia tudo isso? “Você tem tanto medo da sua avó! Por que você tem tanto medo assim?” Margarida me perguntara na noite em que recusei tomar o licor. Seria então o medo que me fizera dissimulada? Falsa? (TELLES, 1985, p. 44).

No entanto, ao mesmo tempo em que apresenta a intransigência da velha na “rigidez das barbatanas” (TELLES, 1985 p. 72) do seu espartilho social, moral e de costumes e na inflexibilidade e incapacidade da matriarca de cruzar barreiras sociais, raciais e étnicas, o texto também abre espaço para uma análise da matriarca como vítima de suas próprias limitações. Como observa Paes, na resenha de *A noite escura mais eu*, ao comentar sobre o conto “Uma branca sombra pálida”, Telles rompe com “[...] a linearidade, sobretudo no terreno moral”, lançando mão “[...] do recurso da figuração simbólica ou metafórica para sugerir que mesmo a crueldade e a intolerância têm os seus avessos” (1995, p. 2).

De certa forma, a caracterização da avó neste conto é semelhante à descrição da mãe intransigente de “Uma branca sombra pálida”. Nos dois textos há um amor controlador e tão preso às convenções que não consegue alçar voo e cruzar as barreiras das diferenças. Usando uma técnica calculada do jogo e da ambiguidade acentuada que caracteriza muitos dos contos de *A noite escura e mais eu*, e reposicionando o prisma narrativo, Telles organiza o conto em torno do ponto de vista da mãe de Gina, a jovem que se suicidara. Em seu processo de lidar com a morte da filha de vinte anos, que, indiretamente, ela pode ter provocado, a narradora/focalizadora transfere a culpa para o marido que, quando vivo, dava muita liberdade à filha, e para Oriana, a colega de faculdade, que ela suspeita ser amante da filha, ter-lhe ensinado a fumar maconha, e destruído as oportunidades profissionais de Gina quando a convenceu a estudar Letras, um curso que a mãe considera inferior.

A razão do suicídio não fica claro no texto, mas, desfechadas no domingo de Páscoa, quando Gina cortava os caules das rosas vermelhas que recebera de Oriana, as acusações da mãe, a sua recusa em abraçar a filha e a intolerância em relação às escolhas afetivas da moça parecem ter contribuído para tal desfecho. A mãe analisa a afeição de Oriana por Gina como uma forma de competição com ela,

competição essa que, segundo seu ponto de vista, continua viva no duelo de flores brancas (da mãe) e vermelhas (de Oriana) que se estabelece depois da morte da jovem. Num macabro ritual de aceitação e rejeição da morte, as duas sobreviventes depositam semanalmente as flores no túmulo de Gina, como explica a narradora:

Ainda uma vez olho as duas jarras com as rosas, Até quando?! Até quando Oriana vai se empenhar comigo nesta polêmica? É uma exibicionista, deve sentir prazer nas competições. Mas logo vai conhecer outra, é evidente. Ao lado das suas rosas ressequidas ficarão apenas as minhas rosas brancas. Difícil explicar, mas quando isto acontecer, será para mim a sua maior traição (TELLES, 1995, p. 182).

Em “Uma branca sombra pálida” Telles revela a tensão que se estabelece nas relações afetivas e a intensa apreensão dos personagens, que parecem viver à beira de um acontecimento crítico e decisivo, no limiar das passagens ou no ritual das transformações. É significativo que Telles posicione a narradora no cemitério, de onde ela conta e analisa a história. Símbolos de transição e fim de uma etapa cíclica, os cemitérios demarcam a passagem da vida para a morte e representam o nivelamento social e moral. É, pois, o local onde as diferenças deveriam ser desarticuladas. No entanto, o túmulo de Gina passa a ser tanto o espaço da disputa emocional como o local do reconhecimento da afeição sincera de Oriana, como expressa na brusca revelação da última frase do texto. É no espaço limiar do cemitério que a matriarca também estabelece seu próprio rito de passagem para o reconhecimento e aceitação das diferenças. Nota-se, portanto, que os personagens de Telles são seres plantados nos espaços limítrofes, sepultados na sofreguidão do abandono e posicionados nos talhes profundos das incompreensões e das perdas emocionais.

Em “A confissão de Leontina” (TELLES, 1996)⁷, por exemplo, Telles analisa de maneira profunda e sensibilizada as experiências de uma mulher jovem que sofre múltiplas formas de exclusão. A moça não tem esperança de justiça, não tem dinheiro nem família, nunca conheceu o pai, a mãe morreu quando tinha doze

⁷Este conto foi publicado, em 1949, em *O cacto vermelho* e foi republicado em *Histórias escolhidas* (1960) e em *A confissão de Leontina e fragmentos* (1996). Há mudanças de porte significativo (no enredo, na escolha de palavras, nos nomes dos personagens e em vários outros detalhes) entre a primeira publicação e as outras duas aqui mencionadas.

anos, a irmãzinha Luzia se afogou e Pedro, o primo ambicioso e preso às aparências sociais, renegou-a três vezes. Leontina sempre foi pobre e teve que fazer uma longa aprendizagem de sobrevivência após o falecimento da mãe: dos doze aos catorze anos cuidou da casa, da irmãzinha e do primo (para que ele pudesse estudar), e trabalhou alguns anos na casa de uma senhora em regime de semiescravidão. Quando, aos dezoito anos, fugiu para São Paulo, chegou à cidade grande sem educação formal, sem dinheiro e sem referências. Na estação de trem, conheceu o marinheiro Rogério e foi morar com ele no Hotel Las Vegas. Com ele, conheceu o mar, o amor físico, o carinho e aprendeu a se higienizar, a comer em restaurantes, a fumar, a sentir ciúmes e a dançar.

Quando Rogério partiu para uma viagem de alto mar, deixou-lhe uma pulseira de pedrinhas, algum dinheiro, o hotel pago até o final do mês, uma indicação para emprego de garçom e um bilhete de despedida. Por ocasião da partida de Rogério, os purgatórios da separação não eram novidade para Leontina que já que havia experimentado perdas de vários entes queridos e muitas mudanças espaciais; mas, como Rogério havia se tornado seu porto seguro, esse vazio estabeleceu um novo patamar de dor na sua vida e anunciou um rito de passagem ainda mais melancólico. A voz narrativa descreve vagarosamente o momento em que o cheiro do sabonete e da loção tomou conta do quarto e precipitou a convulsão emotiva de Leontina:

Tomei banho com o sabonete dele e vesti a camiseta com aquilo tudo escrito em inglês Eu não posso deixar de ter amar. Mas deixou. Mas deixou. Fiquei repetindo e chorando com a cabeça enfiada na gaveta vazia e com aquele perfume da loção que ele usava no cabelo” (TELLES, 1996, p. 39).⁸

Sozinha, aos vinte anos de idade, Leontina encontrou arrego emocional na amizade de Rubi, sua companheira de trabalho, com quem dividia um quatinho de aluguel. É naquela época que matou um homem velho que ela descreve como asqueroso, rico e dono de jornais. Quando iniciou seu relato, estava presa havia três meses e a mídia tinha chegado à conclusão que o motivo fora estelionato e, mesmo antes do julgamento, a estimativa do seu advogado e de outros é que ela seria condenada a quinze anos de prisão. Para ganhar a confiança do ouvinte e para estabelecer evidências da sua honestidade, Leontina reconta sua vida desde a

⁸A pontuação inusitada desta passagem é da autora.

infância, relatando a desventura e as ironias do destino, reafirmando que nunca teve a menor intenção de matar. Relata que tudo começou quando saiu para comprar um par de sapatos e acabou conhecendo o velho gordo – aparentemente um antigo freguês da loja. Ele se ofereceu para lhe comprar um vestido que ela estava admirando, oferta que ela aceitou sem analisar as consequências. Em seguida, o homem levou-a para uma estrada distante e, quando ela recusou seus avanços sexuais, foi brutalmente atacada. Com medo de ser morta, revidou com uma barra e ferro que encontrara no chão do carro. Fugiu a pé para casa, dormiu e, no dia seguinte, ao passar perto da loja, lembrou-se do vestido usado que lá esquecera. Sem malícia, medo ou cálculo, foi buscá-lo e acabou sendo identificada e presa. Começou então o seu novo rito de passagem da liberdade para o aprisionamento e deste para o processo de angariar a simpatia das pessoas ouvintes para estabelecer a sua tese de que matou em legítima defesa.

Para se posicionar como uma pessoa honesta, ela intercala a história do crime com a narrativa de seus afetos e desafetos, contando sua peregrinação afetiva e as lágrimas que tem vertido. Esforça-se para convencer a pessoa com quem está falando da sua sinceridade e valor, usando como referência e medida moral o fato de que não cobra quando resolve dormir com algum dos fregueses da boate Pierrô, da qual é contratada para dançar “das dez às quatro da manhã sem parar” (TELLES, 1996, p. 47).

Este conto é um exemplo singular da travessia ritualística da personagem pelo processo do jogo retórico da persuasão. Sentindo-se desamparada, Leontina se esforça para angariar a simpatia do leitor/ouvinte. Afirma que já contou a história do homicídio várias vezes, mas vai relatá-la de novo para mostrar que agiu em legítima defesa e que não é “a assassina ladrona” ou a “Messalina da boca-do-lixo” que o jornal denominou (TELLES, 1996, p. 7). Para colocar em xeque as opiniões da mídia e da polícia sobre seu caráter, descreve-se como pessoa acostumada ao trabalho árduo desde a infância. Leontina fala da ternura e do amor que sente pelos membros da sua família e refere-se a sua amizade com Rubi e lealdade às pessoas. Para compor o perfil de Leontina, Telles contrasta-a com a imagem do primo egoísta e utiliza a Rubi (bem mais velha, mais sagaz e experiente, capaz de perceber as ambivalências e as podridões dos seres humanos), situando-a como espelho-reflexo da protagonista. É Rubi quem desmascara Pedro no hospital, apontando-lhe a ingratidão e a crueldade e impedindo Leontina de se humilhar mais uma vez para o primo.

Para advogar sua tese de legítima defesa, Leontina lança mão de vários outros recursos narrativos. Começa sua confissão, por exemplo, referindo-se às condições desumanas da prisão (choques elétricos nas partes íntimas, pau de arara, desrespeito e abusos por parte dos guardas) e questionando veementemente o significado da palavra “vagabunda”, usada no presídio para se referir a ela (TELLES, 1996, p. 8). Explica que sempre trabalhou muito quando morava no interior e que, no último emprego, chegou a machucar os pés e a gastar os sapatos de tanto dançar na boate, cumprindo bem o seu papel de dançarina de aluguel. O relato singelo e honesto da protagonista tem o efeito de angariar a simpatia do leitor. Além disso, ao oferecer uma narração pormenorizada, com detalhes vivos e sem contradições, leva o leitor também a analisar o desajuste do sistema judicial e penal brasileiro, as imensas diferenças sociais e os duplos valores que a sociedade reserva para as mulheres. Silva acredita que leitor não duvida da sinceridade da narradora, já que “[...] sua confissão é feita de perplexidade, não de arrependimento” (SILVA, 1985, p. 150).

Sua insistência em refutar o selo da malandragem e da falta de caráter que a palavra “vagabunda” adquiriu no seu sentido dilatado e polivalente aponta também para a maneira literal e quase simplória com que uma mocinha do interior, sem instrução e de sentimentos sinceros interpreta os fatos. Sua autodefesa se organiza em torno da recusa em aceitar a malícia vocabular e os sentidos clandestinos e derivados que a linguagem costuma conferir às palavras. Não se considera “vagabunda”, pois ganha a vida trabalhando honestamente no único emprego que conseguiu e tem um código moral e de conduta: não engana ninguém, não tira vantagem dos fregueses, não lhes dá falsas esperanças, é educada e graciosa e dança da melhor maneira que sabe. Recusando-se a aceitar as conotações metafóricas associadas à palavra “vagabunda” e a adotar as ideologias escondidas por detrás do véu da linguagem, ela caminha pelos corredores labirínticos de suas emoções tentando articular, de maneira convincente, a sua tese de legítima defesa. Neste caso, Telles examina o poder da linguagem (em nível tanto discursivo como ideológico), a divisão de classes e a dinâmica de gêneros como interseções de um mesmo discurso social.

A autora consegue penetrar vividamente nos sentimentos e emoções da personagem, descendo fundo às camadas mais íntimas do seu pensamento e retratando para o leitor o candor e a ingenuidade de uma sobrevivente da pobreza, da falta de educação formal e da exclusão social. Ao narrar sua história, a

protagonista não se apresenta como uma vítima das desigualdades sociais; revela ser apenas uma ingênua e desavisada criatura que não consegue entender por completo a abrangência e o limite da crueldade humana. Em sua análise de aspectos gerais da obra da autora, Sônia Régis lista algumas características que também podem servir de parâmetro para se analisar este conto, a saber, “a conspiração dos desejos” e o incessante pedido do “afago da compreensão” (1998, p. 91).

A sensação de abandono e exclusão, descrita de maneira tão singela e ao mesmo tempo tão profundamente dolorosa, é marcada pelo ponto de vista de Leontina garota, adolescente e jovem adulta e serve como espaço de transições etárias e emocionais. As lembranças da vida na cidade e na prisão se intercalam com as reminiscências da época em que vivia com a mãe. Compreende também que as pessoas subestimam sua capacidade e compara os tormentos do presídio com os anos que trabalhou na casa de dona Gertrudes trabalhando em regime de semiescravidão. A comparação entre as duas formas de aprisionamento se faz evidente nos matizes metafóricos da narrativa, pois as condições de trabalho como empregada doméstica sem remuneração monetária se assemelhavam à dinâmica escravagista do Brasil colonial. Embora sutil, a comparação revela que Leontina tem pouca esperança de um julgamento justo já que o sistema judiciário brasileiro é pouco promissor para as classes socialmente menos favorecidas.

Muitos contos de Telles levantam dúvida sobre a confiabilidade dos narradores, por estarem profundamente envolvidos no drama que se desenvolve, pela falta de informação que passam ao leitor, pela nebulosidade que envolve muitos aspectos da história ou pela onisciência seletiva. No caso de “A confissão de Leontina”, a autora consegue produzir uma aproximação afetiva do leitor com a protagonista, seja pelo acesso que se tem ao seu passado e aos detalhes dos acontecimentos, ou por inspirar simpatia por causa de sua devoção à família. Conta ainda a seu favor o fato de ser uma jovem, aparentemente sem malícia ou ambição, vivendo sempre à beira de uma nova etapa transitória. A descrição física que Leontina faz de si mesma também induz o leitor a visualizar uma imagem suave e agradável, condizente com a inexperiência e a singeleza da voz confessional. Como suporte para a tese de honestidade e candura de Leontina, a narrativa também enfatiza a ingenuidade romântica e a coragem de se arriscar que caracteriza os sonhos da maioria dos migrantes que buscam nas grandes cidades as

oportunidades de melhorar o status social que o interior ou a zona rural não oferecem.

No âmbito dos espaços limítrofes das oposições marcadas (vida/morte, pobreza/abundância, oprimido/opressor, culpada/inocente) que o conto descreve, o que parece real ganha mais verossimilhança, mas a realidade também perde os contornos firmes ao ser apresentada pela visão intimista de Leontina. A protagonista permanece, ao final da narrativa, encarcerada física e socialmente. Mas, tanto a tese de legítima defesa quanto a articulação linguística que ela desenvolve levam-na a transpor, simbolicamente, as soleiras da prisão para articular a sua compreensão das diferenças sociais. Ela compreende também que é através da linguagem que pode estabelecer novos ciclos ou novas etapas da vida, realizando o seu ritual de passagem para a idade adulta e para a compreensão da importância de utilizar recursos lógico-rationais para aprender a se defender.

Nos contos de Telles, o meio ambiente parece emitir uma frequência moduladora, em que a desordem, a atrofia moral, a dor, a exclusão e a morte são rituais de passagem que determinam a possível relação entre todos os seres. Muitos dos personagens se enredam na mágica daquilo que transcende explicações palpáveis, trafegando pelas faixas invisíveis das radiações inexplicáveis de seus sentimentos. Grande parte dos protagonistas tem uma fascinação com tudo o que é insondável ou incalculável talvez porque eles estejam posicionados no limiar das passagens (para a vida adulta, para outras vidas, para os grandes acontecimentos como noivado e casamento ou grandes revelações que suas labirínticas viagens interiores lhes dão acesso). É exatamente no espaço ocupado pela energia impalpável dos finais inconclusos, pelas perguntas sem respostas e pelo acesso limitado às informações que a autora deixa entrever um vácuo estranho e inexplicável, do qual seus personagens parecem ter uma compreensão tácita ou uma lembrança extraordinária, como acontece em “A caçada” e “O encontro”.

Em alguns casos, situações exteriores funcionam como um trampolim que impulsiona os personagens de Telles para labirintos e que os leva a ingressar em viagens memorialísticas de dimensões catastróficas. Esses personagens vivem situações enigmáticas ou transitam facilmente entre o sonho e a realidade, estabelecendo o que Alice, a protagonista do conto “Emanuel”, descreve como “a zona da sombra” (TELLES, 1991, p. 19), o patamar para as transições e transformações. As narrativas revelam uma área de contato nebulosa e indeterminada, onde, num jogo de complementação e suplementação, Telles

brinca com a porosidade do texto e da vida, revelando as armadilhas e os redemoinhos emocionais de seus personagens. Esses ritos transformacionais marcam o apogeu da jornada iniciática desses seres que trafegam por longos e tortuosos caminhos e que, quase sempre, conhecem o abismo da solidão, da loucura, do desencontro e da morte. Mas, algumas dessas transições (como acontece em “Herbarium”, em “O espartilho”, em “Uma branca sombra pálida” e até mesmo em “A confissão de Leontina”) apontam novos rumos de autodefesa e indicam a aprendizagem da compaixão e do respeito às diferenças como exigências da construção da identidade individual e sociocultural.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

CHOMSKY, Noam. **Syntactic structure**. Hague: Mouton & Co., 1957.

COELHO, Nelly Novaes. Encontro com Lygia. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seleta**. Organização, estudo e notas de Nelly Novaes Coelho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. x-xv.

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Seleta**. Organização, estudo e notas de Nelly Novaes Coelho. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 138-143.

LAMAS, Berenice Sicas. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LOPES, Óscar. Uma ficcionista da burguesia. *Folha de São Paulo*, 04 de abril, 1971.

LUCAS, Fábio. “Mistério e Magia”. Apresentação do livro **Antes do baile verde**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971.

LUCENA, Suênio Campos. **Lygia Fagundes Telles - A inventora de memórias**. Transcrição do documentário sobre a autora. Link da página inicial do Ministério da Educação. Série “Mestres da Literatura”. Disponível em <http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/lygia/transcricao.htm>. Portal visitado em abril de 2013.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. **Cadernos de literatura brasileira**. (Instituto Moreira Salles), no. 5, 1998, p. 70-83.

PAES, José Paulo. A arte refinada da Lygia Fagundes Telles. Resenha de **A noite escura e mais eu**. *O Estado de S. Paulo*, 23 de dez., 1995. Disponível em <<http://www.literal.com.br/lygia->

fagundes-telles/bio-biblio/sobre-ela/imprensa/arte-refinada-da-lygia-fagundes-telles-de-jose-paulo-paes-o-estado-de-s-paulo-231.2.95/. > Portal visitado em 02 de março de 2012.

PORTELLA, Eduardo. As ficções da realidade. Apresentação do livro **Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Global Editora, 1984.

RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. **Cadernos de literatura**. (Instituto Moreira Salles), nº. 5, 1998, p. 84-97.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

STEEN, Edla Van. **Viver & escrever**. Porto Alegre: L & PM, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. **Praia viva**. São Paulo: Martins Editora, 1944.

TELLES, Lygia Fagundes. **O cacto vermelho**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Mérito, 1949.

TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias do desencontro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

TELLES, Lygia Fagundes. **Histórias escolhidas**. Introdução de Paulo Rónai. São Paulo: Boa Leitura, 1960.

TELLES, Lygia Fagundes. **O jardim selvagem**. Livraria Martins Editora, 1965.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seleta [por] Lygia Fagundes Telles**. Organização, estudo e notas de Nelly Novaes Coelho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mistérios**: ficções. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles**. Seleção de Eduardo Portella. 2ª edição. São Paulo: Global, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos ratos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes. **Venha ver o pôr do sol e outros contos**. Seleção dos editores. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. **A estrutura da bolha de sabão**: contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

TELLES, Lygia Fagundes. **A confissão de Leontina e fragmentos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor. [Entrevista]. **Cadernos de literatura brasileira** (São Paulo: Instituto Moreira Alves) no. 5, 1998, p. 27-43.

TELLES, Lygia Fagundes. Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos. Porto Alegre: L&PM, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. Mysterium. In: REIS, Livia de Freitas et al. (Org.). **Seminário nacional mulher e literatura**. Niteroi, RJ: EdUFF, 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Organização de Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 67-84.

VAN GENNEP, Arnold. **Ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Recebido: 10/05/2013

Aceito: 10/06/2013

