

Lygia Fagundes Telles:

Perspectiva artificialis e a realidade

Scott Raines



Lygia Fagundes Telles, candidata para o Prêmio Nobel de literatura em 2016, citou em uma entrevista alguns dos autores que “funcionam como ‘almas gêmeas’” (De Franceschi 30) para ela. Lygia disse que alguns deles foi, obviamente, Machado de Assis, e também autores como Oscar Wilde, James Joyce e William Faulkner. Porém, um dos escritores mais interessantes que menciona é o grande autor e contista argentino Jorge Luis Borges. No começo do livro *Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles*, Eduardo Simões, responsável pela coletânea das fotos no livro, coloca uma foto de Lygia com Borges no ano 1970 quando ela o conheceu na “capital paulista” (De Franceschi 12). Borges, igual a Telles, também foi nomeado várias vezes, para receber o Prêmio Nobel de literatura, mas como Lygia, nunca lhe foi concedido. Ele esperava para receber o premio em vão até a sua morte em 1986, fato que já recebeu muito escrutínio pelos críticos sérios literários da literatura hispânica e mundial. Manuel Durán disse seguinte sobre a seleção de Gabriel García Márquez em vez de Borges em 1982, quatro anos antes da sua morte:

Let us for a moment identify ourselves with such older Spanish language writers as the great Argentine prose writer and poet Jorge Luis Borges [...] or the Argentine fiction writer Julio Cortázar. No matter how much they applauded the choice of García Márquez in 1982, each one of them in his innermost thoughts must have cursed it, since it practically eliminated any possibility of their ever receiving the prize themselves [...] especially if we consider that [García Márquez] is in some ways Borges’s pupil and follower and that some of the most subtle and philosophical structures and devices in his master piece owe much to Borges’s own conception of time and space. Without Borges’s bold yet exquisite imagination we would not have the opening and closing chapters of *One Hundred Years of Solitude*. From the view point of literary history it is Borges who turns out to be the seminal artist, the major thinker and theoretician, without whom neither García Márquez nor Cortázar (nor many other Boom writers) makes much sense. (217)

Poderia se dizer que também, aparte da influência de Borges nos escritores do “Boom”, como García Márquez ou Cortázar, a sua influência chegou até na literatura brasileira com Lygia Fagundes Telles. O nome de Cortázar, outro contista da mesma época de Lygia, foi reconhecido na entrevista já mencionada anteriormente. O entrevistador perguntou para Lygia sobre as obras de Cortázar, o qual nos indica que ela o conhecia e até tal vez lesse as suas obras. Uma das obras talvez

mais conhecidas de Cortázar apareceu em 1956 dentro da coletânea *Final del juego*: “La noche boca arriba”. A obra de Cortázar trata do tempo, a realidade versus as aparências, o engano versus o desengano, etc., temas neobarrocos, os quais tinha adquirido, em parte, de Borges. Por causa das muitas semelhanças entre esse conto e o que Lygia chama na entrevista “o melhor de mim mesma”: “A Caçada” (De Franceschi 29), pode se dizer que, como Cortázar, Lygia também foi influenciada do neobarroco por parte de Borges. As conexões entre Cortázar e Lygia nos contos mencionados demonstram que, como Borges influenciou Cortázar, também influenciou as obras de Lygia. Porém, a submersão profunda nas ligações entre Lygia e Cortázar seriam temas para um outro ensaio. O tema principal do presente trabalho é a maneira em que, tal como nas obras dos autores do “Boom” latino-americano, os temas do neobarroco, que tinham começo com a obra de Borges, também aparecem nas obras brasileiras de Lygia, especificamente no conto “A Caçada”. Uma vez que ela se considera como uma escritora pós-moderna, veremos que o pós-modernismo se relaciona com o barroco, e que, em alguns casos, o pós-moderno é melhor definido como o neobarroco. A fusão entre o pós-modernismo e o barroco, a qual resulta no neobarroco, demonstra que estudo do pós-modernismo depende do estudo do barroco para que possa se entender os elementos neobarrocos na literatura brasileira contemporânea. O enfoque em “A Caçada” de Lygia Fagundes Telles demonstra que o estudo do barroco do século XVII é fundamental para o entendimento do conto e a mensagem que se comunica através da perspectiva integral do pós-modernismo e o barroco – o neobarroco, em que, como experimenta o protagonista no conto, voltamos à antiguidade para entender a realidade de “agora”.

“A Caçada” se inicia com um protagonista sem nome que entra numa loja de antiguidades em que vê uma “bonita imagem” (Fagundes Telles 41) na parede. A imagem é uma tapeçaria com uma cena de homens caçando na floresta. Nos dias de hoje, as tapeçarias não significam o mesmo que antes. Alguns talvez nem conheçam o que é uma tapeçaria, a qual para eles seria apenas uma imagem “bonita”. Mas na época do barroco, as tapeçarias tinham um significado simbólico de poder político religioso, não simplesmente um significado estético. Jamie Mulherron disse seguinte sobre as tapeçarias do barroco na Europa: “Tapestry [...] continued to have in the seventeenth century a ritual function which painting, for example, did not” (Mulherron 60). Se no século XVII as tapeçarias serviam para os rituais ou para pregar motivos políticos e religiosos, tal como a tapeçaria de Rubens, *The Triumph of the Church over Ignorance and Blindness* (imagem 1), em que a tapeçaria demonstrava que a igreja católica tinha poder absoluta sobre os impotentes e cegos espanhóis que não ocupavam os parâmetros sociais na época barroca, então podemos ver a importância que a tapeçaria tem para o protagonista de Lygia. A tapeçaria para ele chega a ser, passo a passo, como uma memória distante e borrada, um símbolo da sua inferioridade social, como os espanhóis do século XVII ante a igreja – totalmente marginalizado. Estes detalhes sobre as tapeçarias do barroco nos revelam, já no começo do conto, que há algo mais simbólico na tapeçaria do que uma mera cena bonita de uma caça. Por meio da perspectiva barroca, vemos que o poder político e ritual da sociedade, por excluir ao protagonista, é representado fortemente na presença física da tapeçaria mesma, e esse detalhe talvez seria ignorada em apenas um estudo pós-moderno.

Quando o protagonista entra na loja antiga e vê a tapeçaria, começa a viver em dois planos de realidade: um da loja das antiguidades, e outro do mundo dentro da tapeçaria – ambos misturados e confusos, os quais o levam à morte. Aqui é onde vemos, claramente, um dos efeitos que Borges realiza na obra de Lygia. No seu ensaio “Nueva refutación del tiempo” Borges explica suas perspectivas sobre o tempo e como o ser humano se encaixa dentro do tempo: “el tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (Borges 427). Para o protagonista o tempo é a tapeçaria que o ameaça, da qual não pode se escapar, mas, como para Borges, se a tapeçaria é o tempo, então também é a sua realidade – o protagonista é a tapeçaria sendo que dentro da tapeçaria é onde vive a realidade. Por não se poder escapar da cena na tapeçaria, como o tempo também é inescapável, ele entra na iminência do que antes era aparência, e agora uma nova realidade, sem poder próprio para sair. A forte presença do tempo e suas muitas facetas incognoscíveis demonstra que Borges de fato possui um grande impacto na obra de Lygia, além da obra neobarroca contemporânea em geral. Para Borges, o tempo é barroco, o tempo é *Vantias*, algo destinado para acabar, algo desgraçado e real; e para Lygia, o tempo é a tapeçaria neobarroca, a nova realidade desenganada para o protagonista para que saiba onde cabe entre os homens caçadores. Mas, como tais menções de temporalidade na literatura, como é o uso do tempo para os estudos pós-modernos?

No pós-modernismo, a narrativa confusa do tempo se considera como uma manipulação do tempo em que o protagonista vive no presente, e ao mesmo tempo no passado barroco. Porém, a manipulação sugere que há uma realidade verídica entre os dois planos distintos. Para os estudos barrocos, a manipulação do tempo é o que se chamaria o engano versus o desengano em que a inversão da vida como sonho resulta na ideia que o sonho é a vida, a realidade, como na tapeçaria que, no final do conto, se transforma na realidade temporal. Com a leitura do barroco e a leitura do pós-modernismo, vemos que o desengano do protagonista o leva dentro da imagem da tapeçaria para ser, não homem caçador, senão a caçada. Para o protagonista de Lygia, o tempo é a iminência da realidade dentro de tapeçaria – a sua morte, e ele, por ser periférico, chega a ser o objeto da morte – a pessoa caçada. Estas perspectivas, tanto da iminência da morte na tapeçaria sendo a sua realidade (o desengano barroco), como ele sendo estado social pós-moderno), juntas se enriquecem com o estudo do pós-modernismo baseado no barroco, ou o estudo neobarroco. O neobarroco, o qual aparece no conto de Lygia é a fusão das duas disciplinas que resultam em um entendimento maior do que antes se podia conseguir sem a unidade das distintas disciplinas.

Com dois planos de tempo, e a leitura “Borgesiana”, nos leva a vacilar entre as realidades e as aparências, temas muito barrocos do século XVII. A mistura entre as aparências e a realidade também, representa uma manifestação de umas das funções da ficção no pós-modernismo. Linda Hutcheon disse o seguinte sobre as aparências e realidade no pós-modernismo: “What such fiction also does [...] is problematize both the nature of the referent and its relation to the real historical world by its paradoxical combination of metafictional self-reflexivity with historical subject matter” (19). No conto de Lygia, o protagonista se vê, meta-ficcionalmente, na tapeçaria antiga da loja, o qual complica a narrativa do

conto. É importante notar que a tapeçaria é uma representação estética e plástica, ou seja, uma tapeçaria na parede, mas ao mesmo tempo o protagonista a reconhece como uma obra de cores “vivas”, (41) uma obra mais “próxima” (42) e também familiar (43). Por causa de suas interpretações da tapeçaria, as quais antes eram as aparências da arte, se tornam algo vivo, algo real. Enquanto protagonista se confunde no seu mundo de insônia e volta repetidas vezes à loja antiga para resolver o seu desassossego interno por causa da realidade na tapeçaria, as realidades da loja e insônia chegam a ser o “*unheimlich*”, o não familiar, o desconhecido – o novo mundo das aparências. Apesar de que a tapeçaria é feita por fio tecido, esse fio conta, para quem quer vê-la, a sua triste realidade, tal como na tapeçaria de Rubens que contava a superioridade da Igreja Católica ante os “cegos e ignorantes”, a realidade do seu sofrimento mortal entre os homens. O narrador conta para o leitor que o protagonista não podia explicar “toda essa familiaridade” (Fagundes Telles 43) ou seja, todos os sentimentos que só se podiam explicar com o sacrifício da sua vida dentro da tapeçaria, o qual “não passava de uma ficção” (Fagundes Telles 43).

Por meio da leitura pós-moderna, podemos ver que a sua percepção da tapeçaria revela a sua própria realidade interna entre os homens por causa da sua falta da virilidade agressiva e violenta – tudo simbolizado, pintado e vivido na tapeçaria. É um momento meta-ficcional do pós-modernismo e de desengano barroco do seu estado social em que se revela a ele o seu lugar entre os homens: a morte. A leitura neobarroca do desengano em vez de uma leitura simplesmente pós-moderna ou barroca, enriquece o entendimento da cena, uma vez que através do pós-modernismo a percepção do protagonista é a penas a da sua posição entre os homens como periférico. Pela perspectiva do desengano, vemos uma revelação em que ele pode perceber a verdade do seu destino final – a morte. Tal desengano mortal o conduz correndo até o ponto da fuga da perspectiva na imagem, a *Perspectiva artificialis*, conceito estético reestabelecido na pintura barroca, na qual por meio do desengano das aparências sociais em que antes vivia o protagonista entra fisicamente na tapeçaria. A tapeçaria é o caminho para chegar e correr até a sua realidade, a qual ele já conhece pelo desengano (Fagundes Telles 44), a realidade incontornável que o dirige à sua posição hierarquia e política entre os homens, simbolizada no ponto da fuga.

Em relação às tapeçarias e a pintura, Mulherron disse que “if in some way tapestry and painting were competitor arts they were also sister arts” (Mulherron 61) em que se utilizam as mesmas técnicas artísticas para os mesmos fins, como o uso da *Perspectiva artificialis* (Edgerton 39 – 43). Vemos isso na tapeçaria de Rubens que alguns criticaram por ser uma obra “too ‘painterly’” (Mulherron 61), um adjetivo usado raramente para as tapeçarias feitas de fio. Rubens, reconhecido principalmente como um dos pintores barrocos mais importantes do mundo, também consegue os mesmos efeitos de pintura nas suas tapeçarias. Os corpos grandes e carnudos demonstram o supérfluo do estilo da época barroca. A xageração na arquitetura e no carro que a igreja para o seu destino divino são exemplos perfeitos da estética do barroco do século XVII e nos dá uma imagem de como tal vez seria o cenário da tapeçaria de Lygia. Encima da tapeçaria de Rubens se lê, “ECCLESIAE TRIUMPHUS”, ou seja, o triunfo da igreja sobre os cegos e ignorantes – talvez, para um leitor pós-moderno, os marginais. Agora, em comparação da tapeçaria do protagonista do conto “A Caçada”, encima da ima-

gem tal vez se leia “HOMO SACER SUBACTIS”, a conquista do *homo sacer*, o homem menos que homem (Agamben) – o marginal, o protagonista, a caçada.

Na descrição atual da tapeçaria, o narrador descreve, quase num modo de écfrasis, aos homens da imagem como algo “poderoso” e “absoluto” com os “músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para deferir-lhe a seta” (42). Tal representação do homem caçador é um espelho na qual o protagonista se contempla para avaliar-se a se mesmo. Ele até sente confusão de que tal vez em outro tempo tivesse “assistido a essa mesma cena” (42). A sua confusão dele se complica tanto que chega a duvidar se teria sido o “pintor que fez o quadro” (43). Se ele fosse o pintor da cena original, seria um autorretrato com a projeção própria do que é, para ele, ser homem: poderoso, violento, musculoso, etc., alguém que ele não é. A tapeçaria chega a ser um espaço em que o protagonista pode expressar a sua voz masculina não tão violenta e agressiva, mas suave e gentil, a qual é morta pelo olhar masculino. O protagonista seria o criador do que Henri Lefebvre chama Representational Space, onde o espaço é algo “directly lived through its associated images and symbols” (Lefebvre 198). O protagonista como artista, descreve a sua situação, sua realidade e literalmente vive a sua vida por meio das imagens na tapeçaria, ou a sua realidade.

Em 1435 Leon Battista Alberti escreveu *De Pictura* em que ele, passo por passo, descreve e retrata para o leitor a maneira em que o artista pode atingir a perspectiva pictórica, *Perspectiva artificialis*, dentro da pintura, e nesse caso, dentro da tapeçaria. Samuel Edgerton escreveu sobre os efeitos da obra de Alberti e como a perspectiva tem mudado o mundo inteiro para “the development of accurate coordinate cartography and even to the ‘discovery’ of America” e “how it aided astronomy to discover the true form of our extraterrestrial universe” (Edgerton xiii). Na tapeçaria o protagonista não simplesmente se identifica dentro da perspectiva da imagem, senão a personifica ele mesmo com o sacrifício da sua vida, chegando à morte no ponto exato da fuga. Se a *Perspectiva artificialis* mudou a maneira em que contemplamos o universo, no conto de Lygia, a *Perspectiva artificialis* deve mudar a maneira em que vemos um ao outro. É interessante interpretar que o ponto da fuga é donde se desaparece a seta matadora, e por isso é que a velha mulher não a pode notar. Nesse sentido, ela representaria o mundo calado diante do mal tratamento do outro na sociedade contemporânea. A seta, e a cena em que perfura ao protagonista no coração, estão na ponta da fuga, uma representação das periferias da sociedade, lugar desconhecido, não visto de longe, onde tudo desaparece na belicosidade do combate e a barba voluptuosa. Essa é a realidade do homem protagonista, entregar-se como a caçada nas periferias da sua fuga na tapeçaria, e é o desengano que Lygia Fagundes Telles deseja retratar, no qual não há homens caçadores entre os homens, mas apenas homens entre os homens, sugerindo que todos somos seres humanos e devemos tratar uns aos outros como tais.

Com todos esses desenganos neobarrocos na obra de Lygia Fagundes Telles, jogando entre distintos planos de tempo, etc., talvez exista outra realidade, outro desengano que se nos escapa. Em 1997, Lygia escreveu e deu um discurso (*in absentia*) em uma conferência para celebrar a obra das escritoras brasileiras sobre o feminismo no Brasil. Ela disse que “a ficção feita por mulheres tem suas características próprias, é mais intimista, mais confessional: a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulhos em si mesma [...] como se acabasse de nascer” (“A

mulher escritora” 58). Se a ficção das mulheres, como a ficção de Lygia, é uma tentativa de definir à mulher, pode interpretar o protagonista como uma representação auto-ficcional de ela mesma. Com essa leitura, a tapeçaria, velha e empoeirada, é a velha realidade da mulher de antes, até os anos 1970, onde as mulheres deviam de saber o seu lugar entre os homens, sendo algo mais para caçar e comer do que para amar. Tal vez o maior desengano de entre todos seja que ela, e elas, as mulheres, são a caçada, que a tapeçaria seja a realidade da mulher, uma realidade do passado e do presente ao mesmo tempo, uma realidade neobarroca. O desengano verdadeiro é que não há planos de realidade distintas, senão uma realidade só – a morte do marginalizado, um ser humano, entre os homens não é aceitável. Se para Borges o mundo é desgraçadamente real (Borges 427), temos que fazer algo para mudar a sociedade. A obra de Lygia Fagundes Telles busca uma vida melhor, e então merece ser estudado, merece prêmios e merece ser dada importância no cânone literário do mundo inteiro. Terminemos com as palavras de Lygia, para que as realidades, como a da tapeçaria, não sejam realidade mais para ninguém: “Acho que feminismo é exatamente o trabalho que a mulher deve realizar. Sua presença deve se fazer sentir em todos os ramos de atividades, detestando todo tipo de preconceito” (“A mulher escritora” 63) para que “a caçada” chegue a ser “a amada”.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. "Homo Sacer," *Literary Theory an Anthology*, edited by Julie Rivkin and Michael Ryan, 3rd ed., John Wiley & Sons, 2017, pp. 792–808.
- Borges, Jorge Luis. "Nueva refutación del tiempo." *Borges esencial*, Real Academia Española, 2017.
- De Franceschi, Antonio Fernando, et al., editors. *Cadernos de literatura brasileira: Lygia Fagundes Telles*, Instituto Moreira Salles, 1998.
- Durán, Manuel. "The Nobel Prize and Writers in the Hispanic World: A Continuing Story." *World Literature Today*, vol. 62, no. 2, 1988, pp. 214–17.
- Edgerton, Samuel Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Cornell UP, 2009.
- Fagundes Telles, Lydia. "A Caçada." *Antes do baile verde contos de Lygia Fagundes Telles*, José Olympio Editora, 1981, pp. 41–45.
- . "A Mulher escritora e o feminismo no Brasil." *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*, edited by Peggy Sharpe. Editora Paraula, 1997, pp. 57–63.
- Hutcheon, Linda. "Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics." *Poetics of Postmodernism*, Rutledge, 1988, pp. 3–21.
- Lefebvre, Henri. "'Plan of the Present Work' and 'Social Space.'" *The Production of Space*, Cambridge, 1974, pp. 197-99.
- Mulherron, Jamie. "Baroque Tapestry. New York and Madrid." *The Burlington Magazine*, vol. 150, no. 1258, 2008, pp. 59–61. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/20072944>



(Imagem 1). *The triumph of the Church over Ignorance and Blindness*. From a twenty-piece set of *The Triumph of the Eucharist*. Designed by Peter Paul Rubens. Woven in the workshop of Jan Raes II, Brussels. C. 1626–33. Wool and Silk, 490 by 752 cm. (Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid; exh. Metropolitan Museum of Art, New York).