

## RASURA E INACABAMENTO EM “O MENINO”, DE LYGIA FAGUNDES

TELLES

*ERASURE AND INCOMPLETENESS IN “O MENINO”, BY LYGIA  
FAGUNDES TELLES*

Daniel Baz dos Santos<sup>1</sup>Lucilene Canilha Ribeiro<sup>2</sup>

**Resumo:** Este estudo analisa duas manifestações do conto “O menino”, de Lygia Fagundes Telles: o original, publicado em *O cacto vermelho*, e a segunda versão do texto incluída em *O segredo e outras histórias de descoberta*. Comparando os dois trabalhos, foi possível entender alguns aspectos da criação literária e interpretar o território inconstante das decisões estéticas da autora. Para isso, foi utilizada a teoria desenvolvida por Ernst Gombrich e Gerard Genette.

Palavras-chave: crítica textual; literatura brasileira; Ernst Gombrich.

**Abstract:** This study analysis two manifestations of the short story “O menino”, by Lygia Fagundes Telles: the original one, published in *O cacto vermelho*, and a second version of the text, included in *O segredo e outras histórias de descoberta*. By comparing the two works it was possible to understand some aspects of the literary creation and to interpret the inconstant territory of the author's esthetic decisions. In order to do that, we used the theory developed by Ernst Gombrich and Gerard Genette.

Key words: textual criticism; Brazilian literature; Ernst Gombrich.

Ernst Gombrich, estudando a pintura Renascentista, explica que os artistas deste período, em geral, preferiam abandonar um trabalho começado que não parecia seguir para uma resolução satisfatória, a tentar reelaborar o processo já em andamento em direção ao verdadeiro objetivo almejado. Segundo o historiador da arte, “via de regra, quando um desses artistas tinha dúvidas sobre o padrão a adotar em uma composição, preferia começar desde o início, desenhando duas ou mais alternativas lado a lado.” (WOODFIELD, 2012, p. 213). Diferentemente dos poetas, os pintores tinham receio de

---

<sup>1</sup> Mestre, FURG.

<sup>2</sup> Mestre, FURG.

rasurar o que já haviam produzido, pois este procedimento talvez revelasse inexatidão e mesmo incompetência técnica. No entanto, segundo Ernst Gombrich, havia uma exceção que contrariava esta disposição geral: Leonardo Da Vinci. Este apresentava um tipo de composição diferente da cartilha renascentista:

Para o bem e para o mal, ele [Da Vinci] se refere a uma concepção de arte completamente nova – e sabe disso. O que preocupa o artista, acima de tudo, é a capacidade de inventar, não de executar; e para se tornar um veículo e uma ferramenta para a invenção, o desenho precisa assumir um caráter totalmente diferente, que recorda não o padrão do artesão, mas o rascunho inspirado e desorganizado do poeta. Somente assim o artista estará livre para seguir sua imaginação aonde ela o levar (...) (GOMBRICH, 2012, p. 214).

Para o pintor italiano é o ato de criação em si que interessa, isto é, deixar que a imaginação possa ter um papel fundamental na conquista da forma mais precisa, seguindo uma consciência que se sente capaz de fazer todas as coisas no momento prefigurador da arte, aquele em que ela está ainda em estado latente, começando a se tornar um objeto estético. Tendo o método de Da Vinci como modelo, pretende-se aqui empreender um exercício de crítica textual que busca, na comparação de duas versões de um mesmo texto, tentar inferir quais seriam as razões por trás de certas alterações que são realizadas. A crítica textual, como já salientou Alberto Blecia (1983), desempenha um papel fundamental na comparação de muitas versões de uma mesma obra, visando definir, por meio de escolhas editoriais, um objeto razoavelmente coerente para leitura e, principalmente, estudo.

Nas palavras de Gladstone Melo:

“Edição crítica” é a que procura estabelecer o texto perfeito, – confrontando manuscritos ou edições antigas, de vida do autor, anotando variantes, – e, além disso, desfaz as abreviaturas, quando é o caso, moderniza a pontuação, corrige os erros tipográficos, interpreta os passos obscuros, podendo ainda substituir o sistema ortográfico por outro mais moderno, – mas tudo isso respeitando escrupulosamente a língua, as formas, a fonética do tempo e do autor. (MELO, 1947, p. 40)

Para Erich Auerbach, por sua vez, esta necessidade de buscar um formato original de onde emerge o texto tem relação com a história cultural dos povos. Em suas palavras:

A necessidade de constituir textos autênticos se faz sentir quando um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual; salvá-las não somente do olvido como também das alterações, mutilações e adições que o uso popular ou o desleixo dos copistas nelas introduzem necessariamente. Tal necessidade se fez já sentir na época dita helenística da Antiguidade grega no terceiro século a.C., quando os eruditos que tinham seu centro de atividades em Alexandria registraram por escrito os textos da poesia grega, sobretudo de Homero, dando-lhes forma definitiva. (AUERBACH, 1972, p. 11)

Contudo, a intenção deste tipo de análise comparativa não é unicamente de salvação e resguardo. De fato, nossa intenção neste artigo é iluminar, por intermédio da análise de duas apresentações de um mesmo texto, certas questões interpretativas que podem revelar a importância deste tipo de leitura comparada. Nossa reflexão baseia-se na discussão desenvolvida por Gerard Genette em *A obra de arte: imanência e transcendência*. Neste estudo, o autor tenta, primeiramente, definir a obra artística da seguinte forma:

[...] *objeto estético* significa 'objeto em condições de produzir efeito estético', e *função*, 'efeito intencional'. Poderíamos considerar redundante a presença dupla de *artefato* e de *função*, pois não existe artefato sem função (o ser humano não produz nada sem uma intenção funcional), mas a de um artefato não é sempre estética, amiúde não é exclusivamente estética, e um artefato nem sempre tem, entre suas funções, uma função estética [...] (GENETTE, 2001, p. 11)

O autor está interessado nos dois campos relacionados ao objeto artístico, o da materialidade e o da imaterialidade. A partir deste par conceitual poderíamos separar as artes em dois grupos, aquelas de "imanência", ou seja, nos quais o material é único e não pode ser reproduzido (a exemplo da escultura) e as de "transcendência", no qual se posicionam a música e a literatura. Assim como o teórico aponta:

[...] os objetos de imanência material, tão singulares, e até mesmo únicos, são sempre, pelo menos, plurais diacronicamente, pois não cessam de mudar de identidade específica à medida que envelhecem, sem mudar de identidade numérica. Um objeto de imanência ideal, pelo contrário, é absolutamente único, pois não pode mudar de identidade específica sem mudar de identidade numérica. Em compensação, ele é *múltiplo* neste sentido muito particular de ser passível de inúmeras execuções ou *manifestações*.

Assim, parece-me que os objetos alográficos (ideais) são exaustivamente definidos por sua identidade específica (pois não têm identidade numérica

distinta), e que os objetos autográficos (materiais) são essencialmente definidos por sua identidade numérica, ou, como diz Goodman, sua 'história de produção', pois mudam constantemente de identidade específica sem que o sentimento de sua identidade seja abolido (GENETTE, 2001, p. 31)

O tipo de trabalho apresentado aqui, no entanto, mostra um objeto híbrido, que se move por entre as constatações conceituais de Genette, principalmente no que diz respeito à diferença do "texto" e da "obra", como ele próprio esclarece:

Desta independência dos dois critérios de identidade, a ilustração simétrica é, evidentemente, a indiferença dos objetos de imanência ideal com relação à 'história da produção' de suas manifestações físicas. É claro que eu não afirmaria, como faz Goodman, que um macaco datilógrafo excepcionalmente veloz ou felizado, que tivesse furtivamente datilografado um texto rigorosamente idêntico ao de *A cartuxa de Parma*, teria produzido a mesma obra que Stendhal, pois uma obra literária é um ato (da língua) em cuja definição entram muitas outras coisas além do texto, e isto nos leva à distinção entre imanência e transcendência. Mas, afirmo, com segurança, que ele teria produzido o mesmo texto, ou seja, o mesmo objeto de imanência exhaustivamente definido, posto que ideal, por sua identidade específica – neste caso, textual. (GENETTE, 2001, p. 33)

Ao pensar as escolhas autorais entre dois objetos que chamaremos de "textos", ou seja, a manifestação significativa do discurso, sua materialidade sígnica imanente, tenta-se aproximar-se mais daquilo que se entende por "obra", ou melhor, o conteúdo finalizado de certos fenômenos textuais, de ordem transcendental, cujo guia pode ser encontrado na reflexão do autor francês. Para estudo de caso utilizaremos uma das autoras que mais intimamente vivencia a tensão entre seus "textos" e suas "obras", Lygia Fagundes Telles, autora do conto "O menino" que passa a ser observado de agora em diante.

O conto foi publicado originalmente no volume *O cacto vermelho* (1949), terceira obra da autora e que foi proibida de ser republicada por ela, tornando-se rara. Contudo, se a autora vetou a reprodução do livro completo, permitiu a reedição de alguns textos em antologias posteriores. A narrativa em questão aparece também, por exemplo, em *Histórias escolhidas* (1961), *Antes do baile verde* (1970), entre outros. Contudo, a segunda versão de "O menino" a ser utilizada neste artigo é aquela presente no livro *O segredo e outras histórias de descoberta* (2012), último exemplar no qual o conto foi publicado. A narrativa (em ambas as versões) segue a linha machadiana de "Missa do galo", onde nada e, ao mesmo tempo, tudo acontece, já que devemos tentar compreender a ação por intermédio da visão lacunar dos

personagens. Acompanhamos a ida de um menino com a mãe ao cinema, na qual ele a surpreende em adultério, traindo o pai que os espera lendo jornal em casa. É este enredo simples que a autora paulista irá repensar futuramente, com o intuito de desenvolver certas potencialidades textuais.

A segunda versão aqui utilizada de “O menino” apresenta mudanças não tão significativas em relação ao original. Um exemplo pode ser percebido nas falas das personagens, principalmente as da criança, que se aproximam mais da oralidade contemporânea, além do abandono de poucas expressões que caíram em desuso. Sendo assim, o primeiro plano da reescritura se situa no terreno da atualização, ao repensar estruturas linguísticas que não são mais utilizadas no tempo da nova recepção. Aqui destacaríamos algumas passagens do conto que nos parecem mais emblemáticas e que vão além da simples “atualização”, servindo, metonimicamente, para termos uma ideia da organização do todo, começando pelo parágrafo que inicia a narrativa. A versão original apresenta a seguinte composição:

Êle sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou a olhar a mãe. Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos. E ela passava a escova bem devagar e só descansou quando os viu brilhantes e arreliaados como se uma ventania os tivesse puxado para trás. Em seguida tomou de um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, os lóbulos das orelhas e finalmente umedeceu um lençinho de rendas que desenfurnou de dentro do decote.

Então olhou para o menino e sorriu. Êle sorriu também. Era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 1949, p. 89)

Já o texto mais recente, presente em *O segredo e outras histórias de descoberta*, inicia-se da seguinte forma:

Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim. (TELLES, 2012, p. 18)

Além de algumas escolhas estilísticas que, provavelmente, respeitam a transformação rítmica e estrutural da linguagem – explicando a ausência do pronome na primeira frase ou a mudança da forma infinitiva (a olhar) para o gerúndio (olhando) — há determinadas alterações que redefinem as linhas nas quais a personagem feminina é construída. Na versão mais antiga (1949), o narrador diz: “Agora ela escovava os cabelos, examinando-se demoradamente no grande espelho do toucador. Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos.”. Se compararmos com o texto publicado em 2012 — “(...) agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás.” — notamos uma sutil, mas significativa diferença entre as duas representações. A ausência do item espacial “espelho” atenua a vaidade presente no comportamento da mãe, o que torna seu caráter sexual muito mais atenuado. Por sua vez, a pausa feita no enredo original para elencar, em um óbvio predicativo as características dos cabelos da mulher — “Eram cabelos louros, muitos curtos e crespos,” — são substituídas pela inserção de suas propriedades no interior da ação, apresentando em harmonia hierárquica suas ações e suas propriedades físicas, o que a torna uma personagem muito mais complexa.

Do trecho “e ela passava...” até “decote”, presentes no original, a mudança é ainda mais drástica. No primeiro texto, o penteado parece ter sido moldado pelo vento, comentário que dá um ar rebelde e indomável à personagem. Esta associação está ausente na segunda narrativa, substituída por outra mais orgânica. Os cabelos dispostos em frente ao seu rosto parecem formar uma coroa, imagem que, se não consegue substituir integralmente a escolha feita no conto original, mais uma vez, seguindo a composição do trecho anteriormente citado, encontra na descrição da própria heroína as metáforas para seu caráter e situação. Ação e descrição estão sempre lado a lado na confecção da mulher. Além disso, o espelho, ausente na primeira sentença, é mencionado neste momento na versão de 2012, já que a mãe observa o filho através dele. Sendo assim, a ideia de vaidade, que se apresenta de forma não tão orgânica no conto original, volta metamorfoseada na relação bilateral entre a mulher e o menino, mais coerente, por esta via, com os rumos do conto.

O primeiro diálogo entre a mãe e o menino, que segue esta primeira descrição do cenário também é modificado. Na história de 1949 temos “quer se perfumar também — ela perguntou.” (TELLES, 1949, p. 89), ao passo que no conto mais recente, apresentam-se as seguintes falas: “— Quantos anos você tem, mamãe? — Ah que pergunta! Acho que trinta ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí. Quer se perfumar também?” (TELLES, 2012, p. 18). Comparando as duas possibilidades, podemos inferir

que a inclusão da pergunta da criança torna ainda mais coeso o sentido final do conto, que irá explorar o frescor sexual da mulher (e um leve embaraço com a idade) e intensifica o caráter enigmático que o menino não parece compreender integralmente. Isso está de acordo com outras partes do texto, como a que será elencada a seguir.

Em trecho mais avançado do conto de 1949, depois que a criança surpreende a mãe de mãos dadas com um homem estranho, o narrador relata o sentimento do menino, em um turbilhão de sensações que tentam representar a forma como ele se sentiu ao descobrir a atitude transgressiva de sua progenitora. No conto mais antigo, temos a seguinte construção:

Estremecendo como se alguém o sacudisse, o menino despertou. Sentiu o coração bater desesperado bater como só batera naquele dia na fazenda onde ele teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido. O susto ressecou-lhe os lábios. Na boca, o tablete de chocolate transformou-se numa massa viscosa e amarga. Redondos e arregalados, os olhos cravaram-se na tela. As imagens moviam-se sem sentido. Os letreiros dançavam. Mas o menino continuava imóvel, a olhar obstinado para a frente, a fim de que ela não desconfiasse que êle descobrira. Pedacos de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça. Reviu a mãe a se perfumar, umedecendo devagarinho as pontas dos dedos; reviu-a na sala de espera, encostada à coluna, repetindo-lhe trêmula que esperasse, esperasse; depois, aquela demorada procura de lugares, ela a ir e vir pelo corredor escuro, mostrando-se, avisando ao homem que podia se aproximar... E, mais forte do que todas as lembranças, dominando tudo, a mão pequena e branca deslizando na escuridão como um bicho. (TELLES, 1949, p. 95)

Por sua vez, a narrativa mais recente, organiza de maneira distinta a mesma cena:

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letreiros dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a fuga do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente

nítido em meio do fervilhar de sons e falas – e ele não queria, não queria ouvir! –  
ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes. (TELLES, 2012, p. 23-24)

A principal diferença entre ambos os trechos está no caráter mais pontilhado e amorfo do segundo, que investe de forma mais decisiva na desconexão, isto é, no caos que a nova experiência impõe em sua consciência ainda jovem. As letras do letreiro não apenas dançam, como na versão mais antiga, mas “se fundiam pesadamente, como chumbo derretido”. Ao invés do pretérito simples, quando o chocolate “transformou-se” em uma massa, na segunda composição, o doce “foi-se transformando”, gerúndio que nos aproxima muito mais da experiência da personagem, já que temos que vivenciá-la ainda em processo e não acabada como acontece na primeira edição de “O menino”. Além disso, o comentário “(...) pedaços de frases, cenas confusas, todos os acontecimentos das últimas horas brotaram aos borbotões dentro da pequenina cabeça” é completamente suprimido da versão posterior. De fato, parece que, em geral, a autora deixa sua escrita mais paratática, não só aumentando o número de frases justapostas, sem qualquer ligação sintática, como também eliminando os elementos conjuntivos. Isso acarreta na ampliação do sentido lacunar do texto, já antes mencionado, visto que ele se torna menos coeso e mais contíguo, dialogando com a tradição da prosa modernista tão presente em muitos momentos da obra de Telles.

Já na primeira cena analisada, podemos perceber a supressão da conjunção “então”. Neste exemplo, os termos “a fim de”, “depois” e “e” que ajudam na coesão das orações em períodos iguais ou diferentes são completamente extraídos da versão mais recente do conto. Outra mudança de conjunção pode nos ajudar a entender este procedimento e se encontra na troca do excerto “Sentiu o coração bater desesperado bater como só batera naquele dia na fazenda *onde* êle teve de correr como um louco, perseguido de perto por um touro enfurecido” (grifo nosso) por “Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda *quando* teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro” (grifo nosso). No segundo trecho, a ênfase conjuntiva é temporal, colocando o termo “quando” como substituto da conjunção espacial “onde”. O conflito que se dá no interior da consciência e no seu ritmo interno é muito mais importante do que o ritmo das coisas que estão no espaço fora do sujeito. Isso explica as mudanças que ocorrem desde o início do conto, tornando o cenário e as ações uma extensão da conduta dos sujeitos. É por isso também que um coração infantil “desesperado” passa a ser qualificado como “descompassado” na versão mais atual, pois ele vivencia esta tensão rítmica (que é

apresentada na valorização da parataxe) de um tempo mais evidenciado e em cujo cerne está o valor da ação central do conto.

Não é estranha, dessa forma, a quase ausência do trecho “Agora o artista cantava, havia uma orquestra tocando sem parar. Mas em meio daquele barulho todo, os ouvidos do menino distinguiam — e êle não queria, não queria ouvir! — o ciciar sutil dos dois num entrecortado diálogo entre os dentes.” (TELLES, 1949, p. 95). A referência ao cantor insiste em um ordenamento espacial, introduzido por intermédio de certa estabilidade temporal (basta notar o uso do advérbio “agora”), no qual se perde o caráter mais irregular apresentado na composição de 2012. É importante reparar que este trecho tenha sido excluído, pois torna a ambientação do conto mais abstrata, enfatizando os valores da esfera temporal.

A substituição de períodos longos por outros mais curtos e pontilhados está presente também na emblemática cena na qual a mãe quer pegar a mão do filho, após soltar a mão do homem desconhecido antes de irem embora. A diferença entre ambos os trechos é muito expressiva. No conto original lemos:

— Vamos, filhote? — convidou, segurando-o pela mão.  
Êle baixou a cabeça e por um momento teve que fazer um esforço desesperado para não cuspir e cravar as unhas e morder aquela carne perfumada, quente ainda das mãos do homem. (TELLES, 1949, p. 96)

Já no exemplar contemporâneo temos a seguinte cena:

— Vamos, filhote?  
Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentia quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado, queria cravar as unhas naquela carne. (TELLES, 2012, p. 25)

Além da nova composição, repleta de frases curtas e secas que intensificam a sensação de abandono da criação por intermédio de uma sintaxe que se interrompe e se reconstrói paulatinamente, aqui também se coloca uma nova questão, ou seja, do caráter quase hipotextual que a primeira obra passa a atingir, se formos ler a última à luz da original, uma vez que ela pode ser lida como uma etapa discursiva da recepção da segunda. Lendo somente o conto mais recente, a maciez e calor presentes na mão da personagem feminina podem ser interpretados como um resquício do carinho

materno, um vínculo ainda não perdido entre os dois protagonistas. Contudo, após ler o texto de 1949, essa dupla leitura fica quase impossível de ser mantida, já que explicita que aquele calor era a presença do homem no corpo da mãe, o que incorpora uma sensualidade latente na caracterização macia de sua pele. A cena presente na última narrativa é certamente mais ambígua, mas essa nova intenção da autora pode se perder para o leitor que conhece o exemplar original. Essa comparação mostra como podemos alcançar níveis de leituras inéditos que somente o cotejo das duas versões do conto pode produzir e que não poderiam ser alcançados na leitura isolada destas.

Estamos diante de um tipo de “memória” bastante presente no ritmo empreendido pelos sistemas culturais. Isto foi percebido por Heinrich Lausberg que, no trecho citado a seguir, permite que relacionemos o tipo de exercício feito até aqui com a manutenção da memória viva (e contraditória) de uma obra em processo, composta de várias versões:

Ao lado do decurso da situação histórica que é linear e consome o discurso, existe outro decurso cíclico inerente ao ritmo de ano (e a outros ritmos de tempo). Decerto o decurso cíclico está determinado por natureza e não pode ser modificado pelas pessoas mediante ação ou discurso. Mas o homem, perante esta sua dependência do decurso cíclico, sente-se impelido a manifestar o seu interesse neste decurso por meio de discursos confirmativos (laudatórios) ou mediante discursos que evocam o fenômeno através de uma cooperação fictícia. Este discurso é um discurso litúrgico que se repete anualmente (ou conforme outros ritmos de tempo). Um tal discurso litúrgico permanecerá de ano em ano constante no seu teor, para assim exprimir o regresso da mesma realidade da situação, o que é importante focar. Deste modo, fenomenologicamente, aquilo que, liberto da sua ligação ao ritmo litúrgico do tempo, se chama *poesia* ou (bela) *literatura*. O uso repetido pressupõe a conservação do discurso na memória de, pelo menos, uma pessoa (geralmente de toda uma escola de cantores ou também do conjunto da comunidade celebrante) ou através da escrita. Assim nasce a tradição literária. (LAUSBERG, 1981, p 20-21)

Pensando a partir da reflexão empreendida por Lausberg, é possível dizer que a crítica textual e o comparativo feito neste trabalho são fundamentais, pois nos ajudam a organizar os processos de modificação dos textos, fenômeno que carrega em si parte de nossa tradição cultural. A reescrita de um texto e sua posterior publicação cria também uma espécie de “cooperação fictícia”, na qual entendemos o prazer de estar no entre-lugar do discurso, de apreciar um fenômeno linguístico que é um projeto e não um objeto estático e não convidativo à nossa participação.

A cena final, na qual mãe e filho chegam a casa onde moram e encontram o pai lendo o jornal, é mais longa na versão recente, apresentando uma série de mudanças estilísticas. Destaca-se, assim, o exato trecho no qual a criança, ao entrar, espera que algo aconteça. Na obra original, o narrador conta:

Quando entraram na sala, o pai já estava na cadeira de balanço, lendo jornal. O menino estacou na porta, pálido de medo. Agora vai acontecer alguma coisa, pensou, sem forças de se aproximar. Alguma coisa horrível deveria acontecer! Concluiu apavorado.

Mas tudo se passou exatamente como nos outros dias: ela chegou, disse-lhe “boa noite, querido!” e beijou-o na frente. (TELLES, 1949, p. 97)

A narrativa de 2012, presente em *O segredo e outras histórias de descoberta*, por seu turno, reelabora a passagem anterior da seguinte maneira:

Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.

— Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? — perguntou ela, beijando o homem na face. — Mas a luz não está muito fraca? (TELLES, 2012, p. 26)

Aqui, a mãe tem voz dentro de casa. Ainda que seja a primeira a falar, depois de entrar no recinto, nos dois contos, no primeiro, sua voz está diluída no discurso indireto do narrador, como se estivesse à mercê de um julgamento que lhe observa “de fora”, ao passo que, no texto de 2012, há a presença do estilo direto, o que conota uma personagem mais solta e com autoridade a respeito do que diz, alheia ao domínio do narrador. Além disso, ao mostrar uma preocupação com o marido (dissimulada ou não) a mulher se torna muito mais complexa do que no conto primeiro. O detalhe final é beijá-lo na face, atitude muito mais sedutora que o patético beijo na frente do original, atitude que torna a relação do casal bastante casta na narrativa de 1949.

Por intermédio deste tipo de comparação que estamos fazendo, acessamos uma espécie de memória do texto literário, considerado definitivo pela autora, como se a versão original fosse uma forma de *archaica* do texto posterior, guardando informações novas para o leitor interessado, tendo virtudes semânticas e formais de algo semelhante a um hipotexto. Ao comparar as duas versões, estamos diante de uma flutuação rizomática, na qual a tessitura da narrativa escoia por vários caminhos, decisivos no sentido atingido pelo texto. O processo de escrita e reescrita se compõe

de direções móveis, as quais possibilitam a percepção de um movimento criador, por intermédio de uma consciência narrativa que se reavalia e transforma. Mais do que criador é *poiético*, pois se situa nas primeiras etapas da mimese, isto é, a prefiguração e configuração das estruturas imaginárias em sintagma narrativo. O horizonte de leitura, portanto, também não é fixo, já que se localiza em um espaço transitório, efetivado pelo esforço da voz narrativa que se desfaz e refaz na consciência do leitor (que conhece duas versões de uma mesma história).

Acompanhar a linguagem dentro de sua própria reforma é uma maneira de intuir um território abstrato que se equilibra entre várias versões de um texto, atividade esta que constrói um novo campo (proto)textual (já que nunca temos um texto “acabado” diante de nós) que, apesar de dependente da materialidade da escritura, se posiciona em um lugar transcendente de onde brotam configurações variáveis, semiconcretizadas de um mesmo objeto literário.

Estamos tentando entender o jogo de idas e vindas presentes na elaboração de um texto de Lygia Fagundes Telles e, de fato, podemos levantar, como o fizemos, algumas hipóteses a respeito de suas novas preocupações temático-formais. A “rasura” que, diferente da crença da maioria dos renascentistas descritos por Gombrich, não tem mais medo de parecer incompetência. Pelo contrário, ela é uma das manifestações textuais que cooperam para o entendimento de algo mais amplo, que podemos chamar de obra. Assim, ler a autora nesta perspectiva, comparando duas versões de uma das suas narrativas, nos transposta para um ambiente no qual o texto não é só estado, mas também potência. Sabemos de suas realizações e de suas indecisões. Sendo assim, refletir acerca desta operação mutante permite tatear outras facetas da formação da obra artística, dimensão difícil de ser atingida com a crítica literária comum. Isso nos encaminha, dessa forma, a um universo em que o fenômeno artístico é essencialmente lacunar, um gesto inacabado, aberto para o mundo, para nós.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Introdução aos textos literários*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Catalia, 1983.

GENETTE, G. *A obra de arte I*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMBRICH, E. "O método de Leonardo da Vinci para elaborar composições". In: WOODFIEDL, Richard (org.). *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LAUSBERG, H. *Linguística Românica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d, 1981.

MELO, G. C. *Iniciação à Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.

TELLES, L. F. *O cacto vermelho*. São Paulo: Mérito S. A., 1949.

\_\_\_\_\_. *O segredo e outras histórias de descoberta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Submetido em: 09/03/2015

Aceito em: 23/03/2015