

DA INFÂNCIA À MATURIDADE: UMA LEITURA DO CONTO *AS CEREJAS* DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Liliane Batista BARROS¹²
Universidade Federal do Pará

Resumo: Trata-se de uma leitura do conto *As Cerejas*, de Lygia Fagundes Telles, com vistas a explorar especialmente a memória e os aspectos referentes à passagem da infância à adolescência demarcados na fala da narradora.

O presente estudo tem como objetivo a análise do conto *As Cerejas*, de autoria de Lygia Fagundes Telles, na perspectiva do espaço memória que traz ao leitor a passagem da infância para a adolescência da narradora que relembra os dias vividos na chácara da Madrinha no período da visita de Marcelo e tia Olívia.

Antes de iniciar a análise, convém retomar a escrita de autoria feminina. Podemos determinar o início da produção literária feminina brasileira no século XVIII, com autoras como Beatriz Brandão, Ângela do Amaral Rangel e Delfina Benigna da Cunha. Perpassa pelo Romantismo com Nísia Floresta, Narcisa Amália, Rita Barém de Melo, Amélia dos Passos Figueiredo, Adélia Fonseca, entre outras¹³. Trata-se de uma produção considerável embora pouco divulgada e estudada. Mas é no início do século XX que um fenômeno literário importante vai se formar que é a produção e o consumo em grande escala tanto da literatura infantil quanto da literatura escrita por mulheres. Mas a literatura de autoria feminina brasileira só vai ter o processo de ruptura e afirmação nos anos 20, período em que a estética literária repensa seus valores da Belle Époque, valores que foram desgregados com o advento da Primeira Guerra e vão repercutir nos períodos posteriores, pois o homem vê suas certezas e segurança ameaçadas pelos conflitos resultantes dessa

¹² Professora de Literatura da UFPA, campus de Marabá.

¹³ Para maiores informações, ler Nelly Novas Coelho (2000), 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil.

Primeira Guerra. As décadas de 30 e 40 trazem um período de incertezas com as ditaduras postas tanto no Brasil quanto em Portugal, e faz-se necessário à literatura o compromisso social da denúncia; e, no campo da escrita feminina, surge, então, a literatura participante com Rachel de Queiroz. Nesse universo ficcional, desponta nos fins dos anos 30 Lygia Fagundes Telles, com a publicação de *Certo Vermelho*.

A Segunda Guerra chega e com ela os movimentos estéticos expressam uma nova postura do homem diante do mundo, talvez isso se deva a duas guerras tão próximas no início do século, e a humanidade vê suas certezas destruídas com as guerras, e as dúvidas no tocante ao futuro junto com a indefinição em relação aos valores postos até então a fazem insegura e egocêntrica. Assim, os períodos de 45 e 60, definidos como pós-guerra, levam a uma nova reformulação literária que se distancia da social participante dos anos 30, que tinha suas certezas a comunicar. A nova literatura passa a ser das incertezas, das dúvidas, das interrogações, pois vive o momento da guerra-fria, e os vários embates existenciais levam a um questionamento de valores. Como consequência, o existencialismo francês aflora, e o homem, de questionador social, passa a questionador de si mesmo. De uma postura de denúncia, a literatura passa à dúvida. No Brasil, a produção literária de Clarice Lispector vai se destacar nesse período com a visão existencial do mundo, em que a perplexidade do momento cria um novo *eu* narrativo. Essa postura estética gera o limite entre tradição e transgressão na literatura de autoria feminina. As décadas de 50 e 60 são as mais marcantes desse movimento, e é no ano de 1954 que Lygia Fagundes Telles inicia como romancista, com *Ciranda de Pedras*.

Na obra de Lygia Fagundes, as personagens femininas são marcantes pelo jogo psicológico que revela uma visão de mundo fragmentada como suas personagens. Sua narrativa, como resultado dessa fragmentação, também não tem a estrutura tradicional com começo, meio e fim, mas flagra momentos que apreendem um estado, moral, afetivo, psicológico, o que faz o desfecho não ser importante, principalmente em seus contos. Talvez isso revele uma geração em busca de sua afirmação em um mundo inconstante na fronteira entre o humanismo e existencialismo, por isso a solução encontrada é a fragmentação como projeção desse *status quo*²⁴.

²⁴ As observações explanadas aqui são fruto das anotações de sala de aula, efetuadas durante a disciplina A Literatura Feminina em Portugal e no Brasil, ministrada pelo Prof^o Nelly Norães Coelho no curso de mestrado da Universidade de São Paulo, no ano de 2000.

O conto que escolhemos para análise faz parte da coletânea organizada por Alfredo Bosi intitulado *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. O conto *As Cegras* foi publicado, em 1971, no livro *Seleção*, pela Editora José Olympio. Escolhemos esse conto por trazer na sua tessitura a questão da posse e da perda rememorada pela narradora que gera o conflito e revela “uma relação dramática com o passado, definido como reino da posse e da perda”, e o leitor é levado à situação de confidente pela estrutura textual em forma de diário e, conforme aponta Alfredo Bosi,

O convívio a consciência com a memória produz um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiantes. Recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre é o esforço bem logrado da prosa ardente de Lygia Fagundes Telles (...) o intimismo de Lygia Fagundes Telles, de Otto Lara Resende, de Antrao Dourado, analisam-se numa superfície literária audaciosa e fina que tangencia a forma de diário, toda presa às memórias de um eu atada mável e líbil de adolescente (1987, p.17).

Após o exposto, passamos à análise do conto propriamente dita. Acreditamos que o primeiro parágrafo seja importante por já trazer a predominância da fragmentação e a indefinição, fazendo com que o leitor só possa compreender plenamente esse parágrafo ao final do conto e também por ser o resumo da história:

Aquela gente teria mesmo existido? Madrinhá tentando a tortina de crochê com um anjinho a espreçar entre suas, a pudor à la-drinha sempre afobada, pisando os olhinhos estrábios “você não viu um onde deixei meus óculos?” a preta Dionísia a bater as claras em neve, a voz ácida contrastada com a doçura dos creme “esta receita é nova...” Marcelo muito bofo – por que não lembro da voz dele? – agarrado à crina do curulo, agarrado à cabeleira de tia Olívia, os dois acrobatazando lividamente no divã. “Você lembra levou as relas à tia Olívia?”, perguntou Madrinhá lá embaixo. O relinchoço apagou-se. E no escuro que se fez, veio como resposta o ruído das cegras se despencando no chão (1987, p.144).

Nessa citação, temos o resumo do conto que vai ser desvelado aos poucos ao leitor no tecer da narrativa. Nele está o fluxo de emoções e

fatos antecipados ao leitor de forma entrecortada e sem sentido. A ação não tem uma marca temporal definida. Podemos constatar isso na primeira frase da citação que traz o verbo no futuro do pretérito seguido de uma interrogação: "Aquele gente teria mesmo existido?". A antecipação dos fatos cria uma expectativa no leitor, curioso por compreender aquele emaranhado de informações e ações confusas de personagens em plena ação: "Madrinha sempre afogada, piscando os olhinhos estrábicos", "você não viram onde deixei meus óculos?", a preta Dionísia a bater as claras em neve, a voz ácida contrastada com a doçura do creme "esta receita é nova...". Marcelo muito loiro – "por que não lembro da voz dele? – agarrado à crina do cavalo, agarrado à cabeleira de tia Olívia, os dois tombando lividamente no divã". O tempo verbal no presente faz com que a ação seja transportada do passado para o presente, mesmo sendo uma narrativa da memória, por isso, segundo entendemos, os verbos utilizados estão no passado:

Ela chegou inesperadamente. Um cavaleiro trouxe o resado do chefe da estação pedindo a charrete para a visita que acabara de desambasar (1987, p.144).

Aproximou-se fascinada. Nunca tinha visto ninguém como tia Olívia, ninguém com aqueles olhos piscando de verde (1987, p.145).

Desabei num canto, fugindo da luz d'ão castiçal aceso em cima da mesa (1987, p.149).

Sorriso alisando o crachê com as pontas dos dedos. Tinha encontrado os ámbos (1987, p.150) (os grifos são nossos).

Se o tempo verbal da narrativa está no passado, as reflexões da narrativa estão no presente. Estabelece-se assim um jogo temporal que está ligado ao tempo da narrativa: o presente de quem conta e o passado do que é contado. Observamos ainda que ao se dar a voz às personagens o tempo verbal passa para o presente:

— Ah, minha querida, Aderto tem tantas parentes, uma família enorme! Imagine se você me lembrar de todos com esta minha memória. Ele veio passar as férias aqui? (1987, p.145).

— Usa um perfume muito forte. É aquele galho de cenjas pendurado no peito. Tão vulgar (1987, p.147).

— Ninguém responde, ela deix estar dormindo (1987, p.149).

— E o Marcelo?

— Não sei deix estar dormindo também (1987, p.149).

— Marcela já foi embora ontem à noite, quando gi já estava de mala pronta, sabe como ele é. Viu até aqui se despedir mas você estava dormindo profundamente (1987, p.150) (grifos nossos).

Nesta passagem do foco narrativo da narradora para as personagens, temos a comprovação do olhar da narradora pela periferia, por isso há ausência da onisciência. Além das marcas verbais, há a marca do tempo pela utilização dos dísticos, a narradora apenas situa a passagem temporal, mas de forma imprecisa:

Fui para a varanda e fiquei vendo as estrelas por cima a folhagem da paineira (1987, p.146).

Lembro das primeiras gotas de chuva que caíram no varandão (1987, p.148).

Dois dias depois tia Olívia partiu também (1987, p.150).

Exatamente um ano depois da ruptura, um outro dia, ao mesmo momento comentário ao receber a carta onde Raulen comunicava que Marcela tinha partido de uma queda de cavalo (1987, p.150) (os grifos são nossos).

O tempo da memória não permite à narradora precisar os dias, as horas e o tempo. Além disso, as lembranças retornam à mente de forma desordenada, o que justifica o fato de a narrativa ter uma estrutura fragmentada. Vemos nesse aspecto formal uma transgressão ao comparar o texto de Lygia Fagundes às narrativas da década de 30, predominantemente documentais, precisas, por se caracterizarem como denúncia.

Acreditamos que neste conto não é importante a precisão da marca temporal por ser uma narrativa de memória e porque os sentimentos da narradora são mais importantes que os fatos narrados.

Assim como o tempo, o espaço do conto é o da memória e decorre da despreocupação documental em situar realisticamente a narrativa. Não há descrição detalhada de ambiente ou paisagem, e essa imprecisão tem início no segundo parágrafo: "A casa em meio do arvoredo, o rio, as tardes como que suspensas na poeira do ar – desapareceu tudo sem deixar vestígio" (1987, p.144).

Não descrição da casa, não é informada ao leitor a cor da fachada, a forma das janelas e portas, do mesmo modo que o rio não é nominado, também não é informado se é grande, pequeno, se tem correnteza ou não. A questão geografia é desprezada, não se sabe qual é a cidade e nem qual é a região geográfica em que a narrativa acontece. O espaço físico surge na memória da narradora justamente quando ela retira as cerejas da gaveta. A ação de pegar as cerejas na gaveta deflagra as lembranças do passado. Temos aqui a retomada da história a partir de um objeto. A retirada das cerejas da gaveta é na verdade uma metáfora da rememoração. Lembremos que Bachelard em sua obra *A Poética do Espaço* define a gaveta como metáfora dos segredos, talvez isso justifique o texto na estrutura de um diário. Com o ato da retirada do broche, é retomada da memória uma situação em que a narradora (que não tem o nome revelado) se viu envolvida e "desapareceu tudo sem deixar vestígios" (1987, p. 144):

Ficaram as cerejas, só elas resistiram com sua vermelhidão de loucura. Basta abrir a gaveta: algumas foram roídas por alguma barata e nessas o algodão estoura, empelotado, não tia Olívia, não eram de cera, eram de algodão suas cerejas vermelhas (1987, p.144).

Retirar da gaveta, aqui, entendemos, além do ato de abrir a gaveta de um móvel, é também metáfora das lembranças: as cerejas abrem as gavetas da memória. Talvez por isso a imprecisão espacial faça com que a casa da chácara não seja detalhada. Cada ambiente é relatado em função das personagens e dos acontecimentos. A esse propósito, vale ressaltar a definição de espaço de Osman Lins: "Há, portanto, entre personagem e espaço, um liame vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a person-

pois constituem elemento valioso para uma aferição justa" (1976, p.70).
E mais adiante completa:

podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coexistindo ou com a sua individualidade tendendo para zero (1976, p. 72).

Assim sendo, podemos verificar que as personagens ocupam determinados cômodos da casa que vão revelar sua função na narrativa. As personagens estão contidas no espaço da chácara e, na maior parte do tempo, na casa, ou seja, do espaço fechado. A princípio somente a narradora, Madrinha e Dionísia dividem o espaço da casa. Por isso, talvez, o estranhamento e a invasão que elas sentem com a chegada de Marcelo e Olívia, pois além de pertencerem a um mundo diferente do delas modificam a rotina da casa que até então era predominantemente feminino:

Marcelo também tinha estado na Europa com o avô. Seria isso? Seria isso que os fazia tão superiores a nós? Purcium feitos de outra carne e pertencer a um outro mundo tão acima do nosso, ah! Como éramos pobres e feios. Diante de Marcelo e da Olívia, só diante dos dois é que eu pude avaliar como éramos pequenas: eu, de muitas saias e vestidos feitos por Dionísia, vestidos que pareciam camisas de bonecas de jornal que Simão recortava com a tesoura do jardim. Madrinha estribica e tonta em meio das suas rendas e crochês. Dionísia tão pura quanto refunada com suas receitas secretas (1987, p.146).

Das três mulheres, Madrinha é a que se preocupa com o conforto da casa, está presa a pequenas minúcias do cotidiano no interior da casa. Transita pelos aposentos da casa, mas a saleta é o seu lugar preferido. É nesse espaço que a Madrinha estribica tece os anjinhos cegos das cortinas. O sentimento de inferioridade da narradora em relação a Olívia e Marcelo se estende à Madrinha, porém esta se preocupa mais com Olívia do que com Marcelo:

É Olívia! Exclamou Madrinha. É a prima! Alberto esqueceu que ela viria, mas não disse quando, ficou de avisar. Em se sui-

*dar as cortinas, border umas fraldas e agonal... Justo Olívia
você não podem fazer idêta, ela é tanto luxo e a casa aqui é tão
simples, não estou preparada, meus deus! O que é que eu faço,
Dionísia, me diga agora o que é que eu faço! (1987, p.144).*

*Agora só ouço a voz da Madrinha que tegevelava sem parar
a chúcará era modestíssima, mas ela haveria de gostar, por que
não? O dâmo era uma maravilha e o pouar nessa época dai
era estar coalhado de mangas. Ela não gostava de mangas?
Não?... Tinha também bons cavalos se quisesse montar, Marce-
lo poderia acompanhá-la, era um ótimo cavaleiro. Ah, o médico
proibira? Bem os passeias a pé também eram lindas, havia no
fim do caminho das bambas um lugar ideal para piqueniques,
ela não achava graça em piqueniques? (1987, p.146).*

Peles fragmentos transcritos anteriormente, fica ao leitor a pergunta: afinal, o que Olívia foi fazer ali? É o mistério que fica no ar. Madrinha tenta fazer cora que a prima fique à vontade e continua sua rotina de tecelã com os anjinhos de crochê. A cegueira dos anjinhos nada mais é do que uma projeção da cegueira física e da ingenuidade da Madrinha:

*— Mas crochê é assim mesmo, menino! No lugar de cada olho
deve ficar uma casa vazia – esclareceu ela em muita convicção.
Esquivou o trabalho. E voltou-se nervosamente para mim:
— Porque não vai buscar o dominó para você jogarem uma
partida? E vê se encontra meus óculos que deixei por aí (1987,
p.147).*

*Fui com Madrinha para a saleta. Um raio estalou de repente:
como se esperasse por esse sinal, a casa ficou completamente às
escuras enquanto a tempestade decabava (1987, p.149).*

O estrabismo da Madrinha pode significar a visão imperfeita da realidade, por isso não relaciona a vinda de Marcelo e Olívia na mesma data e o consequente envolvimento entre os dois. O tecer anjinhos cegos e trazer a afilhada vestida de criança mesmo ela estando na adolescência são formas de fixar a menina na infância. Ao ocupar os diversos cômodos da casa e preferir a saleta, espaço particular e, ao que parece,

central da casa, lhe dá características de dominadora, porém sem a visão perfeita dos fatos.

Já Dionísia, a empregada da casa, ocupa o espaço da cozinha, destinado a ela, e domina a alquimia das receitas secretas. Aparece pouco no conto, fala uma única frase, mas a sua presença é presentida na fala das outras personagens. Pela visão da narradora, é casmurra e calada, mas observadora:

*Dionísia folheava tranqüilamente um livro de receitas. Tirou um lápis da carapinha tosada e marcou a página com cruz.
— Como se já não bastasse este menino que também chegou sem avisar... (1987, p.145).*

Olívia, por sua vez, vive num mundo artificial simbolizado pelas cerjas, supostamente de cera, ocupa o espaço do alto, seja suspensa na rede ou no quarto que ocupa a parte superior da casa. Está sempre languida a abanar-se e lamentar o calor que faz. Recusa-se a sair para o espaço aberto da chácara:

*— Um calor na viagem! — gagueja tia Olívia em meio de uma onda de perfume e malas. — E quem é este rapazinho?
Tia Olívia desprendeu do chapuzinho preto dois grandes alfinetes de pérola em formato de péra. O galho de coruja entremeou no vértice do decote da blusa transparente. Descobriu o casaco (1987, p.145).*

*Tia Olívia ajoitou com as mãos em cautela o furto espre preso na nuca. Ungececa os lábios com a ponta da língua.
— Tem charme...
Aproximei-me fascinada. Nunca tinha visto ninguém como tia Olívia, ninguém com aqueles olhos pintados de verde e com aquele decote assim fundo.
Ela teve um sorriso cascataante. No rosto muito branco a boca parecia um largo talhe aberto, com o mesmo brilho das cerjas (1987, p.145).*

Estava devagar, andava devagar. Sua voz foi afastando com a mansidão de um gato subindo a escada. — Cancei-me muito, querida. Preciso apenas de um pouco de sossego (1987, p.146).

Só tia Olívia continuava igual sarabenta e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede. Desatava a cabeleira. E com um movimento brando, ia se abanando com a ventarola. Às vezes vinha com as cerejas que se esparramavam no colo polvilhado de talco. Uma ou outra cereja resvalava por entre o rego dos rios e era então engolida pelo decote (1987, p.148) (os grifos são nossos).

Olívia é a personagem com descrição física no conto. É o modelo de sensualidade que encanta a narradora. Talvez por isso os pequenos detalhes sejam tão importantes, como o traje, as cerejas, a pintura dos olhos, o batom, os cabelos fartos, o rosto e o colo brancos. Mas é importante ressaltar que apenas pedaços de Olívia são apresentados, somente os que interessam à narradora. Então, Olívia surge ao leitor como uma mulher artificial, pois seus gestos e roupas são meticulosamente calculados. Olívia não fala, ela geme, conforme destacamos no primeiro fragmento. Além disso, a blusa transparente e as cerejas vermelhas como os lábios caracterizam a sensualidade da personagem. O sorriso é cascadeante, mas o andar e a fala são vagarosos, ao que a narradora compara a um gato, que também é símbolo da sensualidade. É como se a personagem estivesse sempre distante da realidade que a cerca, como se vivesse no mundo de sonhos, talvez por isso os pés não toquem o chão quando está na rede, não anda, mas desliza, e ocupe a parte superior da casa, longe do chão.

E por fim temos a narradora, que não tem nome. É por seu olhar que as personagens são descritas e caracterizadas. Ela vive na fronteira entre o mundo interior e o exterior por ocupar espaços limites entre o exterior e o interior da casa, como a janela, a varanda e o alpendre. Quando acaba a luz, cabe a ela subir para o mesmo lugar de Olívia e Marcelo, o que dá a ela a igualdade com as duas personagens. Em um primeiro momento, sente-se inferior aos dois:

Marcelo também tinha estado na Europa com o avô. Seria isso? Seria isso que os fazia tão superiores a nós? Pareciam feitos de outra carne e pertencer a um outro mundo tão acima do nosso, ah! Como éramos pobres e feios. Diante de Marcelo e tia Olívia, só diante dos dois é que eu pude avaliar como éramos pequenas... (1987, p.146).

Fui para a varanda e fiquei vendo as estrelas por entre a folhagem da pinheira. Tia Olívia devia estar sorrindo, a moedorear com a ponta da língua os lábios brilhantes. Na Europa eram tão carnudas... Na Europa (1987, p.146).

Marcelo é o único homem a dividir o espaço com as mulheres e a única personagem a ocupar os dois mundos, o interior da casa e o exterior. É interessante observar que tem pouco contato com as moradoras da casa. Aparece somente no horário das refeições na maior parte do tempo ou está no quarto ou cavalgando. É dele que temos maiores detalhes físicos através do olhar da narradora, portanto, é a personagem mais importante para ela:

Encarei-o. Através das lágrimas ele parecia-me magrelo instante tão belo quanto um dente, um dente de cabelos dourados e botas, todo banhado de luz. Fechei as olhos. Já não me convergouhava das lágrimas, já não me convergouhava de mais nada. Um dia ele iria embora do mesmo modo imprevisto como chegara, um dia ele sairia sem se despedir e desapareceria para sempre. Mas isso também já não tinha importância. Marcelo, Marcelo! Chamei. E só o meu coração ouviu (1987, p.147).

Quando voltei com o domini, Marcelo já não estava na sala. Fiz um castelo com as pedras. E soprei-o com força. Perdi-o a sempre, sempre. Presava as mãos girando como leões. Afogava rapidamente e mal terminava o aluço. Fechava-se no quarto e só reaparecia no jardim, pronto para sair outra vez. Restava-me correr ao alpendre para vê-lo seguir em direção à estrada, cavalo e cavaleiro ido colados um ao outro que pareciam formar um só corpo (1987, p.148) (os gritos são meus).

Até este fragmento, temos a luta da menina por uma paixão adolescente. Vê na tia Olívia o modelo de mulher e em Marcelo o objeto de desejo. Mesmo admirando a tia, entende-a como uma ameaça ao seu sentimento por Marcelo. Elogia a tia para o primo com o único objetivo de ouvir Marcelo atacando-a:

- Então é essa a famosa tia Olívia? Ah, ah, ah... Entreguei depressa os olhos na barra da saia.
— Ela é bonita, não?

Ele beijou.

*— Uns um perfume muito forte. E aquele galho de cenjas pelo
durado no peito. Tão vulgar.*

— Vulgar?

*Fiquei chocada. E contestei, mas em meio da paixão com que a
defendi, senti uma obscena alegria ao perceber que estava sendo
derrotada* (1987, p.147) (grifos nossos).

A dissimulação de Marcelo ao entrar no jogo convence a menina, que só vai descobrir o engodo quando vê os dois sob a luz do relâmpago. Ao subir as escadas para levar a luz, a inocência termina, e a mulher assume o lugar da menina. O clímax da narrativa se dá nessa descoberta e por isso a narrativa fica lenta, e o leitor é preparado para a surpresa que na escuridão o relâmpago e o vento destrudam, os corpos de Olivia e Marcelo:

*Subi a escada. A escuridão era tão viscosa, que se eu estendesse
o mio poderia senti-la amolecida como um bicho por entre as
dégans. Tentei acender a vela mas o vento me envolveu. Es-
tancou-se a porta do quarto e em meio do relâmpago que
ragou a terra. Vi os dois corpos completamente acúis. Tombando
enlados no divã* (1987, p.149).

O ato de subir a escada é a metáfora da aquisição do conhecimento. O fragmento tem início com uma frase curta. Segue a descrição da subida, que cria uma expectativa no leitor, mesmo ele tendo a cena antecipada por duas vezes: no primeiro parágrafo da página 144, início do conto, e no segundo parágrafo da página 148, mais ou menos no meio do conto. Há indícios já na subida de que algo vai acontecer; temos, por exemplo, escuridão caracterizada como viscosa e está amolecida, traiçoeira como uma serpente. O vento envolve e encerra a porta. A cena do vento envolvendo a menina já traz uma sensualidade forte, e o relâmpago revela a cena. É importante destacar que é a natureza que invade a casa e revela o ato sexual à menina, a mesma natureza que está modificando o corpo da menina. A atmosfera abafada e pesada do dia já indicava os fatos e traz a confirmação. Antes de adentrarmos nesta senda, vamos ao conceito de atmosfera utilizado por Osman Lins:

atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação,

de violência, etc. —, consiste em algo que envolve ou permeia de maneira sutil os personagens. Mas não decorre necessariamente espaço, embora surja com frequência como emanção desse elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (1979, p.76).

Vejamos que no conto os dias de calor e abafamento envolvem as personagens, fazendo com que a irritação e a ansiedade tomem conta da casa. É óbvio que essa atmosfera está posta em função das personagens, afinal é ela quem prepara, anuncia e traz a verdade, pois junto com a tempestade vem a revelação, então as suspeitas postas pela narradora serão confirmadas. Os óculos da Madrinha desaparecem, não fica claro se foi Olívia ou Marcelo quem deu o sumiço para que não fossem vistos ou se foi apenas distração da senhora, mas fica a dúvida:

Foram dias de calor atroz os que antecederam à tempestade. A ansiedade estava no ar. Diálogo ficou mais casuista. Madrinha ficou mais fútil, procurando disfarçadamente os olhos nas lutas de biscoitos ou nos pontos de folhagens, espatada a busca em gavetas e armários. Marcelo parecia-me mais esquivo, mais enigmático. Sé tia Olívia continuava igual, serena e lânguida no seu negligê branco. Estendia-se na rede. Desatava a cabeleira. E com um movimento brusco, ia se abanando com a ventarola. As vezes ruidas com as cerejas que se espartilhavam no teto polvilhado de pó. Uma ou outra cereja resaca a par entre o rizo dos ares e em outro engolida pelo decore (1987, p.148) (os grifos são meus).

Mais adiante, a tensão é mais forte. A chuva começa, e é importante ressaltar que, como Olívia, Marcelo também não muda de comportamento, apesar de deixar transparecer o nervosismo quando deixa o garfo cair por duas vezes. A tempestade que se forma é ao mesmo tempo real e metafórica, pois ela vai acontecer no plano externo, na natureza, e no plano interno, na narradora:

Lembro-me de que as primeiras gotas de chuva caíram ao entardecer, mas a tempestade continuava ainda em suspense, fazendo com que o jantar desentufasse numa atmosfera abafada. Dizia. Pretextando dor de cabeça tia Olívia recolheu-se mais cedo. Marcelo, silencioso como de costume, comeu de cabeça baixa.

na. *Dois vezes deixou cair o garfo.*

— *Vou ler um pouco – despediu-se assim que levantamos.*

Fui com Madrinha para a saleta. Um raio estalou de repente como se esperasse por esse sinal, a casa ficou completamente às escuras enquanto a tempestade desabava (1987, p.149) (os grifos são nossos).

Como vimos pelo fragmento acima, a atmosfera e a tempestade além de externa penetram e passam a interferir no comportamento das personagens. É óbvio que, com exceção da tempestade, tudo foi planejado por Marcelo e Olívia: o sumiço dos óculos, o apagar das luzes, e, ao que parece, o encontro dos dois na chácara também foi combinado.

O que surpreende também o leitor é a não ação da narradora. Após presenciar a cena, a menina desce a escada, retorna ao lugar no andar de baixo, se cala e adoece sem revelar o que viu. Se subir escadas é símbolo de aquisição do conhecimento, o ato de descer tem a simbologia de auto-conhecimento, de reflexão, de voltar-se para si mesmo. Para que a menina transforme-se em mulher, cumprindo o ciclo da natureza, é necessária a morte da inocência caracterizada pela infância, então, a doença é na verdade uma morte simbólica e o anúncio da metamorfose que está se operando no corpo e no interior da narradora:

Desabei num canto, fugindo da luz do castiçal aceso em cima da mesa (1987, p.149).

Até hoje não sei quantos dias me debati esbraseada, a cara vermelha, as alhas vermelhas, escondendo-me debaixo das cobertas para não ver por entre chufes de fogo milhares de cerejas e escorpões em brasa, estourando no chão (1987, p.149).

Sentei-me na cama e fiquei olhando numa borboleta branca pousada no pote de avenas da janela. Vóltei-me em seguida para o céu límpido. Havia um passarinho cantando na paisagem (1987, p.150).

Ao retornar à vida, a narradora já está transformada em mulher, o que fica bem claro na presença da borboleta no vaso de avenas – a borboleta é símbolo da metamorfose, e a avenca, da morte –, além disso, as atitudes da personagem em relação à Olívia mudam, já não suporta o

po olhame da mãe e o olhar pelas cerejas não é mais de admiração, é de posse-
são, desejo, pois ela mata o olhar nas cerejas. A mãe, ao doar as cerejas
para a sobrinha, simboliza a doação da sensualidade e da sexualidade,
características das opostas Jo da Madrinha e de Dionísia:

— Que isso está no céu, querida — sempre tem um no
peito. Pensa que fosse alguma doença grave. Agora está hor-
rível, não está?

Prendi a respiração para não sentir a sua presença.

— Então.

— Criança! Não se deixe levar ainda não tem tempo disso
de se deixar ir longe. Não o riacho novamente. — E tem graça
em pegar uma outra doença de criança.

Começo a olhar nas cerejas que se entrelaçavam nos ramos, e não
também entre os ramos. Ela desprendeu-as rapidamente.

— Já vi que está gostando, pronto, não desobedeça mais.

Dionísia, ao retornarmos ao início do conto, está a narradora já adulta,
semos a revelação de que as cerejas são de algodão e estão rasgadas pelas
lanças. Se retornarmos as considerações de Alívio Tosti sobre a posse
e a perda, vamos verificar que a narradora tem a posse do segredo de
Cláudia e Marcelo, tem as cerejas símbolo da sensualidade, mas as cerejas
são de algodão e não de cera, não têm valor, talvez porque a narradora
nunca tenha tido posse de Marcelo, e ele está perdido para sempre, esta
memória vive somente na lembrança, nas cerejas guardadas na gaveta e
rasgadas por baratas e destruídas pelo tempo, da mesma forma que a rela-
ção entre Cláudia e Marcelo terminou, afinal ele morreu naturalmente um
ano depois e fica apenas na lembrança e nos sentimentos da narradora
destruídos e gastos pelo tempo, como as cerejas.

Após as considerações feitas, podemos considerar que no conto
há ruptura com a narrativa tradicional. Isso se dá no parágrafo inicial
fragmentado que traz o resumo do conto. Há ainda a fragmentação das
personagens, que apesar de estarem convivendo no mesmo espaço estão
trabaladas, cada uma em seu mundo. Com seu "eu" em conflito, a memó-
ria conta a linguagem suas angústias e o que viu, guarda para si e somente
depois de adulta é que revela o que viu e sofreu. A narrativa tem uma
forma semelhante a um diário, e as narrativas são sendo postas ponto a
ponto e em algumas vezes desestruturadas. Nesse sentido, a narrativa em
forma de diário repensa sobre as pequenas coisas do cotidiano.

A escolha do texto nesta forma de diário permite a transgressão na estrutura da narrativa pelo fato de o final não ser importante e de apresentar ruptura com a estrutura padrão com início, meio e fim bem articulados. Ao romper essa estrutura, a autora transgride o modelo da petição anterior de escritoras. Também as antecipações inseridas na narrativa, como *flash*, são uma característica dessa transgressão por dar mais velocidade ao enredo e provocar no leitor surpresa ao desvelar o que realmente aconteceu, além do tema, que é a tomada de consciência da mulher em relação ao corpo e à valorização deste além da valorização da sensualidade.

Destacamos ainda que nessa narrativa há o predomínio de personagens femininas. Através da Madrinha, são descritas as mulheres que apresentam uma visão míope da vida presa em pequenos detalhes próximos do seu olhar docente. Outras que se trancam no mundo do dia-a-dia de suas receitas, como Dionísia. Há a representação das que transgridem modelos, conceitos e preconceitos, como Olívia, mas têm a futilidade como o centro de seus interesses revelados nas cerejas de algodão que ela pensava ser de cera. E, por fim, mulheres que renascem para o mundo, como a narradora. Marcelo, único homem presente na ação, pois Simão é somente citado, é objeto do desejo e disputa entre Olívia e a sobrinha. Se Olívia já tinha a posse de Marcelo, a menina ganhou o conhecimento. Mas, para tanto, teve que subir a escada e pertencer ao mesmo espaço de Marcelo e Olívia. Preciso alcançar o lugar elevado, longe do chão, das coisas pequenas do cotidiano de Dionísia e Madrinha. O lugar alto simboliza o conhecimento, denota superioridade. Ao descer a escada, volta às coisas pequenas e morre, simbolicamente, para elas, e ressurge, no quarto, lugar alto, metamorfoseada em mulher. O que fica também é a frustração por nunca ter conseguido a atenção do primo.

Este estudo foi um olhar sobre este conto e esperamos que possa provocar outros olhares e leituras.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. 500 anos de presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil. In: *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

KAISER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra literária*. 7.ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LINS, Osman. *Lina Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

TEILES, Lygia Fagundes. As Cerejas. In: BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.