

"ANÃO DE JARDIM", DE LYGIA FAGUNDES TELLES

NELLY CECÍLIA PAIVA BARRETO DA ROCHA

Mestre em Teoria Literária, Membro da Academia Paraense de Letras. Professora da Universidade da Amazônia - UNAMA

Em *Anão de Jardim*, Lygia Fagundes Telles rompe com a linearidade do tempo, calça a sua escritura com *botas de nuvens* e revela a vida como um pesadelo envolvido pela crueldade do homem de todos os tempos a contrastar (fantástico paradoxo!) com a 'humanidade' de uma estátua de pedra que pensa e sofre, como testemunha muda e memória dos dramas vividos em uma casa.

E esse anão deixa, no que restou de sua 'vida', um desafio a ser explicado pela Teoria da Literatura.

OU PELO FUTURO !

Era uma tarde de domingo e Lygia Fagundes Telles decidiu ir a um cinema próximo de sua residência. Quando a sessão terminou era quase noite e garoava. Lygia pôs-se, então, a caminhar relativamente rápido para melhor 'enfrentar' a noite e a chuva. Mas.. de repente, deu-se conta de um ruído que parecia acompanhar os seus passos. Era uma moto. Uma moto que acelerava ou diminuía a velocidade conforme o caminhar ou o quase correr de Lygia. Um rapaz dirigia a moto e parecia agora também dirigir as batidas do coração dela.

E foi assim, enfrentando sozinha a noite escura, o temporal, a velocidade da moto e do seu coração, que Lygia — caminhando pelas solitárias ruas dos Jardins paulista — lembrou de duas frases poéticas de Cecília Meireles :
“...saímos de braço dado / a noite escura e mais eu.”

E Lygia — correndo para a sua casa em plena *noite escura* — consolou-se ao ver (finalmente!) as palmeiras (Palmeiras Imperiais) que adornam o jardim do seu prédio. O porteiro (ligeiro) abriu o portão do edifício. A moto parou defronte do prédio. E ... do meio da rua, ouviu-se uma voz masculina, gritar : “LYGIA, EU TE AMO ! EU TE GUARDEI !! EU TE GUARDEI NESTA NOITE ESCURA!!!”

(Era o motoqueiro ! O motoqueiro que guardou Lygia na *noite escura* !)

[Estranha vida esta, que nos leva a temer a quem nos protege !!]

E daquela noite e daquelas palavras (— palavras de uma pessoa anônima a coincidir com as palavras dos versos de Cecília Meireles...; palavras espontâneas e palavras revestidas de Arte —) surgiram as palavras que se transformariam no título de um livro editado pela Nova Fronteira, em 1995 : *A noite escura e mais eu*.¹

¹ TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Em *A noite escura e mais eu* estão nove contos que permitem ao leitor observar o perfeito ajuste entre a idéia de Tempo (*conceitualmente múltiplica*²) e a narrativa de Lygia, uma autora que, ao eleger o Tempo como elemento estrutural de sua narrativa, parece calçar a sua escritura com *botas de nuvens* para melhor movimentar o Tempo para a frente (antecipando futuros) e para trás, para o passado. Ou seja, para os tempos do Tempo.

Um exemplo dessa marca estilística de Lygia Fagundes Telles pode ser constatado no conto *A Estrela Branca*³, escrito em 1949, duas décadas antes dos transplantes de órgãos serem rotina como procedimento cirúrgico e terapêutico. *A Estrela branca* narra a

história de um jovem que, após trinta dias de ter ficado cego, decide se matar, atirando-se nas águas de um rio. Quando o jovem está prestes a concretizar o seu intento é salvo por Ormúcio, um médico, que precisava de alguém para servir de 'cobaia' em uma cirurgia inédita: transplante de olhos. Mas... do êxito da cirurgia, o médico nem toma conhecimento, porque o jovem ao perceber que não conseguia dominar o seu próprio olhar e nem ver uma estrela branca brilhando no céu (última visão que teve antes de ficar cego!) planeja — uma vez mais — suicidar-se. E concretiza o seu gesto não apenas como uma espécie de vingança contra o doador (um velho moribundo que lhe disse: *Continuarei em você! Continuarei!*, convicto que estava de manter-se vivo no seu corpo, através dos olhos) mas, também, em solidariedade à sua estrela, que desapareceu *sepultada no negrume do céu*.

Hoje, tenho novamente em mãos o livro *A noite escura e mais eu*. Vejo em sua capa a tela *Eva*, de Ismael Nery, a composição gráfica de Victor Burton e confirmo a beleza da estrofe de Cecília Meireles que contém a frase poética que dá nome ao livro

*Ninguém abra a sua porta
para ver que aconteceu :
saímos de braço dado
a noite escura e mais eu.*

Percebe-se na obra literária de Lygia, nas narrativas que compõem *A noite escura e mais eu* e, mais especificamente em "Dolly" (primeiro conto desse livro), que a Autora parece ter a intenção de ultrapassar os limites do Tempo, tomando-o não apenas como elemento estrutural da narrativa, mas alçando-o à condição de tema e, até mesmo, de personagem. Ao utilizar a memória como eixo organizador da narrativa, o narrador lygiano rompe com a linearidade do Tempo e o elege como um dos temas dominantes de sua escritura. Conforme já foi dito, às vezes Lygia calça a sua escritura com *botas de nuvens* e, com essas *botas de nuvens*, movimenta o Tempo e revela a Vida não como um sonho hollywoodiano, mas como um pesadelo envolvido pela *crudeldade crudeldade crudeldade* da maioria dos homens que habitam - ou habitaram - o Planeta Terra em todos os seus tempos.

O conto que encerra *A noite escura e mais eu* - *Anão de jardim* - tem como personagem principal um anão (presença recorrente e, por isto mesmo, caracterizadora do mito-estilo desta premiada escritora paulista). Esse anão é um anão de jardim, que estava *no fundo penumbroso de uma das salas* de um antiquário, quando foi descoberto por um professor de violoncelo. O Professor achou graça do anão e *disse ao vendedor que [o anão] era muito parecido com seu avô chamado Kobold. O avô tinha o mesmo nariz de batatinha, a pele toda enrugada e esse jeito pretencioso de juiz que julga mas não admite ser julgado*. O Professor inclinou-se para examinar o anão, *pareceu agradavelmente surpreendido* ao observar que o anão possuía *um furinho lá dentro do ouvido como as imagens dos deuses chineses para ouvir melhor as preces e avisou: [Este anão] não vai ouvir preces mas o meu violoncelo*. E instalou-o *no chão arenoso do caramanchão, entre dois tufo de samambaia* e próximo da cadeira onde vinha se sentar para tocar o violoncelo e compor. Foi assim que o anão passou a ter conhecimento de tudo o que ocorria nas proximidades do caramanchão. Ouvia o músico tocar violoncelo (porque possuía o furinho *no ouvido*); presenciou *como testemunha* impassível (na aparência) *o que vagarosa ou apressadamente foi se desenrolando (ou enrolando) em redor, tantos acontecimentos com gentes. Com bichos*. O anão sabia que a servizal Marieta era chantageista e hipócrita (*vestia as roupas de Hortênsia, a patroa, quando ela viajava e dava*

² NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

³ TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

beijos estalados no focinho do cachorro chamado Miguel para depois aplicar-lhe os maiores pontapés quando não via ninguém por perto); sabia que Miguel era um confiado (*na primeira vez que viu [o anão] levantou a perna e mijou na sua bota*); sabia que Adolfo, o gato, era sagaz como sua dona, a Hortênsia, que planejava matar o marido, bem devagar, oferecendo-lhe *doses (mínimas) de arsênico dissolvido no chá-mate*); podia ver a sedutora e saltitante Hortênsia, que tinha o 'hábito' de trair o marido. Primeiro, traiu o Professor com um banqueiro, com quem foi para a Europa. (Quando Hortênsia teve notícia da morte do banqueiro - ele era casado - ficou tão pálida mas tão pálida que Kobold pode *bem imaginar o quanto ele era rico*). Vieram em seguida os outros amantes e ainda demorou um tempo até ela conhecer o corretor de imóveis - *tão jovem quanto voraz* - que acabou sendo o cúmplice de Hortênsia, no assassinato do Professor; sabia que a casa - antes cercada por uma espécie de auréola "*mais intensa nas tardes de céu azul*" - agora estava em ruínas e prestes a ser demolida; sabia que restava *pouco dessa antiga casa*; sabia da morte lenta dessa "*casa esventrada*", a ser concretizada por dois demolidores preguiçosos, que "*estão sempre deixando de lado as picaretas para um jogo de cartas com uma cerveja debaixo do teto que ainda resta*"; sabia que foi escolhido pelo demolidor mais jovem e mais forte (*Deixa o anão comigo!*, ele disse - e o anão percebeu que teria pouco tempo de vida); ele tinha esperanças de que a essência (alma?) que lhe habitou tantos anos não ia agora se esfarelar como a pedra; ele sabia que ele ia *continuar mas onde?*; pressentia que a sua morte estava muito próxima. [Sim, a morte estava muito próxima para aquele anão que por vezes inúmeras pediu a Deus para servi-Lo na ativa, para ser mais do que um discípulo-espectador: para ser um discípulo-guerreiro, para ter um corpo (Deus, *me dê um corpo!*) pois o inferno maior ele tinha conhecido, empedrado, sem poder lutar, sem poder dar e receber amor.] E o anão - apesar do seu infinito desejo de renascer como um homem, apesar do seu infinito desejo de perenidade - pede a Deus que lhe dê (logo mais) qualquer tipo de forma (ele aceita até mesmo a do odiado escorpião, que *resiste porque os deuses o inscreveram no Zodíaco*), ele aceita porque precisa - e quer - *a ilusão da esperança, a ilusão do sonho em qualquer tempo espaço*. Em sendo assim, o anão Kobold sente, presente a morte cada vez mais próxima, porque próximo a ele já está o demolidor mais jovem; e o anão reza: *Pai Nossa que estais no céu com a Constelação do Escorpião brilhando gloriosa brilhando com todas as suas estrelas*; e o anão vê o braço do demolidor se levantar e fecha *os olhos Seja feita a Vossa vontade e agora a picareta e então aceito também ser a estrela menor da grande cauda levantada no infinito no infinito deste céu de outo / bro*.

O tempo de 'vida' daquele anão terminou no momento em que aquela picareta seccionou-o. E a história do anão Kobold termina (?) no momento em que Lygia secciona o vocábulo *outo / bro* e não coloca um ponto final para marcar o fim da narrativa.

Procedendo a um exame das marcas estilísticas presentes em *Anão de jardim*, percebe-se que a narrativa ocorre em um jardim = uma área limitada, com vegetação planejada e com muitos verdes. Entretanto, o verde, em sua simbologia, é cor ambígua e essa ambiguidade marca presença na escritura lygiana, circulando profusamente por cenários, pessoas e objetos. O verde tanto pode representar a iniciação, a juventude, o descanso, a primavera, a mata, o caminho aberto, a crença, a vida e, até mesmo, a metamorfose comportamental como pode representar a Morte, a metamorfose final. Assim é que, na escritura lygiana a cor verde circula profusamente por cenários, pessoas e objetos. Há céus verdes e esverdeados (*A Caçada*), um irmão que se imagina lagarto verde (*Verde Lagarto Amarelo*), um banco verde de musgo (*O Encontro*), um rio de águas verdes e quentes (*Natal na barca*), uma moça fantasiada de pierrete verde (*Antes do Baile Verde*), abotoaduras verdes, um tecido verde-musgo e um nó verde-negro (*O Noivo*) e uma moça misteriosa que usa luvas verdes (*O Jardim Selvagem*). Algumas vezes, o verde desdobra sua simbologia e sugere, por exemplo, Fé e a consciência do poder de Deus (*Natal na barca* = *Eu tenho fé. Deus nunca me abandonou.*) E há, também, uma moça vestida de verde *que vem buscar o jovem botânico, convalescendo de grave enfermidade, em 'Herbarium'*; a *Tatiana, a moça fantasiada de pierrete verde, que abandona o pai à hora da morte, em Antes do Baile Verde*.⁸⁴ Ou nessa outra moça que - além de estar vestida de verde - completa seu traje com um véu, chapeuzinho verde e possui um sorriso aveludado ao estender gentilmente a mão e dizer ao moribundo: *Vamos? (O muro)*.

Observe-se a explicação da ensaísta Maria Antonieta Carbonari de Almeida para o paradoxo contido na

⁸⁴ SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

simbologia do verde: *Vida e Morte fazem parte de um mesmo processo e, muito significativamente, nas contos de LFT, ambas estão simbolizadas pelo mesmo lexema designativo de cor verde.*⁵

Observe-se, ainda, que num jardim, coexistem ao lado dos muitos verdes dos botões, das flores, das folhas em crescimento... as folhas mortas e caídas pelo chão, os galhos secos e os caules apodrecidos. Os dois elementos da dicotomia 'vida / morte' (ainda que aparentemente antagônicos, senão paradoxais) assumem na narrativa de Lygia um caráter de equivalência. Sendo equivalentes, são, da mesma forma, compatíveis e intercambiáveis.

No espaço do jardim não há muros, divisórias ou qualquer símbolo de fronteira, delimitação (ou de limitação), assemelhando-se, desta maneira, a um espaço selvagem. E o verde do jardim enovela-se entre outros verdes, entre verdes que se revelam mais vivos, mais intensos, mais nítidos ou ... sombrios, embaçados, pesados, sem vida.

MORTOS.

E verbalizáveis - ou verbalizados - nos 'mundos narrativos possíveis'. Este fato lingüístico é - mais um - traço estilístico a permitir a visualização de um 'mundo possível', consequência de dois espaços que se interpenetraram, que se transformaram ou transmutaram-se em apenas um: no caramanchão de um jardim, onde habita(va) um anão.

Outro caracterizador estilístico do texto de Lygia é a presença do jardim. A imagem do jardim conduz à idéia do paraíso, o Éden perdido pelo qual todos anseiam. Com muita propriedade, Mircea Eliade assim comenta essa nostalgia que todo homem carrega dentro de si:

"Tanto no começo quanto no final da história religiosa da humanidade, encontramos de novo a mesma nostalgia do Paraíso. Se levamos em conta o fato de que esta nostalgia do Paraíso estava igualmente visível na conduta geral dos homens das sociedades arcaicas, justifica-se a nossa suposição de que a lembrança mítica de uma felicidade não-histórica assalta a humanidade desde o momento em que o homem percebeu sua posição no Cosmos."⁶

Afirma a ensaísta Vera Tietzmann Silva, que a presença do jardim, na obra ficcional de Lygia, representa *o lugar de regresso: a um tempo passado, a um estado de paz, à inocência perdida. É ao mesmo tempo o Éden e o ventre materno, a selva e o aprisco, é o lugar de revelação.*⁷

Com base nessa opinião de Vera e nos pressupostos teóricos de que o jardim é concebido pelo médico Sigmund Freud (Áustria: 1856-1939) como uma imagem feminina, pode-se observar a pertinência dessa simbolização na personagem Hortênsia, visto que, foi em um jardim que ela assassinou - lentamente - o seu próprio marido e, sorrateiramente, viabilizou (junto com o seu amante corretor de imóveis) a venda e o consequente desaparecimento da história da casa, da sua memória e a 'morte' do anão Kobold, que habitava um jardim.

E esse anão, que ansiava ultrapassar os limites do 'seu' espaço e do 'seu' tempo (que, para ele, era o tempo daquela casa) constatou que a vida não é um sonho envolvido pelos sons de um violoncelo tocado por um doce Professor, mas um pesadelo embalado pela *crueledade crueledade crueledade* do mundo em todos os tempos e assim, também, do tempo dos inanimados e dos animais considerados irracionais.

Hoje..., em meus ouvidos ainda ressoam as palavras do meu mestre, Professor Benedito Nunes, comentando (em palestra sobre Filosofia da Linguagem) as diferenças entre a Comunicação Humana e Animal:

- *Quando o conhecimento da comunicação entre os animais estiver além das abelhas com suas danças, das formigas com os seus toques, das convenções sonoras entre os golfinhos... os homens terão muitas surpresas!*

⁵ ALMEIDA, Maria Antonieta Carbonari de. *Aspectos lexicais dos contos de Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: UNESP / Assis, 1990 (xerocado)

⁶ Idem op. cit. 04, p. 43 - 44.

⁷ Idem op. cit. 04, p. 45.

Muito mais surpresas do que se possa imaginar!

Hoje..., meus olhos vêem páginas da obra *Lector in Fabula*,⁸ de Umberto Eco (Alessandria: 1932). Páginas em que são abordadas questões fundamentais para uma teoria da leitura de um texto ficcional; páginas que se referem, basicamente, ao fenômeno genérico da pressuposição.

Perguntas como “*Quem é efetivamente o leitor de uma fábula ?, Qual o seu papel ?, Como e em que medida entra nesta decodificação a sua interpretação ?*” são respondidas à luz da moderna pesquisa semiótica e, sobretudo, à proposta do ato de leitura que Roland Barthes (Cherbourg: 1915 / Paris: 1980) consubstanciou na expressão *prazer do texto*, isto é, a conjunção de *o que* um texto proporciona mais *por que aquilo que proporciona está indissoluvelmente ligado à fruição do objeto atualizado*.

Eco dedica todo um capítulo - o sétimo: *Previsões e Passeios Inferenciais* - ao estudo das previsões como prefigurações de “mundos possíveis”. E o leitor de Eco passa, então, a conhecer a noção de “mundos possíveis”.

A noção de “mundos possíveis” foi inicialmente utilizada no âmbito da lógica dos modelos, no da semântica formal e, em seguida, no da narratologia. Em uma teoria da narratividade, os “mundos possíveis” são estados de coisas que vêm descritos nos termos da própria linguagem em que fala o texto narrativo, ou seja, um texto deve convidar seus leitores à tarefa de conceber um mundo narrativo como um pequeno cosmos, relativamente fácil de ser idealizado. Neste sentido o “mundo possível” é uma construção semiótica específica cuja existência é apenas textual. A consequência imediata da ‘construção’ de um “mundo possível” seria o abandono da construção cognitiva de mundos atuais e possíveis através do exercício da interpretação crítica. Eco retoma os princípios da semiótica ilimitada⁹ e busca estabelecer os limites da interpretação, a defesa do sentido literal, base para uma semiótica da interpretação crítica. No Capítulo Terceiro - *O Leitor-Modelo*¹⁰ - Eco analisa os papéis do autor-modelo e do leitor-modelo, sugerindo que todo texto prevê um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual da mesma forma que o autor-modelo se moveu gerativamente, ou seja, o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. No Quarto Capítulo, Eco aborda os *Níveis de Cooperação Textual*, afirmando que o texto é um artifício sintático-semântico-pragmático cuja interpretação prevista faz parte do próprio projeto gerativo e destaca como exemplos os mais fecundos a análise de Sarrazine, feita por Barthes (1970) e a de *Deux Amis*, de Guy de Maupassant, feita por Greimas (1976).

O Capítulo Oitavo - “Estrutura de Mundos” - Eco inicia com a indagação: *É possível falar de mundos possíveis ?* e, de imediato, observa como qualquer conceito de “mundo possível” é indispensável para falar das previsões do leitor. Alguns críticos - acrescenta Eco - comparam um “mundo possível” com um “romance completo”. O que este romance completo descreve é um mundo possível, entretanto - alerta Eco - dizer que um mundo possível equivale a um texto (ou livro qualquer) não significa dizer que todo texto fala de um mundo possível” e exemplifica através de *O Chapeuzinho Vermelho*.

Interpretar - afirma Umberto Eco - significa reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto, produzindo outros textos. Ou outros mundos. Mundos possíveis, (re)construídos a partir de uma semiótica da narratividade.

Eugênio d’Ors diz que por causa da árvore da ciência, quer dizer, pelo exercício da curiosidade e da razão, o Paraíso foi perdido um dia. Igualmente, pela razão e curiosidade, avançamos pelo caminho do progresso¹¹. Progresso que permitirá aos homens obter explicações para um anão de pedra que pensa, sente, pressente, ama, sofre. (Sofre por não poder revelar o imenso amor que sente por aquele doce e solitário Professor de violoncelo; sofre por não ter podido alertar o Professor que a sua morte vinha sendo sorvida - e servida - em goles de chá-mate, oferecidos pela saltitante Hortênsia). E... é o progresso que poderá explicar o porquê daquele anão de jardim possuir memória; que revelará em que “mundo possível” habitam os fragmentos - ou o pó - de quem um dia foi o humanizado anão Kobold! que permitirá - quem o sabe? - que, em dia futuro, um simples anão de pedra venha a ter *outra vida porque sempre teve a ilusão da esperança e sempre sonhou com Deus*.

Tudo são desafios. Desafios a serem vencidos pela tecnologia, pela automação. Desafios a serem explicados pela Teoria da Literatura. Ou pelo Futuro. Porque, afinal..., a função do escritor - conforme diz Lygia Fagundes Telles - é escrever por aqueles que muitas vezes esperam ouvir de nossa boca a palavra que gostariam de dizer.

⁸ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁹ Semiótica ilimitada é um conceito básico da teoria de Charles Sanders Peirce em que para se estabelecer o significado de um significante é necessário denominar o primeiro significante através de um outro significante que, por sua vez, possui um outro significante através do qual pode ser interpretado, e assim por diante. Neste movimento, cada significante define melhor o significante anterior, num processo infinito.

¹⁰ Leitor-Modelo, para Umberto Eco, é aquele leitor “capaz de cooperar para a atualização textual (...) e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”, segundo se lê em ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 39.

¹¹ ORS, Eugênio d’. *Du baroque*. Paris: Galimard, 1968.

Assim fazendo, o escritor - independente de viver neste ou naquele tempo - tem o poder de antecipar realidades, de construir "mundos possíveis", de resgatar a essência do Homem, de inscrever a sua escritura no atemporal da Literatura, de criar enigmas. Como o enigma deste anão que pode ser elevado à condição de símbolo. Símbolo de todos os seres que caminham solitariamente para a Eternidade, para a eterna idade que está por trás (e além) das ações não finalizadas, dos pensamentos não verbalizados, das palavras não pronunciadas e de tudo o mais que restou das tramas/dramas da vida que está(va) se esvaindo dentro da casa do Professor de violoncelo e dentro daquele anão que foi tecido com a força criadora do verbo - de um fantástico verbo - a que Lygia Fagundes Telles 'emprestou' sentimento, voz, corpo, cor, vida. Eterna idade.

A mestria na arte de escrever de Lygia Fagundes Telles possibilita que ela crie personagens e "mundos possíveis" para esses personagens, para os seres de papel que transitam pela 'realidade' como o leitor circula por sua ficção. Seres de papel que sugestivamente reúnem os anseios, as frustrações, as tensões, os conflitos, os temores, as lutas, a alegria e as esperanças que assaltam a mente da pessoa humana.

"Com simplicidade, num estilo claro, objetivo e despojado; manejando fios dramáticos tecidos de acontecimentos quase banais, de gestos familiares e cotidianos, Lygia Fagundes Telles consegue fixar com profundidade a tragédia anônima que habita no fundo dos seres humanos. (...) Seu mundo de ficção está povoado de seres aparentemente normais, comuns, mas no fundo são desajustados, frustrados ou fracassados; seu denso mundo de ficção desvenda a oculta angústia individual provocada pela barreira que se levanta entre o 'eu' e a aventura coletiva, num mundo absurdo e caótico, sem causa nem finalidade. (...) A obra de ficção de Lygia Fagundes Telles inclui-se na linhagem das que fixam a angústia contemporânea, o desencontro dos seres." ¹²

Assim é que, a Autora de *Anão de jardim* possibilita ao seu leitor, a apreensão das características fundamentais do Homem e da realidade da Vida, em qualquer tempo e em todo lugar.

A literariedade ¹³ que emerge da escritura de Lygia Fagundes Telles credita-a como uma criadora que se integrará na atemporalidade da Literatura. O conto *Anão de jardim* - como se fosse um passaporte para o Imaginário - permite que o leitor se descubra não apenas envolvido pela 'coragem' de ler mundos possíveis mas de imaginar-se vivendo mundos sonhados e, assim, transformar-se em passageiro do enigmático verbo e viajante do Infinito.

Em um mundo possível.

Afinal.... a Literatura não apenas constitui uma forma de conhecer - e dizer - o mundo mas de conceber mundos.

Mundos possíveis !

¹² COELHO, Nelly Novaes. *O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles*. RJ.: José Olympio, 1975.

¹³ Literariedade: termo do Formalismo Russo (1915 - 1930), 'Literaturnost', que significa observar numa obra literária o que ela possui de especificamente literário: estruturas narrativas, estilísticas, rítmicas, sonoras, entre outros traços específicos do fato literário. A tentativa dos formalistas russos (Roman Jakobson, Boris Eikhenbaum, J. Tynianov, Vladimir Propp, B. Tomachevski, Nicolai Trubetzkói) de especificar o ser, a essência da Literatura, propondo um procedimento 'próprio' diante do material literário, ensejaram que os chamados formalistas russos criassem um novo conceito de história literária.