

## Lygia Fagundes Telles e Carmela Gross: dupla exposição de imagens em guerra

Daniel Bandeira dos Santos\*

**Resumo:** O trabalho em questão tem como objetivo estabelecer uma relação entre a forma do conto e a forma da fotografia e aproximar o conto “Tigrela” de Lygia Fagundes Telles com a obra *Sex, war & dance* de Carmela Gross. A partir das contribuições teóricas de Roland Barthes (1984) sobre a fotografia e Julio Cortázar (1993) sobre o conto, foi possível traçar um paralelo entre os dois gêneros. Os trabalhos acadêmicos de Adriana Pereira da Silva Fontes (2012), Michele Savaris (2017) e Rodrigo Maceira (2017), que falam respectivamente sobre a poética de Carmela Gross, paralelos entre a composição do conto e da fotografia e a palavra *mídia* em Carmela Gross, serviram como base da leitura crítica que é proposta neste ensaio. Nossa proposição é a de que existe uma aproximação estética entre a forma do conto e a da fotografia, como também é possível aproximar a poética da escritora Lygia Fagundes Telles com a da artista plástica Carmela Gross.

**Palavras-chave:** Lygia Fagundes Telles; Roland Barthes; Carmela Gross; Julio Cortázar; Fotografia.

**Abstract:** This work aims to establish a relation between the form of the short story and the form of the photograph and to approximate the short story “Tigrela” by Lygia Fagundes Telles with the work *Sex, war & dance* by Carmela Gross. Based on the theoretical contributions of Roland Barthes (1984) about photography and Julio Cortázar (1993) about the short story, it was possible to draw a parallel between these two genres. The academic works of Adriana Pereira da Silva Fontes (2012), Michele Savaris (2017) and Rodrigo Maceira (2017), which debate upon Carmela Gross’ poetics, parallels between the composition of the short story and photograph and the word *media* in Carmela Gross, served as a basis for the critical reading that is proposed in this essay. Our proposition is that there is an aesthetic approximation between the form of the short story and the form of the photograph, as it is also possible to approximate the poetics of the writer Lygia Fagundes Telles with the plastic artist Carmela Gross's one.

**Keywords:** Lygia Fagundes Telles; Roland Barthes; Carmela Gross; Julio Cortázar; Photography.

---

\*Graduando em Letras Português-Francês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, realizou este trabalho a partir da pesquisa em Iniciação Científica orientada pela Prof. Dra. Ieda Magri.

## 1. Conto e fotografia

Sempre me interessei pelo estranhamento, essa coisa que embrulha o estômago, crispa a testa e faz com que eu erga meu olhar por um momento das páginas dos livros, olhe para o nada e pense: “que incrível!”. Na busca por esse corpo estranho, encontro as palavras de Lygia Fagundes Telles: anões, jardins, a cor verde, anjos, fontes. Uma escritora cheia de *easter eggs*, seus textos são como uma caça ao tesouro. Esse procedimento muito característico de Lygia me atrai profundamente. Me vejo então envolvido pelo conto e a partir desse gênero surgem minhas indagações: o que me causa estranhamento aqui? Qual é o procedimento? O que define o conto? Deparo-me então com a seguinte afirmação: “O conto é uma fotografia de uma árvore, mas há alguém atrás da árvore”, palavras do professor Nilton Resende que parafraseou a própria Lygia no episódio *Os mistérios de Lygia Fagundes Telles* no podcast 451 MHz. Ele ressalta que essa definição dada ao conto pela autora complementa a definição de Cortázar (1993), que diz que o conto é uma fotografia e o romance é um filme. Resende complementa e fala sobre esse algo que há no conto, que pulsa, que reverbera, mas que nós não sabemos o que é.

Essa definição ficou flutuando na minha cabeça, essa coisa que pulsa, esse estranhamento que me marca de alguma forma em cada um dos contos, e então começo a pensar o conto a partir da fotografia. Cortázar me diz que o conto é o irmão misterioso da poesia, em outra dimensão do tempo literário, e que existe uma alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um conto tem dentro de nós. Assim, o autor começa a nos dar as regras do jogo e uma definição de conto vai se mostrando para mim: o conto tem um limite, um limite físico que determina seus números de páginas e que, portanto, deve ser trabalhado como uma forma concentrada, na qual cada detalhe nos leva para o seu ponto alto. Para o escritor argentino, o conto não tem trégua, começa incisivo desde a primeira palavra, sendo o seu trabalho vertical, pois não tem tempo para elementos meramente decorativos, precisa ir no cerne e trabalhar profundamente.

Dito isso, essa forma concentrada do conto tem um limite, um limite de uma foto, um enquadramento específico que significa uma escolha e uma escolha significa também uma renúncia. Tanto o bom contista quanto o bom fotógrafo conseguem enquadrar os elementos de suas fotos ou narrativas de modo que tudo que esteja ali seja essencial para causar efeito, que cada palavra, objeto ou imagem seja um ingrediente especial para essa alquimia secreta. O conto e a foto, portanto, recolhem um fragmento, uma imagem ou acontecimento que têm sua significação própria, mas que são capazes de ressoar de modo a transcender os limites do enquadramento e da justaposição, rompendo com os limites impostos pela câmera ou número de páginas.

Esse trabalho estético com o limite e com a justaposição dos elementos dentro de uma foto ou de um conto é o ofício do fotógrafo e do contista. Cortázar ressalta que não há

temas melhores ou piores, o que há é justamente o tipo de tratamento literário e estético que cada escritor vai ter em relação ao tema escolhido. Pressuponho que o mesmo acontece no caso do fotógrafo: não há a pose ou a paisagem perfeita, o que há é a forma como esteticamente iremos organizar os elementos da imagem para que ela fique marcada em nossa memória ao invés de simplesmente ser material para o esquecimento. Um conto, então, depende da tensão que se manifesta desde as suas primeiras palavras.

Cortázar nos dá o seu golpe final: o conto deve quebrar os seus limites em uma explosão de energia e iluminar de forma brusca algo que vai muito além da história que ele conta. Me parece violento esse *modus-operandi* do conto, que vem avassalador, uma tromba d'água em um dia de verão. Ninguém espera, ela apenas acontece e deixa marcas, ela punge. Foi então em um tratado sobre a fotografia que eu encontrei essa definição sobre o pungir.

Em primeiro lugar, preciso traçar um caminho, porque Roland Barthes me provoca um questionamento que aparece antes das definições gloriosas de *punctum* e *studium*. No quinto capítulo de *Câmara Clara*, ele lança uma cena perspicaz que eu identifico como o flerte entre a objetiva (câmera) e o objeto fotografado. Esse flerte gera uma metamorfose, pois o próprio Barthes declara que, uma vez diante da objetiva, ele se põe a posar, se coloca em um novo corpo, o corpo para a foto, se *transforma* em imagem, e acrescenta: “sinto que a fotografia cria meu corpo, ou o mortifica, a seu bel-prazer” (BARTHES, 1984, p. 22). Não consigo deixar de pensar que a metamorfose gerada através desse flerte entre câmera e objeto é próxima do que Cortázar coloca como o tratamento literário dado aos temas.

Não é somente o objeto ou o tema que criam a tensão na fotografia ou no conto. É a forma como se trabalha. Logo, existe um trabalho com a linguagem para falar do momento, do tema do conto, existe uma transformação da realidade para que ela possa *posar* e ser capturada, e esse novo corpo, diferente do que acontece na fotografia em que o próprio modelo o fabrica, é construído pelo próprio autor na linguagem. E não é isso, afinal, que Lygia Fagundes Telles faz o tempo todo? Deforma a realidade através da sua linguagem mítica, o seu mitoestilo,<sup>1</sup> para falar sobre aspectos subjetivos, para criar imagens que são capazes de fazer conexões com a realidade factual e chegar a lugares onde a simples narrativa objetiva não é capaz de chegar?

Então temos os temas, objetos e o tratamento que se dá a eles, componentes químicos dessa alquimia secreta do conto. Com Barthes, consigo ir um pouco mais fundo e isolá-los: primeiro ele me apresenta o que chama de *studium*. O *studium* na fotografia é

---

<sup>1</sup> Segundo Tietzmann, “o mitoestilo caracteriza-se pela insistência em um grupo restrito de temas que se repetem, pela ocorrência de certas imagens e situações e pela utilização de determinados artifícios de estilo e de efabulação que têm a propriedade de reforçar o sentido mítico dos temas (TIETZMANN, 1984, p. 34). Desenvolvo esse tópico em “O mitoestilo de Lygia Fagundes Telles”, a sair nos anais do Seminário de pesquisa dos alunos de pós-graduação da Uerj (SapUerj).

aquilo que a cultura é capaz de nos entregar em uma foto, é aquilo que o observador percebe na foto através da sua cultura, do seu saber. Barthes exemplifica esse termo com fotos de um período histórico da Nicarágua, conseguindo identificar a insurreição, a violência, os sinais de guerra, as ruas em ruína, o clima, a nacionalidade das pessoas, enfim, tudo o que a foto pode informar, e tudo isso é dado através do *studium* que é mediado através da cultura e não é necessariamente particular.

E logo em seguida Barthes define uma outra coisa que está dentro da foto, o *punctum*. Ele diz que não é algo buscado como acontece com o *studium*, não é algo que é mediado pela cultura e pelo saber: o *punctum* vem como uma flecha na foto, é essa coisa que pica, que marca e que atravessa, um elemento não tão óbvio, um detalhe, que é capaz de fazer com que aquela foto tenha um efeito sobre nós e que rompa os limites do enquadramento e nos marque. Barthes define o *punctum* como um detalhe, um objeto parcial, mas que é suficientemente profundo para tocá-lo. Ele traz o exemplo de uma família negra americana fotografada em 1926 por James Van der Zee. O *studium* se dá por razões históricas e culturais, a forma de estrutura familiar da época, o racismo, a tentativa de uma família negra de querer se parecer com uma “boa” família branca. Tudo isso é percebido através da cultura, mas o *punctum* para Barthes são os detalhes: a cintura larga de uma das mulheres da foto (que ele identifica como uma das irmãs), os seus braços cruzados por detrás das costas como os de uma colegial e os seus sapatos de presilha, esses detalhes ferem Barthes (1984, p. 71) e ele diz: “esse punctum agita em mim uma grande benevolência, quase um enternecimento”.

Nem toda fotografia tem *punctum*, assim como nem todo conto tem intensidade, mas ambos, fotografia e conto, apresentam o *studium*. O que entendo é que o *studium* em um conto pode ser comparado à própria temática, às histórias universais: temos contos de amor, morte, desamor, política, viagens etc. Esses enredos humanos chegam a todos por intermédio da cultura; mas o *punctum* é o detalhe, um certo tom alcançado, a forma como o escritor e o fotógrafo trabalham com os limites da sua arte. O *punctum* dentro de um conto é justamente essa tensão, esse trabalho com a palavra que desde a primeira página vem com golpes sutis minando a defesa do seu oponente para então, no clímax, atravessar de uma vez os limites das páginas e pungir o leitor. O *punctum* também é aquilo que indaga tanto dentro do conto como dentro da fotografia, ele é o que nos faz perguntar sobre o que há por detrás daquilo, é o que indica que há algo atrás da árvore, mas que nós não podemos ver.

## 2. Lygia Fagundes Telles e Carmela Gross

Depois da primeira dose da vacina contra COVID-19, resolvi voltar ao mundo. Marcamos, eu e uma amiga museóloga, uma ida ao museu. O Centro Cultural Banco do Brasil estava com uma exposição que me chamou atenção: “1981/2021: Arte

Contemporânea Brasileira na Coleção de Andrea e José Olympio Pereira”. Foi lá que eu encontrei, em uma sala escura, escrito com as mãos de quem escreve rápido em um caderno, a palavra *sexwardance* brilhando para mim em neon vermelho. *Sex, war & dance* é o título da obra da artista contemporânea Carmela Gross, e estava bem ali no CCBB propondo-se a jogar comigo.

Imediatamente, tive um estalo. Aquele neon vermelho, aquela letra cursiva de uma anotação qualquer em um dia agitado gritavam para mim algo de muito intenso, sexo, guerra e dança, em um momento em que me dividia entre as leituras de Barthes e as leituras de Lygia. Carmela usa o neon vermelho como forma de intervir nos lugares, sobretudo na cidade: seu vulcão em erupção também brilha em uma das fachadas do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio, fazendo com que os olhos de quem vem dirigindo do Flamengo sejam capturados por essa erupção urbana que pulsa e é tão instável quanto a própria cidade. Em *Eu sou Dolores*, Carmela evoca novamente o neon vermelho, como o de um anúncio para colocar em evidência esse sujeito, essa Dolores que pode ser qualquer um de nós, pode ser alguém invisível em meio ao caos urbano, uma mãe, uma filha, uma avó. A artista põe em evidência esse nome em uma tentativa de tornar um pouco visível todos os grandes invisíveis da cidade. No mesmo procedimento em neon, temos a obra *Us cara fugiu correndo*, que transporta o picho das ruas para dentro das salas de exposição, estabelecendo uma conexão com a rotina da metrópole, uma frase tão comum da cidade: *os caras fugiram correndo* evoca esse alguém, algo ou acontecimento, colocando-o em evidência brilhante em vermelho.

O neon, material muito utilizado dentro da arte contemporânea, carrega esse poder de brincar com os anúncios e os letreiros luminosos. Ao invés de informações utilitárias, exibem frases, palavras carregadas de ambiguidade, abrindo espaço para uma pluralidade semântica que causa estranhamento no espectador. Sobretudo quando se trata de Gross, que tem a cidade como seu principal ponto de intervenção. Suas obras em neon captam os transeuntes e interferem no espaço urbano; a artista cria espaços de pulsão estética dentro do meio citadino propondo uma resignificação de ser, estar e andar por esses espaços. Gross parece querer conversar com esse cotidiano, utilizar-se da luz do letreiro do motel, da padaria, do bar, da caligrafia de um dia rápido, de uma frase inacabada, de uma escrita inacabada. A fim de compor o seu mundo poético e assim despertar a dualidade que existe nesses materiais, nos meios em que são produzidos, nas suas usuais formas de exposição, mas também nos significados que carregam.

Sendo assim, *Sex, war & dance* é, para mim, um grande soco no estômago. Eu, leitor de Lygia Fagundes Telles, que no dia dessa visita tinha acabado de ler — logo após acordar — o conto “Tigrela” do livro de contos *Seminário dos Ratos*. Lygia Fagundes Telles mobiliza um léxico próprio dentro de suas narrativas. Sua linguagem mítica — seu mitoestilo — comporta um conjunto combinável de palavras, temas, imagens e tipos de personagens que

compõem o seu mundo poético. Assim como Carmela Gross, Lygia Fagundes Telles persegue temas, imagens e sensações em seu texto.

A minha proposta aqui é estabelecer uma leitura aproximada do conto “Tigrela” com a obra *Sex, war & dance*, de Carmela. O nome Tigr(ela), assim como *Sexwardance*, já estabelece uma dupla exposição de imagens. Na fotografia, esse efeito consiste no compartilhamento do mesmo espaço por imagens diferentes, e causa uma sensação de confusão para quem olha, já que as imagens se misturam, criando, assim, uma nova imagem e potencializando o teor ficcional daquela foto, mas também uma dupla exposição de palavras, uma aglutinação que aproxima significantes e significados quebrados, transformando-os e propondo uma nova combinação de múltiplos sentidos.

A dupla exposição permite criar uma nova imagem a partir das duas imagens sobrepostas, a combinação é capaz de gerar novos significados, e é exatamente isso que acontece tanto no conto de Lygia Fagundes Telles quanto na instalação neon de Carmela Gross. Imagens diferentes ocupam o mesmo espaço, o espaço da palavra/título no caso de Gross. O que há de sexo na guerra? O que há de dança no sexo? O que há de guerra na dança? Essas indagações surgem a partir do momento em que batemos o olho naquele enorme neon vermelho dentro de uma sala escura, ou no meio da cidade em uma passarela ou prédio. Essa imagem pulsa, punge como o *punctum*, não pelas suas respostas, mas pelas suas perguntas.

Em “Tigrela” sobrepõem-se a imagem do tigre e a imagem do *ela*, pronome pessoal feminino singular; tem um ela em um tigre ou um tigre no ela, propondo que ela é um tigre ou que um tigre é ela. Essas duas coisas estão imbricadas dentro da narrativa e já no título causam o estranhamento de quem lê. Lygia produz tensão desde o título e o seu primeiro parágrafo já é um indicativo de tudo o que irá acontecer. A narradora relata o encontro com uma antiga amiga e ficam nítidos os sentimentos conflituosos que permeiam a personagem em relação à imagem da outra, bêbada e séria, “fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça” (TELLES, 2018, p. 164).

Assim como em uma fotografia, só que com palavras, Lygia Fagundes Telles estabelece um jogo minucioso de luz e sombra em seu conto. A luz e a sombra dentro da fotografia determinam o quanto de informação será dada ao espectador. Através desse jogo de luz, o fotógrafo pode influenciar a cor, a luminosidade e a disposição dos objetos em cena, e de que modo eles aparecerão. Se compararmos com a escrita de Lygia, a autora direciona a sua luz de forma bem pontual dando informações confusas e não tão *claras* em relação aos personagens e a sua narrativa, assim como Gross, que, com sua escrita rápida e apressada, traduz no neon uma mistura de palavras que fazem com que o espectador se questione se aquilo era realmente para estar ali.

Ramona se mostra bêbada e séria. A narradora a descreve como cheia de sentimentos conflituosos. Logo no primeiro parágrafo, há a imagem do caçador que, nos contos de Lygia, remete à imagem da morte tal qual a grade ou a armadilha. Ramona conta que ganhou um tigre da Ásia de um ex-namorado e criou o animal até que ficasse adulto. “Dois terços de tigre e um terço de mulher” (TELLES, 2018, p. 164), as imagens sobrepostas novamente, só que agora de forma mais nítida do que no título, de forma mais precisa. A figura de Tigrela, mais tigre do que mulher, tentando imitar Ramona, se *embrulhando* com Ramona, cria ainda uma terceira imagem a partir da dupla exposição.

Logo começamos a perceber que, assim como na instalação em neon de Gross em que as palavras “*sex, war e dance*”, vão se misturando nessa escrita rápida do cotidiano, a convivência entre Ramona e Tigrela vai transformando Ramona em animal e Tigrela em mulher: passagens que descrevem o olhar de Ramona no espelho com olhos de fenda ou Tigrela que se espreguiça no chão, ouve música e deseja para si um colar de âmbar, vão desenhando lentamente o cenário para essa transformação simultânea e esse jogo de caça e caçador que está implícito no relacionamento dessas duas personagens.

Paralela a essa narrativa principal entre Ramona e Tigrela, Lygia Fagundes Telles também trabalha o foco e a profundidade dos planos. Na fotografia, esse aspecto está relacionado com a nitidez da foto, dependendo da quantidade de luz que entra na câmera e que é controlada pelo diafragma e pela abertura do obturador, assim como o foco que é controlado pela lente. Modificar o foco, o diafragma e o obturador dentro de uma fotografia modifica a profundidade do campo que é a nitidez com que enxergamos o segundo plano a partir do primeiro, ou seja, o objeto mais perto e focado em relação ao objeto que está atrás dele e mais distante. Quanto maior a nitidez entre um plano e outro, maior profundidade, e quanto mais embaçado estiver entre um plano e outro, menor a profundidade do campo. Controlando isso, o fotógrafo consegue controlar quais objetos e planos receberão mais atenção dentro da sua foto e também na quantidade de objetos que serão visualizados pelo espectador. No caso de Lygia, a autora joga com os diferentes planos da narrativa: em um momento ajusta o foco para o relacionamento entre Tigrela e Ramona, em outro amplia o campo e direciona o olhar para os gestos que Ramona faz ao conversar com sua amiga. Por exemplo, a personagem costuma pegar os cubos de gelo de dentro do copo de uísque e trincá-los nos dentes, pergunta pelas horas, e em alguns momentos o olhar é direcionado para o anel de esmeralda que Ramona ostenta em seu dedo.

Pegar algo com a mão, mastigar ou tatear em busca de um objeto costuma aparecer nas narrativas de Lygia para indicar decisões: os personagens que fazem isso geralmente estão também fazendo escolhas. A esmeralda é uma pedra verde e o verde também costuma aparecer nas escrituras de Lygia como o indicador de uma transformação, geralmente a transformação pela morte, e a insistência que Ramona tem em querer saber as horas também demonstra a sua impaciência, a sua ansiedade, a sua espera em relação a

algo... O tempo todo Lygia usa da descrição paralela — alternando entre os focos e os planos da sua narrativa — para narrar de forma indireta a sua história e vai tecendo minuciosamente o clima de tensão e mistério dos seus contos.

Lygia Fagundes Telles não se detém apenas em Ramona e Tigrela: em momentos rápidos, como que iluminados por um *flash*, a escritora capta imagens que também falam um pouco da narradora. Alternando de forma mais sutil entre os planos, essa personagem que conversa com Ramona traz do passado algumas memórias que tinha de Ramona, momentos em que ela era bela, livre e sem mistérios. Esse flash ilumina a narradora de forma suave, mas deixa, é claro, muitas perguntas suspensas no ar: quem é ela? Por que Ramona a procura? E esse é um procedimento muito comum de Lygia Fagundes Telles que o tempo todo vai sobrepondo essas imagens a partir desse jogo de luz e sombras com informações dadas pela metade. Como Ramona agora tem olhos de fendas? Como um Tigre é trazido na bagagem? De que forma uma mulher imita um Tigre e um Tigre imita uma mulher? Imitar é o mesmo que ser, que tornar-se?

Um dos outros aspectos fotográficos que podemos encontrar no texto de Lygia é a sua forma de composição e enquadramento. A composição está relacionada ao ponto de vista do fotógrafo. Dependendo da posição em que ele se encontra para registrar uma imagem, isso influencia na quantidade de elementos que estarão na foto e a sua disposição dentro de determinado recorte. A composição depende de decisões tomadas pelo fotógrafo e de quanto tempo ele tem disponível para fazer uma foto, e é nesse momento que se organizam os elementos visuais de uma imagem de modo a criar o efeito estético desejado.

O mesmo acontece na escrita. O escritor — sobretudo o contista que trabalha com tempo e espaço limitados como o fotógrafo — precisa delimitar bem os elementos e enquadrá-los, escolher bem as suas palavras, seus gestos e imagens para conseguir a profundidade e a tensão que um conto precisa ter. Uma das cenas mais impressionantes desse conto é quando Ramona relata que Tigrela gostava de beber uísque: uma vez ela se embabou demais e causou uma confusão, dando cambalhotas, rolando pelos móveis, balançando-se no lustre e logo em seguida despencando com ele. A frase final é o que me punge: “e aí dançamos um tango juntas, foi atroz” (TELLES, 2018, p. 165). A palavra atroz remete a algo cruel, desumano, angustiante, e vem justamente para descrever o momento em que Ramona e Tigrela dançam tango juntas. Aí está, *sexwardance*: dar o adjetivo atroz para um momento em que as duas dançam abre espaço tanto para o duplo sentido que pode ter a palavra dança dentro desse contexto ou também pode colocar em questão a forma abusiva na qual se constrói aquele relacionamento, ora felizes e dançando, ora destruindo objetos, ora tentando suicídio.

E não é somente em Tigrela que essa violência se manifesta: Ramona também é violenta. A narradora se refere a ela como uma “jogadora excitada” (TELLES, 2018, p. 165) que se esconde através da voz artificial, enquanto a própria Ramona diz que mandou gradear o prédio na tentativa de dificultar as tentativas de suicídio de Tigrela enquanto está bêbada. Ramona ainda descreve para a narradora a cena do sol crepuscular que bate na lateral do edifício e gera uma sombra que se projeta até a sala, e se Tigrela estivesse deitada na sala a rede de sombras se abatia sobre o seu pelo como uma armadilha. A grade e a armadilha também costumam aparecer nos contos de Lygia fazendo referência à morte. Neste caso, a morte surge como uma possibilidade, uma decisão para Ramona.

Em uma cena é utilizado um efeito semelhante à macrofotografia, que é um modo de ampliar e capturar de maneira minuciosa os detalhes da imagem. Lygia Fagundes Telles é uma especialista nisso e lança mão desse efeito dentro dos seus contos para criar imagens que, de forma simbólica, podem descrever a narrativa, os personagens ou até mesmo dizer o que se passa em seus pensamentos. Como exemplo, temos uma cena na qual, enquanto gira o gelo dentro do copo de uísque com o indicador, Ramona — que usava um anel de esmeralda e é comparada a uma rainha pela narradora — reflete sobre como Tigrela cresceu mesmo sem de fato aumentar de tamanho, as duas agora mal cabem dentro da sala: “uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula” (TELLES, 2018, p. 165). A descrição do anel de esmeralda, a palavra rainha usada para descrevê-la, o ato de girar o cubo de gelo e a mão trêmula são pequenos detalhes que compõem o enquadramento desse texto. Podemos tirar daí o verde, a ideia de uma rainha que é quem no final toma uma decisão enquanto gira o cubo de gelo, já a tremedeira na mão se conecta com o verde da esmeralda, cor que significa a morte.

Ramona vai fazendo as descrições de seu apartamento exótico: um jardim com incensos, tapetes e estilo mediterrâneo, um cenário quase surreal para uma cobertura em um edifício. No meio de toda essa beleza, existe também o relato do comportamento ciumento de Tigrela, que não aceitava a empregada jovem e bonita, que se isolava no jardim e cravava as unhas na terra. As imagens que Lygia traz de Tigrela e Ramona são como um sonho: a tigresa aprovando as roupas de Ramona, querendo para si o seu colar de âmbar, a tigresa que não come carne, apenas leite e mel. É interessante que se desenhe a mulher em Tigrela ao mesmo tempo em que se desenha o animal em Ramona. E a própria Ramona diz que o que há entre as duas não é fácil de entender. É necessário entrar no jogo.

Em um momento, Ramona fala sobre a dieta de Tigrela. Diz que rejeita carne por que dá mau hálito e “certas idéias” (TELLES, 2018, p. 167). Aperta a mão da narradora, pede ajuda novamente e, quando a narradora se aproxima pronta para escutá-la, Ramona se afasta pela intervenção do garçom e de repente vai para outro lugar. A imagem se confunde, há mais sombra do que luz. E, no meio dessas sombras, repetindo o gesto de quebrar o cubo de gelo com os dentes, Ramona começa uma espécie de previsão: “Ainda

não aconteceu, mas vai acontecer” (TELLES, 2018, p. 167). Então volta a falar da rotina de Tigrela, e diz sobre a possibilidade real de a tigresa comê-la, mesmo que não coma carne. Em um momento Lygia direciona o nosso olhar para uma marca roxa no pescoço, que Ramona tenta esconder, mas ao passo que esconde uma violência outras vão aparecendo, o ciúme doentio que Tigrela nutre por ela, principalmente em relação ao seu ex, Yasbeck. O foco é ajustado para lançar detalhes sobre a descrição: um ciúme que transborda no olhar de Tigrela.

Novamente temos mais descrições detalhadas, dessa vez em relação à casa em que moram Ramona e Tigrela: um jardim, uma selva em miniatura. O jardim costuma aparecer nos contos de Lygia como um local de revelação, mas também um local fora da realidade, e é isso que há nesse jogo entre Ramona e Tigrela, essa suspensão da realidade, a própria narradora em determinado momento questiona a veracidade da história que Ramona conta. E logo depois do jardim — o local da revelação — vem então a declaração dada pela própria narradora: Tigrela e Ramona se escravizavam e se prendiam, mantinham-se presas dentro desse jardim. A narradora suplica: “deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula” (TELLES, 2018, p. 168). Mas Ramona, impaciente, retruca que conforto é liberdade. Tigrela sabe disso e relembra que Yasbeck também sabia, até o momento em que foi embora. Mas, no fim, Ramona desemboca em um relato confuso e rápido em que revela que ainda via Yasbeck. Tigrela sabia, tinha ciúmes, estava arrasada e violenta pois o fervor que a dança das duas tinha não existia mais. Ramona admite que encheu a tigela de Tigrela de uísque, apagou as luzes para que pudesse deixá-la ainda mais desesperada suspeitando que estava sendo traída, deixou a porta do terraço aberta, tudo isso na esperança de que quando voltasse ao apartamento o porteiro fosse avisá-la que do terraço *uma jovem nua* se atirou com um colar de âmbar no pescoço.

E o que há nisso tudo afinal? Foto e fotografia, Barthes e Cortázar, Lygia e Gross? A pergunta que me fiz quando decidi escrever esse ensaio era: O que me punge na escrita da Lygia? Já tinha em minha cabeça a ideia de *punctum* e *studium*, mas, no final, só consegui encontrar o *punctum* em “Tigrela”. Quando vi a instalação de Gross, o neon vermelho, a escrita confusa, rápida, uma escrita que sugestiona uma junção, as palavras misturadas “*sex, war, dance*” soaram como a tradução perfeita do que pulsa, do que me atravessa nesse texto de Lygia. Sexo, guerra e dança girando juntos, flutuando sobre o jardim da casa de Ramona, a luz neon vermelha iluminando brevemente o corpo de Tigrela na calçada do prédio.

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

FONTES, Adriana Pereira da Silva. *Carmela Gross em seus territórios poéticos*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MACEIRA, Rodrigo. A palavra mídia em Carmela Gross: desdobramentos neobarrocos. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas 26o, 2017, Campinas. *Anais 26o Encontro da Anpap*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 2679-2692.

SAVARIS, Michele. *Paralelos entre a técnica compositiva do conto e da fotografia nas obras Bestiario, Final Del Juego E Las Armas Secretas, De Julio Cortázar*. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TIETZMANN, Vera Maria. *Metamorfose em Lygia: Processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

451MHz, *Narradores do Brasil: Os mistérios de Lygia Fagundes Telles*. Participação especial: Adriana Esteves. Entrevistados: Lucia Telles, Nilton Resende, Ignacio de Loyola Brandão, Giovana Madalosso, Cidinha da Silva, Marcelino Freire, Julián Fuks e Tércia Montenegro, Letícia Chagas e Tamy Ghannam. Entrevistadores: Paulo Werneck e Paula Carvalho. Rádio Novo, 21 jun. 2021. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/581Cc0eKpILFVhANub2ilb>. Acesso em: 1 dez. 2021.

Recebido em 29 de janeiro de 2023

Aceito em 25 de fevereiro de 2023