

JULIANA SEIXAS RIBEIRO

MISTÉRIOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES:
UMA LEITURA SOB A ÓPTICA DO FANTÁSTICO

Dissertação apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem
da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do Título
de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Luiz Carlos Dantas
Co-orientador: Jefferson Cano

CAMPINAS
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

R354
m

Ribeiro, Juliana Seixas.

Mistérios de Lygia Fagundes Telles : uma leitura sob a óptica do fantástico / Juliana Seixas Ribeiro. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.

Co-orientador : Jefferson Cano.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Crítica e interpretação. 2. Literatura fantástica - História e crítica. 3. Literatura brasileira - História e crítica. 4. Contos brasileiros - História e crítica. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Cano, Jefferson. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

oe/iel

Título em inglês: Mistérios written by Lygia Fagundes Telles : a reading under the fantastic literature point of view.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Telles, Lygia Fagundes, 1923- - Criticism and interpretation; Fantastic literature - History and criticism; Brazilian literature - History and criticism; Brazilian short stories - History and criticism.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Jefferson Cano (co-orientador), Prof. Dr. Adriano de Paula Rabelo e Profa. Dra. Paloma Vidal.

Data da defesa: 25/03/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Jefferson Cano



Adriano de Paula Rabelo



Paloma Vidal



Fábio Akcelrud Durão



Mário Luiz Frungillo



IEL/UNICAMP

2008

Ao meu irmão, Augusto Seixas.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Luiz Carlos Dantas e Jefferson Cano, pela orientação e atenção durante a execução deste trabalho.

À professora Miriam Viviana Gárate, por ter despertado em mim o gosto pelo fantástico e pela ajuda imprescindível com a bibliografia sobre o tema.

Aos professores Adriano Rabelo e Paloma Vidal pela leitura atenta, comentários e sugestões.

Ao Fabrício, pela paciência, companheirismo e comentários pertinentes.

À minha mãe, à Regina, ao meu pai e à Jana pelo incentivo e confiança.

À minha irmã Ana Paula, Dri, Lili e João pelo carinho e torcida.

Aos meus amigos queridos, especialmente Fer, Val, Du, Ceci, Má, Carol e meninas do Cotuca, pelo apoio e amizade sempre presentes.

A Amanda, que me acompanhou e motivou até aqui.

“Algumas das minhas ficções se inspiram na imagem de algo que vi e guardei, um objeto? Uma casa ou um bicho? Outras ficções nasceram de uma simples frase que ouvi e registrei e um dia, assim de repente a memória (ou tenha isso o nome que tiver) me devolve a frase que pode inspirar um conto. Há ainda aquelas ficções que nasceram em algum sonho, abismos desse inconsciente que de repente escancara as portas, saiam todos! A loucura, o vício, a paixão, ah, eu teria que ter fôlego de sete vidas, assim como os gatos, para escrever sobre esse mar oculto”.

“Resposta a uma jovem estudante de Letras” em *Durante aquele estranho chá*, 2002. – Lygia Fagundes Telles

RESUMO

O livro base para esta dissertação de mestrado é uma compilação de contos publicados em diversas fases da produção literária de Lygia Fagundes Telles, sendo o mais antigo deles "A estrela branca" (1949) e o mais recente "A presença" (1977). Inicialmente, esta coletânea foi publicada na Alemanha com o título *Contos fantásticos*, idéia que partiu de um projeto dos professores Maria Luiza e Alfred Ortiz. No Brasil o livro foi publicado em 1981 com um novo título: *Mistérios*. O objetivo deste trabalho é analisar alguns contos de Lygia Fagundes Telles a partir de teóricos da literatura fantástica como Tzvetan Todorov, Irène Bessière, P. G. Castex, L. Vax, Jaime Alazraki, entre outros ressaltando o jeito singular com o qual a autora "tece sua teia" e mesmo a particularidade deste gênero em seus contos. Os contos incluídos na coletânea *Mistérios* apresentam temas bastante relevantes para justificar a leitura fantástica proposta, tais como: sonho versus realidade, duplo, mistérios sem solução, metamorfose, descontrole, loucura, paranóia, transformações do tempo e do espaço, ambientes insólitos.

Palavras-chave: Literatura Fantástica, Lygia Fagundes Telles, Literatura Brasileira, Contos.

ABSTRACT

The main book of this paper is a compilation of short stories published in several phases of the literary production of Lygia Fagundes Telles, being oldest of them "A estrela branca" (1949) and most recent "A presença" (1977). Initially, this book was published in Germany with the title *Contos fantásticos*, thanks to the work of the professors Maria Luiza and Alfred Ortiz. In Brazil, the book was published in 1981 with a new title: *Mistérios*. The objective of this study is to analyze some Lygia Fagundes Telles short stories from the point of view of the theoreticians of fantastic literature as Tzvetan Todorov, Irène Bessière, P. G. Castex, L. Vax, Jaime Alazraki, among others standing out the Lygia singular skill to "weave a web" and the particularity of this literary genre in her short stories. The rational interlaces to the unusual, the wonderful and the magic properties. The logic of the real appears paralyzed." The short stories included in the *Mistérios* book have too relevant themes to justify the fantastic analysis proposed, such as dreams versus reality, double, unsolved mysteries, metamorphosis, uncontrolled, madness, paranoia, time and space changes, unusual environments.

Key words: Fantastic Literature, Lygia Fagundes Telles, Brazilian Literature, Short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
BREVE PERCURSO HISTÓRICO E CONCEITUAL SOBRE O FANTÁSTICO	16
ANÁLISE DOS CONTOS	39
METAMORFOSE.....	47
Emanuel.....	50
Tigrela.....	55
Lua crescente em Amsterdã.....	60
Seminário dos ratos	63
TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO E DO ESPAÇO.....	67
A caçada	67
Noturno amarelo	72
DUPLO.....	79
O encontro	80
A estrela branca	85
O noivo	88
A mão no ombro	91
POSSIBILIDADES DE EXPLICAÇÃO SOBRENATURAL	95
As formigas	95
Venha ver o pôr-do-sol	102
Natal na barca	106
OUTROS	109
O dedo	109
Jardim selvagem	110
A presença	110
Negra jogada amarela	111
O muro.....	111
Um coração ardente	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
BIBLIOGRAFIA	118

INTRODUÇÃO

O livro base para este projeto é uma compilação de contos publicados em diversas fases da produção literária de Lygia Fagundes Telles, sendo o mais antigo deles “A estrela branca”, de 1949, e o mais recente “A presença”, de 1977. Inicialmente, esta coletânea foi publicada na Alemanha com o título *Contos Fantásticos*, idéia que partiu de um projeto dos professores e ensaístas Maria Luiza e Alfred Ortiz, sendo este último o responsável pela seleção e tradução dos contos para o alemão. No Brasil, o livro foi publicado em 1981 com um novo título: *Mistérios*. A temática predominante das narrativas gira em torno do suspense, do sobrenatural, do que não tem explicação. E a discussão desta temática no Brasil na obra de Lygia e mais especificamente nesta coletânea de contos da autora, será justamente o foco desta pesquisa.

A coletânea *Mistérios* é composta por dezenove contos. Optou-se pela análise desses contos a partir de quatro temas principais: metamorfose, transformações de espaço e tempo, possibilidades de explicação sobrenatural e duplo. Identificou-se também que nem todos os contos da coletânea podem ser considerados contos fantásticos.

É interessante refletir sobre a diferença dos títulos das edições brasileira e alemã. Uma possibilidade é que, apesar da coletânea não possuir somente contos que se encaixam na tradição do fantástico, o título alemão procura ressaltar este aspecto da coletânea, já que a Alemanha possui uma grande tradição fantástica marcada especialmente pela obra de E.T.A. Hoffmann.

Já a edição brasileira não ressalta este aspecto, preferindo um título de apelo mais comercial, posto que a literatura fantástica no Brasil é pouco numerosa e conhecida¹. Como explica Davi Arrigucci Jr.,

A tradição dominante do realismo demonstrou, entre nós, desde as origens, a preferência pela ficção de vôo curto, lastreada na observação e no documento, avessa ao livre jogo da imaginação. E toda vez que se inclinou para o pólo da fantasia, esta sempre foi corrigida pelo costeiro do real. Neste caso, em geral toda expansão imaginária tende a coincidir com o momento da ilusão, logo trazida ao chão pela ironia realista. (...) Narrativas fantásticas, estranhas ou vagamente insólitas dos românticos, de Machado de Assis, de Aluísio Azevedo, de Afonso Arinos, de Monteiro Lobato e outros não chegam a constituir uma tradição forte do gênero. (ARRIGUCCI, 1987, p. 142).

Para Arrigucci, foi a partir do Modernismo que houve uma maior abertura para uma literatura em que se ousava aventurar-se no imaginário. Porém, apenas tempos depois, dois importantes nomes que se dedicariam mais sistematicamente à literatura fantástica surgiram no panorama brasileiro, Murilo Rubião e José J. Veiga.

Lygia Fagundes Telles não se dedicou regularmente ao fantástico, porém é fato que desde os contos que antecederam o romance *As horas nuas*, “o fantástico já dava sinal de si na ficção de Lygia Fagundes Telles”. (PAES, 1998, p. 82). Sua prosa apresenta diversas características que a enquadram no período

¹ Vale destacar que hoje a literatura fantástica tem recebido mais destaque no Brasil, um exemplo disto são as diversas coletâneas de contos fantásticos no mercado editorial, como por exemplo, *Contos fantásticos do século XIX* organizados por Ítalo Calvino, *Os melhores contos fantásticos* selecionados por Flávio Moreira da Costa e a edição de contos fantásticos de autores brasileiros organizada por Bráulio Tavares, *Páginas de sombra, contos fantásticos*, que, inclusive, inclui Lygia Fagundes Telles, representada pelo conto “As formigas”.

pós-45. A autora afina-se com o existencialismo, com recursos ligados ao estilo indireto livre e ao fluxo de consciência com o objetivo de expor as experiências interiores de suas personagens. A oralidade também é uma de suas marcas, além do gosto pela exploração minuciosa do inconsciente, qualidades estas que trazem à sua obra fluência e densidade. Além disso, como afirma Fábio Lucas em seu ensaio “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”: “soma-se a essas características para completar a mensagem de Lygia, tão profusa de valores: o gosto da magia e do fantástico, algo do romantismo, da novela gótica e da história de terror”. (LUCAS, 1999, p. 13).

Desde cedo, Lygia sempre se interessou por inventar histórias, mesmo antes de saber ler e escrever. Logo que foi alfabetizada, começou a escrever suas narrativas nas últimas páginas de seus cadernos e a contá-las para a família. Estas histórias eram povoadas por fantasmas, monstros, lobisomens, tempestades, o que demonstra que seu gosto pelo mistério vem de longe. Em entrevista à Folha de São Paulo, a autora confirma: "Na infância, um mistério me puxou pela manga. Desde então o indefinível sempre me atraiu"². Porém, foi no Romantismo que descobriu sua inclinação para histórias fantásticas, para o clima de terror que se lê em muitos de seus trabalhos, pois:

esgotadas as possibilidades do realismo narrativo, em que as personagens se chocam nos seus desencontros e se enredam na sua fraqueza, fica a enorme faixa a ser explorada. É a zona de mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista. (idem, p. 14).

² Artigo de Cassiano Elek Machado - *Folha de S.Paulo* - Ilustrada - 17/04/2004.

Atualmente diversos estudos atribuem a textos de autores contemporâneos a denominação de “textos fantásticos” ou “textos pertencentes à literatura fantástica”. No entanto, é preciso ressaltar que o termo fantástico em literatura possui diversas caracterizações que, inclusive, podem produzir contradições, já que a definição de fantástico mais comumente utilizada é a defendida por Tzvetan Todorov, autor do livro *Introdução à literatura fantástica*, cuja teoria do fantástico sustenta que não é possível existir literatura fantástica a partir do século XX.

O objetivo deste trabalho é verificar a validade de um estudo sobre a literatura fantástica na contemporaneidade, a partir dos contos de Lygia Fagundes Telles, na tentativa de delinear como o fantástico se manifesta na obra desta autora.

Medo, angústia e terror são sentimentos geralmente associados à literatura fantástica. Porém não são condições indispensáveis em um texto para que este possa ser considerado fantástico, isto é, esses sentimentos são apenas uma entre as muitas possibilidades que a literatura fantástica oferece. É através do modo como estes sentimentos são trabalhados nos contos de Lygia que um conto poderá estar associado à literatura fantástica ou a outros temas que são comuns na obra de Lygia, como os ritos de passagem. Retomaremos este assunto mais tarde, na análise das características do fantástico na obra desta autora.

Definir o fantástico, sem dúvida, não é uma tarefa fácil. Ainda assim, como comenta Joël Malrieu (1992) na introdução de seu livro *Le fantastique*,

nunca se escreveu tanto sobre o fantástico e nem se repetiu com tanta insistência o quanto é impossível defini-lo: “Estranho procedimento o que consiste em falar tão longamente de um objeto previamente declarado como indefinível”³ (MALRIEU, 1992, p.3). O autor acrescenta que entretanto, caso se admita a existência de um gênero fantástico, deve-se admitir, ao mesmo tempo, que as obras agrupadas sob esse rótulo apresentam entre elas uma real unidade de ordem semântica, estilística e cultural, portanto, “Se essa unidade existe, a definição deve ser possível, apesar das dificuldades inerentes a esse empreendimento, de extrair-se. Caso contrário, falar sobre o fantástico, equivale a falar do vento.”⁴ (idem, ibidem).

Devido à pluralidade de opiniões e à dificuldade em se conseguir definir o que é o fantástico, antes de se aprofundar na escrita fantástica de Lygia Fagundes Telles, é indispensável iniciar este estudo a partir de uma revisão sobre este conceito, com o objetivo de ampliar o olhar sobre suas teorias, na tentativa de compreender como ele se manifesta ainda hoje, analisando a viabilidade de sua aplicação na perspectiva literária atual e enfrentando a multiplicidade de opiniões teóricas existentes, não fechando os olhos ao fato de que a literatura fantástica, definitivamente, não possui um teórico ou uma obra que possa servir de referência absoluta.

É válido salientar que mais do que apenas reproduzir a larga discussão sobre o fantástico desde suas primeiras discussões até nossos dias, é necessário

³ Minha tradução.

⁴ Minha tradução.

discutir como ele se manifesta atualmente e analisar em que se transformou:

Embora possa parecer um trabalho anacrônico reunir teorias de quase meio século atrás para compreender a atuação do fantástico na contemporaneidade, não podemos renunciar à discussão que envolveu, e ainda envolve, a conceituação do termo proposta por esses teóricos. Além disso, esse 'retorno' ao passado nos permite entender como essa categoria foi definida e tratada em períodos anteriores e, assim, melhor compreender de que maneira o fantástico vai se inscrever nos textos contemporâneos. (SPINOLA, 2005, p. 18).

Além disso, outro aspecto que torna interessante a análise teórica da trajetória do fantástico é o fato de que a teoria do fantástico teve grande influência na produção literária dos autores fantásticos, como poderemos constatar mais adiante ao discutir as opiniões de E.T.A. Hoffman e Júlio Cortázar sobre a literatura fantástica.

BREVE PERCURSO HISTÓRICO E CONCEITUAL SOBRE O FANTÁSTICO

O termo *fantástico* data do século XIV e vem do latim *phantasticus* e do grego *phantastikós* que, incorporado ao nosso léxico, adquiriu os seguintes sentidos:

1) que ou aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2) que tem caráter caprichoso, extravagante; 3) que é fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4) que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado.⁵

Após vários séculos é que os contos ligados à temática do mistério, do sobrenatural e de fantasmas passaram a ser associados ao termo *contos fantásticos*, que hoje aparece também representado nos dicionários relacionado à rubrica literatura.

Quanto ao nascimento do fantástico, Selma Calasans Rodrigues (1988) aponta em seu livro *O fantástico* a existência de diversas opiniões que se entrecrocavam, mas que podem ser classificadas, segundo suas afinidades, em duas principais. A primeira opinião concebe o fantástico como existente desde Homero e *As mil e uma noites* e tem como representantes: Charles Nodier, Louis Vax, Marcel Schneider, Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin, Emir Rodríguez Monegal etc. A segunda opinião considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, cujos representantes são: P. G. Castex, Roger Caillois,

⁵ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Tzvetan Todorov, Jean Bellamin-Noël, Jacques Finné, Irène Bessière e outros. A obra considerada como inauguradora do gênero, para a grande maioria dos autores, é *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte.

Na obra de Joël Malrieu é possível encontrar duas outras possibilidades relevantes para se identificar a origem do fantástico: E.T.A. Hoffmann e o romance gótico. Malrieu defende que a segunda possibilidade é a verdadeira origem do fantástico. Ele explica que o autor alemão foi preferido ao romance gótico pela maioria dos críticos da época, já que eles pretendiam que a literatura fantástica possuísse uma origem mais nobre. Na época, o romance gótico era considerado uma forma limitada e repetitiva de literatura, enquanto Hoffmann adequava-se melhor aos critérios estéticos românticos e fazia muito sucesso, características desejadas em um fundador de gênero literário. Percebe-se que opiniões bastante diversificadas quanto às questões relativas à literatura fantástica permeiam as diversas discussões bibliográficas sobre o assunto, como será possível constatar mais adiante.

Historicamente, a subjetividade do fantástico, ligada ao sobrenatural, contrapõe-se à racionalidade do Iluminismo do século XVIII, que ficou conhecido como o Século das Luzes, pois pretendia iluminar os pensamentos da época, ao fazer pensar-se o mundo sem a ajuda de explicações metafísicas e da religião, ressaltando o experimentalismo e a racionalidade. Dessa forma, o fantástico representa uma “fratura na racionalidade”, como expõe Irène Bessière, já que, apesar de todo o esforço da razão para explicação do mundo e do indivíduo, a

racionalidade não consegue abranger a complexidade e singularidade do processo de individuação⁶.

Já o século XIX, auge do fantástico, foi invadido por uma verdadeira revolução ideológica tanto no domínio científico quanto no domínio intelectual e por essa razão muitas das certezas estabelecidas desmoronaram. Houve uma grande abertura para conhecimentos científicos novos como o desenvolvimento da Biologia e a aparição da Psiquiatria, da mesma forma que o ocultismo e outras doutrinas sobrenaturais estavam em alta. Devido aos deslocamentos dos limites do conhecimento e dos descobrimentos da ciência, o clima era de inquietude e interrogação. Neste meio, a literatura fantástica mostrou-se uma forma interessante de expressão, unindo a ciência e a literatura, ambas perguntando-se sobre o que é o homem e quais são seus limites.

O fantástico, segundo Francisca S. Coalla, passou por diversas fases distintas⁷. No fim do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, advindo do medo da figura de um fantasma ou monstro que causava angústia e encontrava-se num ambiente externo. No século XIX, o fantástico passou a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído por imagens assustadoras, cuja origem estava na loucura, em alucinações, em pesadelos, nos quais a causa da angústia estava no interior do sujeito. Já a partir do século XX, o efeito do fantástico manifesta-se pela

⁶ Segundo C.G. Jung (1875-1961), o processo por meio do qual uma pessoa se torna consciente de sua individualidade.

⁷ COALLA, F. S. *Lo fantástico en la obra de Bioy Casares*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

linguagem, criando a incoerência entre elementos do cotidiano e da vida comum e a causa da angústia passou a ser a falta de nexos na ordenação das coisas comuns, no surgimento do absurdo.⁸

Durante muito tempo o termo fantástico foi empregado para denominar todos os textos que se contrapusessem à realidade ou que transgredissem as leis de causalidade. Os contos de horror e de terror, narrativas misteriosas, maravilhosas e diversas obras em que o real era colocado à prova e o sobrenatural estava presente eram todos colocados sob uma mesma denominação. No comentário do conhecido autor inglês de histórias de fantasmas, Montague Rhodes James, podemos constatar essa mescla de termos que constituía, até então, o gênero fantástico:

Tem-me sido freqüentemente pedido que formule as minhas opiniões sobre as histórias de fantasmas e narrativas maravilhosas, misteriosas ou sobrenaturais. Nunca cheguei a descobrir se tinha algumas opiniões a formular. Suspeito, na verdade, que o gênero é demasiado exíguo e especial para aceitar a imposição de princípios de grande alcance.⁹

H. P. Lovecraft (1890-1937), um dos grandes escritores norte-americanos de contos de horror, também colocava diversos tipos de textos sob essa mesma nomenclatura. Ele define o fantástico a partir do medo, mais especificamente, do medo do desconhecido, que é considerado por ele “a emoção mais forte e mais antiga do homem” (LOVECRAFT, 1987, p.1) e situa-o na

⁸ Nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, nos quais realidade e fantasia se entrelaçam, percebemos estas características conforme discutiremos mais adiante.

⁹ James, M. R., “Introduction” in V.H.Collins (ed.), *Ghosts and Marvels*, Oxford University Press: London, 1924, p. 6.

experiência do leitor real. Para este autor, um conto é fantástico, simplesmente, “se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas” (idem, pp.5-6), além disso: “a atração espectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento do dia-a-dia” (idem, pp. 1-2) o que, portanto, varia de leitor para leitor.

Segundo esse autor, o segredo para uma verdadeira história sobrenatural vai além de um “assassinato secreto”, “ossos sangrando” ou “formas em lençóis balançando correntes”, está na construção da atmosfera da narrativa, que não pode ser explicada e deve ser sufocante. Mesmo que o fantástico seja extinto ao final da narrativa ou ocorra apenas durante alguns instantes, Lovecraft ainda considera que o texto é fantástico porque, mesmo que de forma breve, consegue provocar o efeito de profunda apreensão no leitor. Sua teoria centra-se na intensidade do efeito e não em sua duração. Foi criticado por autores como Todorov, Penzoldt e Bellemin-Noël por tratar a literatura fantástica a partir de seus temas e não a partir de sua forma, já que não acreditava que fosse possível que os contos fantásticos se conformassem de modo absoluto a um modelo estrutural.

Com o objetivo de formular uma definição e extrair as técnicas da literatura fantástica, os próprios autores de narrativas fantásticas escreviam uns sobre os outros e realizavam observações a partir dos narradores de suas obras. Por exemplo E.T.A. Hoffmann (1985, pp. 19-55) na discussão inicial no conto “A casa deserta” apresenta comentários, declarações de intenções e reflexões

teóricas a partir de uma conversa entre seus personagens. Tais procedimentos demonstram o quanto a literatura fantástica é autoconsciente.

Louis Vax, outro importante estudioso francês da literatura fantástica, escreveu dois livros importantes sobre o tema: *L'art et la littérature fantastique* (1974) e *La séduction de l'étrange* (1975). Para Vax, "a narrativa fantástica (...) gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável" (TODOROV, 1992, p. 31). Em sua teoria o autor tenta delimitar o fantástico em relação a seus domínios vizinhos, isto é, o maravilhoso, a literatura policial, a fábula, o horror, o macabro, entre outros.

Vax alongou muitíssimo o campo da literatura fantástica, ao considerar que ela engloba uma grande quantidade de textos e fenômenos, acrescentou que o fantástico possui um poder de sedução e estudou seus motivos e temas. De certa forma, como Lovecraft, também vincula o sentimento do leitor ao fantástico, quando afirma que o âmago do fantástico só pode ser atingido a partir de uma intuição mística ou intelectual, que não é capaz de ser controlada e muda de um leitor para o outro.

Em 1970, Tzvetan Todorov publica *Introdução à literatura fantástica* na tentativa de recuperar crítica e historicamente a área literária relacionada ao fantástico baseando-se nas propostas já realizadas por outros estudiosos. Sem dúvida esta publicação foi um marco de grande importância para os estudos literários e trouxe foco à literatura fantástica, que passou a ocupar a atenção de

diversos estudiosos, além de originar diversas propostas de investigação, tradução e compilação de antologias, atas em congressos e ensaios. Além disso, o livro de Todorov foi bastante relevante por ter sido um estudo inovador, o primeiro estudo sistemático de uma área da literatura até então pouco estudada.

Todorov defende que a literatura fantástica deva ser encarada como um gênero literário, o que significa dizer que os possíveis textos fantásticos devem ser analisados buscando o que possuem em comum, com o objetivo de descobrir regras que funcionem para estes textos e permitam assim aplicar a eles uma mesma denominação: a de obras fantásticas. Como toda obra que manifesta um gênero, uma narrativa fantástica deve ser analisada a partir de três aspectos: o aspecto verbal, o aspecto sintático e o aspecto semântico. Ele propõe uma análise das formas e estruturas, independentemente de toda determinação histórica.

Em sua teoria o fantástico define-se com relação aos conceitos de real e imaginário. Consiste na hesitação de um *leitor implícito*¹⁰ frente a um acontecimento sobrenatural que não consegue ser explicado pelas leis naturais e cuja dúvida quanto a sua origem deve ser mantida até o fim da narrativa, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (idem, ibidem). Caso, ao final do texto, o acontecimento receba uma explicação sobrenatural, a narrativa deve ser considerada como pertencente ao *maravilhoso*. Se receber uma

¹⁰ O leitor implícito diz respeito não a um leitor particular, real mas sim a uma noção que se acha implícita da mesma forma que a noção de narrador.

explicação racional, deve ser considerada como pertencente ao *estranho*. Apenas quando a dúvida permanece, isto é, quando não é possível optar com segurança entre uma possibilidade natural ou sobrenatural, é que o texto deve ser considerado como fantástico.

Para que o fantástico ocorra é necessário que três condições sejam satisfeitas. A primeira condição é que a narrativa deve fazer necessariamente com que o leitor considere o mundo das personagens como um mundo de seres vivos e vacile entre uma explicação sobrenatural ou uma explicação racional até o final da narrativa, isto é:

Num mundo que é exatamente como o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1992, p. 30)

A segunda condição diz respeito à representação desta hesitação no texto, o que ocorre na forma de uma personagem. Essa condição não é obrigatória, porém é empregada com frequência nos textos fantásticos. Já a terceira condição, refere-se a uma determinada postura que o leitor implícito deve apresentar frente ao texto, ao recusar tanto uma leitura alegórica, quanto poética.

Todorov estabelece que o medo não é uma exigência obrigatória para que o fantástico ocorra, mesmo que com frequência ele esteja ligado aos textos

fantásticos, fator este, que para outros críticos, é essencial. Além disso ele acredita que a presença do sobrenatural não é suficiente para caracterizar uma obra como fantástica, pois, caso o fosse, a literatura fantástica deveria agrupar textos de Homero, Shakespeare, Goethe, entre outros e o autor considera que a extensão seria grande demais para constituir um gênero.

A maioria das críticas recebidas acusa a definição de Tzvetan Todorov como excessivamente restritiva, abstrata e simplista. Ele foi criticado por situar o fantástico no leitor, como o fez Selma Rodrigues Calasans, ao apontar a censura que o autor faz a definição de Lovecraft, quando ele afirma que o fantástico dependeria então do “sangue frio do leitor”. A autora comenta: “mas depender da hesitação do leitor não seria também pouco para definir um tipo de narrativa?”¹¹ (CALASANS, 1988, p. 29).

A definição de Todorov restringe bastante o número de textos que poderiam ser considerados como parte da literatura fantástica porque exclui textos que, apesar de possuírem a hesitação considerada pelo autor como essencial ao fantástico, não a mantém até o fim da narrativa. Jorge Schwartz critica a importância que Todorov dá ao efeito produzido no leitor implícito: “deve existir a dúvida na leitura da narrativa fantástica? Sem tensão, não há conto, mas a ausência de dúvida elimina o fantástico?” (SCHWARTZ, 1981, p. 61).

Todorov recebeu alguns ataques bastante ferozes em relação à

¹¹ Vale destacar que Todorov, para tentar evitar críticas dessa natureza, buscou, mesmo que de forma pouco satisfatória para diversos críticos, fazer uma diferenciação entre o leitor real e o leitor implícito. O leitor implícito, diferentemente do leitor real, não é um leitor particular, mas sim uma noção que se acha implícita da mesma forma que a noção de narrador. Seu objetivo foi o de tentar centrar sua definição não no leitor, mas sim no texto.

Introdução à literatura fantástica entre eles: o escritor de ficção científica e ficção teológica Stanislaw Lem, acusou Todorov de “*espúria esquisitice metodológica*” e afirmou que ele e o estruturalismo em geral eram uma grave ameaça literária; o almanaque *Phaicon*, dirigido pelo editor de Zondergeld, Suhrkamp, atacou as posições de Todorov, definidas como “*opiniões sumamente privadas*” e atribuídas a um “*terrorista teórico*” pelo crítico belga G. Jacquemin. Já Guido Almanansi foi bastante incisivo ao afirmar que:

Todorov é um exemplo excêntrico (...), porque é um sádico com aspirações domésticas a trabalho (...) Imagino-o com uma vassoura de raízes na mão, obcecado em varrer para baixo do tapete qualquer fragmento difícil de catalogar, obcecado em deixar brilhante e polido como um espelho o vasto solo da literatura, a plataforma desde que empreenderam vôo todas as obras literárias. (CESERANI, 1999, p. 72)¹²

Joël Malrieu critica Todorov por, a partir de uma definição, tentar encaixar obras muito diferentes entre si, em vez de basear-se num exame cuidadoso de textos já consagrados como parte da literatura fantástica. Ele aponta também que a definição de Todorov apresenta uma confusão entre gênero e suas modalidades ao afirmar que a presença do sobrenatural e da hesitação são modalidades do fantástico e não são suficientes para constituírem um gênero.

Remo Ceserani (1999, pp.12-13) expõe que a obra de Todorov gerou diversas questões de ordem histórica, teórica e classificatória sobre a literatura

¹² Minha tradução.

fantástica, entre elas: é correto considerar o fantástico, tal e como se faz em relação a outras formas de produção literária, como um modo específico e autônomo, quer dizer, como um conjunto de procedimentos retórico-formais, exposições cognitivas, temas, articulações do imaginário historicamente concretos e utilizáveis por distintos códigos lingüísticos, artísticos e literários? Ou é correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada em fins do século XVIII e utilizada para contribuir com eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em especial da experiência humana da modernidade?

A definição de Todorov não vai além dos escritores que surgem com Franz Kafka: “o fantástico teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de forma sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde encontra-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 1992, 143-175).

Segundo o autor, o fantástico concedia aos autores a possibilidade de transpor limites antes inacessíveis, isto é, a possibilidade de transgredir, porém:

a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam disto tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos (idem, p. 169).

Esta foi, segundo Tzvetan Todorov, uma das razões para o fim do fantástico.

Desse modo, a teoria de Todorov dialoga com a de Jean-Paul Sartre (1968, pp.108-127) que em seu texto “Aminadab”. Apesar de anterior ao de Todorov e de algumas semelhanças, este autor se interessa por narrativas fantásticas do século XX, opondo-se assim à hipótese de Todorov de que neste período o fantástico teria chegado ao fim.

Sartre acredita que no século XX o homem não hesita mais frente ao fantástico e, surpreendentemente, torna-se o objeto do fantástico e faz com que a exceção torne-se regra, ou seja, a hesitação é substituída pela adaptação.

José Paulo Paes defende que a literatura fantástica, mais do que se conservar no século XX, se liberta:

a ‘abertura’ da racionalidade no século XX veio afinal libertar o fantástico de seus antigos compromissos com a hesitação entre natural e sobrenatural e com a proibição da visada metafórica ou alegórica. Agora ele goza de plena liberdade para fazer o que queira – tornar o relato todo absurdo, como em Kafka, ou intercambiar o ficcional e real a seu bel-prazer, como em Borges e Cortázar – a fim de devolver ao homem o sentido de mistério de si mesmo e do mundo. (PAES, 1985, p.169).

O romance latino-americano que começou a se delinear a partir da década de 40 é um dos exemplos mais significativos desse tipo de literatura e se choca com o modelo realista.

Jorge Luis Borges, em sua conferência *La literatura fantástica* proferida em 1949, cujo registro é apenas um resumo publicado no jornal *El País* (Montevideo, 1949), defende a idéia de que o fantástico é constituído por algo que há de sobreviver por muitos séculos, já que a idéia de contar eventos fantásticos é

muito antiga.

O mérito da teoria de Todorov é ter suscitado diversas discussões e, apesar das diversas críticas recebidas, ter mantido sua utilização ainda em nossos dias. Pelo visto, como afirma Todorov, “a imperfeição é uma garantia de sobrevivência” (TODOROV, 1992, p. 27).

Diversos estudiosos da literatura fantástica vieram depois de Todorov. Entre eles é possível citar Lucio Lugnani, Irène Bessière e Joël Malrieu.

Lucio Lugnani aponta três problemas principais em *Introdução à literatura fantástica*. O primeiro deles é a falta de equilíbrio na definição do maravilhoso e do estranho. O maravilhoso vem de uma tradição milenar e é muito amplo, enquanto o estranho é bastante recente e restrito. O segundo problema é que o autor não considera as categorias maravilhoso e estranho adequadas para definir gêneros literários, porque o estranho distingue-se por uma semântica exclusivamente relacionada ao contraste a um gênero que não existe: o “normal”; já o maravilhoso, por sua vez, aceita completamente o sobrenatural, o que é próprio de muitos gêneros literários que apresentam diferenças singulares entre si. O último problema é que as categorias acabam tornando-se muito discrepantes por possuírem bases distintas. O estranho é definido a partir das emoções que provoca no leitor e na personagem e o maravilhoso é definido a partir da natureza dos fatos que são narrados.

A definição proposta pelo estudioso Lugnani aproveita conceitos de Caillois, Todorov e Vax, porém é mais flexível e toma como ponto de partida não a

realidade ou o sobrenatural, mas sim o paradigma de realidade, que é um elemento convencional e cultural:

O homem de areia, O retrato oval e A Vênus de Îlle, et cetera são relatos fantásticos porque contam o inexplicável engendrado por um acontecimento que representa um desvio irreduzível com respeito ao paradigma de realidade e porque o contam de tal sorte que excluem tanto sua possível redução ao realista, mediante a explicação do estranho, como sua possível redução (ou sublimação) ao maravilhoso.¹³ (CESERANI, 1999, p. 84).

Irène Bessière, contrapondo-se em diversos aspectos à teoria de Todorov, publicou em 1974 o livro *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, que foi considerado um dos melhores estudos sobre a literatura fantástica. O principal questionamento da autora diz respeito à primeira condição exigida por Todorov para caracterizar o fantástico, isto é, a hesitação do leitor. A obra de Bessière busca centrar a definição de fantástico no texto e não no leitor.

Diferentemente de Todorov, para a autora, a narrativa fantástica não deve ser encarada como um gênero literário¹⁴, mas sim como “um dos procedimentos da imaginação”¹⁵ (BESSIÈRE, 1974, p. 10), isto é, um modo ou procedimento¹⁶. Essa é mais uma controvérsia teórica existente em relação à literatura fantástica: o fantástico deve ser estudado como gênero literário ou como

¹³ Minha tradução.

¹⁴ Os gêneros literários baseiam-se no que os textos podem ter em comum e buscam definir regras comuns que sirvam para vários textos possibilitando que eles sejam identificados sob uma mesma denominação. Sobre gêneros literários consultar o primeiro capítulo “Os Gêneros Literários” de Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 7-29.

¹⁵ Minha tradução.

¹⁶ Outros autores que compartilham a opinião de Bessière: Jackson R. *Fantasy. The literature of subversion*. Londres: Routledge, 1998 e Patrick D. Murphy, *Introduction*, em P.D. Murphy e V. Hyles (eds.), *The poetic fantastic. studies in an evolution genre*, Westport: Greenwood Press, 1989.

um modo, um procedimento narrativo?

Segundo a estudiosa francesa, o fantástico deve ser considerado menos como o produto da hesitação entre o sobrenatural e o natural do que uma ênfase colocada na contradição entre ambos, ou seja, deve emprestar a mesma inconsistência tanto ao sobrenatural quanto ao real, agrupando-os, contrapondo-os um ao outro num mesmo espaço e numa mesma coerência, que nada mais é do que a da linguagem e a da narrativa. Como explica Bessièrre: “O fantástico não resulta da hesitação entre essas duas ordens [o sobrenatural e o natural], mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre elas” ¹⁷ (BESSIÈRE, 1974, p.97). Desse modo coloca-se em questão tanto a natureza quanto a sobrenatureza. Ao mesmo tempo há o sobrenatural regendo as leis da natureza e as leis da natureza excluindo o sobrenatural. Os elementos contraditórios são dispostos de modo complementar e a organização da narrativa ocorre por contraste.

Já Joël Malrieu, em *Le fantastique*, afirma que uma definição do fantástico deve englobar tanto os aspectos de gênero, sejam eles semânticos ou formais, quanto sua história e as condições ideológicas, científicas e materiais nas quais ele está inscrito. Propõe a seguinte definição:

A narrativa fantástica repousa em última instância sobre o confronto de um personagem isolado com um fenômeno, exterior a ele ou não, sobrenatural ou não, mas do qual a presença ou intervenção representa uma contradição profunda com as molduras do pensamento e da vida do personagem, a ponto de os perturbar completamente e

¹⁷ Minha tradução.

solidamente.¹⁸ (MALRIEU, 1992, p. 49).

Jean-Paul Sartre (1968, pp.108-127) define em seu texto “Aminadab” o que chama de “o último estado da literatura fantástica”, que nada mais é do que a continuação, no século XX, do fantástico tradicional do século XIX. Franz Kafka é considerado pelo autor o maior representante deste fantástico contemporâneo.

Para Sartre o fantástico contemporâneo permite que um fato insólito seja incorporado por si mesmo na ordem universal do mundo, tornando-se dessa forma natural também e o considera impossível de ser delimitado porque:

ou não existe, ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que todas as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se. (idem, 110).

Entretanto, se o fato insólito consegue convencer o leitor de que não pode pertencer ao mundo natural, automaticamente o mundo ao seu redor passa a ser fantástico, mesmo que a princípio não fosse, ou seja, nada pode entrar no mundo fantástico sem se tornar fantástico também.

Nestes textos, ocorre uma identificação entre o protagonista da narrativa e o leitor, desse modo aquele que lê tem que adotar uma visão de mundo que não é a sua. Como o protagonista está inserido num mundo em que fatos absurdos não fogem à normalidade, o leitor, seguindo as leis do mundo do

¹⁸ Minha tradução.

protagonista, passa a achar natural o que lhe assombra além disso, é levado a produzir os mesmo raciocínios que ele, porém sem conseguir obter uma conclusão definitiva, “como se o importante fosse unicamente raciocinar” (SARTRE, 1968, 119).

O fantástico contemporâneo irrompe após a Primeira Guerra, numa “época de desilusão” que resulta num retorno ao humano. O homem passa a ser o único objeto do fantástico. Assim, “o fantástico vai-se domesticar como os outros, vai renunciar à exploração das realidades transcendentais e resignar-se a transcrever a condição humana” (idem, 112) e:

não há súcubos, não há fantasmas, não há fontes que choram, há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de rever a própria história. (idem, 113).

Diferentemente do que ocorria no fantástico tradicional, que se utiliza do homem para construção de seu mundo, de seus componentes ou da matéria que o define, agora a matéria, através do próprio homem, será o meio utilizado para se atingir o ser humano.

Sartre conclui seu texto avaliando o progresso do fantástico: “Kafka, era apenas uma etapa; através dele, como através de Hoffmann, de Poe, de Lewis Carroll e dos surrealistas, o fantástico prossegue o progresso contínuo que, no limite, terá de tornar a uni-lo ao que sempre foi” (idem, 1968, p. 126).

Júlio Cortázar, em entrevista concedida à *La quinzaine littéraire* de

Paris, em agosto de 1970, aponta uma distinção bastante relevante entre o fantástico tradicional do século XIX e o fantástico contemporâneo de sua obra e de outros autores como Borges. Ele constata que “O fantástico puro, o fantástico que produziu os melhores contos está raramente centrado na alegria, no humor, nas coisas positivas. O fantástico é negativo, aproxima-se sempre do horrível, do espantoso.”¹⁹ (ALAZRAKI, 1994, p. 61). O humor e a alegria, diferentemente da atmosfera aterrorizante e sombria que pairava no fantástico tradicional, estão presentes no fantástico contemporâneo de autores como Cortazar. Essa dimensão positiva do fantástico contemporâneo é conhecida como diurna ou solar.

Cortázar não deixa de destacar que, apesar dessa diferença, autores como Poe, sem dúvida, deixaram vestígios de suas narrativas nos níveis mais profundos de seus contos e foram responsáveis por criar a disposição que sua obra apresenta para o fantástico. Ele salienta que em seu fantástico não procura utilizar-se dos procedimentos da literatura fantástica tradicional (que têm como objetivo desorientar o leitor, criar climas aterradores que o conduzem, pouco a pouco, ao medo e ao mistério), mas sim, de modo trivial e prosaico, ampliar a idéia do fantástico, abalando as concepções epistemológicas dos leitores ao colocar em xeque a idéia que possuem do real. Este procedimento funciona como uma alternativa ao “falso realismo”, que acredita que tudo pode ser explicado e descrito, como defendia o otimismo filosófico e científico do século XVIII, e encontra-se “à margem de todo realismo demasiado ingênuo”.

¹⁹ Minha tradução.

Cortázar expõe que para ele, “o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.”.(BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*). É uma entre tantas formas de se ver a realidade.

Por sua vez, Jaime Alazraki, em seu livro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar - elementos para una poética de lo neofantástico*, sugere a denominação neofantástico para as narrativas pós-Kafka e afirma que nestas obras a presença do medo não é imprescindível “porque «o outro» emerge de uma nova postulação da realidade, de uma nova percepção do mundo, que modifica a organização do relato, seu funcionamento e cujos propósitos diferem consideravelmente dos perseguidos pelo fantástico”²⁰ (idem, p. 28).

Alazraki sentiu a necessidade de criar a denominação *neofantástico* para identificar a obra de autores como Borges, Cortázar e outros escritores latino-americanos já que, “nenhum dos dois tem muito em comum com os escritores europeus e americanos que entre 1820 e 1850 produziram as obras-primas do gênero fantástico”²¹ (idem, p. 61). O próprio Cortázar afirmou algumas vezes que seus contos pertenciam ao gênero fantástico por uma falta de uma denominação melhor.

O neofantástico resulta da tensão entre duas forças opostas, uma

²⁰ Minha tradução.

²¹ Minha tradução.

delas apresenta os fatos de forma natural e realista, enquanto a outra, com a mesma naturalidade, expõe uma interpretação sobrenatural destes mesmos fatos. A narrativa apóia-se com a mesma certeza nas duas e é conduzida assim para um resultado final que não é fantástico, nem histórico-realista, ou seja, é uma pequena fenda através da qual o escritor expõe suas idéias. Explica Jaime Alazraki, “desde o início do relato, a escala realista se justapõe à escala fantástica, cada uma governada por uma clave diferente, como em qualquer partitura em que a música é o resultado da coordenação das duas claves.”²² (idem, p. 69). Não há, como ocorre no fantástico tradicional, um processo gradual de exposição da realidade como conhecemos até que irrompa um elemento sobrenatural. Mas o autor neofantástico transpõe os domínios do real e do irreal com total liberdade e sem dificuldade, pois ambos possuem os mesmos direitos dentro da narração.

Outro fator importante é que cabe ao leitor perceber que muitos dos elementos presentes nas narrativas neofantásticas devem funcionar como metáforas, com o objetivo de “expressar mensagens inexprimíveis por meio do código realista”²³ (idem, p. 70) e também definir o teor do significado delas. Vale ressaltar que essas metáforas possuem um número ilimitado de interpretações possíveis, essa indeterminação fundamentada na ambigüidade, funciona como o eixo que estrutura o relato. Esta é uma diferença importante entre o neofantástico e o fantástico tradicional, já que neste último, os elementos devem sempre ser lidos em seu sentido literal, quer dizer, “é precisamente quando as palavras são

²² Minha tradução.

²³ Minha tradução.

empregadas em sentido figurado que devemos tomá-las literalmente” (TODOROV, 1992: 69).

Enquanto o fantástico do século XIX funcionava como uma espécie de ruptura na ordem natural das coisas, no neofantástico essa ruptura não tem mais sentido, pois com as descobertas e ampliação de horizontes científicos e intelectuais em quase todas as áreas, além da conclusão de que nada é inviolável, absoluto e imutável passou-se a encarar o mundo de outra maneira, ou seja, o mundo passou a ser visto como repleto de ambigüidade e em constante mudança, no qual é impossível estremecer o leitor com a quebra de uma ordem inviolável, pois todas as ordens são passíveis de revisão. A hesitação, uma das condições fundamentais para que o fantástico ocorresse, pelos motivos já apresentados, desaparece tanto para o leitor quanto para os personagens.

Hoje existem duas tendências predominantes em relação à literatura fantástica. A primeira delas reduz o fantástico, definindo-o somente como gênero literário e que se limita em termos históricos a apenas algumas obras e escritores do fim do século XVIII e XIX, preferindo referir-se ao fantástico como “literatura fantástica do romantismo europeu”. Já a segunda tendência, pelo contrário, alarga imensamente o fantástico, não impõe limites históricos e nem de gênero, incluindo contos de terror, novela gótica, fantasia, ficção científica, contos de mistério, entre outros. (CESERANI, 1999, p. 13)

Nenhuma dessas tendências parece viável, já que a primeira restringe demais por ser demasiado seletiva ao definir o fantástico puro e a segunda, por

generalizar demais, acaba invalidando anos de estudos sobre o fantástico, retrocedendo a literatura fantástica a seu estado inicial, quando textos de naturezas bem diferentes eram colocados todos numa mesma classificação e, assim perdiam toda possibilidade de identidade.

A concepção de fantástico que será adotada neste trabalho é a apresentada por Irène Bessière que se centra no texto e não no leitor. A ficção fantástica fabrica nas entrelinhas da narrativa um outro mundo através das palavras, dos pensamentos e das realidades que são desse mundo. Essa definição se mostra mais interessante, já que uma definição baseada no sentimento que um texto provoca no leitor é muito subjetiva.

Para Bessière, o fantástico é exposto como uma contradição mútua e implícita entre o natural e o sobrenatural mais do que uma hesitação entre essas duas ordens, o que amplia o domínio da literatura fantástica, todavia sem alargá-lo demasiadamente. Além disso, a narrativa fantástica se apresenta como a transcrição da experiência imaginária pautada pelos limites da razão em que a motivação realista é indissociável de um princípio de irrealidade. A justaposição de duas probabilidades externas, uma baseada na experiência e outra que vai além da experiência, sugere a existência daquilo que não pode existir.

Segundo Bessière (1974), a narrativa fantástica provoca *a incerteza* ao exame intelectual, porque ela aplica dados contraditórios unidos seguindo uma coerência e uma complementação próprias, de tal forma que, através de normas internas e externas, o equilíbrio entre esses dados é constantemente mantido e a ambigüidade marca a impossibilidade de uma afirmação completamente segura e

definitiva: “na narrativa fantástica, a impossibilidade de uma solução resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis” (BESSIÈRE, 1974, p.22).

Ambivalente, contraditória, ambígua, a narrativa fantástica é essencialmente paradoxal. Para seduzir, a obra fantástica deve ser descoberta, decifrada e para tanto o sujeito deve dialogar com suas próprias crenças e suas contradições. Encarregada da novidade e de possíveis explicações, ela apresenta tudo como insuficiente. Constitui a riqueza de seu espetáculo e de seus subentendidos uma “figura da falta”. Multiplica suas questões com o objetivo de unir seus contrários.

Agora que analisamos a teoria do fantástico de um modo geral, passemos a análise do fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles.

ANÁLISE DOS CONTOS

“Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido, é, ao contrário, apreciar de que plural ele é feito”.

Roland Barthes, *S/Z*

Antes de iniciar a análise dos contos de Lygia Fagundes Telles a partir do fantástico, é interessante expor o que estudiosos da autora já apontaram sobre o assunto e também apontar características e recursos recorrentes nos contos da autora, com o objetivo de buscar nos contos da coletânea *Mistérios* reflexos desses apontamentos.

O fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles é o fantástico do século XX que tomou novas formas e cuja habilidade técnica e autocrítica se intensificam e os interesses se voltam ao movimento psicológico interior. Ocorre um maior destaque para a imaginação e uma poetização do discurso narrativo. Além disso, “Lygia figura (...) na linha de um realismo fantástico-incomum, com textos situados entre a realidade e a fantasia, entre o sonho e o real, obtendo climas de suspense que cria em estranhos ambientes”. (idem, p. 87) – como poderemos verificar na análise dos contos.

O fantástico em Lygia Fagundes Telles, como sugere Irène Bessièrre, coloca em jogo tanto a natureza como a sobrenatureza ocorrendo assim uma dupla fratura na racionalidade:

É comum na sua ficção que o sobrenatural se misture à ordem secular das coisas, *como se não houvesse distância entre o real e o surreal*. Fantasias secretas, noturnas e diurnas, encontram expansão no seu texto, enfatizando ora a vida, ora a morte. (...) O racional se entrelaça com a

rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real se apresenta em estado de transe. (LUCAS, 1999, p. 15).

Um outro aspecto em que Lygia se alinha à teoria do fantástico de Bessière (1974) é na forma em que ela imprime verossimilhança na construção dos personagens e situações de seus contos. Como a autora francesa defende, no texto fantástico, apesar do escritor transcrever o indizível, é através da verossimilhança que a narrativa fantástica deve ser construída.

Outra característica que ocorre nos contos fantásticos da autora e apresenta-se como uma tendência do fantástico contemporâneo é a utilização da alegoria, “que consiste em representar pensamentos, idéias, qualidades sob forma figurada e em que cada elemento funciona como disfarce dos elementos da idéia representada”²⁴. Sua utilização poderá ser verificada na análise do conto “Seminário dos ratos”. Assim como outros autores, alguns textos de Lygia permitem uma ressignificação.

Os estudos sobre Lygia Fagundes Telles estão voltados principalmente às questões estruturais da narrativa, à crítica feminista e à simbologia, porém “o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da crítica do imaginário ainda é pouco explorado”. (LAMAS, 2004, p. 99).

Sobre a tendência ao fantástico de Lygia Fagundes Telles, José Aderaldo Castello em *A literatura brasileira: origens e unidade – volume II* enquadra Lygia Fagundes Telles entre os autores que apresentam “preferência

²⁴ <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=alegoria>

pelo mórbido a confundir-se com o fantástico” (CASTELLO, 1999, p. 469). Esses autores se estabeleceram conforme a tradição do conto e suas ficções estão centradas na pesquisa psicológica. Incluem como uma linha temática importante o mistério, o parapsicológico ou o sobrenatural cuja base está na análise a partir da sondagem do inconsciente. Segundo o autor, Lygia Fagundes Telles:

Utiliza recursos da metamorfose e do fantástico, explora o terror, a que se associa a loucura. Concomitantemente se faz presente a temática da morte, também desfecho do processo de distanciamento. (CASTELLO, 1999, p. 473).

Outra característica apontada por José Aderaldo Castello é que Lygia enquadra-se entre os representantes mais destacados da chamada linhagem machadiana, pois o conjunto de seus trabalhos exprime uma “fecunda influência de Machado de Assis”. Berenice Sica Lamas acrescenta que “Parecem ser a ambigüidade, o texto enxuto, a análise social e a ironia fina as principais heranças”. (LAMAS, 2004, p. 84).

Ainda em relação à influência de autores, é possível citar Edgar Allan Poe que ocorre através das temáticas ligadas às deformações de personalidade e da utilização de sua teoria do efeito composta por brevidade, totalidade e intensidade. Sua presença é bastante sentida em alguns contos de Lygia, especialmente em “Venha ver o pôr-do-sol” que apresenta semelhanças com “O barril de amontillado” de Poe e em “As formigas” que se aproxima em certos pontos ao conto “A queda da casa de Usher”, como será comentado mais detalhadamente durante a análise desses contos.

Os primeiros contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, como constata Berenice Sica Lamas em seu livro *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*, ao expor a trajetória de obras de Lygia Fagundes Telles, aparecem na coletânea de contos *Histórias escolhidas* (1964) que é uma seleção de seis contos de *O cacto vermelho* (1949), oito contos de *Histórias do desencontro* (1958) e dois novos contos “O noivo” e “As cerejas”. Sobre as histórias publicadas, a autora afirma que:

São contos perturbadores, alguns já com a marca inconfundível do fantástico – seis deles estarão no volume *Mistérios* dezessete anos depois – desnudando os conflitos da alma humana. (idem, p. 71).

Este comentário demonstra, mais uma vez, que o fantástico esteve presente desde o início da obra da ficcionista.

Outras coletâneas em que o “encantamento de contos da vertente do fantástico” (idem, p. 72) aparece são *Antes do baile verde* (1970) cuja abordagem do fantástico é caracterizada por Fábio Lucas como uma “natural tendência do espírito” (idem, ibidem) e *Seminário dos ratos* (1977) que Hélio Pólvora considera uma reunião de contos “fantásticos ou quase” (idem, p. 73). Alguns contos destas coletâneas também foram publicados novamente em 1981 em *Mistérios*, livro-tema deste estudo.

Já sobre a coletânea tema deste trabalho, *Mistérios*, Berenice Sica Lamas afirma que: “Esta publicação consolida sua inclinação e tendência pelo fantástico. O insólito e o mergulho no irreal se destacam nesta coletânea e

provocam reflexões sobre acontecimentos do mundo real”. (idem, p. 76). Na apresentação do livro, Fábio Lucas destaca também a presença do sobrenatural nos contos e observa que, neste volume, a autora reúne sua produção mais comprometida com o que se denomina fantástico. A respeito do projeto literário de Lygia, ele afirma que:

seus contos ora são aproximações sucessivas do sobrenatural, cadenciadas entre passos de surpresa e exclamações de medo, ora acercamento da parte submersa da alma, ciência do oculto, ou busca do eu impossível. (TELLES, 1998).

Há um ensaio interessante de Sônia Régis chamado “Mistérios” em que a autora analisa o livro homônimo de Lygia Fagundes Telles. Ela constata que os contos selecionados no livro oscilam entre o real e o imaginário, o encantamento se passa entre a realidade externa e a identidade interna e “a verdade se desfolha continuamente”. (RÉGIS, 1982, p. 10).

Também sobre a coletânea de contos *Mistérios*, a própria Lygia Fagundes Telles, em entrevista ao Jornal *O Globo* em 04/01/1998, a define como “os contos da minha obra ligados ao realismo fantástico”²⁵.

Em seguida, serão destacados aspectos estéticos utilizados por Lygia Fagundes Telles para composição do fantástico em sua obra.

Sobre a característica ligada à dimensão psicológica que está presente nos contos de Lygia Fagundes Telles, em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi inclui a escritora entre os autores de rara penetração psicológica que

²⁵ “A dama definitiva” de Paulo Roberto Pires. *O Globo*, 4/1/98.

têm se aprofundado nos conflitos da sociedade e do homem, englobando em seus contos e romances os diversos sentimentos que a vida moderna faz nascer no íntimo das pessoas.

Além disso, ele acrescenta que a autora faz parte do grupo de romancistas e contistas que atestam a maturidade literária que a prosa brasileira de tendências introspectivas atingiu. Sobre as obras da geração a qual a ficcionista pertence, Bosi afirma que “mostram à sociedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo”. (BOSI, 1994, p. 385).

Como recorrente nos contos de Lygia, Alfredo Bosi aponta que a autora privilegia a narrativa em primeira pessoa com o objetivo de aprofundar-se na interioridade das personagens. Este tipo de narrador, isto é, o narrador representado, é bastante interessante para o fantástico, pois auxilia a manutenção da ambigüidade no texto. A palavra do narrador não é questionada quanto à sua veracidade ou não, porém a palavra das personagens pode ser tanto verdadeira quanto falsa. Quando um narrador é narrador e personagem ao mesmo tempo, a complexidade, sem dúvida, aumenta. Esse tipo de narrador, segundo Todorov, é o que “convém, pois, perfeitamente ao fantástico” (TODOROV, 1992, p. 91) por deixar presente a incerteza quanto à veracidade dos fatos, o que por sua vez é uma exigência para que o fantástico ocorra.

Outro recurso presente na obra da autora é a utilização da figura de animais como gato, rato, tigre, pássaro, borboleta, formigas, entre outros. Este uso se deve à forte carga simbólica que estes seres carregam e que ajuda na criação

de várias interpretações possíveis para um mesmo elemento, o que sem dúvida é interessante para o estabelecimento do fantástico, como será possível constatar mais adiante nas análises de alguns contos.

Mais uma característica evidente é que seus contos são constantemente revisados e alterados, sempre com o objetivo de eliminar excessos e redundâncias em busca da forma perfeita, “cujo efeito cênico é obtido com o rigor e o cálculo de um enxadrista” (LUCAS, 1995, p.15). É comum que um conto já lançado anteriormente, apareça numa nova coletânea revisado e ao lado de novos contos. Esta parece ser uma preocupação constante de vários autores que trabalham com o fantástico, entre eles: Murilo Rubião, Cortazar e Borges. O comentário de Vicente Ataíde, parece explicar a razão dessa obsessão, que vai além de Lygia:

Com a republicação de contos já aparecidos em volume, Lygia Fagundes Telles prova que o trabalho paciente, laborioso é mais do que um capricho. É uma necessidade de comunicação. Ela não transforma o período, a oração ou a cláusula num fim em si mesmo. Se a frase recebe um tratamento novo, uma depuração, isso é motivado pelo fato de a autora buscar uma solução mais completa e mais precisa para a sua cosmovisão. Lygia tem o que dizer e por isso há um constante vigiar-se a fim de que venha a dizer as coisas de maneira definitiva. (ATAÍDE, 1974, p. 92).

Os contos da coletânea em questão que possuem características mais relacionadas à temática do fantástico serão agrupados neste trabalho em quatro temas principais: metamorfose, transformações espaço/tempo, possibilidades de explicação sobrenatural e duplo. Ao tema da metamorfose se alinham os contos

“Emanuel”, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminários dos ratos” e “Tigreia”. Ao tema das transformações espaço/tempo se enquadram os contos “A caçada” e “Noturno amarelo”. Ao tema do duplo, o conto “O encontro”, “A estrela branca”, “O noivo” e “A mão no ombro”. Ao tema do sobrenatural os contos “As formigas”, “Natal na barca” e “Venha ver o pôr-do-sol”. A seguir serão analisados os contos mais representativos de cada uma destas temáticas.

Alguns contos não podem ser considerados como pertencentes à literatura fantástica, entre eles estão: “O dedo”, “Jardim Selvagem”, “A presença”, “Negra jogada amarela”, “O muro” e “Um coração ardente”. Estes contos serão analisados no tópico “Outros” em que serão identificadas as razões pelas quais não são contos fantásticos.

METAMORFOSE

A metamorfose é um tema bastante antigo e recorrente em literatura. Está presente na mitologia grega, entre tantas outras situações foi utilizada por Zeus ao transformar-se em touro para seduzir e raptar Europa. Aparece também em *As mil e uma noites*, por exemplo, em “A história do segundo calândar, filho do rei”:

A princesa tomou imediatamente a forma de serpente e lutou ferozmente contra o escorpião, que, não levando vantagem, transformou-se em águia para fugir. Mas a serpente, já agora poderosa águia negra, perseguia-a.. (GALLAND, 2001, p. 158).

Este tema foi resgatado da Antigüidade para a literatura ocidental por Ovídio. Também está presente nos contos de fadas. Como exemplos temos a história do príncipe que foi transformado em sapo e só conseguiu retornar a sua forma original após o beijo de uma bela princesa e *A bela e a fera* em que um príncipe foi transformado em fera por um terrível encantamento, que só poderia ser quebrado se uma moça se apaixonasse por ele. Além disso, encontra-se na tradição folclórica e no mundo dos super-heróis da ficção infanto-juvenil.

Tzvetan Todorov menciona em seu estudo *Introdução à literatura fantástica* que o tema da metamorfose é bastante recorrente na literatura fantástica e afirma que “As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida”. (TODOROV, 1992, p. 123).

A dissertação de mestrado de Vera Maria Tietzmann Silva, *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, publicada em 1985 é um estudo bastante interessante que buscou, a partir de 55 contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, analisar o tema da metamorfose “em suas múltiplas facetas”.

A análise destas facetas é importante para o entendimento de como a realização da metamorfose contribui para que os textos de Lygia se alinhem ao fantástico ou a outras temáticas de sua preferência. Conforme já dito, um aspecto comum nos contos de Lygia é a predileção pelo tema do medo, angústia e terror. Estes sentimentos são geralmente associados à literatura fantástica, mas não são exclusivos dela. Um dos modos de se produzir estes sentimentos é através de metamorfoses que abalam a rotina e convicções do protagonista.

O processo metamórfico sempre se reduz à fórmula: “A transforma B para conseguir C”. Além disso, a metamorfose pode ser de três tipos: de sentido ovidiano, de transformação física pela alteração da aparência do ser; a de sentido goetheano, de transformação psíquica pela mudança do comportamento do indivíduo; e a de sentido teológico, ou a transformação última e definitiva do ser vivente pela ocorrência da morte.

O estudo do agente da metamorfose, seu tipo, propósito e motivação, são fundamentais para a identificação do gênero do texto.

O agente da metamorfose pode assumir um caráter valorativo, benéfico ou maléfico.

O poder do agente pode ser transferível para uma palavra ou objeto mágico. É o que ocorre em narrativas do gênero maravilhoso. A supressão do agente, a sua total aleatoriedade, nos remete ao gênero do absurdo. É o que aconteceu na *Metamorfose* de Kafka, onde não se adverte a presença de agente algum causando a transformação de Gregório Samsa. No gênero fantástico é comum que se mantenha em suspenso a identificação do agente, havendo uma dúvida se ele seria de natureza sobrenatural ou não. É preciso diferenciar a não identificação do agente, que tem como objetivo manter a ambigüidade do texto, situando-o no fantástico, da não identificação que tem como objetivo expor a falta de sentido da situação, situando o texto no gênero absurdo.

Na motivação da metamorfose temos o caso de merecimento ou castigo, que é o que acontece em narrativas mitológicas. Já no gênero absurdo temos a total ausência de causalidade, o personagem sofre o castigo de uma transformação, em geral degradante, sem nada ter feito para merecê-la.

Em relação aos tipos de metamorfose, temos a metamorfose no sentido goetheano, de alteração comportamental, devido a pressões sociais ou emocionais, que aparece mais associado com o tema dos ritos de passagem ou iniciação. A metamorfose ovidiana, de transformação física, é comum no gênero maravilhoso, mas também está presente nos gêneros fantásticos e absurdos, quando o agente motivador da transformação não é manifestadamente uma entidade mágica.

A seguir serão analisados os contos da coletânea que estão associados à temática da metamorfose.

Emanuel

O conto “Emanuel” começa com uma fala descontextualizada. Um nome: Emanuel, que por sua vez é o título do conto. O leitor não é introduzido aos personagens, cenário, situação e tempo da narrativa. Todos esses componentes só vão se dando a conhecer no decorrer da narração. Este recurso é utilizado para desnortear o leitor que começa a leitura do conto sem saber exatamente onde está pisando.

O ambiente do conto é uma reunião descontraída de amigos regada a álcool e cigarros que anuviam o ambiente e que indicam um crescente de embriaguez nas falas e pensamentos dos personagens, que acabam por alterar os sentidos e a percepção sob o que está se passando e deixam a atmosfera do conto mais cheia de incertezas e dúvidas.

A protagonista e narradora do conto, Alice, apresenta-se como uma pessoa comum. É uma moça que procura um amor, possui um gato, medo, amigos, frustrações; que compartilha com os leitores seus problemas e sentimentos e que, por assumir um “eu” que poderia ser assumido por qualquer um de nós, permite que a identificação com o leitor ocorra mais fácil e naturalmente.

Depois de “Alice no país das maravilhas” de Lewis Carroll, o nome Alice adquiriu um sentido mágico, isto é, passou a remeter ao sonho onde diversas leis do mundo real são quebradas e as transformações são constantes. Este nome foi

utilizado por Lygia Fagundes Telles em vários contos, entre eles, o conto em questão e “A ceia”, sempre se referindo ao tema da metamorfose.

Neste conto de Lygia não somos capazes de ter uma noção exata do tempo no qual transcorrem as ações, apenas conseguimos perceber a noção de tempo da narradora-personagem, Alice. Estamos, portanto, imersos em seu labirinto mental, o que pode incluir tanto cortes quanto alongamentos em relação ao tempo da narrativa e que são medidos apenas por suas vivências, pensamentos, idéias e sensações.

Como já discutido, o fato de a personagem central de “Emanuel” ser também a narradora do conto é de essencial relevância para composição do fantástico pois mantém o clima de ambigüidade no texto e permite a identificação do leitor com a personagem.

Os aspectos que a autora utiliza para aumentar o clima de mistério são inúmeras interrogações, divagações e questionamentos realizados o tempo todo pela protagonista.

A caracterização da figura do amante de Alice, baseada nas características de seu gato, contribui para aumentar o clima de incerteza, pois parece dar vida a uma pessoa de carne e osso. Mais até: com uma história, um passado, uma profissão e gostos.

Amigos das feiticeiras, detestados pelos supersticiosos e considerados seres que têm parte com o Diabo: os gatos, criaturas distantes, ardilosas, independentes, astutas, com olhar enigmático e sempre envoltos em mistério, são bastante adequados aos contos fantásticos.

Lygia Fagundes Telles, que adora gatos, os define como cavilosos, “Essa palavra saiu da moda, mas deveria ser reconduzida, não existe melhor definição para a alma do felino. E certas pessoas que falam pouco e olham. Olham. Cavilosidade sugere esconderijo, cave aquele recôncavo onde o vinho envelhece. Na cave o gato se esconde, ele sabe do perigo” (TELLES, 1998, p.10).

Segundo o Dicionário de símbolos y mitos de José Antônio Pérez-Rioja, o gato sempre teve conotação simbólica. Os antigos egípcios o veneravam. Na Idade Média era considerado um animal diabólico, que simbolizava indolência e luxúria. Para os psicanalistas, o gato é um animal tipicamente feminino. Ele se liga à casa e não à uma determinada pessoa. Nos sonhos, oferece todas as diversas manifestações ligadas ao irracional da mulher. (PÉREZ-RIOJA, 1984, p.124).

A personagem de Alice engloba dois temas relacionados ao fantástico: a loucura e a paranóia. Tanto a loucura quanto a paranóia estão baseadas no exagero, na obsessão em se julgar incompreendido por todos ou ainda por se deixar tomar por delírios de grandeza. Ambos os temas, refletidos na personagem principal, devido às suas características, acabam por interferir na credibilidade da protagonista e aumentam a ambigüidade e possibilidades de interpretação do texto.

No conto em questão, o clímax é a suposta chegada de Emanuel, já anunciada por uma série de pistas, inclusive pelo próprio significado deste nome: “aquele que há de vir” (TELLES, 1998, p. 15), que funciona como uma espécie de profecia e desde o título do conto já nos anuncia o que se dará em seu final, quando a profecia, ao que parece, se cumpre.

A tempestade, o fato de que “todos falam ao mesmo tempo” e “a janela se escancara e a cortina derruba garrafas” (TELLES, 1998, p. 20), funcionam no conto como fortes indicadores de que algo novo e importante está próximo a acontecer, já que rompem, quebram e alteram a harmonia do ambiente, tumultuando-o. São imagens que ajudam a compor o ambiente fantástico que ocorre quando a campainha toca e anuncia a chegada inesperada de Emanuel.

O elemento fantástico deste conto está, como já vimos, praticamente todo concentrado no final, mais especificamente na “aparição” de Emanuel. A princípio parecia não haver dúvidas de que Emanuel era mesmo fruto da imaginação de Alice e suas características e ações estavam baseadas no gato da protagonista. Entretanto, a aparente chegada efetiva de um Emanuel inverte todas as perspectivas e o chão firme em que o leitor estava pisando desaparece, é como se Alice, a partir de suas palavras, tivesse sido capaz de transformar a ficção em realidade, como nos contos de fadas, o desejo cria a realidade a partir de palavras mágicas. A metamorfose é operada através da fala, como sugere Todorov: “o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam” (TODOROV, 1992, p. 126).

Uma chuva de hipóteses surge: será que através dos fortes desejos e pensamentos de Alice o gato se transformou em “príncipe”? Ou será que, por coincidência, um estranho chamado Emanuel chegou justamente naquele momento? Seria o colega de Afonso que ressurgiu da morte para buscar Alice (“Tive um colega com esse nome mas parece que ele morreu. Você disse que ele vem te buscar?” (TELLES, 1998, p. 13) – a frase fica propositalmente ambígua,

“ele” diz respeito ao Emanuel ao qual Alice está se referindo ou ao amigo de Afonso que morreu?)? Seria ainda uma brincadeira de mau gosto de seus amigos e não havia, de fato, chegado alguém? Como sugere o próprio título do livro, o conto termina num mistério, o que é conveniente, como afirma o autor de histórias de fantasmas Montague Rhodes James: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas (...): que esta porta seja bem estreita para que não se possa usá-la” (TODOROV, 1992, p. 31).

Conforme destacado anteriormente, a preocupação de Lygia Fagundes Telles com a reescritura de seus textos em busca da forma perfeita é constante. Um modelo de reescritura foi apresentado por Vera Maria Tietzmann Silva no tópico “A metamorfose dos textos” em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, uma análise comparativa bastante interessante entre o conto “Emanuel” publicado primeiramente na revista *Cláudia* em 1980 e em 1981 na coletânea de contos *Mistérios*. Nesta análise é possível identificar as mudanças realizadas pela autora na segunda versão e quais efeitos tais mudanças produziram no conto: “As modificações que a escritora impôs ao texto, além de numerosas, foram relevantes e se situaram tanto ao nível da linguagem utilizada como ao nível da própria narração, compreendendo principalmente alterações por acréscimo e por supressão” (SILVA, 1985, p. 33). Alguns exemplos dessas mudanças foram: a retirada de três personagens supérfluos; a narradora ter ganhado mais dez anos de idade, passando de “trintona feia” para “quarentona sem a menor graça”, o que aumentou ainda mais seus desejos desesperados e

uma “apoteose mental”, antes apenas sugerida, é desenvolvida, permitindo que seja revelado ao leitor muito mais sobre o universo psíquico da protagonista.

Tigrela

Em “Tigrela”, mais uma vez, encontramos a presença de um felino como personagem central de uma narrativa de Lygia Fagundes Telles. Assim como no conto “Emanuel”, a possibilidade de que uma metamorfose possa ter sido operada, ocorre.

A narrativa se passa em um grande e suntuoso apartamento decorado com panos e tapetes persas: “Não tinha vizinhos, um apartamento por andar num edifício altíssimo, todo branco, estilo mediterrâneo” (TELLES, 1998, p. 97) e que possuía no meio um jardim, uma “selva em miniatura”. Esse ambiente exótico cria um clima de magia e de um lugar que não existe no mundo real.

A história gira em torno de um triângulo amoroso entre Tigrela, Romana e Yazbeck. Romana, uma mulher que “Fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria” (idem, p. 95), separada do quinto marido e que morava com uma tigresa, de nome Tigrela, num apartamento na cobertura, presente que ganhara de um namorado que a trouxera na bagagem de sua viagem à Ásia. A última ponta do triângulo é Yasbeck, um amor antigo de Romana que havia ressurgido e com quem ela voltara a se encontrar, para desespero e ciúme de Tigrela.

O tigre é considerado um dos animais mais terríveis, símbolo universal da cólera e da crueldade. Ele representa o desenfreamento dos instintos inferiores (PÉREZ-RIOJA, 1984, p.236).

O conto começa com o encontro ao acaso entre a narradora do conto e Romana, num agitado bar. A narração é em primeira pessoa. É interessante a técnica utilizada por Lygia Fagundes Telles, em que ocorre uma mescla entre as falas da narradora e a reprodução das falas da personagem Romana, como se Romana é que estivesse contando a história diretamente, sem passar pela narradora. Este recurso fornece a ilusão de que o conto não é uma história recontada, na tentativa de tornar a veracidade dos acontecimentos menos parcial.

Romana apresenta diversos sinais no decorrer do texto que indicam que ela não se encontrava em seu estado normal quando contou a história à narradora, o que por sua vez aumenta as dúvidas quanto à confiabilidade do que está sendo narrado: “Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria.” (idem, p. 95), continuou a beber uísque durante toda a noite e sua atenção era desviada com frequência, não conseguia concentrar-se na conversa, estava dispersa: “O som da pedra no vidro despertou Romana que me pareceu, por um momento, apática.” (idem, p. 97).

Às diversas dúvidas e ambigüidades nas quais o texto está imerso, soma-se ainda a possibilidade de que Tigrela seja, na verdade, uma metáfora, isto é, talvez seja a forma utilizada por Romana para referir-se à moça com quem vive um relacionamento homossexual, a fim de ocultá-lo tanto quanto possível. Vale

destacar a composição do nome Tigrela = tigre + ela, a primeira parte indicando seu lado animal e a segunda indicando sua humanização.

O processo de metamorfose de Tigrela em ser humano ocorre pouco a pouco, não se dá instantaneamente. Ela vai apresentando características humanas, a ponto de Romana mencionar que ela foi se humanizando e agora é : “dois terços de tigre e um terço de mulher”. (idem, p. 95).

A tigresa gostava de beber uísque, e não só sabia beber como também era capaz de identificar se a bebida era ou não falsificada, estava sempre lúcida, dançava tango e ficava deprimida: “No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual. Igual, repetiu Romana”. (idem, p. 96). Além disso, “Tigrela gostava de jóias e de Bach, sim, Bach, insistia sempre nas mesmas músicas, particularmente na Paixão Segundo São Mateus” (idem, p. 98).

A preocupação com a aparência estava bastante presente em Tigrela, o gosto por espelhos, pelo colar de âmbar, por aparar as unhas, porém o ciúme foi o sentimento humano que mais se apoderou dela. Ela não aceitou a empregada anterior de Romana porque esta era jovem, detestava que sua dona saísse à noite, controlava passo a passo a vida de Romana, chegando mesmo a chorar de ciúmes e a roer o fio de telefone para que sua amada não recebesse mais ligações:

Você acredita que ela conhece minha vida mais do que Yasbeck? E Yasbeck foi quem mais teve ciúme de mim, até detetive punha me vigiando. Finge que não liga mas a pupila se dilata e transborda como tinta preta derramando no olho amarelo, já falei nesse olho? É nele que vejo a emoção. O ciúme. Fica intratável (idem, p. 100)

É relevante destacar também que, ao mesmo tempo em que Tigrela vai se humanizando, Romana começa a apresentar características felinas, ocorre uma influência mútua entre as duas:

No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa. (idem, p. 95).

Romana ensinou coisas à Tigrela e vice-versa. Entre as características que Romana adquiriu estão “fúgido o olhar que se transformava de caçador em caça”. (idem, ibidem) e, assim como os felinos, ela começou a mudar o foco de sua atenção muito rapidamente, passou a ter dificuldades para se concentrar, o que é possível constatar no seguinte trecho: “Inclinei-me para ouvir, mas o garçom estendeu o braço para apanhar o cinzeiro e Romana ficou de novo frívola, interessada na limpeza do cinzeiro”. (idem, p. 98). Inclusive, começou a apresentar atitudes estranhas como lambear o sal da cenoura e cheirar o uísque antes de beber.

Como nas histórias fantásticas, a meia-noite é o horário das revelações, hora do sobrenatural, em que tudo pode acontecer, hora das transformações em que bruxas, vampiros, demônios vem à tona, horário também em que Romana crê que o suicídio de Tigrela aconteceria e, conseqüentemente, sua metamorfose: “Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio”. (idem, p. 96).

A narradora funciona como ponto de racionalidade, ponderação em contraste com a animalesca Romana, dominada pelos sentimentos e cuja capacidade de controle mostra-se bastante diminuída, pois questiona a história: “É verdade, Romana? Tudo isso!” (idem, p. 99) e tenta fazer com que Romana reflita sobre a situação doentia de escravidão que foi criada entre ela e o “animal”, propondo soluções como se separar da tigresa.

Quando o plano de Romana para se livrar de Tigrela é desvendado pela narradora: “E agora você quer se descartar dela” (idem, p. 100), ocorre um fato que altera o ambiente, dessa vez, não é uma tempestade, mas sim “Em alguma mesa um homem começou a cantar aos gritos um trecho de ópera, mas depressa a voz submergiu nas risadas.” (idem, ibidem), que funciona como um prenúncio do clímax, que ocorre quando Romana se descontrola, fala sem parar e relata que, propositalmente, já que sabia que Tigrela “só tenta o suicídio na bebedeira” (idem, p. 96), planejou tudo para induzir a tigresa ao suicídio, ao deixá-la louca de ciúmes e bêbada:

Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada porque ouviu minha conversa, pensa que estou com ele agora. A porta do terraço está aberta, essa porta também ficou aberta outras noites, mas nunca se sabe, é tão imprevisível, acrescentou com a voz sumida. (idem, p. 101)

“Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço”. (idem, ibidem), fica, portanto, a dúvida se

Tigrela se suicidou naquela noite, transformando-se assim, porventura, em moça ou se a metamorfose ocorrerá numa outra noite.

Lua crescente em Amsterdã

O conto “Lua crescente em Amsterdã” é um dos poucos contos de Lygia Fagundes Telles em que encontramos um caso de zoomorfismo, isto é, de transformação de homens em animais. É um conto simples, curto, em que o fantástico encontra-se concentrado apenas no último parágrafo.

Nesta narrativa, como geralmente ocorrem nos contos da autora, o tempo e o espaço não estão fortemente delimitados, apesar do título do conto possuir uma clara indicação de lugar: “Amsterdã”. Os únicos indícios de ambientação holandesa que encontramos são a referência a uma menina loura que vestia um avental e não entendia a língua dos protagonistas e ao museu de Rembrandt²⁶, que funcionam apenas como pano de fundo para o desenrolar das ações.

Dois jovens que já não se amam mais e que estão famintos, sem dinheiro e num país que não conhecem são os protagonistas do conto. Alguns indícios sobre o fim do amor do casal se encontram em “Não somos mais queridos, não somos mais nada”. (TELLES, 1998, p. 62) e “Nos sujamos quando acabou o amor”. (idem, p. 64).

Logo nas primeiras frases do texto é possível perceber a atmosfera de magia que permeará toda a narração: “O jovem casal parou diante do jardim e ali

²⁶ Rembrandt Hermans van Rijn, 1606-1669, pintor e gravador holandês inserido no contexto do Barroco.

ficou, sem palavra ou gesto, apenas olhando. A noite cálida, sem vento. Uma menina loura surgiu na alameda de areia branco-azulada e veio correndo”. (idem, p. 61).

Elementos recorrentes na obra da Lygia como a alameda, o jardim, a estátua e o banco de pedra aparecem neste conto. Essas imagens fazem parte do mitoestilo de Lygia Fagundes Telles:

constituem seu mitoestilo a predominância do tema da metamorfose, a recorrência de imagens características, como o jardim, a fonte, a estátua e outras mais; a preferência por determinadas cores e por certos nomes próprios que se repetem; a insistência de gestos comuns a vários personagens em situações análogas; a presença de alguns animais no elenco de personagens ou nas metáforas e comparações; o recurso da descrição paralela, desviando o centro de interesse da narrativa para ações menores que, contudo, sublinham a ação principal; e a coexistência de diversos planos temporais numa temporalidade única que é a uma só vez presente, passado e futuro. (SILVA, 1985, p. 42).

O mitoestilo se compõe da repetição continuada de certos artifícios, temas, situações e imagens por um autor em sua obra, dos quais ele se utiliza para compor significados mais complexos e que permitem aos leitores associações diversas a partir da forte carga simbólica que carregam.

A resposta à questão, “- E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?” (idem, p. 66): “-Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa” (idem, ibidem): desencadeia a metamorfose dos protagonistas. Assim como no conto “Emanuel”, mais uma vez as palavras manifestam o poder de concretizar os desejos:

- Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. Acho que eu queria ser aquele passarinho.

- Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta? (idem, ibidem)

A menina loura, ao se aproximar do banco vazio e procurar os forasteiros, encontrou apenas um passáro de penas azuis bicando com voracidade uma borboleta que tentava se esconder debaixo de um banco de pedra.

Uma possível interpretação para a transformação pode ser fornecida através do significado dos símbolos 'pássaro' e 'borboleta':

Vale a pena mencionar ainda que, segundo vários pesquisadores, a palavra 'borboleta', proveniente do grego, significa 'psique'; e o símbolo do 'pássaro' na mitologia grega, ligava-se ao deus Eros. Ora, assim sendo, fica aqui uma sugestão de interpretação, se levarmos em conta que nesse episódio também estaria presente uma luta em que o lado físico do amor, representado pelo 'passarinho' (equivalente a carga erótica), sobrepuja o lado psíquico (a alma, a mente), na imagem da 'borboleta'. (...) acaba por 'concretizar' o domínio de Eros sobre 'Psique'. (CARROZZA, 1992, p. 143).

Neste conto, o prenúncio de que uma mudança está próxima é o vento: "O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara" (idem, ibidem), que tumultua a "A noite cálida, sem vento" que foi anunciada logo no início da narrativa.

Seminário dos ratos

O conto “Seminário dos ratos” se passa durante os preparativos para o VII Seminário de Roedores, que está instalado numa casa de campo completamente isolada e é conduzido pelo Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado.

A situação é bastante alarmante, os ratos se multiplicaram sete vezes desde o I Seminário de Roedores, chegando à proporção de cem ratos por pessoa. Os gastos com a criação de órgãos como a RATESP e a realização de Seminários para a resolução do problema são muito altos, porém não produzem resultados efetivos e o problema só aumenta.

O rato, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, está associado à doença e à morte. No Egito e na China, este animal era considerado uma divindade maléfica ligada à peste. No simbolismo medieval era ligado ao demônio (CIRLOT, 1984, 497).

As cores também fazem parte do mitoestilo de Lygia Fagundes Telles, entre elas, destacam-se as cores verde e cinza. No conto em questão, a cor cinzenta é apontada como a cor dos ratos, “É a cor deles. *Rattus Alexandrius*.” (idem, p. 80) e ajuda a compor o clima do conto, já que esta cor é indicada como:

cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, é deveras apropriado para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte. (SILVA, 1985, p. 49).

Mais uma vez a autora utiliza-se de elementos instigantes para construir um clima de mistério ideal para a irrupção da metamorfose. A invasão de milhares de ratos é antecedida por barulhos esquisitos, “Um barulho tão esquisito, como se viesse do fundo da terra, subiu depois para o teto...” (idem, p. 83), que a princípio o Secretário desconfia que provenham de um gravador. Porém, os barulhos vão se tornando cada vez mais fortes, “parece um vulcão respirando, aqui perto e ao mesmo tempo tão longe!” (idem, p. 85), “Fortíssimo!” (idem, p. 87) até que começam a repercutir no assoalho. Além disso, a noite se aproxima, um forte cheiro invade o ambiente, os telefones e os carros não funcionam - “- E esse cheiro? O barulho diminuiu, mas não está sentindo um cheiro? Franziu a cara. – Uma maçada! Cheiros, barulhos e o telefone não funciona... Por que o telefone não está funcionando?” (idem, p. 88). Leila Maria Fonseca Barbosa acrescenta que:

os elementos sensoriais, próprios ao fantástico são destacados, como a visão do Chefe de Relações Públicas, a audição possante do Secretário do Bem-Estar, os barulhos assustadores que subiam do fundo da terra ao telhado (do irracional à racionalidade) (BARBOSA, 1979, p. 22).

O Cozinheiro-Chefe, os empregados, os convidados, todos fogem da mansão apavorados e dominados pela histeria, como se tivessem visto uma assombração, fantasma e os ratos fossem incapazes de serem destruídos (“não sei como não se queimaram na água fervendo” (idem, p. 90)) ou ainda, como se tivessem entrado numa outra dimensão onde os ratos é que comandam tudo:

Vou me embora, não fico aqui nem mais um minuto. Acho que a gente está no mundo deles. Pela alma de minha mãe, quase morri de susto quando entrou aquela nuvem pela porta, pela janela, pelo teto, só faltou me levar e mais a Euclídea. (idem, p. 89).

a Euclídea que estava batendo maionese pensou que fosse um fantasma quando começou aquela tremedeira e na mesma hora entrou aquilo tudo pela janela, pela porta, não teve lugar que a gente olhasse que não desse com o monte deles guinchando! E cada ratão, viu? Deste tamanho!. (idem, ibidem).

A metamorfose deste conto consiste na troca de papéis entre os homens e os ratos. Os ratos estão no controle da situação enquanto os homens encontram-se perdidos e sua única alternativa viável é fugir ou, como fez o Chefe de Relações Públicas, esconder-se, como os ratos costumam fazer. Um exemplo desta inversão de atitudes: “ficou de pé na pata traseira e me enfrentou feito um homem. Pela alma de minha mãe doutor, me representou um homem vestido de rato!”. (idem, p. 90).

O conto termina com as informações imprecisas, houve silêncio total e escuridão e, depois de algum tempo, a constatação de “um murmurejo secreto, rascante que parecia vir da Sala de Debates e (...) a intuição de que estavam todos reunidos ali, de portas fechadas” (idem, p. 92).

A Sala de Debates ter sido tomada pelos ratos que, ao que parece, dão início ao VII Seminário, remete ao título ambíguo do conto: o seminário dos ratos a que se refere seria um seminário para discutir o problema da disseminação dos roedores ou seria um seminário realizado por ratos?

Como nos outros contos já analisados, a metamorfose em “Seminário dos ratos” fica subentendida. Algumas perguntas ficam em aberto: teriam mesmo os ratos assumido o comportamento humano ou até mesmo se transformado em humanos? Ou tudo não seria fruto da imaginação levada ao extremo devido ao desespero e ao histerismo?

A hipótese de interpretação mais provável é a alegoria²⁷. Neste caso, a invasão dos ratos famintos funciona como a representação da revolta do povo contra a falta de ações efetivas para a solução de problemas graves que o atingem. A realização de mais um seminário com ônus para a população teria sido a gota d'água. A interpretação fantástica funciona como disfarce para esconder o verdadeiro objetivo do conto, a crítica ao momento vivido pelo país.

“Seminário dos ratos” foi escrito no ano de 1977, em plena ditadura militar. É possível fazer um paralelo com o livro *A revolução dos bichos* de George Orwell, que foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial e critica o modelo soviético sob a ditadura de Josef Stalin.

O livro de Orwell se passa na Granja Solar, onde ocorre a exploração dos animais por seu dono, até que o porco Major realiza um discurso contagiante sobre a possibilidade de inversão de papéis e declara o homem como o maior e único inimigo dos animais. Os animais se revoltam e tomam o poder. Da mesma forma, no conto de Lygia, os ratos representam a situação do povo oprimido e faminto de igualdade, que se rebelam contra o homem.

²⁷ O uso da alegoria nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles foi discutido anteriormente no início deste capítulo.

TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO E DO ESPAÇO

Um exemplo indiscutível de transposição das fronteiras entre o real e o irreal é apresentado por Jorge Luis Borges em seu texto “A flor de Coleridge” que pertence ao livro *Outras inquisições* (1952). Observação do autor romântico Coleridge: “Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... O que pensar?” (BORGES, 1999, p. 16).

Outra obra em que esta transposição ocorre é em *A máquina do tempo* (1894) de H. G. Wells, clássico da ficção científica, que conta a história de um inventor do século XIX conhecido como “Viajante no tempo” que tem êxito na façanha de viajar para o futuro e ao regressar traz uma flor murcha do futuro.

A utilização do sonho ou pesadelo como possível explicação para uma experiência sobrenatural é constantemente utilizada pela literatura fantástica. O fantástico se manifesta justamente com a impossibilidade de uma resposta definitiva: Isto é ou não um sonho? Imaginação ou realidade? A hesitação e os questionamentos sentidos pelo protagonista são compartilhados pelo leitor.

A caçada

O conto “A caçada” possui como cenário uma loja de antiguidades que “tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça” (TELLES, 1998, p. 23). Este ambiente é propício para que o fantástico se manifeste por ser um local repleto de peças antigas, cada uma

possuindo uma história e origem diferentes, características estas que incentivam a imaginação a trabalhar, pois permitem que, num só lugar, encontrem-se representações bastante diferentes entre si de olhares e percepções do homem acerca de seu mundo.

É possível perceber logo nos primeiros parágrafos do texto a evocação de diversos sentidos que serão retomados constantemente durante a narrativa: o olfato a partir do cheiro da loja de antiguidades, o tato quando o protagonista toca com as pontas dos dedos uma pilha de quadros e a visão ao contemplar uma bonita imagem de São Francisco. A utilização dos sentidos permite ao leitor envolver-se mais na trama, perceber cada detalhe, como se ele mesmo estivesse executando os gestos ou experimentando as sensações.

O protagonista do conto é um homem obstinado pela antiga tapeçaria que toma toda a parede de fundo de uma loja de antiguidades. A cena retratada na tapeçaria é uma caçada. Todos os dias ele visita a loja a fim de examinar a tapeçaria. Ele começa a perceber mudanças no tecido, acredita que a tapeçaria a cada dia está se tornando mais nítida e suas cores mais vivas, sente que possui uma relação profunda com a cena e que aquele lugar representado no tecido lhe é assustadoramente familiar. Em contrapartida, suas observações são negadas pela dona do antiquário, uma velha senhora de aspecto desleixado, que discorda a todo tempo das considerações que o homem faz, afirmando não perceber nenhuma alteração na peça.

A dona do antiquário e o protagonista representam respectivamente o real e o imaginário que vão se entrelaçando ao longo da narrativa num jogo de

oposição de idéias. A cada elemento sobrenatural apresentado, um elemento natural aparece a fim de deixar dúvida quanto à verdadeira natureza dos fatos, prevalece a incerteza. Um exemplo desse confronto de percepções ocorre no trecho:

- Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa. – É como se... Mas não está diferente?
- A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
- Não vejo diferença nenhuma.
- Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta.
- Que seta? O senhor está vendo alguma seta?
- Aquele pontinho ali no arco...
- Mas esse não é um buraco de traça? (idem, p. 25).

O narrador do conto não participa da história que relata, porém conhece os fatos, os transmite ao leitor e concede destaque ao ponto de vista do personagem principal.

Em diversas partes do texto encontramos alusões quanto ao estado corroído e envelhecido da tapeçaria: “Pena que esteja neste estado” (idem, p. 23), “Deslizou a mão pela superfície puída” (idem, ibidem), “essa tapeçaria não agüenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido (...) Eu disse que o pano estava por demais estragado” (idem, p. 24), “Na hora que despregar é capaz de cair em pedaços” (idem, ibidem). Tais observações tornam as impressões do protagonista ainda mais mágicas e excêntricas.

Outro fato interessante que ajuda a aumentar o clima de mistério que envolve a tapeçaria é o fato de sua origem ser ignorada: “– Foi um desconhecido

que trouxe, precisava de dinheiro. (...) Preguei na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais apareceu...” (idem, ibidem). Além disso, o protagonista apresenta uma atitude de certa reverência frente à tapeçaria, o que pode ser constatado no seguinte trecho: “O homem estendeu a mão até a tapeçaria mas não chegou a tocá-la” (idem, p. 23).

Uma angústia crescente vai pouco a pouco se apoderando do homem que contempla incansavelmente a tapeçaria, suas mãos tremem, ele respira com esforço e questiona-se sobre “Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?” (idem, p.24).

Vera Maria Tietzmann Silva constata que o verde é uma cor ambígua que pode tanto traduzir a esperança e a juventude quanto a perfídia e a decomposição (SILVA, 1985, p. 49). Desse modo, as cores da tapeçaria são bastante significativas, ampliam o clima lúgubre e transmitem inquietação:

Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se pelo chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano. (idem, ibidem).

O visitante do antiquário sente-se extremamente ligado à tapeçaria, conhece o cenário e seus integrantes tão bem, que é quase capaz de sentir o perfume dos eucaliptos e o frio úmido da madrugada em sua pele. Tenta a todo custo recordar-se de onde vem essa lembrança tão forte, se pergunta se não teria

sido um dos personagens da tapeçaria. O caçador ou talvez seu companheiro? Ao mesmo tempo em que experimenta uma poderosa identificação com a caça: “Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte!” (idem, p. 25).

A dualidade entre caça/caçador retoma a idéia do duplo, criada a partir da oposição entre as figuras e através da imagem da tapeçaria que se assemelha a um espelho e faz com que o narrador procure uma outra identidade em um tempo passado.

O personagem principal tenta encontrar justificativas para as dúvidas relacionadas ao sobrenatural que lhe vêm à mente a partir de perguntas mais racionais; ele indaga se não haveria pintado o quadro original, já que as tapeçarias antigas eram reproduções de quadros originais; questiona-se se teria sido apenas um mero espectador, ou ainda, um artesão que trabalhou na tapeçaria.

Ao sentir frio e não conseguir distinguir se esta é uma sensação concreta ou parte da lembrança da caçada, pergunta-se se está louco. Todavia, tal pergunta não o satisfaz, sente-se “encravado no cenário” e este sentimento o agonia profundamente tirando sua paz e sono. Acaba por constatar que a loucura seria uma solução fácil demais.

O final do conto se passa no antiquário. Neste dia, o protagonista madruga com o objetivo de rever o quanto antes possível a tapeçaria, perturba-se preocupado que a dona do antiquário esteja estranhando suas atitudes, ao que ela responde “Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor já conhece o caminho” (idem, p. 27).

O primeiro sentido que se destaca, mais uma vez, é o olfato que é intensificado (“Dilatou as narinas” (idem, ibidem)). Um cheiro de folhagem e terra invade o ambiente e assim o mundo da caçada começa a adentrar o mundo real. A loja de antiguidades vai ficando cada vez mais distante, “Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas” (idem, p. 28).

Northrop Frye, citado por Vera Maria Tietzmann Silva:

esclarece que tanto as estátuas como as tapeçarias constituem variações da imagem do espelho²⁸, marcando, pois, a transição entre o real e o fantástico. Ambas as imagens apresentam-se ao início do conto de Lygia. A tapeçaria da caçada, então, representa na narrativa o portal mágico por onde o personagem terá acesso a um outro mundo, no qual toda metamorfose é possível, à semelhança do espelho de Alice. (SILVA, 1985, p. 58).

Num dos últimos parágrafos, quando o sobrenatural parece dominar inteiramente a narrativa, a tentativa do protagonista de agarrar-se a um armário e ao final, à tapeçaria, trazem a ambigüidade de volta e também a dúvida, que permanece mesmo ao final do conto, a caçada teria mesmo invadido o mundo real e o homem teria se transformado em caça ou tudo não passaria de delírio do personagem?

Noturno amarelo

O conto “Noturno amarelo” se passa numa noite sem estrelas, apenas iluminada pela luz da Lua que transmitia seu brilho, porém se escondia.

²⁸ FRYE, Northrop. *The secular scripture*. P. 109.

O casal, Fernando e Laura, é obrigado a parar o carro à beira da estrada por falta de gasolina. Logo nos primeiros parágrafos já é possível identificar que o relacionamento entre os dois não vai muito bem porque eles se tratam com impaciência, rispidez e ironia:

- As coisas ficariam mais fáceis se você fosse menos grosso – eu disse, entreabrindo a mão e experimentando no pedregulho que achei na estrada.
- Está bem, minha princesa, se não for muito incômodo, será que podia me passar a lanterninha? (TELLES, 1998, p. 161).

Neste conto, a protagonista é também a narradora, o foco narrativo é em primeira pessoa. Como descrito no início deste capítulo, este é um artifício bastante utilizado pelas narrativas fantásticas para introduzir ambigüidade ao texto. Laura transmite ao leitor a experiência que viveu naquela noite como se lembra, é a sua versão da história, que é baseada em sua memória, que como a de todo ser humano, é passível de falhas. Este fato acrescenta mais dúvidas quanto à veracidade do que está sendo dito. Sobre este procedimento narrativo, Remo Ceserani comenta: “Esses destinatários ativam ao máximo, e autenticam, a ficção narrativa, solicitam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo ao texto.”²⁹ (CESERANI, 1999, p. 102).

A história está centrada em Laura, que se encontra desiludida com seu casamento: “Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina” (idem, ibidem). A narradora se questiona sobre sua escolha, não entende por que depois de tantos anos continua insistindo

²⁹ Minha tradução.

em um relacionamento sem amor, seria por medo da solidão ou por medo de si mesma?

Logo nas primeiras linhas Laura executa um gesto bastante recorrente e significativo nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, isto é, o gesto de fechar algo na mão.³⁰: “Apanhei um pedregulho e fechei-o com força na mão.” (TELLES, 1998, p. 161). Vera Maria Tietzmann Silva analisa que estas atitudes “simbolizam na maioria das vezes o poder de decisão, a possibilidade de alterar o curso do destino”. (SILVA, 1985, p. 48), fato que constataremos no decorrer da narrativa.

A protagonista destaca a importância do acontecimento que está relatando ao afirmar que está sempre se lembrando desta noite e que a vê repartida em dois momentos: antes e depois.

Enquanto Fernando se preocupa em solucionar o problema do carro, Laura, é como que enfeitiçada pelo perfume da dama-da-noite que é trazido de repente pelo vento, ela se deixa conduzir conforme o perfume vai ficando mais pesado e ela mais leve:

Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim. O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se, cumprida a tarefa, relaxasse agora num esvaimento, posso? Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite. Com naturalidade abri o portão e o som dos gonzos me saudou com a antiga ranhetice de dentes doloridos sob a crosta de ferrugem, entre logo, menina, entra! (idem, p. 163).

³⁰ Entre alguns contos em que este gesto é bastante repetido é possível citar: “As pérolas”.

O portão da casa funciona como um portal do tempo que ao ser atravessado transporta a narradora para o passado. Esta casa “fora do tempo” rompe com as barreiras de tempo e espaço e traz à tona uma época que já passou, ou seja, o passado torna-se presente. Além disso, pouco a pouco no decorrer da narrativa, a atmosfera familiar, natural, vai cedendo lugar ao sentimento de estranhamento e de desconhecido.

Ao entrar na casa, Laura reencontra seus antigos familiares e conhecidos, pessoas que foram desapontadas por ela e das quais ela deseja receber perdão. Eles estão envolvidos em suas tarefas habituais e não estranham sua presença. A narradora sente-se um pouco desconfortável e, mesmo sem saber a razão, evita ficar muito a mostra à luz da janela, “e sem saber por que (“na hora eu não soube o porquê”) evitei ficar muito exposta à luz da janela.” (idem, *ibidem*).

A primeira pessoa que Laura encontra é Ifigênia, a criada da casa que cuidava dela quando menina. É possível perceber que as duas estão em planos diferentes pelo comentário da empregada sobre o cabelo de Laurinha, ela estranha o cabelo curto, afirma preferi-lo comprido até o ombro, a protagonista objeta: “É que não sou mais aquela juvenzinha” (idem, 164). A criada protesta, porém logo se distrai e o rumo da conversa muda. Como a narradora do texto constata, o passado se confunde no futuro. Ao se emocionar com a situação, Laura chora e enxuga as lágrimas no avental da empregada e “Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas.

Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora” (idem, 167), mais um sinal do confronto entre tempo e espaço.

Laura segue para o interior da casa, ao encontro de seus familiares com os quais, cada um à sua medida, ela se defrontará e será obrigada a lidar com suas dívidas: o esquecimento do compromisso de levar Ifigênia à cidade de Aparecida, a promessa não cumprida de dar um espelho grande para auxiliar os ensaios de sua irmã Ducha em troca do suéter amarelo que havia ganhado, o descaso com a Avó que não visitou quando esta estava doente, as trapações contra o Avô no jogo de xadrez e culpas ainda mais graves como o roubo do noivo de sua prima Eduarda ao mesmo tempo em que traiu o amor de Rodrigo, que por sua vez, chegou a tentar suicídio, tamanha foi sua desilusão.

Ao refletir sobre si mesma, Laura se percebe muito mais velha porém, sem deixar de manter uma “ambígua inocência”, além disso “Um outro elemento esclarecedor, que eu já tinha ou ia ter, me advertia de que era nova essa noite antiga” (idem, ibidem). Tem início então o confronto de Laura e sua prima.

Diferentemente de Laura, Eduarda estava muito jovem, apesar das duas terem a mesma idade. O contraste entre as duas personagens é mais um indício de um retorno no tempo. Então, é sua prima que dá liberdade para a confissão de Laura, que tenta explicar suas razões, se justificar, encarando enfim Eduarda pela primeira vez. O perdão vem naturalmente, sem precisar dizer nada, Laura percebe que agora tudo está bem e recebe de presente uma pulseira da prima, que se enganchou em seu vestido, “Fica com ela, Laura, nossa nova aliança, você gosta desses símbolos” (idem, p. 170).

O nome do conto faz referência a uma composição da avó de Laura: Noturno amarelo que a senhora apresenta à sua neta visitante. Como em outros contos de Lygia Fagundes Telles, ocorre um prenúncio de que algo importante está prestes a ocorrer, neste conto, este impulso provém do início da música: “Antes mesmo de me aproximar da lareira, adivinhei o fogo se reavivar num último esforço. Ifigênia tocou no meu braço, pensei que fosse me oferecer alguma coisa. – O Rodrigo acabou de chegar – avisou.” (idem, p. 173).

A chegada de Rodrigo deixa Laura um tanto quanto transtornada porém o entendimento entre os dois ocorre de forma natural. Após este evento, “Tudo então aconteceu muito rápido. Ou foi lento?” (idem, p. 174). Cada um dos familiares foi se dirigindo à porta, um a um, e utilizando uma chave, partiu. Em seguida, ela também sai pela porta da frente e descobre que por onde todos haviam saído, agora não há nada, apenas o campo. O cenário é desfeito, “Atravessei o jardim que não era mais jardim sem o portão. Sem o perfume.” (idem, p. 175).

A autora evoca os diversos sentidos para construir o conto, inclusive é a partir do momento que a protagonista entra na atmosfera de sonho que seus sentidos se aguçam, como é possível constatar em diversas passagens: o olfato através do perfume da dama-da-noite, do bolo de fubá; a audição a partir do som dos guizos do portão, do piano da avó; o tato em “Passei as pontas dos dedos no braço do banco de madeira acetinada de tão lisa, um pescoço de cisne se enrodilhando numa curva mansa até descer e afundar a ponta do bico nas penas

da asa entalhada na parte lateral do assento.” (idem, p. 166); visão com “os reflexos do fogo forte da lareira, avermelhando os espelhos” (idem, p. 167).

Laura ao perguntar a Fernando se demorara muito, surpreende-o pois ele não havia notado sua falta, ao entrar no carro e se olhar no espelho, ela se admira: “minha pintura está intacta” (idem, p. 175). Outro fator interessante, enquanto ocorre a experiência, Laura vê ainda “o grande relógio marcando nove horas.” (idem, p. 168). Ela sente uma imensa vontade de parar o tempo e quando retorna e pergunta as horas, descobre que são (novamente?) nove em ponto.

“Fechei com força a argola de Eduarda que ainda trazia a mão.” (idem, p. 176) – o conto termina em uma atmosfera de dúvida e o suspense é mantido além da narrativa, como convém aos contos fantásticos. A presença de um *objeto mediador* funciona como testemunha inequívoca de que o personagem-protagonista viveu uma experiência além da realidade e trouxe um objeto daquele mundo. Segundo L. Lugnani citado por Remo Ceserani:

Deve-se, pois, pensar que o objeto mediador desempenha sua função específica no relato fantástico pelo fato de que se trata de um relato em que ocorre um desnível de planos da realidade, tal que, o andamento entre eles não está previsto pelo código, ficando assim, intensamente marcado por efeito inicial e em que o objeto mediador testemunha uma verdade equívoca porque é inexplicável e incrível. (CESERANI, 1999, p. 108).³¹

³¹ Minha tradução.

DUPLO

“Na metade do caminho vi que era uma mulher. (...) Aproximou-se e a uns dez passos de distância, parou e ficou me olhando. Havia em sua expressão qualquer coisa que me pareceu familiar, o que era? Sorriu e de repente me vi sorrindo no seu sorriso – o seu sorriso era meu e meu aquele rosto que me encarava como num espelho. Animei-me: Eu fui você! gritei. Um dia, num outro tempo, eu fui você! Ela moveu afirmativamente a cabeça. Fiquei feliz com a descoberta, tudo não passava de um transformar contínuo, não era simples? E agora? lembrei-me de perguntar. O que vou ser agora?” (TELLES, 1998, p. 29)

O trecho acima foi retirado da obra de Lygia Fagundes Telles, *A disciplina do amor*. Neste fragmento, a narradora conta uma experiência que não conseguimos saber exatamente se é fantasia ou realidade. Acontece uma identificação mútua entre a narradora e a figura que se aproxima, o que causa um estranhamento no leitor, ao se defrontar com dois seres corporificados em separado, mas que são, na verdade, um.

Jorge Luis Borges narra um relato semelhante no texto “O outro” em *Livro de areia* (1975), no qual ele aparece como autor, narrador e personagem. Em fevereiro de 1969, dez da manhã em Cambridge, sentado em um banco em frente ao rio Charles, Borges teve a impressão de já ter vivido exatamente aquela situação, alguém sentou ao seu lado e ao conversar com o forasteiro, ele conclui: “- Neste caso - disse-lhe resolutamente - o senhor se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge” (BORGES, 1978, p; 12). Outro texto deste autor relacionados ao duplo são

“Ruínas circulares”, “Sur”, “A outra morte”, “Dr. Jekyll e Edward Hyde, transformados”, “Borges e eu”, entre outros.

O duplo pode ser representado de diversas formas: um sujeito se identifica tanto com seu duplo que acaba ficando em dúvida sobre quem é o seu eu, um eu se desdobra em duas pessoas completamente diferentes, personagens que são idênticos fisicamente e que além disso possuem processos mentais capazes de dialogar um com o outro e também repetições de características que ocorrem de geração para geração.

Nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, geralmente, o duplo aparece com a função de “busca de identidade, de busca de libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do indivíduo”. (SILVA, 1985, p. 85).

O encontro

O conto “O encontro” começa com a descrição da paisagem na qual a narradora-protagonista está inserida, um local repleto de névoa, com verde pálido e opaco circundado por um vasto campo, repleto de calma e desolação, de onde é possível avistar negros penhascos. Por detrás daquele silêncio, algo de sinistro pairava no ar.

Temporalidade e atemporalidade estão presentes e em constante troca em que passado e presente se misturam sempre regidos pela imparcialidade de seus mistérios e também da morte. Assim, “ultrapassando o apertado círculo de uma realidade reconhecível e datável, a ficção de Lygia Fagundes Telles insere-se

no domínio do mítico, e percebemos, em suas narrativas os anseios, as frustrações, os temores e as esperanças que assaltam a mente do homem, tudo expresso pela tessitura enigmática da linguagem simbólica”. (SILVA, 1985, p. 16) – domínio em que o conto está inserido.

A narradora sente uma grande familiaridade com o local, apesar de ser a primeira vez que se encontra ali: “‘Onde, meu Deus?! – perguntava a mim mesma. – Onde vi está mesma paisagem, numa tarde assim igual?...’ Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. Nas minhas andanças pelas redondezas, jamais fora além do vale” (TELLES, 1998, p. 69) – sensação que permeará todo o conto.

Diferentemente dos outros dias, neste a protagonista, pouco a pouco, segue mais adiante, como que dominada por uma força que não é capaz de controlar, da qual não consegue escapar. A cada passo, continua sem entender como é possível identificar tão detalhadamente uma paisagem que nunca visitou, de onde sua memória estaria retirando essas imagens?

Mais adiante, à direita, avista um bosque, que traz à sua mente as mesmas indagações: “Esse bosque eu também conhecera com sua folhagem cor de brasa dentro de uma névoa dourada. ‘Já vi tudo isto, já vi... Mas onde? E quando?’ (idem, ibidem)” e, em seguida, chega até um abismo cavado entre pedras, onde escuta um som longínquo de água correndo, “Aquele som eu também conhecia.”. (idem, ibidem). Conforme caminha, sabe exatamente o que vai encontrar, segue então neste “estranho jogo de reconhecimento”, sem falhar uma única vez.

O sonho aparece como uma possível explicação, a narradora se pergunta se teria sonhado com aquele lugar e agora estaria o encontrando na realidade. Ou ainda, estaria ela sendo sonhada? Seria parte ou até mesmo prisioneira do sonho de alguém? Porém, rapidamente se convence de que esta situação, “tão antiga quanto viva – escapava da inconsistência de um simples sonho.” (idem, p. 70).

Apesar de ter sido invadida por uma sensação de perigo iminente, que também não consegue explicar o que é e nem em que consiste, a narradora se dirige ao bosque, claramente dividida entre o que lhe sobrou de razão e a comoção sobrenatural que a impele a avançar:

E se fugisse? Seria fácil fugir, não? Meu coração se apertou, inquieto. Fácil, sem dúvida, mas eu prosseguia implacável como se não restasse mesmo outra coisa a fazer senão avançar. ‘Vá-se embora depressa, depressa!’ – a razão ordenava enquanto uma parte do meu ser, mergulhada numa espécie de encantamento, se recusava a voltar. (idem, ibidem).

Ao prosseguir, um crescente de expectativa domina o conto, a protagonista repete uma ação recorrente nos contos de Lygia Fagundes Telles, esmagar uma folha com as mãos: “pensei, triturando entre os dedos uma folha avermelhada. Veio-me então a sensação de já ter feito várias vezes aquele gesto enquanto pisava naquele mesmo chão que arfava sobre os meus sapatos.” (idem, ibidem). Como já analisado no conto “Noturno amarelo”, este ato normalmente representa a possibilidade de mudança do destino, poder de decisão.

Encosta-se em um tronco e olha para o céu como se o visse pela última vez. Sobre a árvore como símbolo nos contos de Lygia Fagundes Telles, Vera Maria Tietzmann Silva comenta que “A árvore, como o jardim, estão relacionados ao paraíso e comportam a dupla interpretação de morte e renascimento.” (SILVA, 1985, p.47).

Então, vê uma aranha em sua teia e a desfaz violentamente. Pensa que também está caminhando para uma teia, uma cilada e se pergunta se alguém iria desfazer a sua teia. Mais uma vez a idéia de fugir aparece, mas agora, a protagonista se resigna sem esperança, é tarde demais. Sabia agora que não deveria pedir explicações, deveria apenas “aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse na hora exata.”(TELLES, 1998, p. 71).

Sem escolha, continua sua caminhada com o coração pesado, mas com o passo resolutivo, até que encontra uma moça que parecia estar bastante ansiosa e vestia um antiquíssimo traje, sentada ao lado de uma fonte. Como aconteceu com o cenário, ela também parecia extremamente familiar: “Já vi está moça, mas onde foi? E quando?” (idem, p. 72), “era parecidíssima com alguém que eu conhecia tanto.” (idem, p.74)

A narradora inicia uma conversa com a moça da fonte, se esforça para ligar os acontecimentos em sua memória. Tem certeza de que conhece o lugar de onde a moça vinha e que esse lugar não existia mais. Além disso, sabe quem a moça esperava: Gustavo, “Esse nome escapou-me com tamanha espontaneidade que me assustei: era como se estivesse sempre em minha boca, aguardando aquele instante para ser dito.” (idem, p. 73). Neste momento imagens confusas lhe

vêm à mente: inimigos, cólera, discussões violentas, um amor perdido: “Era quase insuportável a violência com que o sangue me golpeava as fontes”. (idem, p. 74)

Assim como em outros contos de Lygia, uma mudança brusca no ambiente funciona como prenúncio de que o clímax do conto está próximo. Quando a jovem decide partir, “neste instante soprou um vento gelado com tamanha força que me vi enrolada numa verdadeira nuvem de folhas secas e poeira. A ramaria vergou num descabelamento desatinado. Verguei também tapando a cara com as mãos.” (idem, ibidem). Ao desatar o nó da explosão da tempestade, desata-se também a revelação do mistério:

Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu.
- Eu fui você – balbuciei. – Num outro tempo eu fui você! – quis gritar e minha voz saiu despedaçada. Tão simples tudo, por que só agora eu entendi?
(...) lembrei-me do que tinha acontecido. E do que ia acontecer.
(idem, p. 75)

O desfecho do conto se dá com a tentativa da protagonista de evitar a tragédia que está por vir, ela tenta alucinadamente alcançar a moça que galopa velozmente em seu cavalo, tentativa de impedir o que já sabia inevitável:

Assim que atingi o campo, desabei de joelhos. Um relâmpago estourou e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco do meu grito misturar-se ao ruído pedregoso do cavalo e cavaleira se despencando no abismo. (idem, p. 75/76).

Enquanto a história do passado da protagonista termina, fica em aberto sua história do presente. Tudo não teria passado de um sonho?

A estrela branca

Outro conto que apresenta como temática o duplo é “A estrela branca”, o conto mais antigo de Lygia Fagundes Telles presente na coletânea *Mistérios*.

“Ah, meu Deus! como poderei te explicar, como?! Antes que anoiteça preciso contar tudo mas tenho a garganta seca como se tivesse engolido um punhado de areia e minhas mãos estão geladas como as mãos dos afogados. Já não sei mais o que é realidade e o que é sonho, os fatos para mim se deformaram como frágeis figuras de cera sob o calor da minha cabeça afogueada. Meus olhos... *Meus* olhos? *meus?*” (TELLES, 1998, p. 121).

O conto se inicia com a fala agoniada do narrador que parece bastante angustiado e sente necessidade de confidenciar ao leitor seu drama. A forma como o conto começa provoca curiosidade e interesse, o leitor se pergunta qual será o problema? Quem é está pessoa e o que terá acontecido a seus olhos? Quer saber mais. Está é uma forma de prender o leitor. Ao que o texto responde, “paciência e saberás de tudo” (idem, ibidem):

Mais uma vez o narrador é do tipo narrador-representado, que é também o protagonista do relato e que conta ao leitor sua história. Este tipo de narrador permite a identificação do leitor e traz ambigüidade ao texto, muito importante para o acontecimento fantástico.

O protagonista não consegue precisar exatamente quando foi, mas conta que há mais ou menos dois meses, no mesmo local em que se acha agora,

cansado de conviver com a cegueira a cerca de um ano, que lhe impedia de ver a vida, decidiu atirar-se de uma ponte. Porém, no momento exato do pulo, uma mão forte o reteve.

A mão era de um médico, Ormúcio, que lhe ofereceu a oportunidade de reaver a visão. Apesar do “pressentimento terrível” que assaltou o narrador, já que o nome era tenebroso e estranho, deixou-se conduzir para experimentar o novo processo. Essa desconfiança inicial do narrador funciona como uma pista para o leitor sobre o desfecho funesto que terá o conto. “Ora se me afigurava um deus, ora um demônio, poderoso e impenetrável como a própria escuridão” (idem, p. 124) – o médico se mostra como um figura ambígua e difícil de decifrar, quer mesmo ajudar ou tem intenções malignas?

O narrador foi examinado e mostrou-se em condições de ser operado. Passou dias apáticos na casa do doutor, até a chegada do grande dia em que foi levado ao hospital. Foi então que se deu conta de que poderia voltar a enxergar. Desespero e esperança se apoderaram dele de tal forma que chegou a ter uma alucinação.

O protagonista receberá os olhos de um mendigo que se encontra à beira da morte. Porém, antes de falecer, este deseja conhecer a pessoa que receberá seus olhos. Mais uma vez, o cego têm pressentimentos nada positivos sobre o que vai acontecer, começa a tremer porque sente que algo terrível lhe será finalmente revelado: “Todo o meu ser se inteirigava na expectativa ‘daquilo’ que meus sentidos exacerbados pressentiam. Estaquei resfolegante como à beira de um abismo.” (idem, ibidem). O protagonista demonstra-se tomado por um

descontrole frenético, começa a rir e, em seguida, o riso se transforma em soluços alucinados.

Durante o desagradável encontro com o moribundo, é possível constatar em sua fala um prenúncio do desenlace do conto: “-Quer dizer que viverei muitos anos! (...) Continuarei em você! Continuarei!” (idem, p. 126) e, em seguida, aparece um comentário do narrador sobre como a palavra “benfeitor” para designar seu doador agora lhe soava ridícula.

Dias mais tarde, de posse dos novos olhos, o narrador descobre que voltou a enxergar, busca então avidamente avistar sua estrela branca, a última coisa que seus olhos viram antes da cegueira, porém, descobre estarrecido: “os olhos *não* obedeceram” (idem, p. 127). Em vão tenta retirar os olhos do domínio que os aprisiona. Nada funciona. Que adianta ter ganhado olhos, poder enxergar, se eles não obedecem?

“No meu rosto pálido e encovado, só os olhos do morto pareciam ter vida, inquietos e brilhantes, sarcásticos e cruéis. E se deliciavam em me examinar com uma expressão triunfante, gozando o contraste que faziam com minha fisionomia retorcida pelo terror. Eu continuarei em você, continuarei!, dissera o monstro asqueroso.” (idem, p. 127)

Os olhos, de forma mágica, tomam vida. Tanto o médico quanto o mendigo conseguiram o que queriam, a única maneira de triunfar seria colocar fim nos olhos, assim, o narrador decide suicidar-se regressando a ponte em que se encontra no início do conto. Busca através do sacrifício, preservar sua individualidade e para tanto, precisa eliminar seu duplo detestável.

O noivo

No conto “O noivo”, a temática do duplo é apresentada a partir do estado de amnésia do protagonista do conto. Nesta modalidade, o duplo não é visível, apresenta-se como o inconsciente, que decide se algum dado ou experiência desagradável deve ser ou não eliminado da consciência. Mesmo que o indivíduo se esforce para lembrar, se algo foi bloqueado pelo inconsciente, é muito difícil de ser recuperado. (SILVA, 1985, p. 118).

Miguel, o protagonista do conto, desperta atrasado para seu casamento. Detalhe: ele não se lembra de que vai se casar hoje e nem com quem vai se casar, está com uma amnésia lacunar. Leva um grande susto quando sua empregada menciona que está chegando a hora do casamento: “Que casamento é esse? Não sei de nada...” (TELLES, 1998, p. 179) e, em seguida, acha que a empregada deve ter se enganado, pois está ficando muito velha.

O narrador do conto está fora dos acontecimentos, porém ele dá voz ao protagonista e em alguns momentos da narrativa Miguel chega até a se expressar em primeira pessoa.

O estranhamento no conto é provocado pelo ambiente externo. Conforme o protagonista vai conhecendo os elementos, mais ele se convence de que a situação inesperada – o casamento – é real e está realmente prestes a acontecer. Um destes indicadores é o fraque estendido no sofá. Ele não se

conforma. Tudo não passaria de uma brincadeira? Ou ainda, estaria ocorrendo um engano? Um amigo seu iria se casar e, por um erro de entrega, a roupa chegou para ele? Ele tenta entender a situação deste “outro eu”, durante toda narrativa precisa conviver com esse seu duplo.

Outro sinal de confirmação aparece ao avistar a maleta que sempre usava para fazer viagens pequenas cuidadosamente preparada, com certeza viajaria em breve, mas para onde? Então examina as roupas e constata que com certeza a lua-de-mel será na praia.

Miguel pergunta-se se acaso teria perdido a memória. Num exercício, começa a recordar detalhes sobre sua vida: nome, profissão, idade, local de trabalho, nome do chefe, salário, morte da mãe etc. Percebe então que, na verdade, perdeu apenas parte de sua memória, somente os episódios relacionados ao casamento foram apagados de sua mente. A autora usa este artifício para que a personagem se certifique de que não está passando por um amnésia completa, o foco deve ser dado ao matrimônio.

Não saber quem é a noiva o angustia. Pensa em perguntar para a empregada, mas muda de idéia ao constatar que isto seria “denunciar sua loucura” (idem, p. 184). Tenta folhear antigos álbuns e começa a reavaliar seus antigos amores, não consegue ter certeza sobre nenhuma das possíveis pretendentes e deixa claro que não tinha e nem queria um compromisso mais sério com nenhuma delas.

Pensa em fugir, desistir do casamento, mas tem medo que o internem como louco. Ocorre então a chegada do amigo que iria conduzi-lo até a igreja,

Frederico. Ele conduz o amigo desorientado, ajuda-o a terminar de se vestir e o leva para o casamento e este se deixa conduzir, agora tranqüilo, quase que despersonificado. Ele se resigna aos fatos.

De um lado temos uma ordem aparente: fraque pronto, maleta de viagem arrumada, pontualidade da empregada, do amigo e do outro, temos o caos interno, incerteza, amnésia, confusão. A junção dos dois lados, acrescida das memórias afetivas e lembranças compõe a narrativa.

Ao caminhar até o altar, ele avista sua tia, algumas ex-namoradas. Quase desfalece, mas é empurrado até o altar. Não há mais volta. Surge então a tão esperada noiva, entretanto o véu não permite que seu rosto seja visto e o suspense continua até o momento em que a noiva atira o véu para trás e Miguel descobre que entre tantas de que se lembrou, “justamente *nela* não tinha pensado”. O mistério é esclarecido apenas para o protagonista que a reconhece, mas não dá a conhecer ao leitor a identidade da noiva.

É possível também fazer a leitura do casamento como sendo, na verdade, uma metáfora para outra passagem, a morte. Ela seria “a noiva” que estava aguardando por Miguel no altar: “Era leve como se a luva estivesse vazia, nada lá dentro, ninguém sob os véus, só névoa. Névoa. A sedução do mistério envolveu-o como num sortilégio, agora estava excitado demais para recuar.” (idem, p. 189).

Um indício para essa leitura seria a imagem de Miguel ao entrar no carro que o conduziria ao casamento, “Quando entrou no carro procurou relaxar a crisão dos músculos. Afundou na almofada, fechou os olhos. (...) Mas agora

estava tranqüilo, inexplicavelmente tranqüilo. Deixava-se conduzir. Para onde? Não importava.” (idem, p. 186), que poderia ser interpretada como a imagem do caixão mortuário, macio e forrado, em que o “tranqüilo” Miguel, isto é, o “morto” Miguel, se aconchegava. Além disso, a rapidez com que chegam da casa à igreja, a quantidade de pessoas e os odores: “O perfume das flores era morno como nos velórios”, cheiro de velas ampliam a possibilidade desta leitura.

A mão no ombro

O duplo no conto “A mão no ombro” apresenta-se a partir do presente, representado pelo homem que sonha e pelo futuro, representado por ele mesmo como personagem de seu sonho. O sonhador possui então uma dupla posição: “Se eu sonhar comigo mesmo, terei duas identidades, eu como sonhador e eu como personagem do meu sonho. O sonhador é, por assim dizer, um deus em relação ao seu sonhado: ele o criou, mas permanece por detrás observando” (SILVA, 1985, p. 87).

Este conto é uma narrativa onírica em que ocorre o prenúncio da morte de um homem de quase cinqüenta anos durante um sonho através do toque de uma mão em seu ombro. O narrador relata os fatos a partir da perspectiva do personagem, às vezes como se fosse um monólogo interior.

O conto se divide em três partes distintas, separadas apenas por um espaçamento de três linhas entre os últimos dois blocos. A primeira parte é composta pelo sonho do protagonista que se encontra em um jardim fora da

realidade. Já a segunda parte, se passa no plano da realidade e o homem se encontra em sua casa. Por fim, espaço e tempo se condensam e o cenário é o carro da personagem.

Na primeira parte, o homem encontra-se em um jardim em seu sonho. Não era outono, nem primavera, nem verão ou inverno. Um indício de que o jardim encontra-se fora do tempo e que evoca a imagem de Paraíso perdido.

Da mesma forma que no conto “O encontro”, o protagonista sente uma inquietante familiaridade com o local, que provoca uma ruptura em seu cotidiano sem imprevistos, se pergunta de onde conhecia esse jardim, sem conseguir uma resposta: “Mas que jardim era esse? Nunca estivera ali nem sabia como o encontrara. Mas sabia – e com que força – que a rotina fora quebrada porque alguma coisa ia acontecer, o quê?! Sentiu o coração disparar.” (TELLES, 1998, p. 193).

Neste conto, mais do que em qualquer outro da coletânea, os elementos que fazem parte do mitoestilo da autora estão presentes, entre eles: a cor verde, o jardim, o tronco, as folhas, uma estátua, a fonte, o ato de enfurnar as mãos nos bolsos, o regato e a escada.

O jardim inquietador e ao mesmo tempo familiar faz com que o sonhador se lembre de um quebra-cabeça que costumava jogar na infância com seu pai, o desenho era um bosque em que havia um caçador escondido.

O protagonista chega ao centro do jardim, pressente que o caçador virá da escada e sente que se chegou até ali é porque vai morrer. A idéia o horroriza, não se sente preparado, porém, inevitavelmente, sente uma mudança no

ambiente, “Mais tênue que a brisa, um sopro pareceu reavivar a alameda.” (idem, p. 196), que funciona como um aviso de que mais cedo ou mais tarde, isto irá acontecer. É o seu futuro. Em seguida, percebe que há alguém em suas costas e sente um braço se estender na direção de seu ombro, este é o sinal. Não deve virar-se pois, se responder ao chamado, a morte irá levá-lo.

Desesperadamente, sabe que precisa acordar e, com esforço, consegue. Tem início a segunda parte do conto. Ele sente vontade de contar a esposa o sonho que teve, “o sonho do jardim com a Morte vindo por detrás, sonhei que ia morrer.” (idem, p. 197). Cumpre a rotina da manhã com uma “curiosidade comovida”, atento aos pequenos gestos, a que antes não dava atenção. O sonho havia feito com que repensasse sobre sua vida, se sentia ainda envolvido com as lembranças do sonho. É interessante notar a influência mútua que ocorre entre a realidade e o sonho e vice-versa. No sonho, a realidade consegue interferir e ele é capaz de acordar. Na realidade, o sonho se faz presente em suas tarefas e traz novo sentido a sua existência, “não sabia que amava assim a vida” (idem, p. 198).

A última parte do conto começa quando o sonhador entra em seu carro. Ele tenta, em vão, dar partida no veículo. Nada acontece. Magicamente sente que o jardim do sonho vai tomando conta de sua realidade, os dois planos se mesclam. O silêncio retorna, o perfume das ervas úmidas reaparece, “a paisagem foi se aproximando numa aura de cobre velho (...) Mas o que é isso, estou no jardim? De novo? E agora acordado, espantou-se, examinando a gravata que ela escolhera para esse dia.” (idem, p. 201). Sente que seu corpo já não está reagindo mais, tenta escapar desta nova realidade, fugir do encontro com seu duplo,

libertar-se, ao fazer o contrário do que fez na primeira vez, dormir. Porém, esse ato lhe transporta novamente ao sonho: “no ponto exato em que fora interrompido. A escada. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se” (idem, p. 202).

O duplo neste conto também se manifesta representado pela morte. O protagonista tenta a todo custo evitar o confronto com seu duplo psíquico, que seria o mesmo que encontrar a si mesmo. Neste conto, “a personagem deixa de alcançar um estágio mais avançado do processo de individuação, sendo-lhe impossível harmonizar a tempo seus conflitos internos e buscar sua unidade exterior e interior” (LAMAS, 2004, 210).

POSSIBILIDADES DE EXPLICAÇÃO SOBRENATURAL

Sempre haverá momentos em que nos negaremos a que nos cale essa aparência de explicação que recebe o nome de ciência, e preferimos, em troca, alguma imagem palpitante de nossa situação humana, capaz de representar o elemento nebuloso e inquietante em que nos tenhamos detido, satisfazendo a razão mediante a arte.³²
(CESARANI, 1999, p. 106)

As formigas

O conto “As formigas” tem como cenário central uma antiga casa onde funciona um pequeno hotel. A história se inicia com a chegada de duas estudantes que, sem condições de alugar um lugar melhor, decidem se hospedar na pensão. A narradora-protagonista, que vive a experiência que está relatando, é uma estudante de Direito e a outra estudante é sua prima e cursa Medicina.

Ambas vivenciam um rito de passagem, pois deixaram suas cidades para estudar, estão iniciando uma fase diferente de suas vidas em que são obrigadas a se tornarem mais independentes e precisam enfrentar situações novas e desconhecidas, vencendo obstáculos conforme eles surgem.

Quando as moças chegam ao local “já era quase noite” (TELLES, 1998, p. 31), desde o começo do conto até seu final, será possível constatar que o foco das ações está centrado na noite, quase não aparecem referências às ações realizadas durante o dia, fato que liga este conto ao tema do noturno na literatura fantástica: “A ambientação preferida pelo fantástico é a do mundo noturno” (CESARANI, 1999, p. 113) e, além disso, ajuda a compor o ambiente misterioso

³² Minha tradução.

em que a casa é descrita externamente como um “velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada.”(TELLES, 1998, p. 31). As garotas ficam paralisadas à primeira vista e uma delas resume o sentimento imposto pelo local: “É sinistro” (idem, ibidem).

Tanto a descrição da casa quanto sua atmosfera remetem diretamente à casa descrita no conto “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe:

e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. (...) Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, alguma fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos – com uma completa depressão de alma (POE, 2002, p. 7).

A observação apontada pelo narrador do conto de Poe encaixa-se também no conto de Lygia:

Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que *existem*, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão; Era possível, refleti, que um arranjo simplesmente diferente de particularidades da cena, dos detalhes do quadro, fosse o bastante para modificar, ou talvez para aniquilar aquela impressão dolorosa. (POE, 2002, p. 8).

Os contos se diferem quanto à permanência ou não do elemento sobrenatural ao final do relato. Enquanto o conto “A queda da casa de Usher”

termina com explicação racional, o conto “As formigas” manterá a dúvida quanto ao sobrenatural mesmo ao final do conto.

Quando as garotas entram na casa, logo constatam a situação decadente do lugar, dominado pela escuridão, cheiro de creolina e entulhado de móveis velhos, que se estende até a própria dona da pensão:

A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho. (TELLES, 1998, p. 31).

Como não poderia faltar, a senhora possuía um gato: “- Não deixem a porta aberta senão meu gato foge.” (idem, p. 32), o que acaba por encaixar a dona da pensão no estereótipo de bruxa, cuja imagem não é nada acolhedora.

As meninas ocuparão um quarto que fica no sótão e só é acessível a partir de uma estreita escada de caracol. A escada é mais um dos diversos elementos que compõem o mitoestilo de Lygia Fagundes Telles, sobre este tópico, Vera Maria Tietzmamm Silva comenta:

Seus degraus, que sempre supõem movimento, seja ascendente ou descendente, têm o valor simbólico de gradação e da passagem de um nível existencial ou psicológico para outro. A passagem implica em ruptura, por isso, simbolicamente, a escada contribui para a criação da atmosfera propícia aos acontecimentos insólitos. (SILVA, 1985, p. 83).

O quarto é bastante simples e muito pequeno. A velha informa as primas sobre um objeto bastante peculiar que havia sido esquecido pelo inquilino anterior que, por coincidência, também era estudante de Medicina: um caixotinho

de ossos de um anão, que deixou a futura médica fascinada: “-Um anão. Raríssimo, entende? E acho que não falta nenhum ossinho, vou trazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montar ele.” (TELLES, 1998, p. 33). A figura do anão remete à anormalidade e provoca à primeira vista um certo estranhamento, é um símbolo ambivalente, “No folclore nórdico, o anão é um gênio benéfico, que encarna ou simboliza as forças da Natureza (por exemplo os anões da Branca de Neve do bosque). Outras vezes, apesar de seu tamanho pequeno e de sua aparente inocência infantil, possuem um caráter maléfico.” (PÉREZ-RIOJA, 1984, p. 189).

Logo na primeira noite as estudantes sentem um cheiro diferente, um cheiro meio ardido que não conseguem identificar de onde vem e que acreditam ser cheiro de bolor.

A narradora-protagonista dorme por alguns instantes e sonha com um anão, sentado na cama de sua prima. Ao despertar, assustada, ela constata o que sua prima já percebera, a presença de formigas, que apareceram de repente e de forma misteriosa: “São milhares, nunca vi tanta formiga assim. E não há trilha de volta, só de ida – estranhei.” (idem, p. 34).

Para tentar dar uma explicação racional ao fato insólito, uma das moças sugere que as formigas devem ter descoberto algo nos ossos e por isso atacaram. Porém, a outra rebate em seguida: “- Mas os ossos estão completamente limpos, eu já disse. Não ficou nem um fiapo de cartilagem, limpíssimos. Queria saber o que essas bandidas vêm fuçar aqui.” (idem, ibidem). A dúvida continua e a ela soma-se uma nova: o crânio do anão havia sido colocado em cima da pilha de

ossos, calçado com as omoplatas para que não rolasse, porém agora estava no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Quem haveria mexido ali?

As formigas, como fantasmas que rondam apenas durante a noite, ao amanhecer haviam desaparecido. Mais um indício de que as ações sobrenaturais estão concentradas à noite:

No banheiro, olhei com atenção para as paredes, para o chão de cimento, à procura delas. Não vi nenhuma. Voltei pisando na ponta dos pés e então entreabri as folhas da veneziana. O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado. Espiei debaixo da cama e não vi o menor movimento de formigas no caixotinho coberto. (idem, p. 35).

- As formigas. Só atacam de noite, antes da madrugada. Estão todas aí de novo. (idem, p. 36).

Na noite seguinte, a prima da protagonista estava bastante abatida. Até aquele momento nenhum sinal das formigas. As duas garotas se inquietaram ao constatar que as formigas teriam desaparecido sozinhas na noite anterior, já que nenhuma das duas havia varrido o quarto. “Mas, então, quem?!” (idem, ibidem). Foi então que o cheiro de bolor da noite anterior retornou e a estudante de Direito teve mais um sonho com o anão. Ao despertar com a voz da prima, as formigas haviam retornado e mais do que isto:

Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei para fazer pipi, deveria ser uma três horas. Na volta senti que no quarto tinha *algo* mais, está me entendendo? Olhei para o chão e vi a fila dura de formigas, você se lembra? Não tinha nenhuma quando chegamos. Fui ver o caixotinho, todas se trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso o que me fez cair para trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição,

eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando. (idem, ibidem)

alguém do ramo está montado o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver! (idem, p. 37).

Ocorre também uma troca de atitudes entre as estudantes e as formigas, um processo metamórfico mútuo (SILVA, 1985, p. 81), que pode ser percebido nos trechos destacados abaixo:

Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir numa fresta de assoalho. (idem, p. 35).

Uma formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudia a cabeça entre as mãos.” (idem, p. 37)

“- Voltaram - ela disse.

Apertei entre as mãos a cabeça dolorida. (idem, p. 38).

Na terceira noite, a estudante de Medicina decidiu que a todo custo descobriria a origem das formigas, ficaria de vigia. Ela havia tentado com uma lupa descobrir por onde as formigas entravam, mas sem sucesso: “Sabe que não consigo descobrir de onde brotam?” (idem, p. 37).

A narradora havia voltado de uma festa e estava muito cansada, um pouco bêbada, caiu no sono rapidamente e sonhou que o anão a agarrou pelos pulsos e a rodopiava. Demorou a dar conta de si e da situação ao ser acordada abruptamente pela prima, que decidida afirmou que elas deveriam deixar a casa, já havia até feito as malas, faltava pouco para que o anão ficasse pronto: “Os

ossos do anão parecem ser a matéria que deseja ser espírito, que será animada: o espírito do anão será materializado.” (LAMAS, 2004, p. 182).

O tema do inanimado animado está bastante presente na tradição fantástica, entende-se por inanimado tudo aquilo que não possui alma (*anima*, em latim), movimentos próprios, vontade. Alguns exemplos de contos fantásticos que englobam este tema são: a “Vênus de Île” de Prosper Mérimée em que uma estátua cria vida, as bonecas autômatas em “O homem de areia” de Hoffmann ou ainda “O nariz” de Nikolai Gogol em que um nariz, alheio à vontade de seu possuidor, começa a ter vida própria. Além disso, existe também “O Golem” de Gustav Meyrink, que narra a história de uma estátua que mantém uma vida semiconsciente e vegetativa criada por um rabino.

O conto é permeado por oposições que são criadas a partir de uma tensão dualística que ocorre, por exemplo, nos opostos: sono/vigília, realidade/sonho, vida/morte, animado/inanimado, luz/escuridão. Irène Bessière destaca, ao tratar da ambigüidade no texto, que o “protagonista-narrador é aquele que designa a duplicidade da narração fantástica, e a contradição que ela aplica” (BESSIÈRE, 1974, p. 169).

Ao deixarem a casa, que deveria representar proteção, mas que se apresenta como ameaça, o cheiro estranho havia se acentuado ainda mais e, já fora da casa, escutam um som estranho: “Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (idem, p. 38). O mistério do conto termina em aberto com a fuga das moças. Algumas perguntas pairam no ar: o sobrenatural residia nas formigas propriamente ditas ou seriam elas apenas instrumento de algo mais

extraordinário? Quem estaria organizando os ossos com tamanha perfeição? A organização seria apenas coincidência? Uma brincadeira de mau gosto da dona da pensão? Ou apenas um delírio da estudante de Medicina, já que a protagonista tinha nojo de osso e não queria saber do esqueleto do anão? Resta ainda a possibilidade de uma interferência sobrenatural que não pode ser explicada racionalmente, permitindo assim que o conto em questão seja apontado como um conto fantástico.

Venha ver o pôr-do-sol

“Venha ver o pôr-do-sol” é considerado um dos contos mais famosos de Lygia Fagundes Telles. O conto se passa em um imenso e miserável cemitério, localizado no alto de uma tortuosa ladeira em que até mesmo os carros têm dificuldade de chegar, bastante isolado e cercado por terrenos baldios.

O narrador do conto é heterodiegético, isto é, narra os fatos, mas não participa da história. Os personagens principais são Ricardo e Raquel, que já foram um casal no passado e hoje não estão mais juntos. O encontro acontece a pedido de Ricardo, que insiste durante dias, com o pretexto de rever a ex-namorada uma última vez e lhe apresentar “o pôr-do-sol mais lindo do mundo” (TELLES, 1998, p. 206). Raquel já está envolvida em outro relacionamento com um homem muito rico e ciumento.

Ricardo é descrito como “esguio e magro (...), cabelos crescidos e desalinhados, tinha um jeito jovial de estudante” (idem, p. 205). Enquanto Raquel,

segundo palavras de Ricardo, aparece bastante mudada, mais elegante, fumando “cigarrinhos pilantras” e não usando mais os “sapatos de sete léguas” que costumava usar quando namoravam.

“Muro arruinado”, “portão de ferro, carcomido pela ferrugem” e “cemitério abandonado” são imagens que ajudam a compor o cenário do conto e a criar o clima de mistério:

O mato rasteiro dominava tudo. E não satisfeito de ter-se alastrado furioso pelos canteiros, subira pelas sepulturas, infiltrara-se ávido pelos rachões dos mármores, invadira as alamedas de pedregulhos enegrecidos como se quisesse com sua violenta força de vida cobrir para sempre os últimos vestígios da morte (idem, p. 206).

Os diálogos entre os protagonistas passam a idéia de que o leitor está vivenciando as ações juntamente com eles e no momento em que acontecem, o que auxilia a dinâmica do conto.

Ricardo tenta explicar à Raquel as razões de sua escolha, no mínimo, inusitada: ele está mais pobre, agora vive em uma pensão horrenda cuja dona é uma megera, está sem dinheiro e este é um passeio “de graça e muito decente”, até romântico, além disso, por ser extremamente isolado, o risco de que o novo namorado de Raquel viesse a descobrir sobre o encontro era quase nulo.

Durante o passeio Ricardo antecipa o desfecho do conto em um comentário: “Esta a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer. Nem isso” (idem, p. 209).

O tempo vai passando, os dois continuam a andar até que Raquel se inquieta e perde a paciência com o rapaz, quer ir embora a qualquer custo.

Ricardo reclama que a boa vida a deixou preguiçosa. Já estão se aproximando do jazigo que ele diz ser de sua família e é então que ele começa a relatar a história de sua prima.

Ricardo conta que ele e sua prima costumavam passear de mãos dadas naquele cemitério aos domingos, quando iam com a mãe dele arrumar a capelinha da família na qual estava enterrado seu pai. Acrescenta que a prima morreu aos quinze anos e que, por coincidência, tinha os olhos verdes extremamente parecidos com os de Raquel, “assim meio oblíquos, tão brilhantes” (idem, p. 210), uma clara alusão aos olhos de Capitu de Dom Casmurro, que possuía olhos de cigana oblíqua e dissimulada.

Como em outros contos, ocorre um prenúncio de que o clímax do conto está próximo, “Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito. Ela estremeceu” (idem, ibidem). Os jovens chegam na capelinha. O local está completamente abandonado há tempos.

Ricardo convence Raquel a descer a escada e ir até a cômoda de pedra onde ficam as gavetas para que ela confirme a semelhança de seus olhos com os da prima Maria Camila. Em seguida, Ricardo acende um fósforo para aplacar a escuridão e auxiliar o reconhecimento:

Mas está tão desbotado, mal se vê que é uma moça... – Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. – Maria Camila, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida... – Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. – Mas essa não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti... (idem, p. 212).

Raquel imagina a princípio que tudo não passa de uma brincadeira de mau gosto do ex-namorado, porém ele se despede, as rugas em redor dos seus olhos aparecem novamente e ele já não sorri. Em vão, a moça implora que ele abra a fechadura, que esta “nova em folha”, comprovando que tudo havia sido premeditado.

O conto se encerra com um :

grito medonho, inumano: - NÃO! (...) gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. (...) Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. (idem, p. 214)

À primeira vista, tudo não passou de um crime passionai, uma vingança cruel em que o agressor dissimulou com astúcia e sucesso suas verdadeiras intenções, executando o crime perfeito. Porém, fica ainda uma possível nuance ligada ao sobrenatural: seria este agressor humano? Estaria Ricardo, assim como sua prima, morto há séculos? Em vários trechos da narrativa encontramos alusões de que quando o rapaz fica sério:

Aos poucos, inúmeras rugazinhas foram se formando em redor dos olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta: não era nesse instante tão jovem quanto aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento. (idem, p. 206/207)

Ou ainda:

Ele apanhou um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, repentinamente

ficou envelhecida. Mas logo o sorriso apareceu e as rugazinhas sumiram. (idem, p. 208).

Ao mesmo tempo, não sabemos o que realmente se passou por trás das grades e com a chegada do pôr-do-sol, entretanto não há como ignorar a agonia final dos gritos de Raquel.

Assim como o conto “As formigas”, “Venha ver o pôr-do-sol” também faz referência a um conto de Edgar Allan Poe, “O barril de amontillado”, que tem a vingança premeditada como ponto de partida. Porém, no conto de Poe, as intenções do protagonista já ficam explícitas logo no primeiro parágrafo: “Suportei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas quando ousou insultar-me, jurei vingança. (...) Não devia apenas castigar, mas castigar impunemente” (POE, 2003, p. 29).

Natal na barca

O conto “Natal na barca” narra a travessia de um rio numa noite de Natal em uma embarcação rústica e desconfortável com apenas quatro passageiros: a narradora, um velho bêbado e uma mulher com uma criança nos braços enrolada em panos (“Era uma mulher branca e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga” (TELLES, 1998, p. 105)). Não sabemos a razão da viagem da narradora: “Não quero nem devo lembrar aqui porque me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão” (idem, ibidem).

O narrador do conto relata suas experiências como personagem principal da história. Não há uma caracterização do personagem que conta a história, a única informação que se tem é a de que se trata de uma mulher.

A imagem: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando na escuridão” (idem, ibidem) remete a barca de Caronte, “barqueiro dos infernos, que passava, na sua barca, as almas dos mortos de uma para outra margem do Rio Estígio, mediante a paga de uma pequena quantia” (VICTORIA, 2000, p. 27).

Aparece uma forte oposição em relação às águas do rio, isto é, durante a noite a água é negra e fria enquanto que ao amanhecer é verde e quente o que remete à oposição entre morte e vida, que contribui para manter a ambigüidade do texto.

A narradora, logo no início da viagem, pensa em puxar conversa com a mulher, porém só quase ao final, é que iniciam uma conversa. Nela, a mãe da criança conta um pouco sobre sua triste vida: está indo consultar um médico especialista porque seu filhinho está doente, conta que seu primogênito morreu ano passado com pouco mais de quatro anos e também que seu marido a havia abandonado para viver com uma antiga namorada. Apesar de sentir vontade de ficar só naquela noite “sem lembranças, sem piedade”, a protagonista não consegue evitar a criação de laços (“os tais laços humanos”) com aquela pobre mãe tão sofrida.

A narradora não se conforma com a tranqüilidade da mulher, como depois de ter passado por tantos problemas, ela conseguia estar tão firme,

inabalável? “la contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata os fatos sem ter realmente participado deles. (...) E ali estava sem a menor revolta, confiante” (idem, p. 108) . A mãe explica que tem fé e que nunca foi abandonada por Deus, este é o tema do conto. Assim como o personagem bíblico Jó, que perdeu todos os bens, os filhos e teve o corpo coberto por chagas, a mulher não se rebela contra Deus e mantém sua fé.

Sem intenção, a narradora levanta a ponta do xale que cobria a cabeça da criança e leva um susto: “O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto” (idem, p. 109). Com horror, ela se despede, quer fugir antes que a mãe perceba o que aconteceu, porém a mãe afasta o xale, o bebê desperta e sem nenhuma febre. A mulher se despede com seu rosto resplandecente sob o manto preto, imagem de uma santa ou da mãe de Jesus e assim o conto termina. Restam as perguntas: teria ocorrido um milagre de Natal e a criança doente teria ressuscitado? Ou o menino ter morrido teria sido apenas uma impressão da narradora e, na verdade, ele apenas dormia profundamente? O fato é que este acontecimento afeta a visão de fé da protagonista. Teriam a mulher e a criança estado na barca apenas para ensinar algo à protagonista?

OUTROS

Neste tópico serão discutidos os contos da coletânea *Mistérios* que não podem ser considerados contos fantásticos. Os contos se ligam a mistérios, porém a narrativa não se desenvolve segundo o fantástico, isto é, não ocorre a presença do sobrenatural ou algo que não possa ser explicado pelas leis naturais. Os temas dos contos são partes separadas do corpo humano, morte, suicídio e lembranças que vem à tona.

O dedo

O conto “O dedo” é um conto curto, simples e em primeira pessoa em que a protagonista relata um passeio solitário a uma praia meio selvagem em que encontra “um dedo, dedo anular, provavelmente, com um anel de pedra verde preso ainda à raiz intumescida. Como lhe faltasse a última falange, faltava o elemento que poderia me fazer recuar: a unha” (TELLES, 1998, p. 43), a partir do qual começa a fazer hipóteses sobre sua origem, seu passado e como haveria ido parar no mar: seria o dedo de uma mulher rica e de meia-idade? Passageira de um transatlântico de luxo? Uma suicida? Vítima de um crime passionai?

Segundo Vax, “O lobisomem; o vampiro; as partes separadas do corpo humano; os distúrbios de personalidade; os jogos do visível e do invisível; as alterações da causalidade, do espaço e do tempo; a regressão” (TODOROV, 1992, p. 108) são temas do fantástico. Porém, apesar do tema ser relacionado ao

fantástico, a forma como o conto é desenvolvida não é. Não ocorre nenhum evento sobrenatural sem explicação.

Jardim selvagem

O conto “Jardim selvagem” é relatado por uma adolescente cheia de imaginação: Ducha, que conta a sua versão da história entre a misteriosa Daniela - que “é assim como um jardim selvagem” (TELLES, 1998, p. 49) - e seu tio Ed. Após a morte de Ed, surge a pergunta: teria Daniela assassinado seu próprio marido, ainda que com o objetivo de colocar fim ao seu sofrimento? A dúvida permanece ao final do conto, mas as duas explicações para a morte de tio Ed são racionais, o fantástico não está presente.

A presença

O último e mais recente conto da coletânea é “A presença”. Conto curto que narra a surpreendente chegada de um jovem a um antigo hotel só de velhos. Por que motivo um jovem de vinte e cinco anos poderia se interessar por um hotel desses? Sem dúvida a presença juvenil incomodaria os antigos hóspedes. Durante o jantar, ele sente um amargor estranho na sobremesa e ao se deitar, já não se sente bem.

O conto termina em aberto e insinua que o jovem foi morto pela comunidade de velhos que não suportou sua presença. Fica implícita a ocorrência de uma anti-seleção em que o mais forte é eliminado pelos mais fracos. Isto não

pode ser afirmado com absoluta certeza, mas não deixa dúvidas que a morte não ocorreu de forma sobrenatural.

Negra jogada amarela

“Negra jogada amarela” narra a história de Vera, que em menina gostava muito de brincar de amarelinha com sua amiga Kalina. Ocorre a associação das situações e sentimentos da época de infância e de agora, em que Vera está moça e vivendo um amor. Uma mescla entre passado e presente, mas que não ocorre através do fantástico.

O muro

No conto “O muro”, assim como em “Negra jogada amarela”, presente e passado se misturam. Um velho, em seu leito de morte, traz à tona lembranças de sua infância: família, quintal, cachorros, árvores e o inquietante muro do vizinho, que convergem com a realidade do hospital em que está, cujo único consolo é um frio enfermeiro. O muro simboliza a fronteira da vida, ultrapassá-lo é mergulhar nos mistérios da existência.

Um coração ardente

“Um coração ardente” narra a história de um homem que se envolve com uma prostituta e busca tornar-se seu guia moral e espiritual, quer resgatá-la da vida do prostíbulo. Porém, o que acontece é que a moça está satisfeita com a vida que leva e não quer mudar. Ao romper definitivamente com ela, o rapaz fica

sabendo da morte de uma outra prostituta, que por não se conformar com a vida que levava, desistiu de viver. Por ironia do destino, o homem certo encontrou a mulher errada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi a revisão teórica e conceitual do fantástico, a busca por uma abordagem que permita afirmar a permanência de um discurso fantástico na contemporaneidade e a tentativa de confirmar essa abordagem na ficção contemporânea a partir da coletânea de contos *Mistérios* de Lygia Fagundes Telles.

Nem todos os contos da coletânea podem ser considerados fantásticos, alguns contos foram incluídos na coletânea por apresentarem uma temática mais misteriosa, relatos de lembranças da infância mesclados com o presente ou a morte como tema. Essa constatação aponta que o título da edição brasileira *Mistérios* parece ser mais adequado a esta coletânea.

O modelo teórico que foi adotado buscou desvincular o fantástico de limitações que restringem demais os textos considerando um número muito pequeno como pertencentes à literatura fantástica e cujo fim teria sido bastante prematuro. Ao contrário, esforçou-se por afirmar a resistente presença do fantástico atualmente, dialogando com o tempo em que está inserido e, mais do que isso, em constante transformação.

Ao término desta dissertação sobre como o fantástico se insere nas narrativas de Lygia Fagundes Telles, através das análises dos contos, é possível identificar algumas características recorrentes.

Sem dúvida, Lygia apresenta um grande domínio da arte de narrar, de produzir contos. Sabe que, pelos contos possuírem tamanho limitado, terá pouco

tempo para fisgar o leitor e por isso insere grande vitalidade e força aos personagens. O conto para ela é “uma forma arrebatadora de sedução. É como um condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo”. O gosto pela oralidade traz fluência a sua prosa, da mesma forma que a exploração do imaginário traz densidade. Há ainda espaço para a poesia em sua escrita, que produz musicalidade e ritmo tanto na esfera verbal como também na escolha de seus temas.

Nos textos fantásticos da autora, um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis naturais, ocorre em um espaço ambíguo em que padrões e limites se apagam, num mundo exatamente como o nosso, familiar. O natural e sobrenatural são dispostos lado a lado, isto é, seu texto “assemelha-se a uma rede de entrelaçados meios, a combinar o efeito de realidade com o efeito de fantasia”(LUCAS, 1999, p. 14). Lygia imprime em sua obra o que defende Bessière, como atesta Paes:

“o natural e o sobrenatural, o verossímil e o inverossímil, abrem uma fresta metafísica que a sutileza de sua arte desdenha alargar. Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que tais – sabem-no bem os poetas e os ficcionistas-poetas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que reluta em mostrar-se”. (PAES, 1998, p. 83).

Como afirma Júlio Cortázar, na maioria dos contos do fantástico contemporâneo, a atmosfera não é sombria ou capaz de aterrorizar, como

aconteciam nos contos do fantástico tradicional. Da mesma forma, em Lygia está presente a dimensão positiva do fantástico, diurna ou solar, porém alguns contos mantêm a atmosfera sinistra e sombria do fantástico tradicional.

Lygia Fagundes Telles parece ter seguido a idéia de Poe e criou para seus contos uma **teoria da composição do fantástico**: pistas, uso do narrador em primeira pessoa, criação da atmosfera do conto, prenúncio do clímax, uso de diálogos flexíveis, temas e mitoestilo.

Desde o início do texto e durante seu desenvolvimento, a escritora vai semeando “pistas” para o leitor sobre o desenlace sobrenatural que ocorrerá ao final que, de todas as maneiras, sempre surpreende, marca registrada de Edgar Allan Poe.

O recurso do narrador em primeira pessoa é bastante utilizado pela autora para manutenção da ambigüidade do texto. O efeito que produz é a imprecisão quanto aos fatos que estão sendo narrados.

Há um cuidado especial com a produção da atmosfera do conto, que é construída minuciosamente através de imagens e diálogos, preocupação com a reescritura do texto em busca da forma perfeita, sempre colaborando para o aumento da ambigüidade do texto e o efeito que se quer produzir. Como prenúncio do clímax do conto, ocorre um evento ou eventos que tumultuam o ambiente e anunciam que algo novo e importante está prestes a acontecer.

O uso de diálogos flexíveis - sejam cômicos, dramáticos ou tensos - auxiliam a composição da trama ficcional e dos personagens. Sempre repletos de

ambigüidade e desafiando o leitor a decifrá-los. O estilo indireto livre é freqüentemente empregado, o titular da fala se alterna, isto é, ora a personagem toma a palavra, ora o narrador.

Sonhos, memória, lembranças, retorno ao passado – estes são temas muito presentes em Lygia e aparecem em diversos contos da coletânea mesclando-se ao presente. Permitem revelar, ao mesmo tempo em que ocultam as fantasias, os segredos e os desejos. Propiciam de forma descontrolada a intromissão do irreal, a partir de um clima estranho de descontinuidade.

O uso de cores como verde e cinza, a repetição de gestos como fechar um objeto na mão, a presença de animais nos contos e as figuras jardim, estátua, banco de pedra, fonte aparecem em diversos contos e, como já analisamos anteriormente, são imagens repletas de significação e fazem parte do mitoestilo da autora.

“Quando escrevo gosto de abrir as portas do imaginário não dentro de um processo exorcizante, alienário, mas como forma libertadora de chegar ao irreal através do real. Chegar à loucura pelo caminho da razão, mas repelindo sempre a visão maniqueísta; não há o Bem e o Mal separados, cada qual de um lado, como evidentemente não existe o racional e o irracional demarcados numa divisão de águas bem-comportadas. A ruptura é inevitável não só no processo da arte como da vida – uma coisa só. Essa ruptura é, em última análise, a esperança, porque é ela que não permite a instalação do estabelecido, com o universo organizado, hierárquico. Satisfeito. Nessa ruptura ficam livres os demônios, libertá-los porque nessa libertação é que se dá a revolução. O novo que surge do desequilíbrio da regra. Do convencional. É na explosão da estrela que a luz fica mais nítida, mais ardente.”

(Lygia Fagundes Telles, entrevista em O Estado de São Paulo)

BIBLIOGRAFIA

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983.

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca. "O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles". *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 38, p. 7-25, dez. 1979.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. (Trad. Lígia Marrone Averbuck). Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 2*. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

CAILLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. France : Gallimard, 1965.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CASTEX, P.-G. (org.) *Anthologie du conte fantastique français*. Paris; Corti, 1972.

CASTEX, P.-G. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.

CESERANI R., LUGNANI L., GOGGI G., BENEDETTI C. e SCARANO E.. *La narrazione fantástica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993 *apud Lo fantástico*

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites* [versão]. Tradução: Alberto Diniz: apresentação Malba Tahan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

LUCAS, F. "A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles" em *CULT - Revista Brasileira de literatura: Lygia Fagundes Telles: a prosa do imaginário*. nº 23, p. 6-17, 1999.

MALRIEU, Joel. *Le Fantastique*. Paris: Hachette, 1992.

PAES, J. Paulo. "O encontro dos desencontros" em *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. nº 5, p. 70-83, 1998.

PAES, J. P. (Org. e trad.) *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREZ-RIOJA, José Antônio. *Dicionário de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expression figurada*. Madrid: Tecnos, 1984.

POE, Edgar Allan Poe. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

RÉGIS, S. "A densidade do aparente" em *Caderno de literatura brasileira*: Lygia Fagundes Telles. nº 5, p. 84-97, 1998.

RÉGIS, Sônia. "Mistérios" em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1982. Caderno de Cultura, p. 10.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

SARTRE, Jean Paul. *Situações 1*. Tradução Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América. 1968.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

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

SPINOLA, Renata de Souza. *O fantástico em discussão: da tradição teórica às narrativas de Antônio Brasileiro*. Dissertação (mestrado) – Unidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rocco, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992

VAX, L. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: PUF, 1974.

VAX, L. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.

VICTORIA, Luiz Augusto Pereira. *Dicionário básico de mitologia: Grécia, Roma, Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.