

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

VERIDIANA VALESKA RIBAS

**O JOGO ENTRE A REPRESENTAÇÃO REALISTA E O FANTÁSTICO NOS
CONTOS DA OBRA “MISTÉRIOS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

**PONTA GROSSA
2022**

VERIDIANA VALESKA RIBAS

**O JOGO ENTRE A REPRESENTAÇÃO REALISTA E O FANTÁSTICO NOS
CONTOS DA OBRA “MISTÉRIOS”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer

PONTA GROSSA

2022

R482 Ribas, Veridiana Valeska
O jogo entre a representação realista e o fantástico nos contos da obra Mistérios, de Lygia Fagundes Telles / Veridiana Valeska Ribas. Ponta Grossa, 2022.
94 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer.

1. Conto fantástico. 2. Lygia fagundes telles. 3. Identidade. 4. Personagem. 5. Linguagem. I. Steyer, Fábio Augusto. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808

VERIDIANA VALEKA RIBAS

**O JOGO ENTRE A REPRESENTAÇÃO REALISTA E O FANTÁSTICO NOS
CONTOS DA OBRA "MISTÉRIOS" DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 21 de junho de 2022.



Fábio Augusto Steyer - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Daniel de Oliveira Gomes - Universidade Estadual de Ponta Grossa



Luana Teixeira Porto - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das
Missões

RESUMO

Este trabalho propõe uma abordagem de contos de Lygia Fagundes Telles tendo por foco as problemáticas relações entre a representação realista e a presença do fantástico – elementos-chave que se articulam no interior de várias de suas narrativas, através de uma linguagem ambivalente, num processo que influi diretamente a construção da identidade das personagens. Tomaremos como referência a obra **Mistérios** (1981), uma antologia de contos da escritora paulista. Os contos selecionados para essa coletânea foram escritos e publicados em momentos diversos da carreira de Lygia, que, embora não apresente a narrativa fantástica como sua principal vertente, tem esse veio permeando parte de sua obra, veio que não tem recebido atenção significativa da crítica e da academia, tornando -se assim um desafio instigante para a pesquisa. Desafio maior quando se constata a fraca tradição da narrativa fantástica na história da literatura brasileira. Pretendemos investigar como a construção dessas narrativas se processa por meio de uma linguagem ambígua, insinuante, que é corresponsável, junto com a intriga, pela instauração de um clima de suspense e hesitação entre o real empírico e a manifestação do fantástico. E se nem todos os contos dessa obra podem ser rigorosamente classificados como narrativas fantásticas, o fato é que todos se acham envoltos num clima de incerteza e mistério, o que justificaria a escolha do título e a reunião deles nessa coletânea de afinidade temática. Como referencial teórico básico, nos apoiaremos principalmente nos estudos de Todorov (1975), Ceserani (2006), Furtado (1980) e Rodrigues (1988), entre outros, destacando elementos constitutivos do chamado gênero fantástico, de suas relações com o real empírico e dos processos de construção de seus efeitos na articulação do enredo e na ambiguidade peculiar da sua linguagem.

Palavras-chave: Conto fantástico. Lygia Fagundes Telles. Personagem. Identidade. Linguagem.

RESUMEN

Este trabajo propone una aproximación a los cuentos de Lygia Fagundes Telles centrándose en las relaciones problemáticas entre la representación realista y la presencia de lo fantástico, elementos clave que se articulan dentro de varias de sus narrativas, a través de un lenguaje ambivalente, en un proceso que incide directamente en la construcción de la identidad de los personajes. Tomaremos como referencia la obra **Mistérios** (1981), antología de cuentos de la escritora paulista. Los relatos seleccionados para esta colección fueron escritos y publicados en diferentes momentos de la carrera de Lygia, que, si bien no presenta la narrativa fantástica como su aspecto principal, tiene esta vena impregnando parte de su obra, que no ha recibido una atención significativa de la crítica y de la academia, convirtiéndose así en un apasionante desafío para la investigación. Un desafío mayor cuando vemos la débil tradición de la narrativa fantástica en la historia de la literatura brasileña. Pretendemos investigar cómo la construcción de estas narrativas se da a través de un lenguaje ambiguo, insinuante, que es corresponsable, junto con la intriga, de la instauración de un clima de suspenso y vacilación entre lo empírico real y la manifestación de lo fantástico. Y si no todas las historias de esta obra pueden clasificarse estrictamente como narrativas fantásticas, lo cierto es que todo el mundo está envuelto en un ambiente de incertidumbre y misterio, lo que justificaría la elección del título y su encuentro en esta colección de afinidad temática. Como marco teórico básico, nos apoyaremos principalmente en los estudios de Todorov (1975), Ceserani (2006), Furtado (1980) y Rodrigues (1988), entre otros, destacando los elementos constitutivos del llamado género fantástico, de sus relaciones con lo empírico real y los procesos de construcción de sus efectos en la articulación de la trama y en la peculiar ambigüedad de su lenguaje.

Palabras clave: Cuento fantástico. Lygia Fagundes Telles. Personaje. Identidad. Lenguaje.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
2	TRAJETÓRIA LITERÁRIA.....	10
2.1.	A AUTORA	10
2.2.	A OBRA DE LYGIA E A NARRATIVA FANTÁSTICA	13
2.3.	DE CONTOS FANTÁSTICOS E MISTÉRIOS	15
3	FANTÁSTICO: ALGUNS CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS.....	17
3.1.	A NARRATIVA FANTÁSTICA E O CONTO FANTÁSTICO	24
4	BREVE REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DA FUNÇÃO DO LEITOR NA LITERATURA FANTÁSTICA	26
5	O FANTÁSTICO E SUA RELAÇÃO COM O GÓTICO	32
5.1.	A HERANÇA DO GÓTICO NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES	34
6	ANÁLISE DOS CONTOS	36
6.1.	CLASSIFICAÇÕES DE ELEMENTOS DO SOBRENATURAL.....	36
6.2.	METAMORFOSE COMO ELEMENTO SOBRENATURAL.....	36
6.3.	DUPLO COMO ELEMENTO SOBRENATURAL	38
6.4.	TRANSFORMAÇÕES DO TEMPO E DO ESPAÇO COMO ELEMENTO PARA O SOBRENATURAL	40
6.5.	POSSIBILIDADE DE EXPLICAÇÃO SOBRENATURAL.....	41
7	CONTOS FANTÁSTICOS	41
7.1.	OS CONTOS DE METAMORFOSE	41
7.2.	OS CONTOS DO DUPLO	54
7.3.	O CONTO COM TRANSFORMAÇÕES NO TEMPO E ESPAÇO	63
7.4.	O CONTO COM POSSIBILIDADE DE EXPLICAÇÃO SOBRENATURAL	67
7.5.	OUTROS	73
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
	REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

O livro-base para esta pesquisa é **Mistérios** (1981), uma seleta de contos publicados em diferentes momentos da produção literária de Lygia Fagundes Telles. Composta por 19 histórias, a coletânea apresenta temas e configurações bastante significativos e suficientes para se comprovar a presença de elementos do chamado gênero fantástico. Contudo, há de ser observada certa distinção entre essas narrativas, pois alguns indicadores podem evidenciar que no livro nem todos os contos se caracterizam como fantásticos, havendo o que se pode chamar de narrativas de mistério, como sugere o título. Todos eles, no entanto, contribuem para a construção da ambiguidade, característica marcante da escrita da autora. Isto porque Lygia é uma escritora de tênues sutilezas que devem ser percebidas pelo seu leitor, o que oportuniza o desafio para se decifrar o que fica apenas subentendido, no jogo entre o natural verossímil e o fantástico, entre a ancoragem realística e o universo onírico. Assim, não se pode querer sistematizar e enquadrar, de forma rigorosa, todos contos dessa obra nas categorias de fantástico e não fantástico, como procuraremos demonstrar ao longo do estudo.

O chamado gênero fantástico é muito controverso e os conceitos nos quais iremos nos basear, apresentados principalmente pelos autores Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado e Selma Calasans Rodrigues, também divergem entre si em alguns pontos. Portanto, daremos a este trabalho algumas perspectivas possíveis, mas que certamente não encerram o assunto. Vale salientar, ainda, que é muito amplo e complexo o estudo da literatura em si, sendo um de seus vieses as relações com a sociedade e a cultura em que se situa a obra e seu autor. A linguagem de Lygia, sob certos aspectos, tem a ver com sua época e seu círculo social. Apesar de sua obra ter começado a se construir no decorrer da década de 1940, ela não se enquadra dentro da temática, construída naquele período, chamada por alguns de Regionalismo, tendência bastante forte na literatura brasileira daquele momento, pois a vivência da escritora era outra: paulistana, morando na maior metrópole brasileira, moderna, industrial e movimentada. Sob essa perspectiva, a sua narrativa vai se caracterizar pelos ambientes, personagens e problemas caracteristicamente urbanos, na representação do mundo pequeno-burguês das cidades grandes onde há muitas pessoas pelas ruas, mas que se sentem sozinhas por entre a multidão. Como a crítica unanimemente aponta, Lygia escreve sobre a solidão e suas narrativas tematizam o

desencontro das pessoas. Sua obra também está caracterizada, em boa parte, pelo período literário em que a temática intimista começou a ser mais explorada em nossa literatura. Situada nesse contexto, a autora apresenta questões de cunho existencialista em sua literatura (MONTEIRO *et al*, 1980, p. 102).

Essas todas são situações que se entrecruzam nas narrativas de Lygia e que, ao desenvolvermos esta pesquisa, iremos investigar, levando em consideração principalmente o jogo tensional entre o real empírico e as instâncias do fantástico ou do mistério. Esse jogo é posto em movimento pela articulação dos eventos que compõem a intriga e a ambivalência da linguagem que narra, e nesse bojo vão se construindo as identidades peculiares das personagens.

Segundo estudiosos, historicamente é muito fraca a tradição da literatura fantástica no Brasil, devido em boa parte aos seus fortes vínculos com a representação realista, e isto desde suas origens no Romantismo, cuja tendência à idealização sempre foi calcada no real empírico, como se pode conferir desde *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, até *Senhora*, de José de Alencar.

Davi Arrigucci Jr., por exemplo, assim se posiciona, ao situar a singularidade da narrativa fantástica de Murilo Rubião em nossa literatura:

Uma razão externa dessa singularidade pode ser percebida facilmente, como já assim falei em outra ocasião: no contexto brasileiro, a literatura fantástica sempre foi rara. [...] 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. 142-143).

Ainda assim, podemos verificar que alguns autores brasileiros desenvolveram obras importantes nesse gênero. Entre os precursores poderíamos elencar: Álvares de Azevedo (1831-1852) com sua novela **Noite na taverna**, e Machado de Assis (1839-1908) em alguns de seus contos como **A Igreja do Diabo**, **A chinela turca e Entre santos**, por exemplo. Como representantes contemporâneos que se dedicaram ao gênero, temos Murilo Rubião (1916-1991), com todos os seus sete livros de contos agora publicados numa obra completa: **Contos Reunidos** (1998), e que iniciou em 1947 com a publicação do livro **O ex-mágico**; e José J. Veiga (1915-1999), com seus contos, novelas e romances, autor de uma produção literária que se inicia com o premiado livro de contos **Os cavalinhos de Platiplanto** (1959), em que algumas narrativas são do gênero fantástico.

Lygia, por sua vez, também pode ser apontada como uma representante dessa literatura ainda pouco desenvolvida no Brasil. E, embora, sua produção não seja prioritariamente voltada para esse gênero, é fato sua relevância na obra da autora, como iremos comprovar nos capítulos mais adiante.

Com base nisso, procuraremos comprovar que nem todos os contos de **Mistérios** caracterizam-se como fantásticos, mas apresentaremos as características dos que o são. Do total desses 19 contos selecionados, procuremos demonstrar que nove deles podem ser enquadrados no gênero de literatura fantástica: **Emanuel, A caçada, As formigas, Lua crescente em Amsterdã, O encontro, Seminário dos ratos, Tigrela, A estrela branca e Noturno Amarelo.**

Os contos que não consideramos fantásticos também serão apresentados no intuito de esclarecermos a negativa e apontarmos outros aspectos interessantes da escrita da Telles, que muitas vezes também recorre a certos aspectos da literatura gótica para intensificar a simbologia de seus contos.

Para configuração do fantástico, é notório a importância da ambiguidade nos textos. Em concomitância a isso, iremos demonstrar as jogadas que a autora faz entre a representação realista e o fantástico. Para isso, a figura de um leitor modelo será ressaltada por nós, posto que L. F. T escreve, de acordo com a crítica, com o objetivo de ser decifrada pelo seu leitor.

Portanto, podemos afirmar que o principal objetivo desta pesquisa é desenvolver uma análise interpretativa dos contos da obra **Mistérios**, de Lygia Fagundes Telles, por meio da discussão dos constituintes do gênero fantástico, tendo em conta especialmente as propostas teóricas sobre o tema feitas por Todorov, Ceserani, Furtado e Rodrigues.

Assim como, detectar e interpretar elementos constitutivos da linguagem narrativa que, por suas particularidades estilísticas e correlação com os eventos da intriga, contribuem de modo eficaz para a instauração do efeito do fantástico.

E por fim, investigar os processos pelos quais vai-se dando a construção das personagens ao longo das narrativas selecionadas, constituindo-as em sua peculiar identidade.

Nossa proposta para tanto, será a de examinar o objeto de nossa investigação por meio de pesquisa bibliográfica focada principalmente em três conjuntos: a fortuna crítica sobre a autora e sua obra; textos a respeito da narrativa fantástica e gêneros afins; obras sobre métodos de crítica literária, principalmente do campo da moderna

Narratologia e da Análise do Discurso, entre outros. Desenvolveremos um estudo analítico-interpretativo das narrativas selecionadas, contidas na obra **Mistérios**, de Lygia Fagundes Telles, à luz dos objetivos propostos, que se concentram prioritariamente em três áreas: o gênero fantástico; a linguagem narrativa; a construção da identidade das personagens – cujas relações serão investigadas e estabelecidas.

2 TRAJETÓRIA LITERÁRIA

2.1. A autora

Lygia Fagundes Telles (nascida Lygia de Azevedo Fagundes), é natural da cidade de São Paulo, onde veio ao mundo no dia 19 de abril de 1923. Formou-se em Educação Física e Direito, mas se destacou principalmente no mundo da literatura. Inclusive, Lygia relata em algumas de suas entrevistas, que quando criança já prestava atenção em “estórias” de mistério e que se fascinava com o universo de fantasias. Mais tarde, quando começou a escrever, era ainda muito jovem, e quando publicou seu primeiro livro, **Porão e Sobrado** (contos), em 1938, era apenas uma adolescente de quinze anos. Desde então, prosseguiu na carreira literária, não mais deixou de escrever e publicar. Entretanto, esse livro e os dois seguintes, também de contos: **Praia viva** (1944) e **O cacto vermelho** (1949, Prêmio Afonso Arinos, da Academia Brasileira de Letras), a autora passou a deixar de lado por julgá-los imaturos, vetando assim suas reedições. Suênio Campos de Lucena, que a entrevistou em 1998, em Salvador, relata:

Perguntei-lhe numa destas entrevistas se ela não cogitava reeditar alguns desses títulos relegados ao esquecimento. Confessou que pensava, talvez, na reedição do livro **Histórias do desencontro**, publicado em 1958. Quanto aos outros, o adeus era mesmo definitivo. (LUCENA, 2002, p. 6-7, grifo do autor).

Concordando com a apreciação crítica de Antonio Candido, que aponta seu primeiro romance, **Ciranda de pedra**, de 1954, como a obra indicadora da sua “maturidade literária” (CANDIDO, 1989, p. 206), Lygia passa a adotá-lo como o verdadeiro marco inaugural de sua carreira de escritora. (LUCENA, 2002, p. 6-7; TELLES, 1981, p. 90-91; CADERNOS..., 1998, p. 34-35). Por exemplo, na entrevista intitulada **A dama definitiva**, concedida a Paulo Roberto Pires e publicada no dia 04/01/1998 no jornal **O Globo**, ela declara explicitamente: “Eu não tenho esse amor que muitos têm em relação ao que escreveram. Sou dura e crítica, e para mim tudo começa com ‘Ciranda de pedra’.” (TELLES, 1998). Como se sabe, esse romance, já com mais de trinta edições, recebeu duas versões para a televisão, sob a forma de telenovela, ambas produzidas pela Rede Globo em 1981 e em 2008.

Seu caminho pelo mundo literário é bastante extenso e rico, e, por isso mesmo, tem-lhe rendido muitas honrarias e prêmios, entre eles os destacados:

Grande Prêmio Internacional Feminino para Estrangeiros, na França, pelo seu livro de contos **Antes do baile verde** (1970); as três importantes premiações recebidas pelo romance **As meninas** (1973) - Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras, Prêmio Ficção, da Associação Paulista de Críticos de Arte, e Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, sendo que este romance mereceu versão cinematográfica homônima, em 1995, com roteiro de David Neves e direção de Emiliano Ribeiro. E Lygia recebeu ainda o maior prêmio literário da língua portuguesa, o Prêmio Camões, em 2005, pelo conjunto de sua obra. Sobre esta premiação, assim se pronunciou, entre tantos outros, o escritor português Urbano Tavares Rodrigues¹ (*apud* TELLES, 2007, 2ª orelha), no **Jornal de Letras**, de Lisboa.

Lygia Fagundes Telles teve finalmente o Prêmio Camões, que há muito merecia pela riqueza de sua obra literária tão brasileira e tão universal, tão sutil e mágica, tão realista na análise social e na indagação do mais fundo e contraditório dos seres humanos. É uma feiticeira generosa, exímia, a desocultar nas suas ficções a beleza secreta da vida.

Estes prêmios são parte de um conjunto de homenagens que evidenciam o reconhecimento da excelência de sua obra literária tanto por seus pares e pela crítica especializada, como pelo grande público, quando se considera, por exemplo, o fato de que os seus romances “**Ciranda de pedra** e **As meninas** já ultrapassaram a trigésima edição” (LUCENA, 2002, p. 7). Vale acrescentar que Lygia tem livros traduzidos para oito idiomas: alemão, espanhol, inglês, francês, italiano, polonês, sueco e tcheco (ACADEMIA..., 2013).

Sobre sua obra, o grande escritor português José Saramago, como se sabe, primeiro e único escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, assim testemunhou:

Recentemente estava eu a folhear alguns livros de Lygia Fagundes Telles que desde há muito me acompanham na vida, a afagar com os olhos páginas tantas vezes soberbas. Releio-os uma vez mais, palavra a palavra, sílaba a sílaba, saboreando ao leve a pungente amargura daquele mel. (SARAMAGO *apud* TELLES, 2007, 1ª orelha).

¹ Urbano Tavares Rodrigues (nascido em 1923, assim como Lygia; e falecido em 2013) foi um fecundo escritor português – autor de ensaios, contos, crônicas, novelas, romances e teatro –, muito respeitado e premiado, formado em Letras, com doutorado em Literatura, professor universitário aposentado, membro efetivo da Academia de Ciências de Lisboa e sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras.

E cabe ainda destacar a matéria do site **Conexões Itaú Cultural** (2013, grifo do autor), de quando a escritora completou noventa anos,

O **Centro de Estudos Brasileiros da Universidad de Salamanca**, em colaboração com a **Academia Brasileira de Letras**, organiza as jornadas internacionais **En el 90 Aniversario de Lygia Fagundes Telles**, a ser realizado dias **3 e 4 de outubro de 2013**, na Espanha. O evento terá a participação de especialistas e estudiosos para oferecer uma leitura “do outro lado do Atlântico” da autora.

Todavia, essa grande escritora, que conseguiu conquistar tantos prêmios por seu trabalho, reconhece que seu amadurecimento literário só veio a partir do momento em que começou a se tornar mais crítica em relação à literatura, como já declarou em diversas entrevistas. Em depoimento a Edla van Steen, por exemplo, a escritora confessa:

Quando comecei a escrever, minhas personagens eram nitidamente divididas em dois grupos: o dos bons e o dos maus. Sem mistura. A ambiguidade veio depois. Quando comecei a me cansar dos heróis. Dos perfeitos. No romance **Verão no aquário** essa mistura se fez, me parece, com maior naturalidade, sem ênfase: não era o conteúdo que me interessava renovar, era a forma. Em **As meninas** quis dar às personagens toda a liberdade [...] deixei as meninas na sua exaltação para me concentrar na linguagem. A pesquisa era na direção da linguagem. Da revolução dessa linguagem. Alguns críticos sentiram minha ânsia de renovar e foi essa a recompensa para tanto trabalho e aflição: reescrevi o livro três vezes, tomada pelo demônio da insatisfação. (TELLES, 1981, p. 94-95, grifo da autora).

Após escrever **Verão Aquário**, que recebeu o prêmio Jabuti, a escritora escreveu junto ao seu então marido, o cineasta Paulo Emílio Salles Gomes, o roteiro para o filme **Capitu** (1967), baseado na obra **Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Esse trabalho, encomendado por Paulo César Saraceni, recebeu o Prêmio Candango de Melhor Roteiro Cinematográfico.

O livro **As meninas**, escrito em 1973, é outro de seus romances mais importantes, pois também recebeu o prêmio Jabuti (1974), e foi adaptado ao cinema em 1995, em um filme dirigido por Emiliano Ribeiro.

Entre suas obras mais recentes, estão: **A Noite Escura e Mais Eu**, contos (1995); **Invenção e Memória**, contos (2000); **Durante Aquele Estranho chá** (2002); **Biruta**, contos (2004); **Conspiração de Nuvens**, contos (2007); **Passaporte para a China**, contos (2011). Obras, em sua maioria, que mesclam ficção e memória, contudo, essa prática sua já se estende de trabalhos anteriores, como foi o caso de **A Disciplina do Amor**, obra escrita em forma de fragmentos e que combina ficção e

testemunho. Segundo a própria autora relatou em sua entrevista ao **Cadernos Literários**, seria esse um de seus trabalhos preferidos.

No entanto, apesar de ter tantos trabalhos publicados e todos os prêmios ganhos, devido ao seu talento e perfeccionismo exercido pela escritora, ainda assim alguns críticos consideram que a obra de Lygia Fagundes Telles é menos lembrada do que deveria. Por isso é tão importante evidenciarmos sua potência.

Em 2016, Telles foi indicada pela União Brasileira de Escritores (UBE) à indicação ao Prêmio Nobel de Literatura, tornando-se a primeira brasileira a concorrer nessa categoria. Na época, em trecho publicado pelo portal de notícias **G1** (2016), em comunicado o presidente da UBE, Durval de Noronha Goyos, chegou a afirmar que: “Lygia é a maior escritora brasileira viva e a qualidade de sua produção é inquestionável”. Inclusive, Telles é a fundadora a UBE e faz parte do Conselho Diretor da instituição.

Mesmo sem ser premiada naquele ano, essa indicação oportunizou, ao mundo todo, ainda mais a divulgação do nome da autora e de sua obra.

2.2. A obra de Lygia e a narrativa fantástica

De acordo com a crítica, a literatura de Lygia Fagundes Telles gira, de modo geral, no âmbito feminino, numa abordagem que se constrói a partir da mulher e suas íntimas e múltiplas facetas. Contudo, sua escrita vai além, atingindo o leitor com uma reflexão sobre a condição humana e sua natureza. Nesse sentido, observa-se que a mulher representada por Lygia é essencialmente humana, com suas imperfeições, qualidades, anseios, contradições. E, independentemente do sexo ou da idade, suas personagens vivem conflitos de origens internas e externas, que as tornam desconstruídas de si e do mundo em que estão inseridas. Por isso, estão em busca de uma resposta que lhes possibilite se relacionar com o mundo externo, conciliando o seu “eu” com os papéis que a sociedade impõe. (MONTEIRO *et al*, 1980, p. 102).

Mas com relação especificamente à sua **narrativa fantástica**, Juliana Seixas Ribeiro, na dissertação **Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a**

óptica do fantástico, em que analisa os contos da coletânea **Mistérios**, faz a seguinte constatação, citando outra autora, Berenice Sica Lamas² (2004, p. 99):

Os estudos sobre Lygia Fagundes Telles estão voltados principalmente às questões estruturais da narrativa, à crítica feminista e a simbologia, porém '**o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da crítica do imaginário ainda é pouco explorado**'. (RIBEIRO, 2008, p. 40, grifo da autora).

Alguns estudiosos, no entanto, apontaram essa tendência na sua obra. Segundo José Aderaldo Castello, em **A literatura brasileira: origens e unidade**, volume II, citado por Juliana Seixas Ribeiro na referida dissertação, Lygia está enquadrada entre os autores que apresentam “preferência pelo mórbido a confundir-se com o fantástico” (*apud* RIBEIRO, 2008, p. 40-41). Segundo Ribeiro, esses escritores centram-se na pesquisa psicológica e seus temas estão relacionados ao “mistério, ao parapsicológico ou ao sobrenatural”³.

De acordo com Castello (*apud* RIBEIRO, 2008, p. 41), a escritora:

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.

José Paulo Paes (*apud* CADERNOS..., 1998, p. 82, grifo do autor), por sua vez, esclarece:

A maneira por que o fio do fantástico dá uma irônica costura de remate no realismo psicológico da trama de **As horas nuas** testemunha a discrição com que o costuma trabalhar a arte refinada de Lygia Fagundes Telles. Ela não chegou a cultivá-lo sistematicamente [...]. Tampouco se deixou arrastar pelas facilidades do chamado realismo mágico, cuja voga acabou degradando-o em conto de fadas para adultos. Em contos que antecederam de anos **As horas nuas**, o fantástico já dava sinal de si na ficção de Lygia Fagundes Telles.

De sua perspectiva, o crítico literário Fábio Lucas, no famoso ensaio **A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles**, assim caracteriza o modo como se apresenta o fantástico em sua obra:

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, portanto, se entrelaça com a rotação

² Trata-se de sua obra **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

³ (RIBEIRO, 2008, p. 41).

do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real em LFT, com efeito, se apresenta em estado de transe. (LUCAS, 1990, p. 68).

E tudo isso que esses estudiosos apontam se configura, no entanto, dentro de sua escrita, em meio a uma narrativa densa, onde se entremeiam claridades obscuras, mas, apesar disso, a escritora não abandona sua leveza de estilo, sua forma alusiva e insinuante, realçada a partir de sua atitude estética. Podemos reconhecer que a sua linguagem é, num certo sentido, bastante poética, já que nela acontece o uso recorrente de símbolos, de ambiguidade e plurissignificação, que vão sutilmente se revelando nas entrelinhas de sua narração.

2.3. De contos fantásticos e mistérios

Como já apontamos anteriormente, mesmo a produção de Lygia Fagundes Telles não sendo voltada para o gênero fantástico de forma prioritária, é fato sua representatividade dentro desse gênero. A própria autora admitiu sua produção de contos dentro do gênero fantástico:

Lembro-me de um livro de contos que escrevi quando era muito jovem, em 1958. Eram contos que hoje seriam considerados fantásticos. Na época esse gênero não estava na moda. No entanto, fui impelida pelos personagens a escrever, a me identificar com todo aquele mundo de mistérios, os meus sonhos, as visões, o meu lado obscuro. Agora esses contos e mais alguns que escrevi na década de 70, e provam a minha inclinação para esse tipo de literatura, que hoje sim está na moda, foram publicados no livro "Mistérios". Aliás, o interesse por esses contos surgiu de uma editora alemã que selecionou uma série de contos meus para publicá-los com o título de "Contos Fantásticos". Fiquei na maior perplexidade quando vi a maioria dos contos escolhidos. Nunca pensei que tivesse escrito tanto conto fantástico. Fiquei na maior excitação. Foi uma descoberta saber que eu estava escrevendo esse tempo todo contos fantásticos. (SANTOS, 2013, p. 3).

Esse compilado citado por ela refere-se a uma ideia dos professores Maria Luiza e Alfredo Ortiz. No Brasil, o livro foi publicado em 1981 com o título **Mistérios**, e em 1983, na Alemanha, com o título **A estrutura da bolha de sabão. Contos Fantásticos**.⁴

⁴ **Die Struktur der Seifenblase. Unheimliche Erzählungen.** Übersetzt von Alfred Opitz, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1983, ISBN 3-518-37432-X (Phantastische Bibliothek; 105). <https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30052221563> - Acesso em: 25 ago. 2019.

Ponto curioso que dá ensejo para uma discussão é a diferença implícita na designação dos títulos. Segundo Juliana Alves Ribeiro (2008, p. 10-11), em sua dissertação, isso acontece possivelmente porque:

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 do escritor 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 conhecida.

Entretanto, entendemos de forma justamente contrária, pois podemos observar que o título alemão é que poderia ser considerado de cunho comercial, já que abusa da denominação para anunciar uma coletânea que não apresenta exclusivamente contos fantásticos. Sendo assim, o título brasileiro seria mais adequado, pois a palavra “Mistérios” pode englobar tanto os contos que são fantásticos quanto os que não o são, sem classificá-los como de um gênero específico.

No entanto, como pondera Aíla Sampaio em seu ensaio **Os mistérios de Lygia Fagundes Telles**, os dois gêneros são distintos e a narrativa do mistério não implica automaticamente a narrativa fantástica. Sobre o gênero fantástico, Sampaio (2007) diz:

Diversos teóricos (Roger Caillois, Louis Vax, Tzvetan Todorov, Irène-Bessière, Filipe Furtado, Victor Bravo) se empenharam em sistematizar os seus cânones, enquadrando-o, de modo geral, como um tipo de narrativa cujo enredo traz um fenômeno que não pode ser explicado pelas leis da razão. Para que se produza o efeito fantástico, não basta se ter um mistério, mas é necessário que o texto não traga sinais ou dados que possam intuir a compreensão racional dos fatos extraordinários que estão sendo encenados. Esses fatos só podem ser concebidos à luz do sobrenatural.

Em relação ao outro gênero, a ensaísta considera:

Já a narrativa de mistérios não tem que se submeter à condição da inexplicabilidade. Há um mistério que se interpõe como o motivo condutor do texto, mas as pistas que o decifriam podem estar implícitas no discurso, possibilitando a sua revelação ou deixando pairar suspeitas consistentes. (SAMPAIO, 2007).

Por isso, como já colocamos inicialmente, consideramos que nem todos os contos presentes na obra **Mistérios** caracterizam-se como fantásticos. Do total desses 19 contos selecionados, nove deles podem ser enquadrados no gênero de literatura fantástica: **Emanuel, A caçada, As formigas, Lua crescente em Amsterdã, O encontro, Seminário dos ratos, Tigrela, A estrela branca e Noturno Amarelo.**

3 FANTÁSTICO: ALGUNS CONCEITOS E CARACTERÍSTICAS

A conceituação mais conhecida, provavelmente, é a defendida por Tzvetan Todorov em seu livro **Introdução à literatura fantástica**. Esta obra tem o mérito de haver proposto possivelmente a primeira sistematização do estudo do gênero fantástico. Todorov, baseado em autores que o precederam no estudo deste assunto, formula seu conceito nestes termos:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma destas 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, 1975, p. 30).

Instaura-se, deste modo, a ambiguidade que ele apresenta sob a forma de “hesitação” ou “dúvida”, que caracteriza definitivamente esse tipo de narrativa: "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural"⁵.

O próprio autor levanta uma questão: mas quem hesita na história fantástica? Um personagem? Ou o leitor? Primeiramente ele afirma que: “O fantástico [...] define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”⁶. Mas logo a seguir levanta outra questão:

A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem particular [...], ou seja, que a hesitação seja representada no interior da obra.

E Todorov⁷ mesmo responde:

A maior parte das obras que preenchem a primeira condição satisfazem igualmente a segunda; existem todavia exceções. [...] Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela.

Estas são duas das três condições que Todorov propõe para conceituar o gênero fantástico. A terceira é que “o leitor adote uma certa atitude para com o texto:

⁵ TODOROV, 1975, p. 31.

⁶ TODOROV, 1975, p. 37.

⁷ TODOROV, 1975, p.37.

ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” (1975, p. 39). A interpretação poética, basicamente, seria considerar o caráter metafórico do discurso poético, o uso da linguagem figurada, que não permite, portanto, uma interpretação literal, realista do texto; e a interpretação alegórica é a que considera os dois planos dessa modalidade: o metafórico expresso e o real que ela, ponto a ponto, representa (Todorov, 1975, p. 65-81).

Destas três condições, Todorov (1975, p. 39) afirma que só a primeira, o leitor “hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”, e esta terceira são absolutamente necessárias para ocorrer o gênero fantástico; a segunda (identificação do leitor com uma personagem, a hesitação representada dentro da obra) seria eventual, não obrigatória, embora a maior parte das narrativas fantásticas preencham as três condições.

Seria oportuno ainda observar que, a respeito do sentimento de terror, de medo, tanto no leitor como nas personagens, embora muito associado à literatura fantástica, na verdade, segundo Todorov, pode ser apenas mais um dos seus componentes ou não, sendo dispensável, não obrigatório, para a sua formação: “O medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como uma condição necessária”⁸.

Pode-se reconhecer que a partir de Todorov o fantástico se configurou, em termos de teorização, como um gênero literário, e isso implicou uma análise que parte de características em comum que os textos fantásticos apresentam em seu conteúdo e procedimentos, que permitem, então, se descobrir o que funciona para a aplicação de sua denominação.

A literatura de Lygia, por sua vez, como referimos anteriormente, apresenta a ambiguidade como uma de suas principais características. Contudo, para enquadrá-la como integrante da literatura fantástica será necessário interligar essa característica a outros fatores, pois, como explicaremos a seguir, a hesitação levantada por Todorov como principal elemento para a constituição do fantástico é debatida e questionada por outros estudiosos.

A partir desse conceito, deduz-se que o leitor não pode confiar plenamente na interpretação que faz a partir da leitura. Sendo essa hesitação do leitor vista mais claramente quando o narrador está em primeira pessoa, pois: “O leitor não suspeita

⁸ TODOROV, 1975, p. 41.

nunca do narrador, esquecendo que este também é um personagem” (TODOROV, 1975, p. 91).

E, ainda, o narrador que participa da história é quem mais aproxima o leitor do enredo, pois este se identifica com as emoções que o personagem narra.

Outro autor também adotado como base no referencial deste ensaio é Remo Ceserani que, em sua obra **O fantástico**, aborda algumas tentativas de definições sobre o tema e, entre elas, a de Todorov. Segundo ele, Todorov se apoiou em algumas propostas feitas por vários estudiosos para construir a sua própria em 1970, a qual, apesar das críticas, teve ao menos dois méritos:

[...] o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica. (CESERANI, 2006, p. 48).

Entre as críticas que Ceserani (2006, p. 49) aponta acerca do conceito de Todorov estão as que acusam a sua definição de ser abstrata demais, ou então muito restritiva, ou até mesmo simples demais, além do enfoque estritamente estruturalista adotado por Todorov naquela época.

De acordo com o que sintetiza Ceserani (2006, p. 50), Todorov teria proposto três objetivos explícitos para a caracterização do gênero fantástico: a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um só: o discurso literário e retórico; b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes ao gênero em questão, excluindo todos os outros; c) construir um sistema com três termos bem delimitados e correlativos, que pudesse servir para descrever e classificar toda a produção textual dentro do gênero fantástico.

Portanto, a partir dessas críticas expostas sobre a teoria de Todorov, não embasaremos a análise dos contos somente dentro da perspectiva desse autor sobre a literatura fantástica, embora não deixando de aproveitar algumas de suas considerações.

Ceserani compilou em sua obra, já citada, as definições de outros autores, que tanto influenciaram Todorov como os que foram influenciados por ele. Há, inclusive, em seu livro um tópico intitulado “Depois de Todorov” com a abordagem de alguns autores que debateram a temática do fantástico após o surgimento de sua obra.

Uma das concepções que Ceserani (2006, p. 65) apresenta é a da estudiosa francesa Irène Bessière, para quem, divergindo de Todorov: “O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens [natural e sobrenatural], mas de suas contradições e de sua recusa mútua e explícita”, porque para ela: “o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural.”

No terceiro capítulo de seu livro, Ceserani trata sobre os “Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”. O autor alerta, inicialmente, que não existem temas e procedimentos que, isolados, possam ser exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica, nem mesmo no caso da narrativa fantástica. Neste caso, o que a caracterizou, historicamente, considerando-se uma série de obras bastante homogêneas entre si, foi uma “particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”⁹.

Na sequência, Ceserani (2006, p. 68-77) lista e comenta dez “procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico”, a saber: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; 9) a figuratividade; 10) o detalhe. E lista e comenta oito “sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica” (p. 77-88) que são: 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; 8) o nada.

Através da contextualização com base nesse capítulo, levando em consideração tanto procedimentos narrativos e retóricos como sistemas temáticos, detectamos em nove contos do livro **Mistérios** algumas destas características apontadas por Ceserani, concluindo que se enquadram dentro do gênero fantástico.

Entre os procedimentos narrativos e retóricos presentes nos contos, de maneira geral, estão: a narração em primeira pessoa, o envolvimento com o leitor, a

⁹ CESERANI, 2006, p. 67.

passagem de limite e fronteira, o detalhe; e entre os elementos temáticos temos a noite, a vida dos mortos e a aparição do estranho.

Outro autor que também nos valemos na elucidação sobre o fantástico é Filipe Furtado, com sua obra **A construção do fantástico na narrativa**. Observando muitas de suas considerações, percebemos influência significativa de Todorov em sua obra. Contudo, Furtado vai mais além ao preencher algumas lacunas deixadas por seu antecessor ou ao criticar algumas de suas posições.

Tendo, no capítulo inicial, repassado algumas teorias sobre o fantástico, Furtado reconhece que com a obra de Todorov “a crítica do gênero [fantástico] atinge de certo modo a maioria” (FURTADO, 1980, p. 14). Enaltece o fato de Todorov ter, com certo rigor, estabelecido os limites entre o gênero fantástico e seus vizinhos, como o maravilhoso e o estranho, e de ter elaborado a mais completa e sistemática tipologia temática do gênero, até então. Mas considera discutível a própria definição de Todorov sobre o fantástico baseada na “hesitação representada pelo leitor implícito em aceitar ou recusar os fenômenos que o enunciado narrativo lhe propõe como sobrenaturais” (FURTADO, 1980, p. 14).

Como fez Ceserani, Furtado também destaca que elementos isolados não caracterizam, por si sós, o fantástico, e se propõe a abordar o gênero:

[...] como uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados a longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. Como se procurará mostrar, é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa.¹⁰

É nesta perspectiva que ele discute a questão da ambiguidade e da hesitação, discordando de Todorov, pois, para Furtado, a ambiguidade e a hesitação não são colocadas somente em relação à dúvida envolvendo o leitor, mas principalmente enquanto instauradas e representadas no interior do próprio texto (enredo e discurso), e das quais a dúvida do leitor é então mero reflexo:

Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso [...]. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados”. (FURTADO, 1980, p. 40-41).

¹⁰ FURTADO, 1980, p. 15.

E assim ele, contrariando a tese de Todorov, afirma que “o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário [leitor implícito]”¹¹.

Furtado defende finalmente a tese de que o elemento caracterizador por excelência do gênero fantástico é a ambiguidade que se instaura entre o mundo natural e o mundo sobrenatural.

No essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambiguidade de que vive o gênero, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com eles. (FURTADO, 1980, p. 132).

E assim, após apresentar três elementos que contribuiriam para a criação e manutenção dessa ambiguidade, ele conclui:

É sobretudo da combinação destes elementos que resulta o gênero, embora apenas a ambiguidade empírico/meta-empírico [...] possa ser considerada o traço específico do fantástico.¹²

Furtado apresenta e comenta, no capítulo final, oito elementos que seriam responsáveis pela presença dessa ambiguidade fundamental do gênero. Os três primeiros cooperariam para a criação e manutenção dessa indefinição própria do fantástico: 1) o surgimento, num contexto normal, de fenômenos meta-empíricos, considerados negativos à luz dos padrões de valores correntes; 2) atribuição de verossimilhança a esses fenômenos, procurando torná-los aceitáveis à opinião comum, apresentando-os como tendo uma lógica própria; 3) o evitamento da explicação racional plena desses fenômenos meta-empíricos, embora podendo ocorrer explicações parciais. Na sequência, Furtado apresenta cinco traços que ajudariam a “acentuar a identificação do destinatário real do enunciado narrativo com tudo o que neste se encontra representado”¹³, a saber: 1) instauração de um narratário [receptor implícito] que reflita a leitura incerta do fenômeno meta-empírico e transmita ao receptor real a perplexidade perante o enredo insólito; 2) instauração de personagens que apresentem a percepção ambígua, de indefinição, suscitando a identificação do leitor; 3) organização das funções estruturais das personagens de tal modo que reflita as características essenciais do gênero; 4) uso de um narrador

¹¹ FURTADO, 1980, p. 40.

¹² FURTADO, 1980, p. 132.

¹³ FURTADO, 1980, p. 155.

homodiegético (narrador e personagem), cuja autoridade impulse o receptor real a aceitar tudo o que é narrado; 5) evocar um espaço híbrido, que, aparentando representar o mundo real, contenha indícios de sua própria subversão. (FURTADO, 1980, p. 132-135).

Por fim, outra autora de que nos valemos para nossa fundamentação teórica é Selma Calasans Rodrigues que, em seu livro **O fantástico**, apresenta-nos uma definição formulada a partir do conceito de causalidade mágica e hesitação, após apresentar, como conto exemplar, a narrativa **A casa deserta**, de E.T.A. Hoffman, escritor alemão considerado um ícone do gênero fantástico:

O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura neste caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambiguidade. (RODRIGUES, 1988, p. 11)

Para Selma Calasans Rodrigues, a literatura fantástica cumpre um papel de oposição em relação à racionalidade das ideias iluministas, pois há a fragmentação da realidade em virtude do sobrenatural e nisso se constrói a ambiguidade como parte dos elementos narrativos. A autora apresenta e examina

alguns dos principais grupos de temas do fantástico, a partir de obras que os imortalizaram. Não se trata, porém, de uma análise conteudística e, sim, do levantamento das motivações que permitem uma fabulação fantástica.¹⁴

Ela nos apresenta quatro grupos temáticos, a saber: 1) o pacto diabólico: sobrenatural x natural – em que o elemento “diabo” (que pode ser substituído por outros elementos, como o vampiro ou fantasmas diversos) metaforiza, na maior parte das vezes, uma relação amorosa, sexual, proibida ou perversa, havendo, portanto, a presença do interdito simbolizado e a recua aos limites impostos pela sociedade; 2) transpondo fronteiras: real/irreal – item em que o sonho ocupa lugar importante, assim como o puro jogo da imaginação ou as viagens no tempo e no espaço; 3) o inanimado animado – como é o caso, em vários contos, da animação de uma estátua; 4) eu e o outro: o duplo – que, em suas variadas formas de representação, é bastante frequente em variados autores do gênero.

¹⁴ RODRIGUES, 1988, p. 29.

No entanto, como já alertamos no início, a conceituação e caracterização do que vem a ser a literatura fantástica ainda apresenta muitas divergências entre seus estudiosos e, portanto, nos parece válido construirmos a nossa abordagem com conceitos e procedimentos que, inter-relacionados, possam, da forma mais coerente possível, demonstrar como se processa a construção do fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles, como se verá a seguir.

3.1. A Narrativa Fantástica e o Conto Fantástico

A diferença primária entre a narrativa fantástica e o conto fantástico é a questão do gênero literário. O conto é um gênero específico, com características próprias. Já a narrativa fantástica pode ser em qualquer gênero: romance, peça teatral, cinema etc., podendo inclusive ser uma narrativa não ficcional.

No caso da obra escolhida para este trabalho, apresentamos o fantástico inserido, principalmente, na perspectiva do gênero conto. Consonante a isso, é interessante mencionarmos a predileção de David Roas (escritor e crítico) em relação ao cultivo do conto e do miniconto por considerá-los como um gênero bastante propício ao fantástico e, que devido a isso, já atraiu a tantos outros autores, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ou Edgar Allan Poe. Referente a esse fato, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, em seu texto introdutório, na edição da editora UNESP de 2014, da obra **A ameaça do fantástico**, de David Roas, esclarece que para Roas, o conto e o miniconto fazem parte do mesmo gênero e, portanto, teriam as mesmas características, tendo por única diferença marcante “a tensão exigida para que, numa extensão hiperbreve, como é a do miniconto, a história narrada funcione e o efeito do fantástico seja obtido” (ALVAREZ, 2014, p. 22).

Ainda de acordo com Roxana, Roas opta em narrar um miniconto quando o clímax é mais importante do que o desenvolvimento do conflito para a história; e escolhe narrar um conto quando o desenvolvimento de personagens comuns em situações corriqueiras se fazem essenciais para a modulação do elemento fantástico:

Por isso, a opção de Roas pelo cultivo do conto e do miniconto expõe uma de suas obsessões de escritor: a certeza de que a realidade expressa em linhas breves é muito mais do que aparenta, e a constatação da inabilidade humana para percebê-la cabalmente. Daí a escolha de temas que se constroem em torno do fracasso, da incapacidade de se adaptar às circunstâncias ou do gritante descompasso entre as situações narradas e as reações que convencionalmente caberia esperar das personagens. Tudo isso

trabalhado numa prosa que se articula por meio de descrições econômicas, ambientações que sutilmente se encaminham à urdidura da incongruência, produzindo no leitor, à medida que lê, a sensação de que algo não se enquadra. E é essa sensação o prenúncio da materialização do efeito do fantástico perseguido pelo autor. (ALVAREZ, 2014, p. 23)

A partir dessa colocação, mais uma vez nos deparamos com um estudioso do gênero ressaltando a importância do leitor para a composição do fantástico. Mais adiante iremos debater isso de forma mais específica. Por agora, nos interessa deixar em evidência a concepção de Roas de que a instituição da realidade é fundamental para gerar o estranhamento no leitor ao se deparar com o sobrenatural e, para tanto, é necessário que ela seja pautada em parâmetros de normalidade reconhecidos por esse leitor: “Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado pelo texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo”¹⁵.

Como confrontar o leitor com o sobrenatural, segundo Roas, deve se dar através da elaboração linguística, de modo que desse embate surja o efeito esperado.

¹⁵ ALVAREZ, 2014, p. 29.

4 BREVE REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DA FUNÇÃO DO LEITOR NA LITERATURA FANTÁSTICA

Quando decidimos escrever esse trabalho, partimos da premissa de que nosso foco seria analisar a composição do fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles a partir de suas jogadas “ambidestras” que norteiam o limiar entre o real e o sobrenatural. Perguntamo-nos a quem estaria esta escritora tão habilidosa procurando instigar com seu jogo, senão, o seu próprio leitor?

E ainda, ao citarmos a teoria de David Roas sobre o fantástico, nos deparamos uma vez mais com um estudioso do gênero que faz menção à presença do leitor. Portanto, como não pensar qual é, afinal, a função do leitor no texto fantástico?

Indiferente do gênero literário, é notável a importância do papel do leitor nos textos narrativos. Obviamente, o escritor escreve para ser lido, mas não se trata somente de um leitor comum, ou o tal leitor empírico, e sim, de um leitor modelo pré-concebido por um autor modelo.

Portanto, se esse não é um estudo pontual da literatura fantástica, contudo relevante no sentido amplo, decidimos dedicar um capítulo deste trabalho para uma breve reflexão acerca do leitor deste gênero que tanto nos interessa. De maneira inevitável, não conseguimos nos desvincular do que Todorov nos fala sobre a hesitação do leitor.

De acordo com o que explanamos no capítulo relacionado ao nosso referencial teórico, e ao que compete a teoria de Todorov, ficou evidenciada a importância da função do leitor para a composição do fantástico, na visão do autor. Para Todorov (1975, p. 37), e como já mencionado: “A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”.

Segundo Todorov, o leitor está inscrito no texto do mesmo modo que a criação dos personagens, e ele é tão implícito quanto a sua própria ideia sobre o narrador. Analisando por este viés, nos ocorre outro teórico que também debate questões que implicam num ideal de leitor e de autor do texto. Certamente que estamos falando de Umberto Eco, de modo que desenvolver um paralelo acerca das duas teorias nos pareceu possível. E semelhante a teoria de Eco, encontramos o leitor implícito de Iser, que segundo o próprio autor italiano, assemelha-se à sua em partes, a ponto de considerarmos interessante agregar mais essa visão no desenvolvimento de nossa

rápida análise acerca da figura do leitor e sua importância no texto. Para tanto, discutiremos os principais conceitos dos três teóricos, a fim de relacioná-los neste capítulo.

Para melhor entendermos o papel do leitor na literatura fantástica, partiremos, primeiramente, do conceito de Todorov, para a partir deste, situarmos a figura do leitor de maneira geral. Em seguida, trataremos de Iser e Eco.

Ao contrário dos dois teóricos da recepção citados acima, Todorov é mais específico ao tratar sobre o leitor, posto que este o relaciona diretamente a um gênero literário, o que nos remete imediatamente a outras teorias sobre o gênero. Contudo, neste capítulo focaremos na relação do texto fantástico com o leitor.

A nossa intenção, antes de tudo, é de situarmos na nossa pesquisa as questões que abarcam o leitor, a ponto de usarmos dois grandes teóricos do assunto para embasar o que aponta Todorov de maneira parcial. Ou seja, a hesitação do leitor no texto pode ser questionável, todavia não sua função como um todo.

Cada um dos autores aqui citados apresenta certas particularidades de pensamento referente à sua teoria. Contudo, o que há de similar entre elas tão bem se complementa, ao ponto de nos indicar que o que está implícito no texto corrobora não só para sua interpretação, como para sua criação enquanto gênero de obra literária.

Retomando em parte considerações sobre a literatura fantástica, falamos que uma característica bastante própria ao gênero é a ambiguidade em suas entrelinhas narrativas. Frisamos que seu estudo em si é bastante controverso entre seus estudiosos, recorrendo, até mesmo, na discordância sobre a ideia de se tratar de um gênero. No entanto, o que quase todos concordam em uníssono é sobre o papel da ambiguidade na interpretação do texto.

Como já colocamos, Todorov foi um dos primeiros a sistematizar a literatura fantástica como gênero, e nos pareceu relevante refletir sobre sua teoria no que tange à posição do leitor. Por isso, destacamos aqui, mais uma vez, algumas considerações do autor sobre essa questão e como ela acaba interferindo na contextualização da ambiguidade.

Se para Todorov o fantástico acontece quando um quadro de mistério interfere de forma abrupta no ambiente de normalidade, ele sugere que há duas soluções possíveis. Isso remete a característica da ambiguidade que ele apresenta sob a forma de “hesitação” ou “dúvida”. Ao mencionarmos as três condições levantadas pelo autor

(vide p. 17), dissemos que a primeira delas coloca que o leitor tem que optar pela explicação natural ou sobrenatural para haver ou não a presença do fantástico.

O teórico Filipe Furtado, ao combater as ideias de Todorov, diz que a ambiguidade deve estar atrelada a todos os planos do discurso e não ao leitor (vide p. 21-22). Contudo, por mais que a construção dessa ambiguidade seja feita por recursos linguísticos, o parâmetro entre o real e o sobrenatural é moldado pela realidade que depende do modelo de mundo experimentado pelo leitor. Inclusive é o que afirma Alvarez sobre a teoria de Roas: “A participação ativa do leitor é fundamental para a existência do fantástico, porque o leitor precisa contrastar a história narrada com o real extratextual para considerá-lo como relato fantástico”. (ALVAREZ, 2014, p. 26).

A partir dessas considerações acerca do leitor, nos ocorreu a teoria de Eco e de seu leitor modelo. Segundo sua teoria, encontramos pontos que não divergem tanto de Todorov, até mesmo, pois, se tratando de Umberto Eco, este afirma, de maneira geral, em seu primeiro capítulo de seu livro **Seis passeios pelo bosque da ficção**, que o leitor faz escolhas.

Isso quer dizer que, de acordo com a perspectiva do autor em que ele faz o seguinte comparativo: a obra seria um bosque e o leitor é quem deve percorrê-lo, seriam as bifurcações desse bosque as interpretações possíveis para esse leitor. Para tanto, está claro que cabe ao leitor escolher o caminho, porém não pode este fugir ao seu destino.

Essa metáfora usada por Eco é, na verdade, inspirada por Jorge Luis Borges, que a usou pela primeira vez em uma de suas conferências literárias. Em sua obra, que estamos tratando aqui, Eco (p. 12, 1994) explica o porquê se apropriou do termo:

um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha[...], optando por esta ou aquela direção.

O leitor que fugir do bosque não faz parte da narrativa criada pelo autor, pois a possibilidade de não seguir é dada somente ao leitor empírico, aquele que está à parte do texto: “[...] os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler” (ECO, 1994, p. 14). Esse leitor possui concepções de realidade e de valores próprias e pode, por exemplo, não estar apto para desvincular questões de cunho pessoal da obra ficcional, pois mais adiante Eco completa:

[...] considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma [...] não estou interpretando um texto, e sim usando-o.¹⁶

Por outro lado, o leitor que escolhe por onde seguir até o final da obra vai fazê-lo seguindo as regras da narrativa. Esse leitor específico vai atender ao que Eco chama de “pacto ficcional”, ou seja, o leitor deve ser capaz de perceber a narrativa como possível de acordo com a realidade ficcional que ela apresenta e não somente baseado no mundo pessoal de suas vivências.

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que se está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81)

Esse leitor que atende às expectativas do autor segue um padrão e é chamado de leitor-modelo por Umberto Eco (1994, p. 22):

No amplo leque de obras sobre a teoria da narrativa, sobre a estética da recepção e sobre a crítica orientada para o leitor existem várias entidades chamadas Leitores Ideais, Leitores Implícitos, Leitores Virtuais, Metaleitores, e assim por diante [...]. Nem sempre esses termos são sinônimos. Meu leitor-modelo, por exemplo, parece-se muito com o Leitor Implícito de Wolfgang Iser [...].

Eco levanta a questão, lembrando que existem diferentes percepções acerca da ideia de leitor para alguns outros estudiosos que se atêm à estética da recepção. No entanto, admite que seu leitor-modelo se aproxima muito com o leitor implícito de Iser. Este último não tem uma definição idêntica à de Eco, que inclusive, pontua isso, mas é interessante observarmos a seguinte colocação de Iser (*apud* ECO, 1994, p. 22): “o leitor efetivamente faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações [...]”. Ao considerarmos essa frase, de acordo com nosso parecer, é possível dizer que, assim como Todorov, Iser acredita, portanto, na interação do leitor com o texto através da leitura.

Entretanto, são teorias diferentes que podem se complementar ao verificarmos a importância da comunicação entre o leitor e o texto. Ou seja, de acordo com Iser, em seu trabalho **A interação do texto com o leitor**, o texto literário não é uma obra plena, mas que possui, sim, lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor,

¹⁶ ECO, 1994, p. 16.

embora isso não valide toda e qualquer interpretação. Embora, sejam difíceis de inumerar, o texto ficcional possui diretrizes as quais o leitor implícito deve atender e, portanto, existem sugestões que movem os vazios do texto. Esses vazios, para Iser (2002, p. 91, grifo do autor) são as “instâncias do controle”, e através delas há a “conexão potencial”:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio de outro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade da constituição, pela qual tais vazios funcionam como um computador central da interação do texto com o leitor.

E, Iser (2002, p. 106) ainda complementa que:

Os vazios derivam na inderterminação do texto [...] Em vez de uma necessidade de preenchimento, ele mostra a necessidade de uma combinação [...] Esta operação exigida do leitor, encontra nos vazios o instrumento decisivo. Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados.

De acordo com esse pensamento, Iser postula que os vazios são “negações” que invocam conhecimentos determinados para sua supressão, culminando na interação de envolvimento e movimentação do leitor no texto.

Nesse contexto, o leitor implícito é compreendido como algo estrutural ao texto e que oferece “pistas” que direcionam para a interpretação coerente. E esse leitor só existe na proporção em que o texto determina sua existência.

Por isso, a ideia do leitor implícito se assemelha com a ideia do leitor-modelo de Eco, que seria aquele que sabe preencher os “vazios” do texto.

Ainda que Todorov não tenha tratado, especificamente, sobre certos requisitos da recepção do texto, pudemos traçar um paralelo, entre sua teoria e as de Eco e Iser, em relação a importância da função do leitor no gênero fantástico, se observado o que o primeiro coloca acerca da “hesitação do leitor”.

Como já falamos anteriormente, mesmo não sendo nossa intenção nos aprofundarmos na definição de cada um desses autores, através dessas definições é possível reconhecermos a importância do papel do leitor. E, em consonância ao que pretendemos demonstrar nos contos fantásticos do livro **Mistérios**, iremos relacioná-las à comprovação da importância desse papel para a composição da ambiguidade enquanto elemento fundamental ao gênero.

Para concluir, podemos colocar que, a partir a esse pensamento de Todorov e em sintonia ao pensamento de outros estudiosos que afirmam o surgimento do fantástico a partir da tensão entre o real empírico e o sobrenatural, é possível definir que a tal tensão que levaria à hesitação do leitor não se aplica a qualquer leitor, mas sim a espécie de leitor-modelo defendido por Umberto Eco. Pois partindo dos conceitos reais contemporâneos, o leitor empírico pode não compartilhar da ordem estabelecida no texto diante da possibilidade do sobrenatural e, portanto, o leitor predisposto a essa leitura seria o leitor-modelo, aquele que possui sua função já pré-estabelecida pelo autor do texto. De modo, que o leitor que não hesitar mediante a dúvida não estará colaborando para existência do fantástico. Caberá a este acreditar ou não no que lê e é isso que determinará sua função no texto. Decorrente disso, verifica-se a existência do fantástico.

Como já dissemos, a escrita de Lygia Fagundes Telles é permeada pela ambiguidade, de modo a invocar subsídios do leitor. Sobre isso, Aíla Sampaio fala em seu ensaio, **Os mistérios de Lygia Fagundes Telles:**

Abordando sempre o conflito que resulta do relacionamento da personagem com o mundo, Lygia prima pela criação de obras, em que o destaque está nos seres fictícios e não na ação. Desse modo, cria, através de sugestões, uma escritura plasmada na incerteza; a essência fica resguardada nas entrelinhas.

Principalmente nos textos da obra *Mistérios*, ela sugere mais do que diz propriamente. Há uma supervalorização do envolvimento do leitor com a história. [...] (SAMPAIO, 2007)

Sampaio observa ainda, que é comum a presença de fragmentos nos contos em que a figura do narrador se utiliza de frases inacabadas que levariam o leitor a completá-las. Como exemplo cita um trecho do conto **Tigrela:**

O mesmo discurso reticente se repete no conto "Tigrela": Crescera um pouco mais do que um gato, desses de pêlo fulvo e com listras tostadas, o olhar de ouro. Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. (SAMPAIO, 2007, p. 93)

Ao analisarmos os contos que consideramos fantásticos no livro **Mistérios** demonstraremos como a ambiguidade é determinante em todos eles.

5 O FANTÁSTICO E SUA RELAÇÃO COM O GÓTICO

Se o estudo sobre o fantástico não é algo tão simples, devido às divergências que acarreta, não somente por apresentar grande variedade de características, mas também por muitas delas apresentarem similaridades com gêneros vizinhos, como é caso do conto de fadas e o conto maravilhoso, isso provavelmente decorre do fato do estudo do gênero ser ainda recente, sendo discutido com maior recorrência a partir do anos setenta, embora se comprove que sua existência nos textos literários seja bastante antiga.

Selma Calasans Rodrigues (1988 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 16-17), em seu livro **O fantástico**, aponta que o gênero fantástico já estava presente desde Homero e **As mil e uma noites**. Muitos autores, entretanto, consideram **Le Diable Amoureux** (1772), de Jacques Cazotte, como o livro inaugural do gênero. Outros ainda apontam E.T.A Hoffman, reconhecido escritor alemão, como o pioneiro do fantástico.

Hoffman evidenciou-se na carreira literária num momento em que as narrativas de mistério eram comuns nos romances góticos. Contudo, o autor destacou-se por ter uma escrita mais refinada, já que na época parte da crítica considerava que o gótico era uma literatura mais limitada e repetitiva (RIBEIRO, 2008, p. 17). E por mais relevantes que possam ser certas críticas ao estilo gótico, é perceptível a influência desses aspectos em várias obras literárias. De modo que não é inconcebível a análise análoga entre panoramas do gótico e do fantástico. Ao traçarmos a trajetória de alguns elementos do gênero, torna-se de fácil reconhecimento a similaridade entre ambos os estilos.

A exemplo de considerações feitas por estudiosos a respeito do fantástico, como Remo Cesarani, um dos principais autores em que nos baseamos para nossa pesquisa, em seu livro **O fantástico** (2006), como já citamos anteriormente, apresenta o núcleo temático que denomina como “a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas de outro mundo; a vida dos mortos” (CESARANI, 2006, p. 77). Esses são aspectos que são também compartilhados pelo gótico, pois estão relacionados ao sentimento de medo e terror causado no leitor. E é sabido que outros demais autores, como Todorov, também citado por nós, concordam entre si que o sobrenatural é condição elementar para a composição do fantástico, de modo a apresentar uma transgressão ao mundo real: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis

deste mundo” (TODOROV, 1975, p. 30). Ao retomarmos brevemente o histórico da literatura gótica, portanto, identificamos esse aspecto em comum.

De acordo com a pesquisa de Lígia Carolina Franciscati da Silva Massoli, em sua dissertação de mestrado **O fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles e Amílcar Bettega Barbosa**, a palavra gótico advém do termo godo, referente aos povos escandinavos que invadiram a Europa, e que mais tarde foi associada a um tipo de arquitetura que se iniciou na França no século XII, que tinha por característica aspectos que contradiziam o gosto dos que referenciavam o iluminismo movimento filosófico que surgira no país (MASSOLI, 2018, p. 67). O gótico na literatura surgiu em meados do século XVIII, na Inglaterra, num panorama que até então era referenciado pelo apelo ao real/racional disseminado pelas ideias iluministas. Nesse momento, o intuito era esquecer o obscurantismo deixado pela idade medieval, dando enfoque ao que seria a Idade da Razão ou Século das Luzes. No entanto, em meio a tudo isso, surgiu o gótico, que foi quem veio dar o contraponto na escrita literária dessa época.

Sandra Guardini Vasconcelos, autora do livro **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**, aponta no capítulo intitulado **Romance gótico: persistência do romanesco** que esse estilo literário flerta com o sobrenatural maligno, o horror, o insano, o demoníaco, ou seja, sentimentos que não eram ressaltados pelo ideal burguês da época (VASCONCELOS, 2002, p. 122). Segundo a estudiosa, esses componentes remontam ao período medieval, causando reações inerentes ao terror, ao suspense, mediando assim à psicologia do medo. Essa, por sua vez, diz respeito a experiências de fundo emocional que distorcem o senso de realidade, levando ao questionamento do que é real.¹⁷

O fantástico, que inicialmente parecia ter ocupado o espaço que antes era do gótico, mas que também servia para empregar qualquer narrativa sobrenatural ou de terror/horror até passar por fases distintas ao longo do tempo, também apresentou essa quebra da racionalidade iluminista, já que, segundo Irène Bessièrre (*apud* RIBEIRO, 2008, p. 17-18), a racionalidade humana não é suficiente para explicar o processo que nos faz conscientes de nossa individualidade. Todavia, apesar dos pontos em comum, as narrativas diferem no que tange ao sobrenatural, posto que de acordo com Cesarani (2006) ou Todorov (1975), dentre outros estudiosos, no fantástico a relação entre o real e o sobrenatural deve causar dúvidas e,

¹⁷ VASCONCELOS, 2002, p. 127.

consequentemente, gerar ambiguidade no texto, enquanto no gótico o sobrenatural pode ser facilmente explicável (MASSOLI, 2018, p. 69).

5.1. A herança do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles

Uma distinção peculiar referente ao gótico é o grande número de autoras femininas no meio. De acordo com Lorena Sales dos Santos, em sua dissertação de mestrado **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**, além do grande número de escritoras mulheres no gótico, a grande maioria de suas leitoras também é formada por mulheres, fato muito provavelmente influenciado pelas obras de Ann Radcliffe, escritora gótica do século XVIII. Ainda segundo a pesquisa de Santos, Radcliffe, ao optar pelo terror em sua escrita, tornou-se uma das pioneiras do romance psicológico, sendo sua obra de um suspense refinado e a tornando uma das primeiras escritoras inglesas a instaurar nas personagens questões humanas, vindo a influenciar mais tarde, entre outros escritores de suspense, até mesmo o escritor Edgar Allan Poe (SANTOS, 2010, p. 55-56).

Santos defende que, ao optar pelo terror em detrimento do horror, Lygia Fagundes Telles assemelha a temática de seus contos ao estilo de Ann Radcliffe, porém seria a escrita de Lygia superior no sentido de seus personagens serem ainda mais humanos, nem tão bons nem tão maus, assim como o fato de seus contos não terem desfechos tão óbvios, característica relacionada ao gênero fantástico ao qual se apropria - ao contrário de Radcliffe, que acabava por apresentar justificativas lógicas que desvanecem o efeito do mistério em sua narrativa.¹⁸

Santos ressalta ainda que vários críticos já citaram aspectos do gótico na literatura de Lygia Fagundes Telles. Entre eles, destaca¹⁹ Fábio Lucas e sua afirmação de que seriam os aspectos góticos de predileção da escritora, assim como Ribeiro em sua dissertação também se refere ao ensaísta para tratar do assunto:

soma-se a essas características para completar a mensagem de Lygia, tão profusa de valores: o gosta da magia e do fantástico, algo do romantismo, da novela gótica e da história de terror. (LUCAS, 1999, p. 13 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 12)

¹⁸ SANTOS, 2010, p. 57.

¹⁹ SANTOS, 2010, p. 59.

De todo modo, mesmo não sendo o estilo gótico nosso principal foco neste trabalho, mas sim todo e qualquer aspecto que nos elucide melhor sobre a contemplação da literatura fantástica e sua representação nos contos de Lygia Fagundes Telles, o trabalho de Santos e seu olhar acerca dos contos de Lygia nos interessou muito, ao tempo que pudemos perceber que, assim como nós, ela não referencia aspectos do sobrenatural em alguns contos de “mistérios” da escritora, embora, ainda assim, vislumbre a presença do gótico neles, posto que este último e o fantástico não são sinônimos.

Ao partirmos para análise dos contos, principalmente os não fantásticos, voltaremos, mais adiante, a citar o estudo de Santos para esclarecimento dessa questão.

6 ANÁLISE DOS CONTOS

6.1. Classificações de elementos do sobrenatural

Neste trabalho achamos importante traçar as manifestações do fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles de forma a colocá-los aqui objetivamente. Isso significa que procuraremos apontar com clareza qual elemento sobrenatural identificamos no conto, posto que sem ele não haveria como afirmar o fantástico. Contudo, não pretendemos com isso limitar a análise dos contos, principalmente porque sabemos que há outros aspectos que também são muito importantes para a caracterização do gênero.

Por outro lado, acrescentar essas hipóteses de classificação nos permite ressaltar particularidades do texto que se complementam tão bem à composição do gênero fantástico.

Entre esses elementos que pudemos observar estão: metamorfose; duplo; transformações do tempo e do espaço; e possibilidades de explicação sobrenatural.

6.2. Metamorfose como elemento sobrenatural

Dentre as tantas considerações acerca do fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles, é interessante pontuarmos, ao menos de forma sucinta, as maneiras com que o gênero pode ser explicado na narrativa. Uma das mais significativas provavelmente é o fator da metamorfose como elemento sobrenatural, que aparece nos contos: **Emanuel, A caçada, Tigrela e Lua Crescente em Amsterdã**.

A metamorfose já é um tema bastante antigo na literatura universal. Está presente desde os mitos e lendas da Grécia Antiga, sendo retomada na Antiguidade através da literatura de Ovídio. Entre as diversas situações, a metamorfose também é bastante comum nos contos de fada.

Todorov, por sua vez, cita **As mil e uma noites** para elucidar a presença recorrente da metamorfose na literatura enquanto aspecto de composição da fantasia. Para ele, o fenômeno em questão é a ruptura do limite entre matéria e espírito.

Tratando-se do tema metamorfose na literatura de Lygia Fagundes Telles, especificamente, um trabalho que é interessante mencionarmos e merece destaque é o de Vera Maria Tietzmann Silva, que em sua dissertação de mestrado se propôs a

analisar 55 contos de Lygia no intuito de identificar as diferentes abordagens da escrita da autora para o tema.

O trabalho de Silva está pautado em sistemas que ela observou para categorizar melhor o assunto. Por exemplo, ela identificou dois tipos iniciais de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles; um relacionado à escolha das palavras e o outro relacionado diretamente às personagens. No primeiro caso, Silva justifica que a metamorfose observada é no corpo do texto. Lygia é conhecida por fazer alterações em seus textos durante as reedições das obras. Isso, inclusive, é algo característico ao perfeccionismo da escritora que busca pelo aperfeiçoamento de sua linguagem. Lygia faz uso de um discurso indireto livre para dar voz as suas personagens e, assim, dar mais verossimilhança a elas em relação ao contexto real.

Tratando-se, portanto, do outro tipo observado por Silva (1985 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 48), como já mencionamos, é a metamorfose das personagens. Desse modo, evidenciam-se temas comuns à literatura de Lygia, como medo, angústia e terror, que acabam se refletindo através dos sentimentos causados, justamente devido a aspectos da metamorfose.

Ainda de acordo com Silva (1985 *apud* JAVAREZ, 2017, p. 27), esse segundo tipo apresenta certas divisões que são: metamorfose física (ovidiana); que ocorre mediante a transformação do ser; metamorfose comportamental (goetheana), que se refere a transformação no comportamento das personagens – como transgressões entre infância e adolescência e assim por diante – e, por fim; morte (metamorfose teleológica), podendo esta última ser representada em comparação ao amor, ao tempo e à ressurreição.

Para cada uma dessas divisões apontadas por Vera Tietzmann Silva há subdivisões. No caso deste trabalho vamos focar apenas na metamorfose física, que é dividida em zoomorfismo e antropomorfismo. O zoomorfismo é quando um humano se transforma em animal; o antropomorfismo, por sua vez, é quando atributos humanos são atribuídos a um animal ou outro ser místico. Sobre a metamorfose física, Silva (1985, p. 53, *apud* JAVAREZ, 2017, p. 28) coloca:

[...] a transformação faz-se subitamente, colhendo personagem e leitor de surpresa, deixando a ambos perplexos, incapazes de se dedicarem quer por uma interpretação racional quer por uma interpretação sobrenatural dos eventos. Essa vacilação compartilhada por leitor e personagem caracteriza as narrativas fantásticas.

Para Silva, a presença do agente que promove a transformação deve ser evidenciada no texto, pois do contrário remeteria ao gênero do absurdo. O fantástico, entretanto, adverte o agente, deixando-o apenas suspenso para que mistério corrobore para a criação do fantástico.

Mais adiante, em outro capítulo, ao analisarmos os contos que citamos anteriormente como compostos pelo elemento da metamorfose, retomaremos algumas colocações de Vera Maria Tietzmann Silva.

6.3. Duplo como elemento sobrenatural

A representação do duplo na literatura também parece ser bastante antiga. E, como veremos a seguir, para alguns autores é possível considerar que sua manifestação não seja somente literária. Assim como no caso da metamorfose, o duplo já estava presente em personificações mitológicas, como a grega, por exemplo, fazendo parte também da filosofia de Platão. É o que diz o pesquisador Francisco Edson Gonçalves Leite, em sua dissertação de mestrado **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. Nesta, Leite (p. 11, 2013) cita que o duplo se manifesta nos mitos de Narciso e de Hermafrodito, percorre representações do platonismo filosófico e se manifesta também em religiões como, principalmente, a católica. Ou seja, desse modo, podemos concluir que o duplo tem toda uma tradição em aspectos da simbologia histórica e suas diversas representações se desenvolveram ao longo do percurso do tempo.

Ainda de acordo com o estudo de Leite, a literatura de Lygia Fagundes Telles é um exemplo da presença do duplo em um plano contemporâneo e nacional. É interessante pontuar, contudo, que na América do Sul temos outros autores contemporâneos também adeptos a essa tradição em seus contos. Um autor bastante citado é o argentino Jorge Luis Borges.

Em seu artigo **O estranho e o duplo na Literatura Fantástica de Lygia Fagundes Telles**, Ana Gleysce Moura Brito e Newton de Castro Pontes usam o conto **As ruínas circulares** (1972), de Borges, para exemplificar a representação do duplo. Nesse conto, o protagonista acredita que sonhou e que nesse sonho ele criou um novo homem. No entanto, por fim, acaba descobrindo que foi ele sonhado por outro. Antes de descobrir isso, o personagem vivencia a dúvida por não saber se o que está

vivendo é real ou não, se está sonhando ou sendo sonhado. E essa característica, que como sabemos, é comum ao fantástico, é também recorrente nos contos de Lygia.

Adiante, ao observar cada conto do livro **Mistérios** iremos apontar as nuances do duplo na narrativa de alguns deles, mas de antemão já citaremos aqui em quais contos, de acordo com a nossa análise, isso acontece: **A caçada, O encontro e A estrela branca**. Nestes contos é possível notar o gatilho que existe para o duplo nos contos da autora.

Lygia Fagundes Telles é uma escritora que teve sua trajetória literária traçada a partir do período Pós-45, de modo que sua linguagem é mais intimista e, portanto, apresentando questões de cunho existencialista. Contextualizada a isso, fica mais evidente a questão do “eu” em seus textos, posto que o duplo está relacionado a possíveis questionamentos de identidade.

Antes de se deparar com o eu duplo, os personagens se autoquestionam diversas vezes. É comum encontrarmos personagens como o de Borges se perguntando se viveu ou não aquilo, se sonhou ou não sonhou. Isso ocorre porque, segundo alguns autores, o duplo é uma representação para o autoconhecimento. Estudiosos da psicanálise poderiam explicar várias definições para a representação do duplo, no entanto, visando o ramo da linguagem, nos pareceu ainda mais importante citarmos o olhar de Bakhtin (2006, p. 21 *apud* BRITO; PONTES, 2013, p. 107) para o tema. Para ele, o duplo é um fenômeno que chamou de exotopia e que revela a capacidade de auto-observação de uma personagem. Nesse sentido, a personagem em questão estaria tentando projetar no outro algo que gostaria de preservar em si, gerando a contradição no sentido de aquilo não ser mais viável de acontecer. A sensação de se ver de fora cria o sentimento de fuga do próprio eu, ao mesmo tempo em que há a busca pela “unidade perdida”.

Considerando esses aspectos psíquicos, Brito e Pontes apontam duas categorias do duplo levantadas pelo psicanalista Sigmund Freud (1996, p. 130 *apud* BRITO; PONTES, 2013, p. 108): a primeira é em relação ao sujeito que se identifica tanto com o outro que fica em dúvida em relação ao seu próprio eu; a segunda categoria está relacionada a processos mentais vivenciados pelos personagens, ao qual Freud chama de processo de telepatia, em que a relação com o outro é tão íntima e repleta de trocas ao ponto de vivenciarem experiências em comum.

Por fim, remetendo-nos a essas questões psicológicas do duplo, evidenciou-se a riqueza simbólica e de relevantes análises que se torna possível perante esse

tema. E, mais uma vez, como Brito e Pontes observam em seu artigo, Lygia Fagundes Telles se apodera desse tema não somente para compor questões existenciais, como também para reforçar aspectos do fantástico em seus contos, pois é comum os “questionamentos feitos pelas personagens para si mesmas ou para seus interlocutores” (BRITO; PONTES, 2013, p. 108). E, ainda de acordo com os estudiosos, pautando-se em Freud, quanto mais desorientada a personagem, maior é a impressão de estranheza, posto que, mesmo sendo sanadas as maiores dúvidas durante o texto, o mistério perdura até o fim.

6.4. Transformações do tempo e do espaço como elemento para o sobrenatural

As transformações do tempo e do espaço são comuns às narrativas de terror e do fantástico. Personagens que parecem voltar no tempo ou se deparar com objetos do passado. O simples reconhecimento de algo incomum no ambiente ou a existência de lugares sombrios, tempestuosos e assustadores na narrativa, ajudam a inferir o sentimento de medo e apreensão no leitor.

Segundo alguns estudiosos, é comum a presença de um objeto mediador como uma espécie de testemunho da transgressão dessa alteração do espaço/tempo. Inclusive, Remo Ceserani explica:

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 de 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).

Um bom exemplo disso, citado por alguns autores, é o conto **A flor de Coleridge**, do livro **Outras Inquisições** (1952), de Jorge Luis Borges. Esse conto é a história de um homem que sonha com uma mulher chamada Ana. Durante o sonho ela lhe entrega uma flor como “prova de sua passagem”, que ele menciona que nunca irá esquecer. Ao despertar, esse homem encontra essa mesma flor em sua mão e, nos dias frios, é visto nas ruas com uma flor no bolso da lapela.

Neste caso seria mesmo um sonho? Ou teria realmente acontecido? A dúvida é a brecha para o fantástico.

6.5. Possibilidade de explicação sobrenatural

Nesta pesquisa já mencionamos, através de citações e outros exemplos, nossa constatação de que é praticamente uníssono entre estudiosos do gênero que o fantástico comporta o paradoxo entre o real e o meta-empírico. Nesse sentido, seria o limiar entre essas duas concepções que reflete no propósito de causar a incerteza em suas personagens. A ambiguidade, portanto, é a consequência dessa relação.

Ao nos referirmos à relação do fantástico com o gótico, vimos que este último incorreu em discrepância ao contexto da época que dizia respeito aos pensamentos norteados pela corrente filosófica do Iluminismo, que tanto prezava a razão e seus intuítos lógicos e pouco subjetivos. Como o gótico incorreu na sugestiva de medo e terror, de maneira a causar o questionamento da realidade e, conseqüentemente, a atribuição de elementos sobrenaturais. Com o surgimento do fantástico, a retomada desses aspectos sobrenaturais se desenvolveu de forma mais sutil e complexa, influenciando numa literatura mais requintada.

O fantástico é composto pela ambivalência entre o real e o irreal, e não seria somente a oposição entre eles a causadora do gênero, mas, sim, principalmente, a contradição que essa relação causa (BESSIÈRE, 1974, p. 62 *apud* MASSOLI, 2018, p. 17-18). Partindo dessa premissa, natural e sobrenatural não excluem um ao outro automaticamente e podem existir ambos ao mesmo tempo no interior da narrativa, criando a ambiguidade necessária para a instauração do elemento meta-empírico (MASSOLI, 2018, p. 18).

Na escrita de Lygia Fagundes Telles é possível identificarmos a tensão criada entre a ambivalência dessas relações citadas. Seja por representações relacionadas a metamorfose, ao duplo ou por outros meios metafóricos, suas narrativas findam sem a resolução desses conflitos e seus paradoxos.

7 CONTOS FANTÁSTICOS

7.1. Os contos de metamorfose

7.1.1. Emanuel

O conto **Emanuel** se inicia num momento de aparente descontração entre amigos. Alguém repete “Emanuel”, o nome que justamente dá título ao conto e, então, o leitor é imediatamente inserido àquele ambiente que a princípio não está contextualizado, de modo a criar desde o início certo “suspense no ar”. No entanto, o diálogo entre os amigos vai situando o desenrolar da história que, na verdade, é narrada por uma personagem chamada Alice.

Alice é a protagonista do conto. Ao que tudo indica é uma mulher de meia-idade que ainda sonha com o amor e se ressentente com a mediocridade de certos aspectos de sua vida. Ela é uma pessoa comum e que assume um “eu” facilmente de identificação com o leitor, pois compartilha emoções humanas bastante naturais a qualquer um, como frustrações, medo, inveja e carência afetiva. Como tantas, Alice é uma pessoa solitária que possui um gato. Um gato com nome de homem. O gato Emanuel.

Quem afinal seria Emanuel é o principal elemento para a comprovação do fantástico ao fim do texto.

Como é Alice que desde sempre narra a história, só é possível a sua versão para o leitor. Não se sabe a cronologia dos fatos e, sim, somente o espaço de tempo criado por ela durante sua narrativa. Esse fator ajuda a compor a ambiguidade no texto, que é uma das principais características do fantástico.

Sobre a personagem principal, Aíla Sampaio declara:

Alice, protagonista do conto “Emanuel”, por exemplo, é uma quarentona solteira e virgem, sem nenhum atrativo. É a sua evidente carência afetiva que a faz resgatar a figura do pai super-protetor, morto prematuramente, como para suprir a necessidade de uma presença masculina. (SAMPAIO, 2007)

Sampaio ainda coloca que Alice seria uma personagem frágil e solitária, mas que possui “ânsia de viver”.

Assim como os outros personagens, Alice está alcoolizada e com sua percepção comprometida, desse modo a dúvida se torna ainda mais eficaz ao longo do texto narrado. Suas próprias indagações e questionamentos corroboram para o clima de mistério, assim, como a caracterização do amante baseada nas características do gato. Aos poucos o personagem fictício parece estar ganhando vida.

Um aspecto importante de se ressaltar é como a figura do gato tem um aspecto místico nesse conto: “ele se deita como uma esfinge”, concluiria a própria personagem que, inclusive, expressa logo em seguida o desejo de se vestir de egípcia e, num trecho mais adiante, de grega. Essas referências remetem à interpretação desses povos em relação à figura do animal felino. Como se sabe, os gatos eram animais sagrados para os egípcios e a figura dos felinos, de forma geral, era considerada muito importante para a mitologia grega.

Em seu **Dicionário de símbolos**, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990, p. 461) consideram que “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas [...]”

Outra referência possível ao mundo de fantasias está no próprio nome da protagonista, que remete ao tão famoso livro de Lewis Carrol, **Alice no país das maravilhas**.

A partir desses indícios, vamos percebendo características que preparam no conto o efeito do fantástico. Aquele contexto de normalidade inicial começa a se defrontar com aspectos insólitos, criando a tensão que dará margem à configuração do gênero. E é no desfecho que encontraremos o elemento crucial.

Uma aparente confusão antecede o clímax da narrativa. Há uma tempestade se iniciando em meio à conversa em que “todos falam ao mesmo tempo” e “a janela se escancara e a cortina derruba garrafas” (TELLES, 1998, p. 20). De acordo com Juliana Seixas, em sua dissertação, tudo isso funciona como indicadores de que algo importante irá acontecer: “São imagens que ajudam a compor o ambiente fantástico que ocorre quando a campainha toca e anuncia a chegada inesperada de Emanuel” (RIBEIRO, 2008, p. 53).

Nesse ponto do texto, o leitor se depara com a incrível possibilidade de o gato Emanuel ter se transformado em humano. Ou seja, o que antes, evidentemente, não passava de um blefe de Alice, parece ter se tornado real. E caberia, então, ao leitor a dúvida: teriam sido as palavras da protagonista mágicas ao ponto de tornar seu desejo em realidade? Ou seria outro Emanuel quem chega? Talvez tudo não passasse de coincidência ou, ainda, de uma brincadeira de seus amigos que obviamente já tinham percebido a mentira. Outra possibilidade também seria a de que o colega morto de Afonso ressurgiu dos mortos para buscá-la. Seria isso possível?

Em seu ensaio de 2007, Aíla Sampaio pontua:

[...] A materialização desse ser dá-se no momento em que a frágil Alice aguarda a humilhação de ter a sua mentira desmascarada. A aparição do homem Emanuel, assim considerando, parece conduzir o intuito de redimir Alice da chacota dos amigos — o que só poderia ser feito por alguém com quem ela tivesse uma forte relação afetiva. Como o único liame dessa natureza que ela possui é o gato, também chamado de Emanuel, de quem ela inclusive roubara características e detalhes para compor a inverdade do amante, supõe-se que a materialização do imaginário decorra da metamorfose do gato no homem. Suposição apenas, porque o discurso não explicita o fato, fornece apenas vagas pistas (SAMPAIO, 2007).

A ambiguidade se mantém até o fim, pois apesar do contexto verossímil do início do texto, o enredo termina sem uma explicação racional. De modo que isso é possivelmente a maior evidência da presença do fantástico, já que é a ambiguidade o maior ponto em comum entre os teóricos do gênero. Para Todorov, por exemplo, ela está presente em seu conceito de hesitação: “A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico. É a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2010, p. 36). Segundo ele ainda: “o fantástico é um caso particular da categoria mais geral da ‘visão ambígua’” (TODOROV, 2010, p. 39). Para Filipe Furtado, como também já vimos, a ambiguidade é o elemento caracterizador do fantástico, de modo que ela deve se instaurar e permanecer.

Enfim, se o gato Emanuel de fato se transforma em um humano, não fica explícito no texto, contudo, a hipótese nos leva a considerar a metamorfose como um desdobramento do fantástico no conto. De acordo com Jeanine Javarez (2018), baseada em considerações de Vera Maria Tietzmann Silva (1985), esse tipo de metamorfose se chama antropomorfismo e “seria o processo inverso ao do zoomorfismo: animais que se transformam em humanos”. Segundo Javarez, nesse tipo de metamorfose permanece a mesma atmosfera de ambiguidade.

7.1.2. Tigrela

Esse conto é a história de uma mulher que vive com seu felino. Um dia ela encontra casualmente com uma velha conhecida num bar e resolve colocar algumas novidades em dia. Estranhamente, essa situação, que poderia ser reconhecida como normal, inicia-se de maneira bastante curiosa. Romana tem um felino, mas que não é um bichano qualquer, ela tem um tigre. Tigrela.

Antes de dar continuidade ao resumo da narrativa, é importante ressaltarmos que a narração desse conto é feita em primeira pessoa e, no entanto, não é a

narradora quem nos apresenta a história, mas sim a personagem Romana. Pouco se sabe da narradora, ela fica oculta no texto e há trechos que se dividem entre falas dela e as de Romana como se fosse esta última quem de fato narrasse o conto diretamente. Segundo a pesquisadora Juliana Seixas Ribeiro em sua dissertação de mestrado, esse recurso usado por Lygia serve para dar mais veracidade aos fatos:

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[...]. Este recurso fornece a ilusão de que o conto não é uma história recontada, na tentativa de tornar a veracidade dos acontecimentos menos parcial. (RIBEIRO, 2008, p. 56).

No início é mais presente a fala da narradora que reconhece a figura de Romana num bar e se lembra que esta fora uma mulher muito bonita, mas que após tantas decepções amorosas tem um olhar triste. Romana, que já se separou de seu quinto marido, vai contando tudo com naturalidade, embora, pareça estar levemente alcoolizada: “Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria” (TELLES, 1981, p. 95). Segundo o que contava, também o tigre bebia uísque e até sabia reconhecer se a bebida fosse falsificada. Era como se a personalidade das duas se misturasse, Tigrela aprendera coisas com Romana e vice-versa: “No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito [...]”²⁰. Romana diz que Tigrela estava quase sempre lúcida e quando não estava gostava de dançar tango. Ficava deprimida nesses momentos: “No fim, quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual, igual [...]” (TELLES, 1981, p. 96)

No decorrer das confidências, vai ficando cada vez mais evidente o fato de que a tigresa apresentava comportamentos humanos. Além do já citado, Tigrela gostava de ouvir Bach, era vaidosa, olhava-se constantemente no espelho, gostava de joias, inclusive, usava um colar de âmbar e cortava as unhas. Porém, o sentimento mais humano que a tomou foi o ciúme. De acordo com Romana, a tigresa nem sequer aceitou sua empregada anterior, porque esta era jovem, detestava que a dona saísse à noite e controlava seus passos e ligações. Devido a isso, a relação das duas parece estar desgastada. Justamente nesse dia, Tigrela ouvira a dona ao telefone com seu antigo namorado, aquele, inclusive, que foi quem a deu como presente a Romana.

²⁰ TELLES, 1981, p. 95.

Por esse motivo as duas brigaram e a dona comenta sobre ter deixado a vasilha da felina cheia de uísque antes de sair.

Ao se aproximar da meia-noite, Romana parece cada vez mais perturbada. Segundo ela, Tigrela gosta da noite, costuma acordar por volta das onze e nesse dia, como já aconteceu em outros, ela deixou a porta do terraço aberta:

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 colar de âmbar enrolado no pescoço. (TELLES, 1981, p.99).

Segundo Aíla Sampaio em seu ensaio **Os mistérios de Lygia Fagundes Telles** (2007), meia-noite é o horário “das transformações e dos festins das bruxas”. Não se comprova ao longo do texto que a transformação de fato ocorreu, mas fica evidente a possibilidade.

A ambiguidade no conto **Tigrela** é bastante presente na narrativa. Desde o início do texto Lygia já faz o interessante uso de algumas artimanhas para envolver seu leitor. Mas não é a qualquer leitor (vide cap. 4), e, sim, ao leitor implícito ao texto, aquele que serve como modelo para o gênero da narrativa em questão: o fantástico.

Se para a construção do fantástico é sabido que se faz necessário um contexto de aparente normalidade, podemos afirmar que o conto preenche esse requisito. A ambiguidade, por sua vez, vai sendo inserida a partir do momento que o sobrenatural vai tomando conta do texto: é possível que um tigre tenha esse nível de comportamento humano ou estaria o tigre passando por um processo de metamorfose? Em algum momento a própria narradora questiona: “[...] é verdade, Romana? Tudo isso.” (TELLES, 1981, p. 97). Ao que a personagem não responde, estando aparentemente distraída com lembranças.

Sobre isso, a pesquisadora Jeanine Javarez, em seu trabalho **O animal que me tornei** (2018), faz a interessante colocação:

A ambiguidade que perpassa [...] deixa a metamorfose no âmbito discursivo a ser completada no processo de leitura. O leitor se deparará com dois caminhos no bosque e terá de optar por um deles. Ou pelos dois se for um leitor mais ousado, pois o narrador jamais dará certeza alguma sobre o que aconteceu. (JAVAREZ, 2018, p. 31).

Por exemplo, em **Tigrela**, uma das explicações poderia ser a de que o animal teria se transformado em humano ou na verdade tudo não passaria de uma metáfora criada pela personagem Romana para simbolizar o amor homossexual que vive com uma moça? Inclusive, a pesquisadora Juliana Seixas Ribeiro (2008, p. 56-57), em sua

dissertação, faz a interessante observação de que a composição do nome Tigrela é igual a junção dos termos tigre + ela, indicando seu lado animal e sua aparente humanização.

Diante dessa ambiguidade, o leitor terá que assumir sua posição, buscando pistas que a narrativa possa oferecer, o que nos remete, justamente, ao conceito de Iser acerca da interação entre o leitor e o texto. Ainda assim, o próprio Iser (2002, p. 87) pontua: “O leitor contudo nunca retirará do texto a certeza explícita de que sua compreensão é a justa.”

Ao fazer uso aparente do que parece ser um anagrama, Telles está explorando mais uma artimanha para composição de seu jogo entre a representação realista e o fantástico em suas narrativas. Inclusive, Javarez (2018, p. 31) em sua pesquisa, cita que:

Nesse sentido, as narrativas de Lygia Telles podem ser compreendidas como fantásticas, seguindo a noção de literatura fantástica de Tzvetan Todorov[...], na medida em que há nelas um pêndulo que hora aponta para o estranho, ora para o maravilhoso. A animalidade, nos contos destacados, manifesta-se a partir da movimentação desse pêndulo[...]

No caso deste conto, o pêndulo aponta para a metamorfose, aspecto que Todorov não deixou de mencionar em sua obra, ao citar **As mil e uma noites** para elucidar a presença recorrente da metamorfose na literatura enquanto aspecto de composição da fantasia. Para ele, o fenômeno em questão é a ruptura do limite entre matéria e espírito.

Javarez, por sua vez, faz uso em sua pesquisa de uma citação da estudiosa Vera Maria Tietzmann Silva a respeito da metamorfose nos contos de Telles:

[...] a transformação faz-se subitamente, colhendo personagem e leitor de surpresa, deixando a ambos perplexos, incapazes de se dedicarem quer por uma interpretação racional quer por uma interpretação sobrenatural dos eventos. Essa vacilação compartilhada por leitor e personagem caracteriza as narrativas fantásticas. (SILVA, 1985, p. 53, *apud* JAVAREZ, 2018, p. 28)

Para Silva, ainda de acordo com citações de Javarez, a presença do agente que promove a transformação deve ser evidenciada no texto, pois do contrário remeteria ao gênero do absurdo. O fantástico, entretanto, adverte o agente, deixando-o apenas suspenso para que mistério corrobore para a criação do fantástico.

Ribeiro justifica em seu trabalho, que temas comuns à literatura de Lygia, como medo, angústia e terror, acabam se refletindo através dos sentimentos causados, justamente, devido aos aspectos da metamorfose.

7.1.3. Lua crescente em Amsterdã

Um jovem casal de estrangeiros encontra-se perdido na cidade holandesa. Os dois estão sem dinheiro e famintos. É noite, e uma menina comendo um bolo passa pela alameda, observa-os. A moça pede um pedaço, mas devido ao desconhecimento da língua, a menina não entende, sai correndo em outra direção.

Os dois estão sentados em um banco de jardim. Não faz frio e não venta. Portanto, elementos comuns ao estilo da escritora aparecem neste conto, como bem observa Ribeiro ao citar o trabalho de Silva:

[...] 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 ou 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 *apud* RIBEIRO, 2008, p 61).

De modo que a repetição de certos elementos na obra incide na composição da carga simbólica que compõe os textos de Telles e que podem ser notadas pelo leitor ao se deparar com certas imagens e situações narradas.

Portanto, é possível concluir que a inclusão do fantástico se dá a partir desses indícios. A escritora se utiliza de símbolos para compor a atmosfera mágica que se instaura desde o início do texto. A presença de elementos da natureza e a menção a cheiros é bastante evidente, assim como se faz propício o espaço em que os acontecimentos são narrados. Tudo isso suscita a aspectos místicos que vão tomando forma durante o desenlace da história.

Molmente ela se recostou numa árvore. Enlaçou-a. Os cabelos lhe caíam em abandono pela cara, mas através dos cabelos e da folhagem pôde ver o céu.

- Que lua magrinha. É lua minguante? (TELLES, 1981, p. 60).

A conversa que se segue entre eles é marcada pela oposição de pensamentos:

- Vem que amanhã a gente vai ver o museu de Rembrandt, lembra? Você disse que era o que mais queria ver no mundo.
- Tenho ódio de Rembrandt.
- Não esfregue assim a cara, Ana. Você vai se machucar.

[...]

- Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã, lembra?

- Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você.

- Nos sujamos quando acabou o amor. (TELLES, 1981, p. 62)

Quando viajaram estavam cheios de amor e esperança, contudo, chegam à conclusão de que só amor não bastaria. A moça, chamada Ana, chora ao se dar conta que a relação caminha para o fim: - E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor? (TELLES, 1981, p. 63). Apesar de ser mais esperançoso, o rapaz acaba por concordar que o amor acabou: - Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa. De acordo com Ribeiro em sua dissertação, essa é a frase que “desencadeia a metamorfose dos protagonistas” (RIBEIRO, 2008, p. 61).

O rapaz diz que gostaria de virar passarinho e Ana, por sua vez, diz que gostaria de virar borboleta. Segundo Todorov, o fantástico nasce justamente quando o sentido figurado passa a ser interpretado “ao pé da letra” (TODOROV, 2010, p. 85): “Nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal.”²¹

Em referência a esse diálogo, Jeanine Javarez (2018, p. 28) observou: “[...] a transformação acontece por meio da evocação da palavra (ele quer ser passarinho, ela borboleta).”

De repente, no conto, o vento muda; começa a soprar com força. Ao retornar para o jardim, a mesma menina loura, que outrora aparecera com um pedaço de bolo, ao invés de avistar o casal depara-se com um passarinho de pernas azuis que tenta bicar uma borboleta que se esconde embaixo do banco de pedra.

Para Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 935), a presença do vento, além de significar mudança, também pode significar inconstância, assim como a borboleta: “De imediato consideramos a borboleta como um símbolo de leveza e de inconstância.”²² Seriam, portanto, no caso deste conto, símbolos da inconstância do próprio amor, que em muitos casos, pode ser tão volúvel e passageiro. Algo vivenciado pelo casal do conto, que se depara justamente com a finitude do amor entre ambos. O pássaro, por sua vez, pode significar leveza, liberação ou liberdade²³, ou seja, na situação do conto,

²¹ TODOROV, 2010, p. 83-84.

²² CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 138.

²³ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1990, p. 687.

simboliza o fim do compromisso, do comprometimento com a relação; o fim do laço que os mantinha ligados um ao outro.

A respeito disso, Aíla Sampaio em seu ensaio **Os mistérios de Lygia Fagundes Telles**, menciona: “Em ‘Lua crescente em Amsterdã’, o jovem casal nos mostra a dor da solidão a dois [...]” (SAMPAIO, 2007).

Voltando ao aspecto fantástico, a metamorfose que acontece neste conto é o zoomorfismo, ou seja, a transformação de humanos em animais. O narrador, ao contrário da maioria dos casos do gênero fantástico, não é autodiegético e, sim, heterodiegético. Contudo, é o diálogo entre os personagens que compõe a maior parte da narrativa (MASSOLI, 2018, p. 96).

Em seu trabalho já citado, Lígia Carolina F. Da Silva Massoli (2018, p. 108) conclui:

Em “Lua crescente em Amsterdã”, o ambiente apresenta elementos que permitem inferir a possível inserção do insólito no jardim, potencializado pelos elementos noturnos. Todavia, o diálogo entre as personagens não instaura o elemento sobrenatural, mas, a mudança de objeto do narrador heterodiegético faz surgir o fantástico, passando do casal para a menina com um pedaço de bolo, pois ela vê o casal na praça e depois o pássaro e a borboleta, transformação desejada pelas personagens enquanto dialogavam.

Sobre o que o significado de pássaro e borboleta pode representar no conto, Juliana Seixas Ribeiro buscou, em seu trabalho sobre o livro em questão, por uma possível, baseando-se no que diz Carrozza sobre o tema:

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 sob ‘Psíque’. (CARROZZA, 1992, p. 143 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 62).

O que faz sentido, se observarmos os diálogos do casal. Geralmente, a personagem de Ana expressa uma maior racionalidade do que o parceiro. Ela sente fome, preocupa-se em como comunicar aquilo à menina que se aproxima, tenta mímica, pergunta qual é a língua que se fala em Amsterdã. Por outro lado, o companheiro é evasivo nas respostas, muda de assunto, floreira certas questões.

Inclusive, Massoli (2018, p. 97) ressalta isso em sua dissertação por mais de uma vez:

O modo de ver cada personagem sempre está em oposição ao do outro, enquanto Ana apresenta-se como uma criatura pragmática, imediatista e racional, seu companheiro é idealista e sentimental [...]

Outro ponto importante que Massoli (2018, p. 96) aponta sobre a caracterização do fantástico, é a ambiguidade que se estabelece na omissão do narrador em relatar uma possível transformação do casal. Todavia, a figura da menina, ao presenciar o pássaro e a borboleta, tem o papel de induzir o leitor a constatação do fenômeno.

Dessa forma, a dúvida permanece até o fim.

7.1.4. Seminário dos ratos

Durante os preparativos para o VII Seminário dos roedores, a localidade escolhida como sede, uma elegante casa de campo, é tomada por uma terrível infestação de ratos.

A presença dos animais já vinha se mostrando há algum tempo, fato que preocupava os condutores do evento, o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público, pois aos poucos a quantidade de ratos aumentava consideravelmente. Em meio a essa situação alarmante, algumas providências vinham sendo tomadas, contudo, gastos com a criação de órgãos como a PATESP e a própria realização de seminários, estava elevando o número de gastos sem obtenção de um resultado efetivo. Fato tal que, inclusive, estava chamando a atenção da imprensa: “- Gastando milhões? Bilhões estão consumindo esses demônios, por acaso ele ignora as estatísticas? Estou apostando como é de esquerda, estou apostando [...]” (TELLES, 1981, p. 79).

Portanto, e de acordo com o diálogo entre os dois burocratas responsáveis pelo evento, evidencia-se que a escolha por um ambiente isolado como sede é proposital no sentido de ocultar da imprensa os problemas em questão:

- Vossa excelência vai me perdoar, mas penso que a cúpula se valoriza ficando assim inacessível. Aliás, é sabido que uma certa distância, um certo mistério excita mais do que o contato diário com os meios de comunicação. Nossa única ponte vai soltando notícias discretas, influenciando sem alarde até o encerramento, quando abriremos as baterias! Não é uma boa tática? (TELLES, 1981, p. 82).

O período em que se passa o conto não fica claro no texto, todavia, durante o diálogo dos personagens principais, o Chefe menciona sua vivência no exército,

dando a entender de que se trata de um militar. Ateada a essa informação, pode-se relacionar a isso, a realidade política dos anos 70, momento em que o conto foi escrito. Ou seja, justamente em um período conturbado pela corrupção e marcado pela ditadura no Brasil.

Segundo a definição do **Dicionário de Símbolos**:

[...] Como assinala Freud em *O homem dos ratos* (cinco psicanálises), este animal, tido como impuro, que escava as entranhas da terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riquezas, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina. (...) É, como tal, associado à noção de roubo, de apropriação fraudulenta de riquezas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 770-771).

Outro aspecto que remete ao momento social apresentado aqui é a intertextualidade apresentada pela referência à música de Chico Buarque, *Gota d'Água*. Essa canção, por sua vez, também possui uma temática política, que tem como um dos temas retratar a condição do povo diante do menosprezo por parte dos políticos. Contudo, no conto ela é mencionada de forma irônica ao ser cantarolada pelo Secretário de Relações Públicas ao perguntar sobre a gota do pé do Secretário do Bem-Estar Público e Privado.

Em consonância a essas relações, é possível observar o caráter simbólico que há no conto. Alguns críticos defendem que Lygia Fagundes Telles retrata, neste conto, a realidade da política brasileira na época em que foi escrito. Esse quesito, inclusive, pode trazer uma discussão bastante pertinente. Seria mesmo este conto fantástico ou apenas alegórico? Segundo Todorov (2010, p. 69), “a alegoria só existe quando não há nada de fantástico em um enredo”.

Contudo, nossa visão é a de que este conto possui elementos dos dois gêneros, podendo ser classificado de forma híbrida²⁴. Pois em **Seminário dos ratos**, além dos elementos simbólicos, a verossimilhança com a realidade está presente desde o início da narrativa, e o fantástico, como iremos comprovar mais adiante, ocorre por meio da metamorfose.

Telles vai inserindo, gradativamente, elementos que estimulam o clima de mistério. Um ponto que se faz relevante ao mencionarmos são as cores no conto, pois,

²⁴ Um exemplo seria o romance **A peste**, de Albert Camus. Segundo o próprio autor, que concedeu uma entrevista à Folha de São Paulo quando veio ao Brasil, em 1949, a epidemia de uma doença em seu texto seria uma metáfora sobre o nazismo.

de acordo com Vera Maria Tietzmann Silva, estas também estão relacionadas ao mitoestilo da autora. As cores que mais se destacam no conto são o verde e o cinza, esta última, inclusive, é mencionada como sendo a própria cor dos ratos: “É a cor deles. *Rattus Alexandrius*” (TELLES, 1981, p. 78).

Silva (1985, p. 49 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 63) ainda pontua:

Cor intermediária entre o branco e o preto, entre 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.

Outro ponto fundamental que é responsável pela inserção dos aspectos fantásticos no conto ocorre através dos barulhos e do cheiro que vão tomando a casa de forma misteriosa:

- Que barulho é esse?
 - Bueno, também não sei dizer, Excelência, é o que vou verificar, volto num instante, não é mesmo estranho? Tão forte!
 O diretor das Classes Conservadoras Desarmadas e Armadas farejou o ar:
 - E esse cheiro? O barulho diminuiu mas não está sentindo o cheiro? – Franziu a cara: - Uma maçada! Cheiros barulhos... E o telefone que não funciona, por que o telefone não está funcionando? Preciso me comunicar com a Presidência e não consigo, o telefone está mudo! (TELLES, 1981, p. 86).

Aspectos como o som e cheiro, que se dão primeiramente, e depois a própria visão dos ratos, até se dar por fim no toque, quase ao fim da narrativa, são fatores que estão interligados por serem todos sensoriais. Ao todo eles são quatro dos cinco sentidos humanos. Sobre isso, em seu artigo sobre **Aspectos da literatura fantástica em Seminário dos Ratos, de Lygia Fagundes Telles**, Leonardo Teixeira de Freitas Ribeiro Vilhagra conclui:

Esse encadeamento de fatos simboliza um período de pré-hesitação, representado pela Audição e pelo Olfato, depois, pelo período de hesitação em si, representado pela Visão e pelo Tato. Existe uma progressão de sentidos, que o narrador apresenta a nós leitores. À medida que ele narra o aumento da hesitação da personagem, nós experimentamos esse aumento simultaneamente. Aliás, essa indecisão e perplexidade diante do evento acompanha o personagem e a nós também até a conclusão do conto, visto que não há registro de tomada de postura alguma, ou de questionamento referente ao evento sobrenatural no texto. (VILHAGRA, 2014).

Mais um fator que corrobora para a formação do fantástico no conto, observada por Vilhagra, diz respeito à interessante epígrafe que antecede a narrativa. Ao referir-se a isso, ele aponta:

No início dele, encontramos uma epígrafe alusiva ao poema *Edifício Esplendor* de Carlos Drummond de Andrade (1955), da qual se provém um clima insólito introdutório: “*Que século, meu Deus! / – exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício*”. Ratos ganham voz e atitudes humanas, passando, em seguida, a consumir, a carcomer o edifício. (VILHAGRA, 2014, grifo do autor).

A partir da epígrafe, portanto, a autora vai dando indícios da presença da metamorfose que irá ocorrer no texto. Isso finalmente acontece no ápice da narrativa, quando os roedores começam a tomar a casa, alguns funcionários começam a fugir e o Cozinheiro-Chefe anuncia a situação após se deparar com um dos ratos: “[...] 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!” (TELLES, 1981, p. 87).

Em meio à histeria dos personagens perante a invasão dos ratos, o Chefe de Relações Públicas busca um esconderijo:

Quando a primeira dentada lhe arrancou um pedaço da calça, ele correu sobre o chão enovelado, entrou na cozinha com os ratos despencando em sua cabeça e abriu a geladeira. Arrancou as prateleiras que foi encontrando na escuridão, jogou as latarias para o ar, esgrimou com uma garrafa contra dois olhinhos que já corriam no vasilhame de verduras, expulsou-os e num salto, pulou lá dentro. Fechou a porta, mas deixou o dedo na fresta, que a porta não batesse. Quando sentiu a primeira agulhada na ponta do dedo que ficou fora, substitui o dedo pela gravata. (TELLES, 1981, p. 89).

Todas as pessoas fogem apavoradas, de modo que são os ratos que comandam a situação. Conclusão essa que nos remete a ambiguidade implícita desde o título do conto: seminário dos ratos seria uma reunião organizada para discussão do problema envolvendo a infestação de ratos ou seria um seminário organizado pelos próprios roedores? (RIBEIRO, 2008, p 65).

Ao final da narrativa, o Chefe das Relações Públicas, aparentemente o único sobrevivente, sai de dentro de seu esconderijo, a geladeira na cozinha, e verifica que há certo burburinho vindo da Sala de Debates. De quem seriam as vozes senão dos ratos?

O personagem foge correndo pelo campo e, ao dar uma olhada para trás, vê que “o casarão estava todo iluminado” (TELLES, 1981, p. 90).

7.2. Os contos do duplo

7.2.1. A caçada²⁵

Este conto se passa em uma loja de antiguidades. Todo dia, o personagem principal, ao ser recebido pela velha senhora dona do antiquário, adentra o ambiente para avistar uma antiga peça de tapeçaria, evidentemente, pintada a mão. Ao se deparar com a peça, o homem sente uma espécie de reconhecimento inexplicável, além da sensação, cada vez mais latente, de que a imagem está mais nítida.

Mesmo não sendo o personagem principal quem narra a história, é como se as sensações deste fossem inserindo o leitor na situação de mistério. Em meio a tantos objetos antigos, o protagonista é envolvido por cheiros, toques e visões, isso desde o início da narrativa:

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com a ponta dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas. (TELLES, 1981, p. 23).

Igualmente a essa observação, também constata Ribeiro (2008, p. 68):

É possível perceber logo nos primeiros parágrafos do texto a evocação de diversos sentidos que serão retomados constantemente durante a narrativa [...] 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.

Uma das cores que parece possuir mais evidência na peça seria o verde: “Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade [...]” (TELLES, 1981, p. 24). Em relação a esse interessante contexto, Ribeiro também cita, mais uma vez, o estudo de Vera Maria Tietzmann Silva acerca das obras de Lygia, ao comentar a simbologia da cor verde no conto: “[...] o verde é uma cor ambígua que pode tanto traduzir esperança e a juventude quanto a perfídia e a decomposição (SILVA, 1985, p. 49 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 70).

Em relação a composição do espaço no conto, Sampaio também observa:

²⁵ Neste conto é possível a constatação de elementos tanto de transformações do tempo e espaço, como também de metamorfose, já observados, inclusive, por outros estudiosos. Contudo, optamos por enquadrá-lo principalmente sob o viés dos elementos do duplo, posto que concluímos ser a perspectiva mais completa em relação às suas características.

O enredo de “A caçada” transcorre numa loja de antigüidades (“A caçada”), um lugar que, como se sabe, é um antro de mistérios. Lá, o velho e o decrepito tecem a convivência do passado com o presente, serv de ponte para as mais insólitas ocorrências. Um detalhe significativo desse conto é a superposição de dois planos espaciais no momento do desfecho: o espaço real (a loja) e o irreal (o bosque), que determinam a afirmação do efeito fantástico (SAMPAIO 2007).

No decorrer da narração, o personagem principal vai evidenciando alguns aspectos que inserem a manifestação do fantástico no conto, principalmente quando começa a citar mudanças enigmáticas que percebe na peça da tapeçaria. Segundo ele, há mudanças no tecido, suas cores se tornam mais vívidas e sente a misteriosa sensação de reconhecimento com a cena retratada em questão.

A cena que tanto o envolve é a de uma caçada. Ao visualizá-la, o homem não sabe de onde se lembra dela, se teria ele vivenciado aquela cena ou a retratado. No entanto, essas sensações são contraditórias às impressões da velha, que sempre alude à decomposição da peça e nega as considerações que o homem faz:

- 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...
A velha suspirou.
- Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo -lamentou, disfarçando um bocejo[...]
(TELLES, 1981, p. 25).

Segundo Ribeiro (2008, p. 68-69): “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 ideias”. Alegação que nos remete a um trecho da dissertação de Massoli (2018, p. 69), já citado por nós aqui e, que parece eficaz repeti-lo neste momento, nas suas palavras:

O fantástico como dito por Todorov (2014), Bélière (1974) e Ceserani (2006) depende da relação entre o real e o sobrenatural no mundo empírico pautada na ambiguidade, ou seja, na dúvida [...].

Mais uma vez constatamos o elemento da ambiguidade presente em um conto de Telles, onde o jogo entre o real e o insólito se amplifica. Todavia, ademais, verificamos outro elemento caracterizador neste conto, que é a presença do duplo.

Outro elemento interessante no conto é o símbolo que é a flecha que aparece na caçada. Sobre a flecha, Chevalier diz:

Ela é, igualmente, assim como a escada, símbolo dos intercâmbios entre o céu e a terra. No seu sentido descendente, é um atributo do poder divino, tal como o raio de luz ou a chuva fertilizante; os homens que Deus pode utilizar para executar suas obras são chamados, no Antigo Testamento, de *filhos de aljava*. Em seu sentido ascendente, a flecha está ligada aos símbolos de verticalidade; significa *a retidão totalmente aérea de sua trajetória, que desafiando a gravidade, realiza simbolicamente uma libertação das condições terrestres*. (CHAS, 162) (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1990, p. 435, grifo dos autores).

Diante dessa significação da flecha podemos relacionar a caçada com a presença da morte no conto e a aniquilação do *eu* explorado pelo duplo.

Segundo Aíla Sampaio (2014, p. 269) em seu trabalho, neste conto específico, o duplo explora não só a restituição como a aniquilação do *eu*:

“A caçada” de Lygia Fagundes Telles, cujo protagonista, após descobrir a razão da familiaridade com a cena da tapeçaria, tem a morte sugerida como decorrente do encontro com o que fora no passado.

Conforme a ensaísta observa, as hipóteses que o protagonista cria para discernir aquela estranha familiaridade com a imagem não se confirmam, induzindo, portanto, a constatação de que ele não participou do ato de criação da peça, mas, sim, do próprio cenário contemplado.

De fato, ao procurarmos no texto, encontramos trechos que evidenciam isso: “Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?...” (TELLES, 1981, p. 28).

Por mais que o personagem central tente encontrar saídas mais lógicas, aparentando estar lúcido, e pense até mesmo em destruir a tapeçaria, o ambiente é tomado pela cena da caçada, não sobrando outra opção ao homem do que o de assumir seu papel de caça.

Sampaio (2014, p. 270) pontua: “O encontro com seu duplo – a caça – parece implicar a sua morte. A seta que quedava estática, desprendendo-se do arco do caçador, dispara e o atinge escondido sob a folhagem”. Em seu ensaio de 2007, também já mencionado tantas vezes por nós neste trabalho, sobre a busca do eu nos personagens da obra, ela diz:

Tomemos como exemplo o conto “A caçada”, em que o narrador-personagem, depois de viver toda a angústia de não identificar o significado da tapeçaria que o obsediava, descobre ter feito parte daquela cena e que fora a caça, encontrando, assim, a sua identidade. (SAMPAIO, 2007)

A morte do personagem, contudo, permanece como uma incerteza:

A morte, um dos temas mais constantes nos seus contos, nem sempre é tratada através de certezas absolutas. Vejamos: em “A caçada”, o protagonista finda penetrando o bosque da tapeçaria e, transformado em caça, sendo atingido pela seta do caçador. Ele lança um grito de dor e rola encolhido no chão. Não se sabe, no entanto, se no chão do bosque ou da loja, como não se sabe se quem morre é o homem ou ele transformado em caça. Aliás, não se pode ter certeza nem se ele morre, pois a narrativa é interrompida no instante culminante. (SAMPAIO, 2007).

Ao final do conto, a dúvida prevalece. De modo que é interessante fazermos mais um recorte de Ribeiro esclarecendo a teoria de Silva, que por sua vez, ampara-se no teórico Northrop Frye, para afirmar que a tapeçaria constitui variações da imagem do espelho²⁶, que, invariavelmente, assume a representação de portal de um mundo para outro (SILVA, 1985, p. 58 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 72).

Portanto, ao tentar agarrar-se em objetos reais, ao sentir-se mal, estaria o homem sendo vítima de um delírio ou teria a caçada invadido seu mundo real?

7.2.2. O encontro

O texto desse conto se inicia com a descrição do espaço feito pela própria personagem principal, que é a narradora do conto. Ela encontra-se em um campo e observa o caminho em volta. Não há menção a datas. O clima, de acordo com esta, é de silêncio e de uma aparente calma. Uma névoa esverdeada e densa toma conta do ambiente e há uma espécie de expectativa no ar. Embora tudo permaneça em evidente tranquilidade, o nível de tensão se estabelece diante da descrição de um abismo cercado por penhascos negros e pontiagudos que apontam em direção ao céu e ao sol alaranjado, que se sobrepõe entre uma nuvem, e que parece sangrar espetado pela ponta de um desses penhascos. Há algo de sinistro nessa ambientação.

A narradora encontra-se num lugar que nunca esteve antes e, no entanto, o reconhece perfeitamente:

‘Onde, meu Deus?! – perguntava a mim mesma, - Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...’

²⁶ FRYE, Northrop. **The secular**. p. 109.

Era a primeira vez que eu pisava naquele lugar. Nas minhas andanças pelas redondezas, jamais fora além do vale. Mas neste dia, sem nenhum cansaço, transpus a colina e cheguei ao campo. Que calma e que desolação. [...] (TELLES, 1981, p. 67).

Ao longe, ela escuta um remoto som de água e reconhece até esse barulho. Sem conseguir voltar para trás, segue obstinada em direção ao bosque de folhagem cor de brasa. Ao adentrá-lo segue nesse “estranho jogo de reconhecimento” no qual nunca falha.

Durante sua trajetória, a personagem é tomada pela sensação eminente de perigo, mas não consegue desistir de prosseguir seu caminho, mesmo sem entender o que está acontecendo. Por algum momento, ela própria levanta a hipótese de estar sonhando ou estar sendo sonhada, contudo, logo desiste dessa teoria devido a sua percepção quase física das coisas. Para si, tudo parece muito nítido e real como se estivesse acessando a memórias de algo familiar. Nesse ínterim, a personagem parece dividida entre seu lado racional e a comoção sobrenatural que a toma:

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. (TELLES, 1981, p. 68).

A certa altura, a narradora se depara com uma moça sentada diante de uma fonte. Reconhece-a imediatamente como sendo alguém que já vira antes, no entanto, não sabe de onde a conhece. Nota ainda, entre outras coisas, que a moça faz uso de uma vestimenta bastante antiquada para a época. Por sua vez, esta reage sem nenhum estranhamento à sua presença, nem mesmo repara na disparidade entre suas roupas e parece muito mais angustiada com outra coisa, está esperando por alguém. Surpreendentemente, a narradora sabe o nome de quem se trata: Gustavo, “Esse nome escapou-me com tamanha espontaneidade que me assustei [...].”(TELLES, 1981, p. 71).

Uma ventania tem início repentino e a moça se prepara para partir. Em meio a lembranças intempestivas, que subitamente a tomam, a narradora começa seguir a desconhecida que avança com seu cavalo para um destino trágico, pois vão em direção ao abismo. A narradora, enfim, parece ter tido uma revelação: a moça desconhecida era ela!

Sobre essa revelação Sampaio (2007) coloca:

No conto “O encontro” o suicídio faz parte de uma revelação. Ao encontrar a moça antiga e lembrar que é ela própria em outra vida, a personagem lembra a tragédia que lhe ocorreu e tenta, em vão, impedir o ato: lembrei-me do que tinha acontecido. E do que ia acontecer [...] __ Não! __ gritei puxando de novo as rédeas. [...] por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma debatendo-se ainda. Então gritei [...] E tapei os ouvidos para não ouvir o eco do meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo (p. 74-5). (SAMPAIO, 2007)

Encerrado o passado, fica em suspenso o presente. Teria a personagem principal realmente encontrado consigo mesma? Seria ela uma reencarnação da moça na fonte ou tudo não passaria de um sonho?

7.2.3. A estrela branca

No conto **A estrela branca** há novamente a presença do duplo como elemento do fantástico. Na história, o personagem principal, que também é o narrador, depara-se com um outro “eu”, após viver uma situação inusitada.

Tudo se inicia no conto, com o personagem principal conversando com alguém, que em nenhum momento é apresentado na narrativa, dando a sensação de que o confidente do personagem é o próprio leitor. Outro ponto que aproxima o leitor é a forma com que o homem inicia sua história de forma a despertar a curiosidade em seu interlocutor:

Ah meu Deus! Como poderei te explicar, com?! 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, 1981, p. 119, grifo da autora).

Outro ponto estratégico elaborado por Telles, que corrobora para a elucidação do fantástico e que podemos notar nesse trecho acima, é a dúvida que o próprio personagem incita ao dizer que já não sabe mais o que é a realidade ou sonho. Ao declarar que tem a cabeça “afogueada”, aparentemente, subentende-se que ele pode estar com febre ou até mesmo delirando.

Adiante no conto, segundo o personagem vai relatando, ele já estivera, anteriormente, naquele mesmo lugar - uma ponte - quando os eventos que o atormentam deram início. Estava prestes a suicidar-se, devido a inconformidade que o assola após ter ficado cego, quando o braço de um homem misterioso o segura.

O desconhecido lhe oferece ajuda. Mesmo relutante e sem acreditar que seu problema tenha solução, o protagonista acaba se deixando levar por aquela influência misteriosa. Este, explica-lhe, que na verdade, trata-se de um médico e que acredita poder resolver o seu caso. Ainda sem entender direito as intenções do homem, sentindo uma espécie de mau presságio, o protagonista pergunta:

[...]

– Como é o seu nome? – lembrei-me de perguntar.

- Ormúrio.

Um pressentimento terrível me assaltou. O nome era tenebroso e estranho.

- O que me pede em troca? – balbuciei.

- Nada... – respondeu. Devia estar sorrindo. – Não quero em troca nem o seu dinheiro. Nem a sua alma. Vamos? (TELLES, 1981, p. 121).

Durante o período em que se preparava para fazer sua cirurgia, o protagonista ficou hospedado na casa de Ormúrio, onde vivenciou certa apatia em suas emoções, contudo, ao se aproximar o dia de sua cirurgia, suas emoções se tornam tumultuadas a ponto de ele não saber mais o que a figura do médico representa para si: “[...] Ormúrio ordenava. E eu obedecia, verdadeiro autômato nas mãos daquele homem que ora se me afigurava um deus, ora um demônio, poderoso e impenetrável como a própria escuridão”. (TELLES, 1981, p. 122).

Segundo Juliana Ribeiro, o médico é uma figura ambígua, de forma a deixar dúvidas sobre suas intenções: “[...] quer mesmo ajudar ou tem intenções malignas?” (RIBEIRO, 2008, p. 86).

Ao se instalar no hospital alguns dias antes da cirurgia, o protagonista descobre que seus olhos serão trocados pelos olhos de um mendigo moribundo que também está internado ali. Este pede para lhe ver antes de morrer, porém, ao se deparar com o agonizante, o cego tem, novamente, pressentimentos ruins em relação ao que irá acontecer: “Todo o meu ser se inteiriçava na expectativa ‘daquilo’ que meus sentidos exacerbados pressentiam. Estaquei resfolegante como à beira de um abismo”. (TELLES, 1981, p. 122).

Logo que vê o homem que receberá seus olhos, o agonizante começa a delirar e a falar coisas sem sentido. Anima-se com o fato do outro homem ser ainda jovem, fala que viverá muito: “[...] Continuarei em você! Continuarei!” (TELLES, 1981, p. 124).

Após a operação, o protagonista passa alguns dias sem se dar conta do tempo que está ali, contudo, ao se sentir melhor, decide tirar os curativos e fazer o teste enquanto está sozinho. Aos poucos percebe que voltou a enxergar. Diante dessa nova perspectiva, a primeira coisa que lhe ocorre, foi sua última visão anterior à sua

cegueira, a imagem de uma estrela branca no céu. O homem se dá conta que queria voltar a enxergar para poder vê-la novamente.

Nesse momento, o homem faz uma descoberta macabra. Por mais que se esforce, não consegue avistar a estrela, os novos olhos não o obedecem como se estes tivessem vontade própria.

De acordo com o **Dicionário de Símbolos**, de Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 404-405, grifo dos autores), além das estrelas estarem relacionadas à simbologia de luz e iluminação, elas também podem estar relacionadas a outros aspectos de acordo com algumas culturas: “Na glíptica maia, as estrelas são muitas vezes representadas como **olhos**, de onde brotam raios de luz (THOH). Na Guatemala, elas ainda hoje representam, na crença popular, **as almas dos mortos** [...]”

Certamente, não por acaso, o texto faz menção ao branco; a estrela do conto seria uma estrela branca. Essa cor, por sua vez, também pode estar relacionada à morte:

Assim como o negro, sua contracor, o branco pode situar-se nas duas extremidades da gama cromática. Absoluto – e não tendo outras variações a não ser aquelas que vão do fosco ao brilhante – ele significa ora ausência, ora a soma das cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes no término da vida diurna e do mundo manifesto, o que lhe confere um valor ideal, assintótico. Mas o término da vida – o momento da morte – é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível e, portanto, é um outro início [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 141).

Concomitante a esse ponto, observamos que o conto termina retomando o mesmo ponto do início, pois “o narrador decide suicidar-se regressando a ponte em que se encontra no início do conto” (RIBEIRO, 2008, p. 87).

Recordando o que já mencionamos acerca do duplo, como elemento do fantástico nos contos de Telles e os estudos de Brito e Pontes em seu artigo - que considera, entre outros, os aspectos da psicanálise - podemos observar que a possibilidade do mendigo ter revivido através de seus olhos transplantados no corpo saudável de outrem está vinculada aos efeitos de auto-observação e projeção, que Bakhtin chamou de exotopia. De acordo com essa teoria, projeta-se no outro fator a que se quer preservar, todavia, “seus horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem” (BAKHTIN, 2006, p. 21 *apud* BRITO; PONTES, 2013, p. 107).

Ainda segundo Brito, essa projeção no outro, que seria a busca por fugir da morte, na verdade, transforma-se em um tipo de anúncio referente a esse

desfecho. Para a autora, os contos de Telles em que há a presença do duplo: “A morte aparece como uma predestinação” (BRITO; PONTES, 2013, p. 110).

Aíla Sampaio, por sua vez, cita uma interessante análise do estudioso Louis Vax para justificar a presença do fantástico neste conto:

Tal como a sexualidade ou a agressividade libertadas, podem, em vez de se integrarem na personalidade humana, levar uma espécie de vida independente que escandaliza os laços racionais do homem, diversas partes do corpo humano, escapando à direção central, põem-se a viver uma vida própria. (VAX, 1974, p. 37 *apud* SAMPAIO, 2007)

No fim do conto, o protagonista, entregue ao desespero, e ainda bastante frustrado ao sentir que se deixara enganar pelo médico e pelo mendigo, foge do hospital com a intenção de se atirar ao mar da mesma ponte onde estivera anteriormente. E assim, a narrativa termina em aberto, pois como o protagonista é o narrador, a informação de que ele pulou ou não fica em suspenso.

7.3. O conto com transformações no tempo e espaço

7.3.1. Noturno Amarelo

Neste conto, inicialmente, um casal aparece parado à beira da estrada. É noite e o céu está estrelado, embora não se possa avistar a lua. O carro pifou por falta de combustível e, enquanto o homem, chamado Fernando, tenta ajeitar a situação do automóvel, a mulher, chamada Laura, devaneia em seus pensamentos íntimos.

A relação dos dois parece estar desgastada, pois se tratam de maneira hostil:

[...] Fernando arrancou o paletó no auge da impaciência e perguntou com voz esganiçada se eu pretendia ficar a noite inteira ali de estátua enquanto ele teria que encher o tanque naquela escuridão de merda porque *ninguém* lhe passava o raio da lanterna. Inclinei-me para dentro do carro de portas escancaradas, outra forma que ele tinha de manifestar o mau humor era deixar gavetas e portas escancaradas. Que eu ia fechando em silêncio, com ódio igual ou maior [...] (TELLES, 1981, p. 159, grifo da autora).

A personagem parece não estar feliz com o relacionamento e se pergunta como aturou tantos anos sem amor: “Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina”. (TELLES, 1981, p. 159).

Laura é a protagonista da história e, também, é ela quem narra o que se passa. Na realidade, inclusive, esse dia é uma lembrança sua, de modo, que podemos entender que os fatos podem estar deturpados pela sua imaginação: “Quando me

lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois”. (TELLES, 1981, p. 159).

Aos poucos, Laura vai se distanciando de Fernando, que permanece envolvido com o carro. Ela vai seguindo em torno da estrada e apanha um pedregulho ao qual encerra em sua mão. De acordo com Juliana Seixas Ribeiro, Vera Maria Tietzmann Silva em seu trabalho sobre Lygia Fagundes Telles, explica que essa ação de fechar um objeto com a mão é comum nos contos da autora e simbolizam, quase sempre, “o poder de decisão, a possibilidade de alterar o curso do destino”. (SILVA, 1985, p. 48 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 74).

Seguindo o perfume que sente no ar e acredita ser da flor dama-da-noite, Laura chega ao caminho que a leva até uma casa, a qual lhe suscita lembranças: “Segui pela vereda. Tão familiar. Como a casa lá adiante, lá estava a casa alta e branca fora do tempo e dentro do jardim” (TELLES, 1981, p. 160).

Em seu artigo **Noturno Amarelo: Um estudo das relações afetivas e espaciais em Lygia Fagundes Telles (2018)**, os autores Gladson Fabiano de Andrade Sousa e Naiara Sales e Araujo Santos o perfume que guia a protagonista está alinhada à sua presença na narrativa:

A flor que LFT escolhera para guiar a personagem mata adentro é a Dama-da-noite, flor que possui variedades amarelas e brancas, que ajudam a compor o campo semântico sépia do conto. Sua presença é perfeitamente alinhada com o desenvolvimento da narrativa, se lembrarmos que a Dama-da-noite (*Cestrum nocturnum*) é uma planta tóxica de efeitos alucinógenos (SOUSA; SANTOS, p. 414, 2018).

Ao mencionar que a casa está fora do tempo, a narradora já dá indícios de que há um rompimento na barreira de tempo e espaço. Ademais, Aíla Sampaio menciona em seu ensaio, que a situação apresentada neste conto, configura-se como uma viagem ao passado:

Em “Noturno Amarelo”, tende-se, inicialmente, à interpretação de uma viagem introspectiva, motivada não por uma máquina; tampouco pela técnica de regressão, própria da hipnose profunda, mas pelo impulso da consciência devedora da personagem. (SAMPAIO, 2015, p. 272).

Mais adiante, em seu texto, Sampaio explica ainda: “Laura, em um momento de insatisfação afetiva, menciona o desejo de se transportar, implícito na ânsia de encontrar a paz [...]” (SAMPAIO, 2015, p. 272).

Ao adentrar o jardim, Laura é notada pela antiga cozinheira da casa, chamada Ifigênia. Nesse momento notamos mais uma quebra no espaço/tempo, pois Ifigênia estranha o corte de cabelo de Laura, diz que prefere longo ao que a protagonista protesta: “É que não sou mais aquela juvenzinha” (TELLES, 1981, p. 164). “Como a narradora constata, o passado se confunde no futuro” (RIBEIRO, 2008, p. 75).

Laura se emociona com o encontro. Quando entra na residência nota que tudo na casa permanece igual. Os familiares não estranham sua presença e a tratam com naturalidade. São eles, Ducha, a irmã mais nova, bailarina; a avó, que toca piano; o avô que joga xadrez; e Eduarda, a prima.

Com cada um deles, Laura parece ter algum tipo de pendência, algo que lhe causa algum remorso em maior ou menor grau. Com Ifigênia, sente-se culpada porque a fez desistir de uma viagem em que esta pagaria uma promessa, prometendo-lhe que a levaria, entretanto, nunca a levou. No caso de Ducha, pediu-lhe um suéter em troca de um espelho ao qual nunca lhe pagou, ficando com o suéter da irmã. Pelo avô é acusada por trapacear no jogo de xadrez, tendo roubado uma de suas peças. A avó reclama que há muito, Laura não a vem lhe ver. Por último, e mais grave, a culpa que Laura sente é por ter roubado o noivo da prima.

Justamente, o ex-noivo de Eduarda é o último personagem que falta chegar à casa, deixando a protagonista, bastante ansiosa por vê-lo. Na verdade, Laura se sente culpada por ele também. Assim como traiu a confiança da prima, traiu também ao amor de Rodrigo, que ficou desapontado a ponto de ter tentado o suicídio.

Enquanto Rodrigo não chega, Laura descobre que Eduarda está noiva novamente e muito feliz. O namorado é um alemão que está sentado jogando xadrez com o avô. Depois de apresentada a este, Laura percebe que o alemão a olha com certa malícia ao dizer que a prima fala muito nela. Após alguns instantes, Eduarda a chama para conversar. Laura chora e tenta se redimir. Nota, também, que a prima ainda aparenta muita juventude, embora ambas possuam a mesma idade: “Ao refletir sobre si mesma, Laura se percebe muito mais velha, porém, sem deixar de manter uma ‘ambígua inocência’” (RIBEIRO, 2008, p. 170). Essa diferença na aparência das duas é mais um indício da volta no tempo.

O sinal de perdão dado por Eduarda é a pulseira que tenta tirar de seu braço para dar a prima: “[...] fica com ela, Laura, nossa nova aliança, você gosta desses símbolos.” (TELLES, 1981, p. 167-168).

O nome do conto é uma referência à música que a avó compôs e apresenta à neta nessa mesma noite: noturno amarelo. Conforme esclarece Ribeiro em sua dissertação, é comum à obra de Telles, a música aparecer como indicativo de algo importante que irá acontecer (RIBEIRO, 2008, p. 77).

Sobre o título, Gladson Fabiano de Andrade Sousa e Naiara Sales Araujo Santos, também dizem:

No conto [...], o clima já aparece no título, que serve como eixo simbólico de toda narrativa. Apesar do “amarelo” ser uma cor quente, usado para adjetivar “noturno”, ganha tom soturno, como o amarelar de uma fotografia envelhecida. O conto é permeado de alusões a tal ideia: “queixo sépia”(Telles 2009: 127); “suéter amarelo” (ibidem: 127); “O vestibulo de paredes forradas com o desbotado papel bege, salpicado de rosinhas pálidas” (ibidem: 126); “sapatinhos da cor do papel da parede” (ibidem: 127). Na perspectiva adotada, a expressão “noturno amarelo” vai além do sentido de culpa ou melancolia. A personagem faz uma passagem para o passado, a fim de se reconciliar com os habitantes de sua antiga casa. O tom amarelado é a própria distensão temporal simbolizada (SOUSA; SANTOS, p. 411, 2018).

Este é um conto que remete às lembranças do passado da personagem de forma bastante nostálgica. Além de se recordar do passado, é como se a protagonista voltasse no tempo na expectativa de sanar uma culpa, um arrependimento.

Desde o início de seu retorno à casa, Laura parece aguardar ardentemente pela chegada de Rodrigo. Quando sua presença, de fato se concretiza, no entanto, é como se ambos estivessem apaziguados. Rodrigo não aparenta mágoas e o entendimento entre os dois se dá de maneira natural: “– Passei a noite me desculpando, só faltava você, oh Deus! Como eu precisava desse encontro – disse tocando no seu peito” (TELLES, 1981, p. 172).

Depois desse encontro, as coisas se dissipam. De um por um, os familiares vão deixando a casa, até restar somente Laura que, por sua vez, também se despede. Após dar uma última olhada nos objetos, a protagonista nota que estes permaneciam como que em suspenso, assim como a xícara cheia pela metade ou o jogo de xadrez abandonado no meio de uma jogada, ou seja, fatores que indicavam tão claramente a presença daqueles que estiveram por ali. E tudo isso comove ainda mais a personagem.

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). (RIBEIRO, 2008, p.77-78).

No final do conto, Laura retorna ao encontro de Fernando, que não havia notado sua ausência: “Ele vestiu o casaco. Acendeu um cigarro, se demorei? Mas como? Eu tinha saído?” (TELLES, 1981, p. 173). Ao embarcar no carro, Laura nota pelo espelho que sua maquiagem permanece intacta. Porém, ao fechar o punho, sente a pulseira de Eduarda em sua mão.

O conto mantém o mistério até o final, pois a presença da pulseira funciona como um objeto mediador entre a transposição entre os diferentes planos de realidade. Por mais que a narrativa em si, apresente uma atmosfera ambígua, de sonho; por sua vez, a pulseira representa a materialidade dos fatos.

7.4. O conto com possibilidade de explicação sobrenatural

7.4.1. As formigas

O conto **As formigas** inicia em um contexto de normalidade, de um realismo cotidiano, verossímil. É simplesmente, a princípio, a história de duas jovens universitárias que procuravam uma pensão que oferecesse “um preço melhor a duas pobres estudantes com liberdade de usar o fogareiro no quarto”. As duas são primas, nenhuma é identificada pelo nome, e nem a dona da pensão. Uma das moças é a narradora - protagonista (narrador autodiegético, portanto), que viveu a experiência que está contando; estuda direito, ao passo que a prima cursa medicina. Sem condições de alugar um espaço melhor, decidem se hospedar em “um velho sobrado”. Quando chegam, de táxi, “já era quase noite”.

Apesar do ambiente parecer “sinistro” (expressão da narradora), as duas protagonistas se comportam de maneira natural. Pensam de maneira prática e resolvem ficar por ali mesmo. Seguindo a dona da pensão, sobem “a estreita escada de caracol que ia dar no quarto”, situado no sótão. Quarto bem pequeno: “não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas”. Alojaram-se e organizam suas coisas normalmente. Estudam e se alimentam no quarto onde encontram o misterioso caixotinho que, como avisado pela

dona da pensão, continha os ossos de um anão, o que chama muito a atenção principalmente da jovem que estuda medicina. Tinha sido deixado lá pelo inquilino anterior, também estudante de medicina, como informa a dona da pensão.

Esse contexto de normalidade que há no princípio do conto se relaciona com o que os estudiosos em geral apontam como uma das características do fantástico: a necessidade duma situação inicial de cunho realista, dentro da qual vai se instaurar o insólito, gerando a tensão entre o natural (ou empírico) e o sobrenatural (ou meta-empírico). É no interior dessa realidade verossímil que vai acontecer o fenômeno fantástico, em geral preparado por prévios indícios que, isoladamente, ainda não formatam o fantástico, mas que, correlacionados e intensificados, permitirão sua emergência.

Neste conto é o espaço que inicialmente se carrega dos traços e indícios que preparam o efeito do fantástico. Logo que as estudantes se defrontam com o “velho sobrado”, observam que tem “janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada”. E a narradora, apertando o braço da prima, diz: “É sinistro.” Há já de início uma impressão antropomórfica sobre a casa, e de caráter negativo: “olhos tristes”, um olho “vazado”, além de o sobrado ser “velho” – e a impressão geral: “sinistro”!

São recebidas com indiferença pela dona da pensão, a quem só conheciam por telefone. Entram. “A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido [...]”. Ou seja, o interior vai confirmando, com mais detalhes, o exterior, em sua condição de decadência, abandono. É um espaço real, sim, mas que já introduz certo medo e/ou repugnância nas personagens (e no leitor), tornando-se um cenário propício para acontecimentos estranhos.

Cabe ressaltar dois elementos espaciais interligados e importantes para a constituição do efeito fantástico: a escada e o fato de o quarto estar situado no sótão. São elementos carregados de simbologia psíquica e/ou espiritual. No **Dicionário de símbolos**, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990, p. 378) referem que:

Os diferentes aspectos do simbolismo da escada estão todos ligados ao problema das relações entre o céu e a terra. [...] ela indica uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis.

“Relações entre o céu e a terra” que, no contexto do conto em questão, podem se aplicar como relações entre o natural (terra) e o sobrenatural (céu), considerando

que as moças, durante o dia, vivem ao nível do realista chão cotidiano, ou seja, suas idas e vindas às respectivas faculdades, mas à noite, através da escada, elas se elevam a esse contexto, o quarto (sótão), onde acontece o confronto entre o real, o racional, como estudar, fazer a toailete, cozinhar e se alimentar, dormir – e o sobrenatural, o insólito, ou seja, o pequeno exército das formigas que surgem e desaparecem misteriosamente, mas que executam a misteriosa e disciplinada tarefa de organizar os ossos do anão, montando seu esqueleto no caixotinho... Acontecimentos que forçam as meninas, no fim da terceira noite, a empreenderem fuga desse local estranho e potencialmente ameaçador!

Se a situação de decadência e repugnância em que se encontra a pensão é notada pelas duas garotas desde o primeiro momento, também notam a aparência da própria dona da pensão, bem adequada a tal cenário. A representação desta personagem é importante no conto, pois contribui para compor o clima fantástico em que a narrativa transcorre.

Ela suscita a percepção ambígua das ocorrências a partir de sua descrição e atitudes, pois também apresenta certo estado de decadência e repugnância: era uma “velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna”, com seu “desbotado pijama”, “as unhas aduncas de esmalte recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro, descascado nas pontas encardidas”, usava “chinelos de salto”, tinha “tosse encatarrada”, soltava densas baforadas de charutinho no rosto das moças. E tinha um gato... “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 461), mas, no imaginário popular, o gato, sobretudo o gato preto, é associado frequentemente ao misticismo e a pessoas e situações relacionadas com magia ou bruxaria.

Ou seja, a caracterização da dona da pensão nos faz pensar inevitavelmente numa... bruxa, tanto no sentido pejorativo como no sentido simbólico, lembrando-nos que a descrição é feita a partir do ponto de vista da narradora-protagonista, cuja autoridade lhe confere uma grande verossimilhança, mas ao mesmo tempo remete, ambigualmente, para um contexto do fantástico. Quem realmente era essa criatura? Uma simples e pobre mulher, ou...? Observar que na cena final, quando se preparam para a fuga, a estudante de medicina comenta: “[...] melhor não esperar que a bruxa acorde.” Instaura-se, pois, na mente do leitor a ambiguidade diante do duplo papel que a dona da pensão passa a representar.

O clima de mistério na narrativa deste conto vai se intensificando quando as duas moças ficam sabendo da existência, em seu quarto, de um caixotinho contendo os ossos do esqueleto de um anão, em perfeito estado.

A princípio, a estudante de medicina compreensivelmente se entusiasma com o esqueleto, pois, além de estar em perfeito estado e muito bem limpo, ainda era raro, “Raríssimo, entende?”, por ser de um anão. Propõe-se, então, a providenciar ligaduras para começar a montá-lo no final de semana, e empurra o caixote para debaixo de sua cama.

Durante a noite, enquanto fazem um lanche, a narradora diz sentir um “cheiro meio ardido”, a prima comenta que é de “bolor”, e que a “casa inteira cheira assim”. Dormem, e a narradora conta que sonha com um “anão louro” que entra “no quarto fumando charuto”, senta-se na cama da prima... Quis gritar, mas acordou, a luz estava acesa e a prima ajoelhada no chão olhando uma trilha espessa de formigas, que apareceram de repente e se dirigiam para dentro do caixotinho... A prima joga álcool no caixote e, pondo os sapatos, pisoteia as formigas. Mas ao observar melhor o caixote diz: “Esquisito. Muito esquisito”. Pois lembra que havia posto “o crânio em cima da pilha [...]. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado”.

No outro dia, pela manhã, a narradora relata que o cheiro havia desaparecido, não havia formigas circulando, e as formigas mortas não estavam mais lá, estranhamente, já que nenhuma delas havia limpado o local. “Muito esquisito mesmo. Esquisitíssimo.” Comenta a prima. À noite, a narradora sentiu de novo o cheiro, mas não quis comentar com a prima, que estava deprimida. Adormece, mas é acordada pela prima que anuncia: “Elas voltaram”. Mesma quantidade, mesma formação, mesma meta: o caixote. E mais uma vez a posição do esqueleto foi alterada: “Aí é que está o mistério” – é o que a prima comenta, se explicando: “Agora é a coluna vertebral que já está quase formada [...] alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e...”. Faz-se o suspense: e o quê? O esqueleto fica completo! E daí, o que pode acontecer...?

Na primeira aparição das formigas, a narradora conta que 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”. Na segunda aparição, uma “formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudia a cabeça entre as mãos”. O que provocou o riso da narradora. Esse elemento antropomórfico, com um toque de humor – formiga com aflitivo comportamento humano – acontece mesmo ou

é fruto da imaginação da protagonista? Como saber? Nessa noite as primas dormem juntas.

Na terceira noite, tendo ido a uma festa de casamento, a narradora conta que passou da conta e que estava com medo. A prima lhe dá uma pílula para a ressaca, diz-lhe que pode dormir, pois ela ficará de vigília. Mas a narradora é novamente acordada pela prima que, lívida e vesga, lhe diz que as formigas voltaram. Tinha adormecido debruçada na mesa e quando acordou estava novamente formada a trilha de formigas, que prosseguiram rapidamente montando o esqueleto: agora só faltava o fêmur e os ossinhos da mão esquerda... Nessa noite, já quase ao amanhecer, as duas fogem da pensão. “Foi o gato que miou comprimido ou foi um grito? No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra”. Fim do conto.

É notável a importância que a narração em primeira pessoa tem na construção do suspense deste conto: como só sabemos o que sabe e nos conta a narradora-personagem, não temos outras e maiores informações que nos ajudem a decifrar as razões ou explicações possíveis para os acontecimentos que se dão naquele quarto. Junto com as moças, o leitor abandona a pensão (e a narrativa) ao final, sem saber realmente o que poderia acontecer se elas tivessem ficado lá. Assim como não ficamos sabendo o que pode ter acontecido à dona da pensão e ao seu gato.

Mudando agora o foco de nossa análise para a questão simbólica na narrativa e que envolve processos discursivos da autora, notam-se vários fatores que se colocam à interpretação. A primeira frase do conto avisa que quando as garotas chegam ao sobrado pela primeira vez "já era quase noite". A ênfase nessa temporalidade noturna é dada ao longo de toda a narrativa. É durante a noite que os fatos insólitos ocorrem, e dentro do quarto, como se as personagens não existissem durante o dia e fora desse espaço. Ora, já sabemos da importância da noite como sendo um dos elementos caracterizadores ou necessários para a produção do efeito do fantástico.

A história transcorre ao longo de um período de três noites, o que é importante levar em consideração, sabendo-se do forte e universal simbolismo do número três, que remete à ideia de perfeição e completude; é tido como a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 378). É ao final da terceira noite que as formigas completariam seu trabalho deixando o esqueleto do anão totalmente montado! E então, o que aconteceria?

Na primeira noite há o surgimento do cheiro e a primeira mexida nos ossos: a mudança de lugar do crânio, o que causa a inicial estranheza para as personagens. Na segunda noite, há novamente o cheiro, a trilha das formigas e sua estranha atividade, agora com a formatação da coluna vertebral, instalando-se assim o medo e o pavor nas personagens. Na terceira e última noite, há a recomposição quase completa dos ossos do anão, o cheiro mais intenso, o que leva ao auge o pavor das primas, que fogem como se para se salvarem de algo terrível (embora desconhecido) que estaria para acontecer naquela noite, quando o esqueleto finalmente se completasse.

As formigas são as responsáveis pelo surgimento do fantástico. Mas elas só aparecem e atuam em função da existência dos ossos do anão. Se inicialmente a presença dos ossos não era um fato insólito em si mesmo, embora pudesse parecer estranho, não chegava a ser fantástico, pois havia uma explicação racional: o inquilino anterior, também estudante de medicina, é que esquecera no quarto o caixote com os ossos. Portanto, plausível. Bem verdade que se trata da informação dada pela dona da pensão, que é uma personagem caracterizada de tal forma que gera uma ambiguidade, como vimos.

O fato é que os ossos, inicialmente um elemento do mundo real, racional, a partir do momento que surgem as formigas, passam, por força dessa relação, a apresentar uma condição insólita: estão voltando a se organizar na forma de um esqueleto – mas por obra de quem? Das formigas. Mas o que ou a quem essas formigas representam? Aí está o mistério, o sobrenatural, o não explicável pelas leis da racionalidade e da ciência.

Os ossos são do esqueleto de um anão. De um lado, podemos nos referir ao anão no sentido racional, biológico, como um ser humano que apresenta características físicas peculiares, como o faz a estudante de medicina, que pretende montá-lo no final de semana, ao passo que a narradora, estudante de direito, diz: “[...] tenho nojo de osso. Ainda mais de anão”. Mas, de outro lado, remetendo-se ao plano simbólico, o que os anões representam? Como se configuram no imaginário popular? Bem, como boa parte dos símbolos agregam significados diversos, às vezes até contraditórios, de acordo com diferentes culturas, épocas e situações. Numa das interpretações mais gerais, considera-se que os anões:

Vindos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas.

[...] Por sua liberdade de linguagem e gestos, junto aos reis, damas e grandes desse mundo, personificam as manifestações incontroladas do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 49).

Cabe destacar que cada um dos elementos aqui abordados, se considerados isoladamente, não são suficientes para a constituição do fantástico, com exceção das formigas, para cujo inexplicável surgimento, atividade e desaparecimento se aplica a condição plena de fantástico, em nosso entender. Mas, a partir das formigas, todos esses elementos passam então a se correlacionar e fazer um sentido numa mesma direção – a produção do efeito do fantástico. Daí a importância do título que aponta para elas, como a chave da narrativa.

À luz dessa integração dinâmica de elementos, podemos ler o final da narrativa em estreita correlação com seu início, como no fecho de um circuito: as mesmas duas personagens, que antes chegavam, num início de noite, em busca de um abrigo, fogem, no fim de uma noite, dando as costas ao mesmo sinistro sobrado, do qual agora só uma janela vazada as olhava, enquanto “o outro olho era penumbra”.

7.5. Outros

No caso dos outros contos presentes na obra, aos quais não os consideramos como pertencentes ao gênero fantástico, ainda assim, pareceu-nos importante, para nossa análise, a justificativa para tanto em relação a cada um deles.

7.5.1. O dedo

Neste conto, narrado em primeira pessoa, algo bastante imprevisível acontece. Uma mulher encontra um dedo na praia.

Essa mulher é a narradora personagem, e segundo o que conta, ela estava caminhando “por uma praia meio selvagem”, quando as ondas do mar trouxeram, entre outras coisas, um dedo humano sem a última falange, mas adornado por um anel de esmeralda.

Tal acontecimento é narrado de forma misteriosa, entretanto, curiosamente, iniciado com naturalidade e até certo humor, pela narradora que dialoga consigo mesma em alguns momentos. Segundo ela, sua personalidade se divide em duas: “O

poeta dizia que era trezentos, trezentos e não sei quantos. Eu sou apenas duas: a verdadeira e a outra”²⁷ (TELLES, 1981, p. 41).

Ainda de acordo com a narradora, sua outra face é fria e calculista a ponto de irritá-la. Haveria, então, uma versão de si mesma que seria boa e a outra má?

Essa dissociação do próprio eu vivenciada pela narradora ajuda a compor a atmosfera insólita no conto. Facilmente, poderíamos associar a questão da dupla personalidade à narrativa de horror em **O médico e o monstro**, de Robert Louis Stevenson, por exemplo.

Mais adiante, a narradora descreve em que condições encontra o dedo:

Não senti nenhum medo ou asco quando descobri o dedo meio enterrado na areia, uns restos de ligamento e tecidos flutuando na espuma das pequeninas ondas. Há pouco encontrara as carcaças dos peixinhos que escaparam das malhas das redes. Lavado e exangue, o dedo parecia ser da matéria branca dos peixes, não fosse a mundana presença do anel, toque sinistro numa praia onde a morte era natural [...]. (TELLES, 1981, p. 42).

Membros separados do próprio corpo também nos remetem a outro clássico da literatura gótica, que é **Frankenstein**, de Mary Shelley. No conto de Telles, a descrição feita pela narradora reforça o aspecto do horror presente no texto. E, embora, o que nos diz Todorov (1975, p. 108), baseando-se em Vax, de que as partes separadas de um corpo e distúrbios de personalidade são temas comuns ao gênero fantástico. Neste caso, a narrativa não apresenta nenhum fato sobrenatural, de modo, que sem este, os elementos apresentados anteriormente, de forma isolada, não configuram a presença do fantástico.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 328), o dedo anular pode ter seu significado relacionado “às funções de sexualidade, aos desejos e apetites” e, que em algumas culturas, mulheres cortavam uma falange do dedo em sinal de luto quando lhes morria o marido. Diante dessa possibilidade simbólica que remete ao luto, identificamos, mais uma vez, a presença da morte que rodeia os contos de Telles. A morte também está relacionada ao mistério e é um dos temas da literatura gótica.

Depois de imaginar possibilidades diversas para o aparecimento do dedo e dando continuidade ao seu diálogo interno, a narradora se questiona em relação ao que fazer diante daquele fato. Com medo de ser perseguida pela assombração da

²⁷ Intertextualidade referente ao poema de Mário de Andrade, do livro **Remate de Males**, escrito em 1929.

dona do anel, e contrariando sua outra face, ela decide-se por enterrar o dedo com o anel na areia da praia, sob a inscrição de uma cruz.

Posto isso, por não se tratar de um conto fantástico, podemos afirmar que ele se aproxima mais do estilo gótico, algo presente em alguns contos de Telles como já citado no estudo de Lorena Sales dos Santos. Neste conto, inclusive, as contradições de pensamento da narradora personagem e seu dilema diante de sentimentos de excesso e comedimento nos remete ao conceito da ambivalência gótica levantada por Vasconcelos (2002, p. 129). Portanto, seria essa uma temática comum aos dois gêneros, resultando na predominância, do aspecto gótico no caso deste conto.

7.5.2. Jardim selvagem

Essa história é narrada por uma menina que conta sua versão dos fatos sobre a morte de seu tio. Chamada de Ducha, a narradora personagem aparenta ser ainda uma pré-adolescente, que mora com sua tia Pombinha, uma mulher sem vaidades e bastante tradicional, que vive em função da família e, principalmente, do irmão mais novo, Ed, o tio recém-casado que acaba falecendo.

Sobre os personagens deste conto, Márcia Hávila Mocci da Silva Costa e Silvia Osana Zolin apresentam em seu trabalho **A construção de identidades femininas em “O jardim selvagem”, de Lygia Fagundes Telles**, a seguinte visão:

Contraopondo-se ao conceito que faz da tia, é visível o encantamento de Ducha pelo perfil sedutor e misterioso de Daniela, numa clara oposição entre o novo, o comportamento que rompe com os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e o modelo que reforça esse padrão de dominação masculina, materializado na figura de Pombinha. (COSTA; ZOLIN, 2010).

Por outro lado, de acordo com as duas autoras a figura masculina de Ed seria a de um homem fraco: “com características não masculinas de fragilidade e submissão, atípico para a sociedade patriarcal da época” (COSTA; ZOLIN, 2010).

No início do conto, em uma visita à casa da irmã, Ed compara sua esposa, Daniela, a um jardim selvagem, fato que desperta a curiosidade de Ducha que ainda não conhece pessoalmente a tia e também não entende o que seria um jardim selvagem. Diante da resposta vaga dada pelo tio, a menina parece não pensar mais nisso até se deparar, no correr dos dias, com novas e inesperadas definições acerca da personalidade excêntrica dessa nova tia. Esta se mostra como uma mulher elegante e misteriosa, de quem pouco se sabe, usa constantemente uma luva apenas

na mão direita, à qual nunca tira. E apesar de toda sua delicadeza, toma banho nua na cascata da chácara.

Ed casara-se em segredo, deixando a irmã mais velha inconsolável com sua exclusão no conhecimento dos fatos. Pombinha criara Ed quase como a um filho depois da morte da sua mãe e, por isso, Duchá desconfia que ela tenha ciúmes do irmão, já que esta demonstra suas dúvidas em relação a Daniela, a esposa. Contudo, ao conhecê-la pessoalmente, Pombinha muda de opinião de forma significativa, ao ponto de intrigar Duchá. A tia fica encantada com Daniela e isso desperta ainda mais a curiosidade da garota.

Um dia em que Pombinha sai às compras, a cozinheira da casa de Ed vai comunicar a Conceição, a cozinheira de Pombinha, que está à procura de um novo emprego, pois ficara muito chocada ao presenciar Daniela dando um tiro no cachorro da chácara. Duchá, que ouve tudo, fica impressionada com a informação, faz várias perguntas à cozinheira e descobre que, mesmo gostando do cachorro, seu companheiro dos banhos na cascata, Daniela o mata porque este estava doente. Segundo a explicação da cozinheira, a doença do cachorro foi a justificativa dada por Daniela:

Ela então respondeu que o Kleber estava sofrendo muito, que a morte para ele era um descanso. [...] Disse que a vida tinha que ser... Ah! Não me lembro. Mas falou em música, que tudo tinha que ser como música, foi isso. A doença sem remédio era um desafino, o melhor era acabar com o instrumento para não tocar mais desafinado. (TELLES, 1981, p. 54).

Meses depois, quando Daniela liga para Pombinha avisando que Ed está doente, Duchá tem um estremecimento. Assusta-se mais do que quando fica sabendo, alguns dias depois, que ele cometera suicídio:

Quando Conceição veio me anunciar que ele tinha se matado com um tiro, assustei-me à beça. Mas aquele primeiro susto que levara quando me disseram que estava doente, fora um susto maior ainda. (TELLES, 1981, p. 56).

Embora Duchá não fale com todas as letras, fica subentendido no texto o que ela deduziu acerca da morte do tio. Ainda assim, nada é confirmado, e o desfecho se dá em aberto. Fica, então, a dúvida, seria a morte de Ed um suicídio ou um assassinato?

Segundo as autoras citadas por nós sobre esse conto, haveria neste nesta obra L. F. T, uma inversão dos papéis masculino e feminino:

A própria caracterização que o marido faz de Daniela – “jardim selvagem” – remete a essa revisão dos papéis/valores de gênero. Quando pensamos em “jardim”, remetemo-nos a espaços idealizados, produzidos e cultivados pelo homem; o adjetivo “selvagem”, todavia, destoa totalmente do substantivo que vem determinando pela idéia oposta que apresenta: selvagem é algo intocado pelo homem e que não se deixa dominar por ele. Por analogia, a definição “jardim selvagem”, atribuída à Daniela pelo marido remete à sua beleza feminina, mas vai além, evocando referentes que, tradicionalmente, não são tidos como próprios da mulher – a selvageria, a rebeldia e a independência (COSTA; ZOLIN, 2010)

Daniela é uma personagem que desde o início do conto simboliza para a disparidade no texto. Ela é como um “jardim selvagem”, uma mulher que toca piano e só usa perfume francês, mas monta a cavalo sem arreio, em pelo “feito índio”. Contudo, somente a ambiguidade não configura a presença do fantástico, pois no caso deste conto qualquer das duas possibilidades para a explicação da morte de Ed são racionais.

7.5.3. Natal na barca

Embora muitos estudos apontem **Natal na Barca** como sendo um conto fantástico, não é essa nossa percepção. A composição do fator sobrenatural é demonstrada de maneira muito vaga, como veremos a seguir. A narradora personagem, provavelmente, apenas se enganou em sua suposição, posto que sua descrição em relação ao suposto milagre é pouco persuasiva. Explicaremos melhor esse ponto após nosso breve resumo.

Em **Natal na Barca**, temos a narrativa de uma noite de Natal que se passa durante a travessia de um rio. Rio este que de acordo com a narrativa, é denominado como “quente e verde” (p.104), provavelmente uma alusão à esperança, pois sobre a cor verde Gheerbrant e Chevalier explicam em sua obra:

A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz [...]

O verde é a cor da água como o vermelho é a cor do fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência [...]. É a cor da

esperança, da força, da longevidade (e, por outro lado, também da acidez). É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes. (GUEERBRANT; CHEVALIER, p. 939, 1990)

Esse aspecto referente a cor verde, como poderemos concluir mais adiante, está relacionado a mensagem de esperança e fé que a data do Natal traz às pessoas.

Dentro da embarcação que atravessa o rio, vão quatro passageiros: além da própria narradora, encontra-se um velho “bêbado esfarrapado” e uma mulher com uma criança:

A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança 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, 1981, p. 103).

Desde o início da narração, o conto aponta para aspectos de intertextualidade, implícitos nas referências religiosas inspiradas pelos textos bíblicos. Inclusive, o título, **Natal na Barca**, já aponta para essa referência. De modo, que não há uma grande imersão do insólito no conto.

Durante o trajeto da viagem, inicialmente, a narradora parece não querer pensar em nada e evita, até mesmo, lembranças: “Não quero nem devo lembrar aqui por que me encontrava naquela barca. Só sei que em redor tudo era silêncio e treva. E que me sentia bem naquela solidão” (TELLES, 1981, p. 103). Mesmo sem ter a intenção, contudo, a narradora acaba iniciando um diálogo com a mulher que segura a criança. Esta lhe conta um pouco sobre sua triste história: o filho que segura nos braços está doente e, por isso, está atravessando o rio no intuito de encontrar um médico especialista para tratar o filho. Segundo ela, já perdera um filho que morrera de forma acidental e o marido a abandonara há pouco tempo por causa de outra mulher.

Apesar de querer ficar sozinha, a narradora acaba se sensibilizando com a mulher: “Levantei-me. Eu queria ficar só naquela noite, sem lembranças nem piedade. Mas, os laços (os tais laços humanos) já ameaçavam me envolver” (TELLES, 1981, p. 105).

O que mais intriga a narradora é a resiliência da mulher: “A senhora é conformada” diz-lhe ao que a outra contesta: “Tenho fé dona. Deus nunca me abandonou”. Em relação a esse ponto do texto, Ribeiro (2008, p. 108) observa em sua dissertação: “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”.

Após essa conversa sobre fé, a narradora, que aparenta não ser religiosa, sem saber mais o que dizer, ergue por um instante o xale do rosto da criança. Após esse gesto, ficara atônita:

[...] Deixei cair o xale novamente e voltei-me para o rio. O menino estava morto. Entrelacei as mãos para dominar o tremor que me sacudiu. Estava morto. A mãe continuava a niná-lo, apertando-o contra o peito. Mas ele estava morto. (RIBEIRO, 2008, p. 107).

Nesse momento de constatação, a narradora parece muito convencida pela morte do menino, todavia, sua descrição em relação a cena do referido fato, é mínima. Mais adiante, no texto, ela diz que os olhos do menino estiveram muito cerrados, algo que não é suficiente para atestar a morte de alguém, posto que seres mamíferos tendem a dormir de olhos fechados durante o sono profundo.

A narradora fica inquieta com o que presenciara, teme pela reação da mãe da criança, tenta se desvincular o quanto antes, sair dali o mais rápido possível. Portanto, não toma medidas como a verificação do pulso da criança, de seus batimentos cardíacos ou de sua respiração.

Antes das duas mulheres se despedirem, a mãe retira o xale do rosto do menino, que desperta corado e sem febre: “A mulher se despede com seu rosto resplandecente sob o manto preto, imagem de uma santa ou mãe de Jesus [...]” (RIBEIRO, 2008, p. 108).

Não obstante as comparações religiosas, a nosso ver estas não são suficientes para indicar a presença do sobrenatural no conto, pois o despertar da criança pode ser facilmente explicado de forma racional. Por conseguinte, sendo este conto densamente psicológico, com certo tom religioso.

7.5.4. Negra jogada amarela

Esta é uma narrativa permeada pela memória. Vera, a narradora protagonista, mesmo ainda muito jovem, recorda-se de episódios sensoriais de sua infância ao se perceber apaixonada. Ao fazer o resgate dessas emoções primitivas, ela relaciona passado e presente.

7.5.5. O muro

Assim como em **Negra jogada amarela**, não constatamos a presença do fantástico neste conto, mas como no anterior, também se trata de um conto de uma personagem evocando lembranças de seu passado. O enredo segue um senhor de idade avançada, em seu leito de morte e que revive momentos e sentimentos experimentados em sua infância junto de sua família e cachorros; lembra-se, inclusive do dia em que sua bola caiu do outro lado do muro do vizinho: “O muro simboliza a fronteira da vida, ultrapassá-lo é mergulhar nos mistérios da existência” (RIBEIRO, 2008, p. 111).

7.5.6. Um coração ardente

É a história de um homem que se envolve com uma prostituta no intuito de ser seu “salvador”. No entanto, acaba por descobrir que a moça é feliz com a vida que leva. No mesmo dia que resolve romper com a moça, descobre que a prostituta do quarto vizinho se suicidara por não se confortar com a própria vida, de modo que ironicamente, o protagonista percebe que batera na porta errada.

Essa constatação, contudo, não ocorre por meio de elementos fantásticos.

7.5.7. O noivo

Neste conto, mais uma vez, assim como em **Natal na barca**, discordamos da perspectiva de alguns estudiosos que afirmam este conto como fantástico, pois, ao nosso ver, a situação que se desenrola com o personagem principal na narrativa poderia ter uma explicação médica para tanto. O fantástico, como vimos, “tem que se submeter à condição de inexplicabilidade” (SAMPAIO, 2007). Portanto, não sendo o caso deste conto, como podemos comprovar ao observarmos os fatos.

Certa manhã, ao ser acordado pela criada Emília, Miguel descobre que está atrasado para a cerimônia de seu próprio casamento. Cerimônia esta da qual ele não se lembra. E ainda: Miguel não se lembra sequer com quem irá se casar. Esse repentino quadro de amnésia do personagem é o que gera o fator de estranheza no relato desde o início do texto.

O conto em questão é narrado em terceira pessoa, porém, o narrador dá voz ao protagonista em alguns momentos da narrativa, de modo que sabemos o que se passa pela sua cabeça.

Após questionar a sanidade da criada, Miguel se convence do fato ao ver seu fraque estendido no sofá. Surpreso e curioso, ele testa sua própria memória, mas percebe que ela está normal, exceto em relação àquele evento em particular. Vê também a mala preparada para a viagem de lua de mel, mas não se lembra de ter assumido tal compromisso. Rememora as várias namoradas e as vai descartando: uma já é casada, esta é sua amante, a outra já morreu... Não consegue lembrar quem é sua noiva! Chega então seu melhor amigo, Frederico, que vai levá-lo à igreja, e se espanta que Miguel ainda não esteja vestido para a cerimônia. E só quando já está na igreja e se aproxima da noiva, e ela levanta o véu, é que, para sua surpresa, descobre quem ela é: “Que estranho. Lembrei-me de tantas! Mas justamente nela eu não tinha pensado...” (TELLES, 1981, p. 187).

Notemos que se trata de algo realmente muito estranho, mas não necessariamente de um fenômeno irracional, resultante de alguma intervenção sobrenatural. Em termos médicos, um diagnóstico psiquiátrico, por exemplo, poderia apontar a ocorrência de uma amnésia seletiva (de ordem emocional, bastante provável) ou de uma amnésia lacunar (por razões orgânicas)²⁸ do protagonista.

7.5.8. A mão no ombro

Neste conto, há uma discrepância cronológica em relação ao que vimos em outros contos como **Negra Jogada Amarela** ou **O muro**, onde passado e presente se misturam. Na narrativa em questão, é o presente e o futuro que se alternam através da representação de sonhos em contrapartida à realidade.

O narrador em terceira pessoa relata os fatos de acordo com a perspectiva do protagonista, de modo que é possível acompanhar o diálogo interno que se passa com o personagem. A história se inicia quando ele, um executivo de sucesso, tem um

²⁸ Conforme conceituado em: 1)

<http://www.psiqueweb.med.br/site/Defaultimpo.aspxarea=ES/VerDicionario&idZDicionario=77> – e em 2) <http://www.ccs.ufsc.br/psiquiatria/981-04.html>. Acesso em: 12 de jul. de 2014.

sonho em que se encontra em um jardim que, embora o sinta familiar, não se recorda de onde possa tê-lo visto. O homem sente que algo vai acontecer, mas não sabe o quê. Em um determinado momento, ele se lembra de um quebra-cabeça da infância que ganhara de seu pai. Neste havia a imagem de um caçador escondido. Devido a essa lembrança, um pressentimento o assola. Ao chegar ao centro do jardim o homem sente que o caçador virá e que ele vai morrer.

Sobre esse trecho do conto Aíla Sampaio pontua:

A personagem do “A mão no ombro”, ao decodificar a insalubridade do inusitado jardim como um aviso da morte, recorre a imagens da infância para confirmar a simbologia fúnebre das imagens com as quais se depara: o caçador do quebra-cabeça que jogava com o pai, que está intuído na mão que quer tocar o seu ombro; a procissão de Sexta-Feira Santa, com a imagem do Cristo crucificado tecendo a sua desilusão (“O medo atrofiando a marcha dos pés tímidos atrás do Filho de Deus, o que nos espera se até Ele?!...”); a queda do trapezista do circo, deflagrando a sua morte na imobilidade do corpo (SAMPAIO, 2007).

De acordo com Ribeiro em sua dissertação, neste conto é um dos quais a percepção do mitoestilo de Telles mais se dá, entre eles: “a cor verde, o jardim, o tronco, as folhas, uma estátua, a fonte, o ato de enfurnar a mãos nos bolsos, o regato e a escada” (p. 92).

Diante da “revelação”, o protagonista se apavora, pois não se sente preparado para morrer, ainda que, a seu malgrado, sinta que sua morte prematura seja algo iminente. Então, começa a experimentar a sensação de que existe alguém atrás de si direcionando a mão até a altura de seu ombro. Rapidamente, ele entende esse gesto como um sinal de aviso e, por isso, decide que precisa acordar antes que o toque em seu ombro se realize.

Com algum esforço, o protagonista consegue acordar, dando início a mais um dia real em sua vida. Desde os primeiros momentos da sua manhã, o homem reaviva em sua memória as imagens do sonho e se sente muito comovido com tudo aquilo, a ponto de ver as coisas com um novo olhar, prestando mais atenção aos detalhes e dando um novo sentido a sua existência.

Por fim, ao tentar dar partida em seu carro para ir ao trabalho, o protagonista percebe que não está conseguindo. Aos poucos vai se sentindo novamente imerso na atmosfera do jardim do sonho como se este estivesse engolindo a sua realidade: “Mas o que é isso, estou no jardim? De novo? (TELLES, 1981, p. 201).

Desta vez, o homem tenta se esquivar do jardim tomando a atitude contrária a anterior, pois ao invés de acordar, ele dorme. Todavia, o sono o transporta uma vez mais ao jardim misterioso: “no ponto exato em que fora interrompido. A escada. Os passos. Sentiu o ombro tocado de leve. Voltou-se” (TELLES, 1981, p. 202).

Aparentemente este é um conto sobre um homem de negócios, materialista, que se depara com a fragilidade da vida. Podemos dizer, inclusive, que Telles constrói uma crítica à vida burguesa, portanto.

Em relação a esses aspectos observamos os apontamentos Sampaio:

[...] Em vigília ele se mantém impregnado com a idéia da morte próxima e faz um balanço da sua vida, comovendo-se com a frieza das relações familiares. Ao sair para o trabalho, ele se depara outra vez com o mesmo jardim, desta vez, não mais em sonho. E, para fugir da morte, arquiteta uma saída: se no sonho, ele escapou acordando; em vigília, haverá de escapar dormindo. Resolve dormir para devolver a realidade ao sonho e assim vencer a maldita morte que o persegue. O sonho, então, continua do ponto em que começou, mas, como a narrativa é finalizada, não se pode confirmar nem o mérito nem o fracasso da personagem (SAMPAIO, 2007).

Baseados nesses acontecimentos narrados, consideramos que este conto pertence às narrativas de mistério. Adiante explicamos o motivo.

De grosso modo, podemos dizer que o conto se divide em três segmentos: 1) o sonho – com função premonitória sobre a aproximação da morte do protagonista; 2) o despertar e a rotina matinal – então encarados numa perspectiva questionadora à luz do sonho; 3) no carro, ocorre algo que acreditamos se tratar de um tipo de alucinação, devaneio – ou melhor ainda, o delírio em que, de alguma forma, se “cumpre” a premonição anunciada no sonho, do qual algumas imagens revisitam o sonho.

Devido a essa possível explicação lógica, não identificamos este conto como narrativa fantástica.

7.5.9. Venha ver o pôr-do-sol

Um ex-casal se reencontra para ver o último pôr-do-sol juntos em um cemitério abandonado que fica em uma rua distante em cima de um morro. Inegavelmente, esta pequena sinopse do conto em questão já seria capaz de incitar na mente do leitor um contexto de mistério e horror. Por isso, de maneira evidente, constatamos mais uma vez aspectos do gótico na narrativa de Telles.

O conto é narrado em terceira pessoa por um narrador que não participa dos acontecimentos. Os personagens principais são Raquel e Ricardo, dois ex-namorados, que se reencontram a pedido deste último. A moça agora está noiva de um homem, que segundo ela é “riquíssimo” e muito ciumento, ainda assim, aceita o convite após a insistência do rapaz em vê-la pela última vez. Desde sua chegada, ela estranha o local: “— Podia ter escolhido um outro lugar, não?” (TELLES, 1981, p. 204). Ricardo tenta persuadi-la, com naturalidade, a entrar no cemitério. Em alguns momentos até sorri e mantém um aspecto despojado e jovial, ela por outro lado, está mudada e ele observa: “— [...] Pensei que viesse vestida esportivamente e agora me aparece nesta elegância... Quando você andava comigo, usava uns sapatões de sete léguas, lembra?” ou ainda: “— [...] E fuma agora uns cigarrinhos pilantras [...]”(TELLES, 1981, p. 203). Apesar do ar descontraído, enquanto os dois caminham pelo cemitério, Ricardo assume um ar sombrio em alguns momentos: “Aos poucos, inúmeras rugazinhas foram-se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados” (TELLES, 1981, p. 205).

Ao chegarem, finalmente, diante de uma capelinha, Ricardo explica que ali está o jazido de sua família. Segundo ele, além dos corpos de seu pai e de sua mãe, também jaz no local o corpo de uma prima que fora sua namorada de infância e que morrerá com apenas quinze anos. Ele a convida para entrar: “[...] é de lá que se vê o pôr-do-sol” (TELLES, 1981, 207).

Raquel entra, mas continua incomodada, pede para ir embora, diz que está com frio. Ricardo pede que antes ela veja a foto de Maria Camila, sua antiga namorada. Diante do ambiente escuro que permeia o local, Raquel argumenta que não consegue vê-la, contudo, ele lhe oferece um fósforo aceso. Ao ler a inscrição no túmulo, Raquel descobre que aquela moça já está morta há mais de um século. Horrorizada com a suposta mentira do rapaz, ela volta-se para ele e percebe que este se afastara do jazido. Ricardo chega até a portinhola e a tranca pelo lado de fora, seguindo em direção a saída da capelinha e deixando Raquel aos gritos. Quando chega ao portão do cemitério, já não ouve mais nada, exceto as vozes de crianças a balbuciar cantigas de roda.

Finalizado o nosso resumo do conto e retomando o que dizíamos no início, este conto possui resquícios da influência do gótico em sua narrativa. Inclusive, segundo Lorena Sales dos Santos (2010, p. 61), em seu trabalho citado por nós sobre a presença do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles, o cemitério é um elemento

fundamental deste gênero. Assim como a relação de sadomasoquismo que há entre o ex-casal:

Desde o início da narrativa, a própria relação das personagens é apresentada como uma relação típica dos romances góticos tradicionais, a relação sadomasoquista. Há um claro jogo de poder no diálogo dos dois ex-amantes e é possível perceber o prazer obtido por meio do sofrimento do outro. A diferença, em comparação ao Gótico Tradicional, constitui-se no fato de que, nessa relação, é o masculino do casal que se apresenta como o masoquista. É Ricardo quem implora um encontro com a mulher que ainda ama, mas que o trocou por um homem rico. (SANTOS, 2010, p. 62).

Dentre outros aspectos, como os que envolvem a simbologia do espaço, e que não pretendemos mencionar detalhadamente, há, contudo, outro elemento que a estudiosa levanta sobre a questão do gótico neste conto, elemento que consideramos como um dos mais relevantes, pois está relacionado ao desfecho. Segundo Santos (2010, p. 64-65), Ricardo tem uma atitude típica a de um vilão gótico que busca por vingança. De modo, que cabe a Raquel o mesmo fim de várias heroínas do gótico do século XVIII: “a armadilha, o aprisionamento, a tortura e a morte” (SANTOS, 2010, p. 63). Devido a isso, constata-se a referência implícita relacionada ao conto **Barril de Amontillado**, de Edgar Allan Poe.

Dentro dos parâmetros da teoria de Todorov, é possível classificarmos este conto como estranho, pois “[...] há, sim, muito de inusitado e macabro, pois não é comum um convite para fazer uma despedida num cemitério abandonado, de onde se pode ver “o pôr-do-sol mais lindo do mundo” (p. 204)” (SAMPAIO, 2007). Sobre a definição do estranho, Todorov declara que os acontecimentos ligados a esse gênero: “são [...], incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por essa razão, provocam na personagem ou no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (TODOROV, p. 53, 1975).

Por fim, devemos acrescentar que apesar da temática de terror, o desfecho deste conto não se dá através do fantástico, conseguinte, pertencendo aos contos de mistério.

7.5.10. A presença

Neste conto, mais uma vez, há a configuração de aspectos do gótico na narrativa, pois a insinuação do terror já se apresenta, como iremos explicar, desde o título, contudo, nem por isso se efetivando como narrativa fantástica.

Sobre o título, inclusive, Stela de Castro Bichuette escreveu em seu artigo - para a revista *Línguas e letras* - **Reverberações do Gótico e significação em “A presença”**, de Lygia Fagundes Telles (2016):

Na esteira do invólucro gótico, a carga semântica do título do conto “A presença” parece bem pertinente à análise à colocação do substantivo “presença” jamais poderia, tendo em vista todo imaginário coletivo que gira ao redor dele, ser pensada como algo positivo. A não ser, claro, que o leitor /público nunca tenha tomado contato com as inúmeras narrativas, sejam elas, orais, escritas ou cinematográficas, cujo o tom seco da palavra por muitas vezes induz o leitor/público a supor uma relação entre essa “presença” e alguma “coisa” ou “entidade” posta dentro da história para aterrorizar aqueles que se confrontam com ela (BICHUETTE, p.134, 2016).

Esse conto narra a história de um rapaz que se hospeda em um hotel onde os únicos hóspedes são idosos. Essa presença que assusta poderia ser a dele, no entanto é o oposto o que ocorre ali. Ele é o único jovem hospedado no local e, mesmo sem entender sua motivação, o porteiro tenta alertá-lo de que aquela não seria uma boa decisão, fato ao qual o rapaz parece não se ater, talvez pelo excesso de confiança de seu espírito jovem:

Mas aos poucos os hóspedes mais velhos foram dominando à medida que os mais jovens começaram a rarear, não sabia explicar o motivo, o fato é que a transformação – embora lenta - fora definitiva. Um hotel-mausoléu. Que jovem podia se sentir bem um hotel assim? Se ele prosseguisse pela mesma estrada por onde viera, alguns quilômetros adiante encontraria um hotel excelente, tinha várias setas indicando o caminho, ficava num bosque bastante aprazível. E pelo que ouvira contar, o ambiente era alegre. Jovial. (TELLES, 1981, p. 216).

Desde o início da convivência, fica evidente o desconforto dos velhos hóspedes em relação a “presença” daquele jovem rapaz. Estes, o observam desconfiados, até mesmo, parecem vigiá-lo em alguns momentos.

Outro ponto interessante observado por Bichuette é:

Na narrativa há também uma segunda inversão que permanecerá durante todo o desenrolar dos acontecimentos, o que se encontra na história não é a presença maligna de mortos-vivos que costumeiramente são apresentados nesse tipo de gênero, mas, sim, o que são vivos-mortos que se apavoram com a “presença” do jovem cheio de vida.

Ao final do conto, o narrador dá indícios do fim trágico que terá o jovem:

No jantar, antes mesmo de provar a comida, despejou o sal, o molho inglês, a pimenta e bateu palmas vigorosas para os três velhos músicos – um pianista, um violinista e o careca do rabecão – que tocaram antigas peças que alguns hóspedes (poucos desceram para o jantar) ouviram imperturbáveis. Achou um certo amargor na goibada com queijo.

Ao se deitar, depois de ter tomado o chá-de-estrada servido às vinte e uma hora, ele já não se sentia bem. (TELLES, 1981, p. 221).

Sobre o possível fim, Aíla Sampaio diz:

As advertências do porteiro insinuam claramente a possibilidade de um assassinato, visto que os velhos, agredidos e contrariados no seu espaço, seriam capazes de tudo para expulsá-lo. Por fim, a própria narrativa sugere o assassinato, ao relatar que, durante o jantar, o rapaz “achou um certo amargor na goiabada com queijo” e, após, “já não se sentia bem”. Supõe-se, pelas pistas dadas no relato, que os velhos decidiram realmente pela exclusão do intruso, sem ponderar os meios. Não esqueçamos que o narrador, tomando as palavras do porteiro, avisou ao jovem que eles (os velhos) (SAMPAIO, 2007).

Embora o texto apresente evidências de que o protagonista teria sido envenenado pelos anciões, o desfecho do texto fica em aberto, intensificando o mistério.

Para Sampaio, este conto se aproxima do que seria, assim como em **Jardim Selvagem** um relato policial e não um conto fantástico:

Mais uma vez fica-se sem saber se a morte realmente ocorreu. Se admitida essa possibilidade, o ódio dos velhos os colocaria como suspeitos de um crime, aproximando a narrativa do relato policial __ o que explicaria todo o mistério (SAMPAIO, 2007).

Assim como em **Venha ver o pôr-do-sol**, podemos classificar este conto, dentro da perspectiva de Todorov (1975) como pertencente ao gênero estranho, algo também observado por Bichuette (p. 135-136), pois não é comum “idosos aparentemente indefesos” (BICHUETTE, p. 136, 2016) tramarem um assassinato.

Portanto, este conto não se trata de literatura fantástica.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito deste trabalho foi o de abordar a obra **Mistérios**, de Lygia Fagundes Telles, de modo a considerarmos a dinâmica estabelecida entre a representação realista e o fantástico em suas narrativas. Pois, como esclarecemos desde o início, nem todos os contos do livro são fantásticos e alguns, portanto, são apenas de mistério. Considerando esse aspecto, ressaltamos que a linguagem rica em plurissignificações poéticas, tão própria de Telles, corroborou para a riqueza de nossa análise. Sua escrita sutil e insinuante flerta com a ambiguidade presente nos textos fantásticos, tornando mais tênue sua distinção.

Inclusive, posto que o modelo teórico no qual nos baseamos concorda, basicamente, que uma das principais características do fantástico é a ambiguidade, ocorreu-nos destacar a importância da função do leitor para a efetivação dele. Pois, como diria Umberto Eco, o leitor precisa adentrar o “bosque” e, no caso do gênero fantástico, adentrá-lo corresponderia ao que Todorov designa como a “hesitação” diante do mistério. De outro modo, diante do leitor que não considera a dúvida e segue apenas a lógica racional, não existe jamais a configuração do fantástico.

No entanto, desde o início de nossa escrita, ressaltamos o fato de que o gênero fantástico é muito controverso entre seus estudiosos, por isso fizemos nossa análise a partir de características recorrentes à teoria de Anton Todorov, Remo Ceserani, Filipe Furtado e Selma Calasans Rodrigues. Ainda assim, a questão da “hesitação do leitor” levantada pelo primeiro é questionada pelos demais, já que, segundo eles, a ambiguidade seria algo relativo à escrita em si. Não discordamos desse ponto, propriamente. Porém, sustentamos que a participação do leitor é fundamental em qualquer narrativa e Lygia Fagundes Telles é uma autora que joga com o leitor.

Em consonância a teoria deles, observamos aspectos comuns ao gênero fantástico que se evidenciaram nos textos de Telles como, por exemplo, a tensão cumulativa que cresce na narrativa para a instauração do insólito, como aponta Lucas:

Todos os contos de LFT são realizados sob o impacto de forte tensão. O leitor se diverte com a natureza dos diálogos, vívidos, elípticos, cheios de idas e vindas, de oralidade e coloquialismo. O texto de LFT assemelha-se a uma rede de entrelaçados meios, a combinar o efeito da realidade com o efeito da fantasia. (LUCAS, 1999, p. 66).

Outro aspecto importante na escrita da autora e que verificamos nos contos é a presença de seu mitoestilo, que se configura, principalmente, pelo uso de algumas cores como o verde, o cinza, a repetição de alguns gestos, a presença de certos animais, a reincidência em cenários com jardins, estátua, banco de pedra, fonte de água etc. Todos esses aspectos são muito simbólicos na narrativa, como já explicamos.

As invocações das recordações da infância ou, até mesmo, intensas retomadas a um passado, assim como revelações obtidas em sonhos são “tópicos” que Lucas chama de: “formas transbordantes da capacidade fabuladora, sombras hipostaseadas, fantasmagorias” (LUCAS, 1999, p. 67).

Lygia Fagundes Telles, que, durante muitas vezes, deu preferência ao narrador em primeira pessoa, manteve seu estilo indireto livre e o fluxo de consciência de suas personagens - assim como suas temáticas, de maneira geral – tendências daquele período histórico. Contudo, há outra faceta muito interessante da autora:

Uma terceira feição irá somar-se a essas características para completar a mensagem de LFT, tão profusa de valores: o gosto da magia e do fantástico, algo do Romantismo, da novela gótica, da história de terror. (LUCAS, 1999, p. 62).

Essa constatação sobre a escrita de Telles suscita o fato de que, mesmo o gótico sendo um gênero distinto do fantástico, segundo estudiosos, a origem deste último está, historicamente, entrelaçada a reminiscências do primeiro. Baseando-se nisso, buscamos também ressaltar os resquícios relacionados ao gótico que permeiam alguns contos da obra. Entretanto, mencionamos somente aqueles que possuem a presença do gótico de maneira fundamental, mesmo sabendo que essa presença também se encontra em outros contos de forma mais relativa.

De acordo com estudiosos, a literatura gótica influenciou a obra de Edgar Allan Poe. E, como demonstramos, Lygia Fagundes Telles se inspirou em alguns contos de Poe.

Apesar dessa perspectiva de imanência do gótico, Aíla Sampaio (2015, p. 288) em seu ensaio sobre Telles afirma que a escritora destoa dos elementos do lúgubre tradicional:

A capacidade inventiva da escritora a faz tradicionalista na escolha dos temas de suas narrativas fantásticas, entretanto, as soluções formais e os procedimentos narrativos para fazer irromper o extranatural são simples, desprovidas da atmosfera lúgubre que sempre instaurava o evento nos contos tradicionais do gênero.

Em suma, Lygia Fagundes Telles é muito sugestiva em sua escrita. Como já pontuamos em outros momentos, em conformidade com vários críticos, ela escreve para que seu leitor a decifre. Pois, o maior de seus *Mistérios* permanece nesse desafio que é colocado ao leitor por meio do jogo que se estabelece em meio às suas ambivalências. Nessa jogada reside a provocação à leitura de sua obra.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Bibliografia**. s/ ano. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/bibliografia>. Acesso em: 22 jul. 2013.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Biografia**. 2016. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em: 22 jul. 2013.

ALVAREZ, R.G.H. Apresentação do autor. *In*: ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014, p. 11-28.

ARRIGUCCI JR., Davi. Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião). *In*: **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 141-165.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. 7. ed. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 2006. Terceira edição em espanhol. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/albaque/bal-mieke-teora-de-la-narrativa-intro-duccin-a-la-narratologa-por-ganz1912>. Acesso em: 05 jul. 2019.

BICHUETTE, Stela de Castro. Reverberações do Gótico e Significação em “A Presença”, de Lygia Fagundes Telles. **Revista Línguas e Letras**, [S.l.], v. 17, n. 36, p. 132-147, 2016.

BRITO, Ana Gleysce Moura; PONTES, Newton de Castro. O estranho e o duplo na literatura fantástica de Lygia Fagundes Telles. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato/CE, v. 2, n. 2, mai./ago. 2013.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Editora do Instituto Moreira Salles – IMS, v. 5, 1998.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 141-165.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR; Londrina: Editora da UEL, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 3. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CONEXÕES ITAÚ CULTURAL. 90 anos de Lygia Fagundes Telles: chamada de trabalhos e jornadas internacionais na Unidade de Salamanca. **Conexões Itaú Cultural**, fev. 2013. Disponível em: <https://conexoesitaucultural.org.br/sem-categoria/90-anos-de-lygia-fagundes-telles-chamada-de-trabalhos-e-jornadas-internacionais-na-universidade-de-salamanca/>. Acesso em: 05 fev. 2019.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva; ZOLIN, Lúcia Osana. A construção de identidades femininas em “O Jardim Selvagem”, de Lygia Fagundes Telles. **Travessias**, Cascavel/PR, v. 3, n. 2, 2010.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feish. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRAZÃO, Dilva. **Lygia Fagundes Telles: Escritora brasileira**. In: EBIOGRAFIA. Site. 2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/lygia_fagundes_telles/. Acesso: 31 de jan. 2022.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

G1. Lygia Fagundes Telles é indicada ao Nobel de Literatura. **G1**, fev. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/02/lygia-fagundes-telles-e-indicada-ao-nobel-de-literatura.html#:~:text=%22Lygia%20%C3%A9%20a%20maior%20escritora,pre%20sidente%20da%20UBE%2C%20em%20comunicado.&text=Lygia%20Fagundes%20Telles%2C%20de%2092,1966%2C%201974%20e%202001>). Acesso em: 05 fev. 2019.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **O animal que me tornei**. 1. ed. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2018.

LEITE, Francisco Edson Gonçalves. **O duplo como manifestação do insólito em contos de Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão**. 2013, 177 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras). UERN/Pau dos Ferros. Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: https://www.uern.br/controladepaginas/disserta%C3%A7%C3%B5es2013/arquivos/1698dissertacao_de_francisco_edson_goncalves_leite.pdf. Acesso em: 07 jul. 2020.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. In: **TRAVESSIA**, n. 20, 01/01/1990, p. 60-77. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura - ISSN 0101-9570 - Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. *Link* da revista: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1574>. *Link* do artigo: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17317/15886>. Acesso em: 15 jul. 2019.

LUCENA, Suênio Campos de. Lygia Fagundes Telles, a pessoa e a escritora. In: TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MASSOLI, Ligia Carolina Franciscati. **O fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettenga Barbosa**. 2018, 175 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara. Araraquara, São Paulo,

2018. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/orcid.org/0000-0002-9905-1072>. Acesso em: 07 jul. 2020.

MONTEIRO, Leonardo; *et al.* **Lygia Fagundes Telles**. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Coleção Literatura Comentada).

POE, Edgar Allan Poe. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

RIBAS, Veridiana Valeska. **A construção do fantástico no conto 'As formigas', de Lygia Fagundes Telles**. 2014. Dissertação (Graduação em Letras: Português-Espanhol). Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Ponta Grossa, Paraná. 2014.

RIBAS, Veridiana Valeska; MOREIRA, Ubirajara Araujo. Escrita, narração e simbologia no conto 'A estrutura da bolha de sabão', de Lygia Fagundes Telles. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS EM LINGUAGEM*, 7., 2013, Ponta Grossa. **Anais [...]** Ponta Grossa: UEPG, 2013, p. 822-834. Disponível em: <https://sites.uepg.br/ciel/2013/files/ANAIS.pdf>

RIBEIRO, Juliana Seixas. **Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico**. 2008, 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000439373>. Acesso em: 3 mar. 2019.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMPAIO, Aíla Maria Leite. Os mistérios de Lygia Fagundes Telles. *In: SAMPAIO. Aíla Maria Leite. Ensaios de Literatura e Artes*. Blog. 2007. Disponível em: <http://litebrasil.blogspot.com.br/2007/10/os-mistrios-de-lygia-fagundes-telles.html>. Acesso em: 11 ago. 2019.

SAMPAIO, Aíla Maria Leite. Os motivos da narrativa fantástica nos contos de Lygia Fagundes Telles. **Revista Humanidades**, Fortaleza, v. 30, n. 2, p. 266-289, jul./dez. 2015.

SANTOS, Jeane de Cássia Nascimento. O mistério e o fantástico em 'As formigas'. **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS), v. 18, ano 8, jan./jun. 2013 (Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles). Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1379>. Acesso em: 12 jul. 2014.

SANTOS, Lorena Sales. **Vestígios do gótico nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2010, 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas). Universidade Estadual de Brasília – TEL-UNB, Instituto de Letras. Brasília, Distrito Federal, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.un.br/handle/10482/7577>. Acesso em: 03 jul. 2020.

SOUSA, Gladson Fabiano de Andrade; SANTOS, Naiara Sales Araujo. Noturno Amarelo: um estudo das relações afetivas e espaciais em Lygia Faundes Telles. **Cadernos de Literatura Comparada**, [S.l.], n. 38, p. 407-427, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. A dama definitiva. [Entrevista cedida a] Paulo Roberto Pires. *In: O Globo*. Publicada em 04 jan. 1998. Disponível em: http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/impressa_artigos_dama_definitiva.shtml?biobiblio. Acesso em: 14 jul. 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 134 p.

TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista-depoimento. *In: STEEN, Edla van. (org.). Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, v. 1, 1981. p. 85-97.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mistérios**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. *In: VASCONCELOS, Sandra Gardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VILHAGRA, Leonardo Teixeira de Freitas Ribeiro. Aspectos da literatura fantástica em Seminário dos Ratos, de Lygia Fagundes Telles. **Mafuá**, Florianópolis, n. 21, 2014.