



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

MARIANA BORGES NOBRE LOPES

**O FANTÁSTICO EM ANTES DO BAILE VERDE E
SEMINÁRIO DOS RATOS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Salvador

2024

MARIANA BORGES NOBRE LOPES

**O FANTÁSTICO EM ANTES DO BAILE VERDE E
SEMINÁRIO DOS RATOS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

Salvador

2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Lopes, Mariana Borges Nobre.

O fantástico em Antes do baile verde e Seminário dos ratos, de Lygia Fagundes Telles / Mariana Borges Nobre Lopes. - 2024.

94 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2024.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura fantástica brasileira - História e crítica. 3. Telles, Lygia Fagundes, 1918-2022 - Crítica e interpretação. 4. Telles, Lygia Fagundes, 1918-2022 - Estilo literário. 5. Telles, Lygia Fagundes, 1918-2022. Antes do Baile Verde. 6. Telles, Lygia Fagundes, 1918-2022. Seminário dos ratos. I. Muniz, Márcio Ricardo Coelho II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título

CDD - B869.3

CDU - 821(81)-34

MARIANA BORGES NOBRE LOPES

O FANTÁSTICO EM *ANTES DO BAILE VERDE* E *SEMINÁRIO DOS RATOS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult), do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Data de aprovação: 22 de abril de 2024

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Presidente)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dra. Alavanita Almeida Santos
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Suênio Campos de Lucena
Universidade Estadual da Bahia (UNEB)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 4

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 22/04/2024, para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM LITERATURA E CULTURA, no. 4, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, da candidata MARIANA BORGES NOBRE LOPES, de matrícula 2020105291, intitulada O FANTÁSTICO EM *ANTES DO BAILE VERDE* E *SEMINÁRIO DOS RATOS*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES. Às 11:00 do citado dia, por meio da Conferência Web, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. MARCIO RICARDO COELHO MUNIZ que apresentou os outros membros da banca: o Prof. Dr. SUENIO CAMPOS DE LUCENA, da UNEB, Examinador Externo, e a Prof^ª. Dra. ALVANITA ALMEIDA SANTOS, do PPgLitCult/ILUFBA, Examinadora Interna. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente, que passou a palavra à examinanda para apresentação de seu trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para elaboração de uma avaliação final. Após discussões, a Banca deliberou pela Aprovação da Defesa da Dissertação, e apresentou o seguinte Parecer: “Parabeniza-se a agora Mestre pelo recorte temático, pela autora e *corpora* selecionados na composição do estudo. Ressaltam-se a correção da escrita, a propriedade na abordagem do material teórico, crítico e analítico, destacando-se a pertinente contribuição do estudo realizado sobre o Fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles. Por fim, a Banca sugere a continuação dos estudos da pesquisadora, num futuro Doutorado, e a publicação em periódicos acadêmicos das seções da Dissertação”. No seu retorno, foi lido o Parecer Final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca

Documento assinado digitalmente
gov.br SUENIO CAMPOS DE LUCENA
Data: 24/04/2024 02:26:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. SUENIO CAMPOS DE LUCENA, UNEB
Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
gov.br ALVANITA ALMEIDA SANTOS
Data: 25/04/2024 12:31:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. ALVANITA ALMEIDA SANTOS, UFBA
Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
gov.br MARCIO RICARDO COELHO MUNIZ
Data: 25/04/2024 13:20:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. MARCIO RICARDO COELHO MUNIZ, UFBA

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIANA BORGES NOBRE LOPES
Data: 29/04/2024 19:08:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

MARIANA BORGES NOBRE LOPES
Mestrando(a)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 4

Autor(a): MARIANA BORGES NOBRE LOPES

Título: O FANTÁSTICO EM ANTES DO BAILE VERDE E SEMINÁRIO DOS RATOS, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES

Banca examinadora:

Prof(a). SUENIO CAMPOS DE LUCENA Examinador Externo à Instituição

Prof(a). ALVANITA ALMEIDA SANTOS Examinadora Interna

Prof(a). MARCIO RICARDO COELHO MUNIZ Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). MARCIO RICARDO COELHO MUNIZ

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

À Universidade pública.

À CAPES, pelo fundamental financiamento da pesquisa e da formação acadêmica brasileiras.

Aos professores do PPGLitCult, por permaneceram empenhados pelo melhor durante a pandemia.

A Raimunda, minha mãe, que sempre esteve em torcida por mim. A Carlos, meu pai, que, mesmo silencioso, nunca deixou de torcer. Agradeço pelos gestos e por tudo que as palavras calam.

A Cecília, amor que nos momentos de dificuldade não me deixou desistir, sempre dizendo que é possível.

A Marize, minha chefe, que tanto facilitou para que eu conseguisse.

Ao professor Márcio Muniz, grata pelas orientações e confiança.

A Deyse, amiga desde a UEFS, pela amizade e boa vontade sempre presentes.

Então o leitor vai avançando até que na aparente clareza dessas águas começam a aparecer certos coágulos de sombra, um aqui, outro adiante... Mas de onde vieram? Esses coágulos. E essa repentina névoa?

Conspiração de nuvens (Lygia Fagundes Telles)

RESUMO

O estudo proposto concentra-se nas obras *Antes do Baile Verde e Seminário dos Ratos*, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Ambas as obras são coletâneas de contos publicadas na mesma década, respectivamente nos anos de 1970 e 1977, e abundantes na presença de temas de mistério. Propomos uma leitura analítico-interpretativa de três contos de cada obra por considerá-los representativos do fantástico na autora. Analisados individualmente, entrelaçamos a leitura ficcional às percepções teóricas de estudiosos do fantástico em Literatura a partir de Tzvetan Todorov (1970) e de pesquisadores da obra de Lygia Fagundes Telles como, Suênio Campos de Lucena (2007; 2008; 2017; 2018). “A caçada”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “Natal na Barca”, “As formigas”, “Tigrela” e “Seminário dos Ratos” são os contos selecionados para este trabalho nos quais buscamos explorar a presença do fantástico na escrita da autora. Destacamos que em nossas análises observamos que as referências para a construção do fantástico exploradas por Lygia, em grande parte, são feitas de problemáticas contemporâneas à escrita dela, destacadamente a inclusão de marcadores da decadência da burguesia paulistana frente ao avanço da modernização, a partir de 1950, e da repressão da ditadura militar dos anos de 1960.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles; Contos; Literatura fantástica; *Antes do Baile Verde*; *Seminário dos Ratos*.

RESUMEN

El estudio propuesto se centra en las obras *Antes do Baile Verde* y *Seminário dos Ratos*, de la escritora brasileña Lygia Fagundes Telles. Ambas obras son colecciones de cuentos publicados en la misma década, respectivamente en los años 1970 y 1977, y abundantes en presencia de temas de misterio. Proponemos una lectura analítica-interpretativa de tres cuentos de cada obra porque los consideramos representativos de lo fantástico de la autora. Analizada individualmente, entrelazamos la lectura ficticia con las percepciones teóricas de estudiosos de lo fantástico en la literatura desde Tzvetan Todorov (1970) e investigadores de la obra de Lygia Fagundes Telles como Suênio Campos de Lucena (2007; 2008; 2017; 2018). “A caçada”, “Meia-noite em ponto em Xangai”, “Natal na Barca”, “As formigas”, “Tigrela” e “Seminário dos Ratos”. Estos son los cuentos seleccionados para este trabajo que buscan explorar la presencia de lo fantástico en la escritura del autor. Destacamos que en nuestros análisis observamos que las referencias para la construcción de lo fantástico exploradas por Lygia, en gran parte, están compuestas por cuestiones contemporáneas a su escritura, en particular la inclusión de marcadores de la decadencia de la burguesía paulista en el frente al avance de la modernización, a partir de 1950, y la represión de la dictadura militar de los años 1960.

Palabras clave: Lygia Fagundes Telles; Cuentos; Literatura fantástica; *Antes do Baile Verde*; *Seminário dos Ratos*.

SUMÁRIO

1	LYGIA FAGUNDES TELLES: A OBRA E OS MISTÉRIOS	12
2	TEORIAS DO FANTÁSTICO	21
2.1	Caminhos teóricos da literatura fantástica: de Nodier a Todorov	21
2.2	NOVAS PROPOSTAS PARA A LITERATURA FANTÁSTICA: OS ESTUDOS POSTERIORES A TODOROV	28
2.2.1	O fantástico está no texto: a proposta de Filipe Furtado	28
2.2.2	A lógica narrativa do fantástico: a contribuição de Irène Bessière	31
2.2.3	David Roas e os limites do real	33
2.2.4	Remo Ceserani e os modos do fantástico	36
2.2.5	Jaime Alazraki e o neofantástico	40
3	O CONTO E O CONTO FANTÁSTICO NO BRASIL, A PRESENÇA DE LYGIA FAGUNDES TELLES	42
4	O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE ANTES DO BAILE VERDE	46
4.1	A penumbra verde de um <i>Baile Verde</i>	46
4.2	<i>A Caçada</i> sem fim	51
4.3	À hora fantástica: <i>Meia noite em ponto em Xangai</i>	57
4.4	<i>Natal na barca</i> e o milagre fantástico	61
5	O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE SEMINÁRIO DOS RATOS	67
5.1	<i>Seminário dos Ratos</i> e a América Latina	67
5.2	<i>As Formigas</i> e as possibilidades de realização do fantástico	70
5.3	<i>Tigrela</i> , sexualidade e mimese	77
5.4	<i>O Seminário dos Ratos</i> no Brasil	82
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	90

1 LYGIA FAGUNDES TELLES: A OBRA E OS MISTÉRIOS

Nascida provavelmente em 1923¹, a escritora paulistana Lygia Fagundes Telles, falecida em 2022, possui uma obra de ficção vasta, que abrange contos, crônicas, romances e um gênero híbrido que deambula entre ficção e memória². No conjunto de textos reunidos em *Que se chama solidão*, Lygia Fagundes Telles fala dos primeiros contatos com as histórias de mistério que a inspiraram a buscar as narrativas de teor fantástico. A autora lembra da infância e das pajens Maricota e Leocádia, “moças perdidas” que a mãe dela abrigava em troca do desempenho de algumas atividades domésticas. Nas memórias, Lygia lembra que Leocádia sabia cantar e Maricota contava as histórias de mistério que ela escutava muito atenta:

As histórias apavorantes das noites na escada. Eu fechava os olhos-ouvidos nos piores pedaços e o pior de todos era mesmo aquele, quando os ossos da alma penada iam caindo diante do viajante que se abrigou no casarão abandonado. Noite de tempestade, vinha o vento uivante e apagava a vela e a alma penada ameaçando cair, Eu caio! Eu caio! — gemia a Maricota com a voz fanhosa das caveiras. Pode cair! ordenava o valente viajante olhando para o teto. Então caía um pé ou uma perna descarnada, ossos cadentes pulando e se buscando no chão até formar o esqueleto. Em redor, a cachorrada latindo, Quer parar com isso? gritava a Maricota sacudindo e jogando longe o cachorro mais exaltado. Nessas horas sempre aparecia um dos grandes na janela (tia Laura, tio Garibaldi?) para impor o respeito (TELLES, 2000, p. 9).

Contudo, longe de estar fechada nas fantasias e onirismos que à primeira vista podem aparentar ser o que constitui o fantástico, a obra de Lygia Fagundes Telles se mostra sensível e alinhada ao tempo que ocupa, tal como o poeta e amigo de Lygia, Carlos Drummond de Andrade, diz nos versos do poema *Mãos dadas* (1940): “não serei o poeta de um mundo caduco”. Assim, sem ser uma escritora de um “mundo caduco” ou somente da memória que se infiltra na ficção, Lygia Fagundes Telles foi uma escritora atenta ao tempo que habitou e, aventurando-se por variadas questões humanas, não esqueceu do “tempo presente”. A construção de uma ficção alimentada pelas questões do presente corrobora o depoimento da escritora ao jornalista Douglas Tufano, no qual afirma que testemunhar o próprio tempo é uma das funções do escritor:

Creio que a função do escritor é a de ser a testemunha do seu tempo e da sua sociedade. Escrever por aqueles que não podem escrever. Falar por aqueles que muitas vezes esperam ouvir da nossa boca a palavra que gostaria de dizer. Estender, através da palavra, uma ponte para o próximo, comunicar-se com ele e ajudá-lo, mesmo com soluções ambíguas, na sua luta e na sua esperança. A esperança que o escritor tem que ter no coração (TELLES, 1983, s. p.).

¹ Após a morte de Lygia Fagundes Telles em 3 de abril de 2022, o genealogista Daniel Taddone revelou que a escritora foi registrada no cartório de registro civil de Santa Cecília no dia 23 de abril de 1918, aos quatro dias de vida.

² A autora chama *Invenção e Memória* a coletânea de textos híbridos, publicados no ano 2000, em que as reminiscências dela se mesclam à ficção.

Na ficção de Lygia há a presença constante de personagens essencialmente urbanos e pertencentes a uma sociedade em decadência. De modo plural, as decadências povoam a ficção lygiana e estão continuamente manifestadas nos contos. Entretanto, basta uma incursão pelos romances para, por exemplo, também encontrá-la em Rosa Ambrósio, protagonista do romance *As horas nuas*, publicado em 1989, que experimenta o amargo sabor da perda da glória e da juventude. As decadências do universo ficcional de Lygia Fagundes Telles são de todas as ordens, podendo ser material, moral, física ou todas em conjunto. Assim, personagens vivenciando declínios, habitando casarões envelhecidos e ocupando uma estrutura social em ruína se apresentam de maneira significativa na contística e, algumas vezes, são das incertezas e inquietudes resultantes das decadências que a intriga dos contos surgem.

Em entrevista à Revista Cult no ano de 1999, Lygia declara concordar com a opinião do crítico Antonio Candido e, assim como ele, considera a publicação de *Ciranda de pedra* (1954) como a estreia literária dela, pois, embora tenha publicado obras anteriores, optou por não as republicar. Ainda na mesma entrevista, Lygia declarou sobre essas produções anteriores, quando questionada sobre as alterações que *Ciranda de pedra* sofreria na ocasião da republicação das obras preparada pela editora Rocco: “Há alterações ligeiras, nada que seja profundo. Mas cortei os primeiros livros, que não significam muito. Eu era muito imatura, descabelada, selvagem, literariamente inconsciente” (LUCAS, 1999, online).

Com a decisão de nunca republicar as três primeiras obras e de submeter as obras seguintes a minuciosos e contantes trabalhos de revisão ao longo das décadas, Lygia Fagundes Telles declarou *Porão e sobrado* (1938), *Praia Viva* (1943) e *O Cacto Vermelho* (1948) obras renegadas. Em entrevista a José Castello, Lygia diz que prefere não mostrar os “rastros”:

Estado – Os Cadernos de Literatura rememoram seus primeiros livros, que você prefere esquecer. Como você se sentiu?

Lygia – Muito incomodada. Não gosto desses primeiros livros, não os considero meus. São livros de uma ginasiana, de uma tonta. Sou uma mulher que não gosta de mostrar seus rastros. Ao menos enquanto eu viver, eu gostaria de conservar certo controle sobre a minha obra. Para mim, ela começa em 1954, com *Ciranda de Pedra*. O que veio antes ainda não era meu. Mas parece que esse controle é impossível (TELLES, 1998b).

Apesar de indisponível para os leitores atuais, as imagens que podem ser evocadas a partir das palavras que compõem o título da primeira obra chamam atenção. Pois, se seguindo os “rastros” o leitor consegue inferir que a atmosfera dos porões e dos sobrados está presente desde sempre na escrita da autora, importantes são as contribuições de Suênio Campos de Lucena

(2007; 2008; 2017; 2018) sobre como o tema da decadência está infiltrado na obra de Lygia Fagundes Telles e, através do auxílio dessas análises, conseguimos, neste trabalho de dissertação, apreender o modo como o tema da decadência surge nos contos de Lygia, por vezes, associado à irrupção do fantástico. O artigo *Casa, família e desestruturação em Ciranda de Pedra* (2018) de Suênio Campos de Lucena nos ilumina em tal panorama.

Do mesmo modo, outros trabalhos de Lucena foram igualmente importantes para as análises construídas aqui. Em comentário, no ano de 2020, ao romance *Ciranda de pedra*, ele observa como a decadência do núcleo familiar da personagem Virgínia é representativa da obra de Lygia Fagundes Telles como um todo. Notando que na produção da autora há a prevalência da ambientação no espaço doméstico, Lucena vê a casa como um local de estranhamento, visão que se contrapõe ao ambiente de conforto e acolhimento que se espera que uma casa represente (LUCENA, 2020). Nos romances e nos contos há uma profusão de palacetes e casarões que abrigaram as tradicionais famílias burguesas paulistanas e, à medida da passagem do tempo, ruem junto com a perda financeira delas. Através dos detalhes trabalhados por meio da construção de cenários cuidadosamente elaborados nos contos, a degradação na obra de Lygia é um registro do fenecimento da instituição familiar tradicional. Diz Lucena:

A casa é o lugar por excelência da família, onde ocorrem encontros, mas também onde se desenrolam desavenças, embates, revelações bombásticas, rupturas - situações passadas em ambientes outrora abastados e que, no presente, se encontram em processo de decadência. É dessa forma que as casas nos escritos de LFT quase sempre encontram decaídas, com fissuras físicas que espelham as crises nos relacionamentos dos moradores, como se a instituição familiar ruísse lenta e conjuntamente com o espaço doméstico (LUCENA, 2020, p. 11).

Analisando como os personagens lidam com o passado, Lucena (2013) argumenta que, quando o assunto é a cidade de São Paulo, há na ficção de Lygia o flagrante dos costumes burgueses que se perdem diante do rápido processo de modernização que acontece na capital paulistana. Os primeiros romances funcionariam, então, como fontes consultivas dessa observação. Lucena diz que não somente os personagens mais velhos, mas os mais jovens também lastimam as transformações: “São personagens como Virgínia que lamentam desoladas o fechamento de leiterias, de cafés e livrarias, espaços de convívio que demarcam o declínio de uma era.” (LUCENA, 2013, p. 73).

Há de maneira continuada nos contos de Lygia Fagundes Telles um olhar insistente para o passado, um registro claro de um modelo de Brasil que vai se desfazendo. A captura dessa transição histórica junto aos enredos fantásticos, torna particular a escrita de Lygia diante de outros escritores contemporâneos a ela que também se dedicaram a produções de teor fantástico.

Entretanto, em nenhum dos contos da autora a decadência é um tema de primeiro plano, é através das minudências sagazmente expostas que o leitor se depara com a meia-luz dos casarões de paredes descascadas, com o cheiro de mofo e com os personagens obrigados a lidar com as limitações da própria condição.

No âmbito dos romances, a atriz Rosa Ambrósio, protagonista do romance *As horas nuas* (1989), concentra a representação da imagem de declínio, trazendo para o foco todas as pequenas marcas da decadência que se manifestam pulverizadas nos contos. Suênio Lucena argumenta que a reiterada nostalgia da personagem aparece como uma espécie de busca pela manutenção dos momentos gloriosos da trajetória dela: “O livro reitera uma memória como tentativa (e fracasso) de manutenção de sujeitos, espaços, hábitos e costumes (LUCENA, 2007, p. 129)”. Desse modo, há muitas referências ao tempo histórico cindidas à contística de Lygia e, no casodos contos fantásticos, não servem apenas para ambientação, mas funcionam como veículo para a dissoluçãoda realidade.

As casas com todos os seus cômodos acomodam a solidão dos personagens que, nos círculos mais íntimos, experimentam a dificuldade das relações humanas. Amplificados pela solidude,os quartos, as salas e os jardins dos lares de Lygia potencializam os monólogos dos personagens, permitindo que eles iniciem diálogos íntimos ou dêem ouvidos à voz da própria consciência. Assim, o fluxo da consciência é uma marca da subjetividade que aflora em grande parte dos contos e está presente também nos romances da escritora, exemplo é o processo de amadurecimento a partir de monólogos interiores da personagem Virgínia na mansão dos Silva Prado e no internato ao longo do romance *Ciranda de pedra* (1954). Por meio de recursos textuais característicos da prosa do pós-45, a escritora consegue que os personagens expressem não somente o depauperamento, mas o ruir das relações humanas.

O fracasso das relações é explorado pela escritora através do desencontro entre amantes ou da incomunicabilidade entre familiares, situações que resultam em afetos idealizados e quase sempre mal sucedidos, evidenciando sujeitos em agonia. De uma perspectiva geral, Lygia constrói personagens que, afastados uns dos outros, se perdem neles próprios e caminham pelos labirintos das emoções obscuras e, algumas vezes, beiram a perda da razão. De posse dos últimosrecursos da linhagem, muitos protagonistas de Lygia Fagundes Telles habitam estruturas sociaisem processo de extinção, e, como efeito de resposta às perdas financeira e de prestígio, deixamescapar, através do discuro, certa resistência à grande metrópole que São Paulo se torna a partirda segunda metade do século XX. Na visão de Suênio de Campos de Lucena:

A obra de Lygia reflete esse contexto de certa deterioração de costumes à medida que grande parte de seus personagens se desencontra devido às mudanças de comportamentos e a constantes embates familiares. Essa é uma das principais marcas de sua narrativa: o registro do comportamento das pessoas, da passagem da cidade-província, acolhedora, humana, dos jardins, das praças, dos bosques, enfim, da cidade que se confundia com o campo, que “se transforma” na cidade dos arranha-céus, do concreto, marcada pela solidão e violência, “selva de pedra” que esbanja projetos arquitetônicos e urbanísticos e persegue a modernidade a todo custo (LUCENA, 2008, p. 158).

Sobre a filiação temática da obra de Lygia Fagundes Telles, o crítico Antonio Candido, ao falar da nova narrativa que se desenhou no Brasil a partir dos anos de 1950, menciona Lygia como uma escritora que no panorama da prosa alcança êxito pela clareza com que trabalha a linguagem: “Em Lígia Fagundes Telles (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que sempre teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso a qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização” (CANDIDO, 1989, p. 205).

Em *História concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi declara sobre a construção narrativa e as escolhas temáticas de Lygia Fagundes Telles:

Lygia Fagundes Telles (*Praia Viva*, 1944; *O Cacto Vermelho*, 1949; *Ciranda de Pedra*, 1955; *Histórias do Desencontro*, 1958; *Verão no Aquário*, 1963; *O Jardim Selvagem*, 1965; *Antes do Baile Verde*, 1970; *Seminário dos Ratos*, 1977) fixa, em uma linguagem límpida e nervosa, o clima saturado de certas famílias paulistas cujos descendentes já não têm norte; mas é na evocação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência que tem alcançado os seus mais belos efeitos. No romance *As Meninas*, de 1973, desenhou o perfil de um momento da vida brasileira, em que o fantasma das guerrilhas é apreendido no cotidiano de estudantes burguesas (BOSI, 2017, p. 68).

Na publicação dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (TELLES, 1998a) dedicada a Lygia Fagundes Telles, o ensaio de José Paulo Paes a situa na esteira dos escritores do pós-45, assim o ensaísta explica que prefere nomeá-los como escritores do pós-guerra, pois, ainda que não usem a guerra como matéria literária, são escritores que buscaram, através da literatura e da filosofia, restituir o sentido de um mundo despedaçado. Desse modo, Paes agrupa os escritores Clarice Lispector, Brenno Acioly, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins e Lygia Fagundes Telles, argumentando que construíram uma visão ficcional essencialmente introspectiva, e declara sobre Lygia:

É num tipo semelhante de enfrentamento que as ficções breves e longas de Lygia Fagundes Telles vêm situando, desde então, o seu foco narrativo. Nelas, o registro de enunciação, quer se articule na primeira, quer na terceira pessoa do singular, corporifica o que Jean Pouillon chama de visão “com”, isto é, os acontecimentos e as demais personagens da narrativa são sempre vistos através da *interioridade* de uma personagem focal (PAES, 1998, p. 72).

Endossando a leitura unânime da crítica literária de que Lygia é uma escritora da prosa urbana intimista do pós-1945, o crítico Alfredo Bosi a perfila junto aos escritores Osmar Lins e Cornélio Pena, definindo-os como romancistas intimistas que se aproximam de uma escrita de tensão psicologizante:

Se o veio neorrealista da prosa regional parece ter-se exaurido no decênio de 50 (salvo em obras de escritores consagrados ou em estreias tardias), continua viva a ficção intimista que já dera mostras de peso nos anos de 30 e 40. Escritores de invulgar penetração psicológica, como Lygia Fagundes Telles, Antônio Olavo Pereira, Aníbal Machado, José Cândido de Carvalho, Fernando Sabino, Josué Montello, Dalton Trevisan, Autran Dourado, Otto Lara Resende, Adonias Filho, Ricardo Ramos, Carlos Heitor Cony e Dionélio Machado têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa (BOSI, 2017, p. 569).

Sobre a geração de escritores de que fala Alfredo Bosi, ainda José Paulo Paes definindo a expressão “geração do imediato pós-guerra”, diz:

Esse enfrentamento direto do homem com o mundo, sem o amparo das muletas das fés ou dos sistemas, gerava aquele sentimento de angústia existencial exaustivamente analisado por Sartre — o filósofo por excelência do *Zeitgeist* do pós-guerra, — do mesmo passo em que servia para explicar a visada preponderantemente introspectiva dos nossos ficcionistas do imediato pós-guerra — Clarice Lispector, Brenno Acioly, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins, entre outros (PAES, 1998, p. 72).

Nesse sentido, a condição humana desamparada do pós-guerra e as rupturas e desdobramentos que advieram disso são matérias para que Lygia construa personagens que revelam um lado humano cínico e cruel, mas também fragilizado e despido, assim declara a autora:

O meu objetivo é a condição humana. A condição humana me apaixona muito, então eu tento me desembrulhar, desembrulhando meu próximo. Nesse ato de desembrulhar, faço do próximo meu cúmplice, meu parceiro. Tenho vontade de trazer este leitor até onde eu estou e na realidade nós somos parecidos, temos os medos, as esperanças (TELLES, 2012, s. p.).

Na execução do movimento que chama “desembrulhar”, Lygia consegue inserir o efeito incômodo que os contos costumam produzir nos leitores, pois ao mesmo tempo em que toma contato com a crueldade dos personagens, o leitor também questiona o que é feito da humanidade dele. Observando os contos da coletânea *Mistério* lançada em 1981, Ana Maria Gastão diz em *Lygia, dissecadora de desencontros* (2005) sobre o primeiro inventário de textos fantásticos da escritora: “Criadora de ambiências, a autora de *Mistérios* (1981) é hábil no deixar escapar, nos interstícios da narrativa, o pior do ser humano, ou o melhor, na lenta transformação dos seres e das coisas em algo de enigmático” (GASTÃO, 2005, s. p.).

Leitora entusiasmada de Machado de Assis, Lygia se declarou em diversas ocasiões influenciada no ofício de escritora pela prosa machadiana. No conjunto de crônicas *Conspiração de nuvens*, o dizer de Lygia sobre Machado de Assis muito dá a saber como as pequenas e cotidianas desgraças da condição humana se infiltram nos personagens dela: “E a poesia que rompeu com os preconceitos da época ao fazer a rara ligação da beleza com a verdade. Quem mais conseguiu num estilo assim apurado desvendar o trágico sentimento do cotidiano? E sem perder o humor, a graça da vida” (TELLES, 2007, p. 33).

Se o gosto pelas histórias de mistério já habitava a escritora desde a infância, a leitura dos poucos textos góticos que o Romantismo brasileiro produziu também compôs o repertório de enredos de terror que a influenciou:

Eu li muito os nossos românticos – Fagundes Varela, Álvares de Azevedo. Aquela fixação por cemitérios, taças feitas de crânio, tavernas, embriaguez, a vontade de sair do cotidiano. Eu mesma, morando em pensão, levando uma vida pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, um mundo fabuloso que eu adivinhava lá fora. Eu acho o nosso Romantismo da maior importância (TELLES, 1998a, p. 31).

Com um jeito próprio de tecer o fantástico, diferente da narrativa gótica romântica, a autora não evoca os cemitérios ou as taças feitas de ossos para criar narrativas fantásticas. Muitas vezes é o lado sombrio dos personagens que emerge de tensões cotidianas e cria uma atmosfera insólita, impondo ao leitor a tarefa de questionar a realidade dos fatos. Assim, em Lygia, a tensão fantástica é um recurso que surge inesperada e cotidianamente em situações que se transmutam e descambam no fantástico.

Em *A Literatura brasileira através dos textos*, Massaud Moisés, em comentário ao conto *As formigas*, declara sobre o estilo da autora:

Abruptamente, o inesperado se anuncia em meio às notações verossímeis, dando passagem ao insólito: o ex-inquilino da pensão deixara no quarto “um caixotinho de ossos que ficou de vir buscar. Mas até agora não apareceu”. Irrompendo com uma naturalidade chocante, o insólito a pouco e pouco vai- se convertendo em fantástico, a começar do fato de que os ossos miudinhos pertenciam a um anão (MOISÉS, 2012, p. 1080).

Nesse sentido, o realismo fantástico de Lygia Fagundes Telles é abundante em explorar os mecanismos que compõem a psicologia dos personagens, quando confrontados com os próprios limites. As mentiras, os ciúmes, as invejas e os medos são trilhas para que o enredo siga até o insólito. Se os temas predominantes da contística da autora se fincam nos conflitos e ambientes mais cotidianos, há, do ponto de vista da construção do enredo, um caminho capaz de conduzi-los à realidade fantástica. Sobre esta questão, afirma Fábio Lucas: “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” (LUCAS, 1990, p. 68).

Por essa via, a autora disserta na crônica memorialística *Mysterium*, da seleção *Durante Aquele Estranho Chá: Memória e Ficção*, sobre o deslumbramento que o mistério lhe provoca: “Que é ainda mais misterioso na sua raiz latina, *mysterium*. Vamos, repita em voz alta, MYSTERIUM — mas brecando um pouco no y, boca aberta do abismo, mergulhe nesse abysmo. E repetindo a palavra-senha até ouvir lá no fundo o eco prolongado na quedapedregosa, *Mysterium...*” (TELLES, 2009, p. 83)

Vencedora no ano de 2005 do prêmio Camões pelo conjunto da obra e primeira mulher a ser indicada ao Nobel de Literatura em 2016, Lygia Fagundes Telles foi quatro vezes ganhadora do prêmio Jabuti – em 1965 com *Verão no aquário*, em 1980 com *A disciplina do amor*, em 1995 com *A noite escura e mais eu* e em 2001 com *Invenção e memória*. Em 1987, a escritora foi a terceira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e no discurso de posse falou sobre o que acredita ser o compromisso do escritor:

O duro ofício de testemunhar um planeta enfermo nesta virada do século. Às vezes, o medo. Quando perseguido, o polvo se fecha nos tentáculos e solta uma tinta negra para que a água em redor fique turva e, assim, camuflado, ele possa então fugir. A negra tinta do medo. Viscosa, morna. Mas o escritor precisa se ver e ver o próximo na transparência da água. Tem de vencer o medo para escrever esse medo. É resgatar a palavra através do amor, a palavra que permanece como a negação da morte (TELLES, 1987, online).

Apesar de não ter se dedicado exclusivamente às narrativas curtas e às temáticas do insólito, há nos contos de Lygia um empenhado trabalho com a linguagem e propício para produzir, nos textos fantásticos, o efeito necessário. Por ocasião do lançamento da coletânea de contos *A noite escura e mais eu*, o escritor Caio Fernando Abreu escreveu em 1996 sobre a escritora para o Caderno Zero Hora: “Lygia é basicamente uma contadora de histórias, no melhor e mais vasto significado da expressão. Histórias encantatórias, como as de *As Mil e Uma Noites*, ou as das babás e tias de antigamente” (ABREU, 1996, online). No mesmo texto, Caio F. Abreu falou ainda dos mistérios que a autora constrói através da linguagem trabalhada para produzir ambiguidade:

A verdade é ambígua e escapa o tempo todo, parece dizer Lygia nas entrelinhas de tudo que escreve, centrado nesse conflito para sempre irresolvido entre mucos, ódios, nojos da matéria orgânica desprezível e a possibilidade do espírito. Maior riqueza seria impossível num escritor, suspenso sobre o abismo do fio esticado das palavras, também elas ambíguas (ABREU, 1998, online).

Nos romances, Lygia segue uma linha intimista inspirada pelo existencialismo que

prosperou na prosa do pós-1945, cujas experiências e processos internos dos personagens são explorados de forma a dar sentido à trama. Já nos contos a tensão psicológica se mantém, mas encontra a tradição da literatura fantástica e, de modo conjunto aos conflitos que os personagens vivenciam, o fantástico surge permitindo que, com a quebra da aparente normalidade, outras realidades sejam criadas.

Ainda sobre o efeito obtido através do cálculo narrativo, o escritor e crítico Fábio Lucas, no ensaio *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles* (1999), aponta que o sobrenatural surge de modo sutil nos contos da autora, a partir do trabalho calculado que ela opera com a linguagem:

Fantasias secretas, noturnas e diurnas, encontram expansão no seu texto, enfatizando ora a vida, ora a morte. Enquanto isto, a arte da contista está no controle da narrativa, cujo efeito cênico é obtido com o rigor e o cálculo de um enxadrista. O racional se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real se apresenta em estado de transe (LUCAS, 1999, p. 15).

Assim, o trabalho proposto nesta dissertação é um estudo de análise sobre o fantástico em seis contos de Lygia Fagundes Telles. Para tal, serão utilizados contos presentes nas coletâneas *Antes do Baile Verde* (1970) e *Seminário dos Ratos* (1977), ambas publicadas durante os anos de 1970, período emblemático para o Brasil e para a América Latina. Dessa forma, é interessante destacar nessas notas iniciais que as duas obras mantêm um diálogo com temas universais da condição humana, mas também com o tempo histórico e com a sociedade.

2 TEORIAS DO FANTÁSTICO

2.1 Caminhos teóricos da literatura fantástica: de Nodier a Todorov

A origem do fantástico nas obras de ficção remonta a tempos muito antigos. As narrativas de conteúdo sobrenatural estão nos mais variados registros da humanidade, desde narrativas religiosas até às consagradas novelas góticas do Romantismo e ao fantástico na literatura latino-americana no século XX. Assim, na trilha da ascensão das novelas românticas, a busca por definir as particularidades do fantástico em literatura ocupou parte dos estudos críticos e teóricos desde o século XIX, sendo o filósofo e linguista Tzvetan Todorov o primeiro a publicar, já no século XX, no ano de 1968, uma análise sistematizada, com o objetivo de estabelecer o que as histórias fantásticas possuíam em comum.

Anterior a Todorov, o francês Charles Nodier publicou, no ano de 1830, o ensaio *Do fantástico em literatura*, texto em que buscou fazer um levantamento das aparições fantásticas em literatura ao longo da história. Movido pela ideia de que as sensações inspiraram o homem a transformá-las em palavras e figuras, ele afirma sobre o conteúdo fantástico:

O fantástico religioso, se é permitido exprimir-se assim, foi necessariamente solene e sombrio, porque só devia tratar da vida positiva através de impressões sérias. A fantasia puramente poética revestiu-se, ao contrário, de todas as graças da imaginação. Teve por objeto somente apresentar sob uma aparência hiperbólica todas as seduções do mundo positivo (NODIER, 2005, p. 21).

Nesse sentido, o desenvolvimento da busca pela clareza intelectual do período iluminista levaram a literatura, antes de inspiração divinal, a se voltar para as questões mais corriqueiras da vida. Por isso, na visão de Nodier, reduzida à representação de um mundo positivo, a literatura se reencontrou com o elemento inspirador da idade das sensações e abriu espaço para a criatividade, expressão humana que o autor nomeia *mentira*.

No percurso de análise proposto por Nodier, o fantástico só surgiu no terceiro e mais racional momento do desenvolvimento da literatura: “Dessas três operações sucessivas, a da inteligência inexplicável que fundara o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que adivinhara o mundo espiritual, a da imaginação que criara o mundo fantástico, compôs-se o vasto império do pensamento humano” (NODIER, 2005, p. 20).

Após o levantamento histórico, evidenciando o teor fantástico de textos que vão desde as obras do classicismo grego, como *Ilíada* e *Odisseia*, e chegando ao romantismo francês de Lord Byron, Nodier conclui que as narrativas fantásticas, para as quais ele buscou traçar uma genealogia, são uma resposta à imposição do pensamento racionalista que dominou a literatura europeia até o século XVIII, dizendo: “Não se deve, pois, clamar tanto contra o romântico e contra o fantástico. Essas pretensas inovações são a expressão inevitável dos períodos extremos da vida política das nações e sem elas mal sei o que nos restaria hoje do instinto moral e intelectual da humanidade” (NODIER, 2005, p. 23).

Na segunda metade do século XX e sob inspiração dos estudos formalistas, o linguista Tveztan Todorov conduziu um estudo que, até a atualidade, guarda o mérito de ser o primeiro a sistematizar as características do fantástico em literatura. Categorizando o fantástico como um gênero diferente do estranho e do maravilhoso, ele dialogou com a teoria dos gêneros e persistiu na investigação dos atributos e especificidades que constituem o fantástico enquanto gênero literário.

Intitulado *Introdução à literatura fantástica* e publicado pela primeira vez em 1970, o estudo de Todorov direcionou e instigou os estudos teóricos que se dedicaram à literatura fantástica após a segunda metade do século XX, fazendo com que a aplicabilidade do termo fantástico, ainda hoje, seja discutida e questionada em literatura, sendo possível encontrá-la ou refutá-la em textos diversos, que compreendem como fantásticos até mesmo os contos de fada ou as narrativas populares tradicionais. Contudo, a inovação da proposição de Todorov reside no fato principal de encarar a narrativa fantástica como um gênero literário de existência específica e autônoma, presumindo, assim, a existência de um traço comum que aproxima todos os textos fantásticos.

No capítulo de abertura nomeado *Gêneros literários*, Todorov declara sobre o objetivo do estudo: “O que aqui tentamos é descobrir uma regra que funcione através de vários textos e nos permita lhes aplicar o nome de “obras fantásticas”, não o que cada um deles tem de específico” (TODOROV, 2017, p. 7). Dado o caráter formalista do estudo, o autor propõe uma análise dos aspectos internos formalizantes das narrativas, dos aspectos sintáticos, semânticos e verbais dos textos fantásticos.

Valendo-se da analogia da obra literária com o estudo de Anatomia Comparada, do naturalista francês Georges Cuvier, a qual declara ser possível, a partir do fragmento do corpo de um animal, determinar a que espécie pertence, com a justificativa que os organismos são estruturas complexas formadas por outras interrelacionadas. Todorov defende que, assim como

no estudo naturalista, seria possível, no campo dos estudos literários, a partir do reconhecimento de um traço, identificar o gênero fantástico. Segundo o estudioso:

Uma vez admitido este postulado, é fácil compreender por que nosso trabalho não está terminado. Não é possível que um dos traços da obra esteja fixado sem que todos os outros resultem influenciados por isso. Terá que descobrir então como a eleição desse traço afeta os outros, e pôr em evidência suas repercussões. Se a obra literária formar verdadeiramente uma estrutura, é necessário que encontremos, em todos os níveis, conseqüências dessa percepção ambígua do leitor que caracteriza o fantástico (TODOROV, 2017, p. 84).

Tendo em vista os postulados estruturalistas, Todorov constrói o argumento de que o texto literário formar uma estrutura verdadeira, a unidade estrutural do fantástico se realizará através de três aspectos: verbal, sintático e semântico, e complementa o argumento destacando a dificuldade de que uma análise a nível de “significante” imponha dificuldade, pois implicaria em análises particulares das obras.

Como aspecto verbal do fantástico, o teórico destaca o fato de que o sentido figurado do enunciado precisa ser assumido como literal, pois o efeito do exagero tem implicação no fantástico:

As diferentes relações observadas entre o fantástico e o discurso figurado se esclarecem reciprocamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque encontra nelas sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem; é de uma vez sua prova e sua conseqüência; não só o diabo e os vampiros não existem mais que nas palavras, mas sim também, só a linguagem permite conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural. Este se converte, como as figuras retóricas, em um símbolo da linguagem, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade (TODOROV, 2017, p. 90).

Já sobre o aspecto semântico, Todorov aponta que a “prova de verdade”, um problema de enunciação, se faz impossível em literatura porque não existem “as coisas representadas” (TODOROV, 2017, p. 92), por essa via, a exigência de validade da literatura fica a cargo da coerência interna, assim o narrador representado/narrador-personagem permite que o leitor se aproxime e se reconheça, cumprindo a função de autenticar o que é contado (TODOROV, 2017). No que diz respeito ao aspecto sintático, Todorov fala da composição da narrativa fantástica, defendendo que todos os textos literários sugerem uma ordem implícita de leitura, mas que, ao contrário do gênero fantástico, se burlada, não há perda de sentido.

Sobre os textos que podem ser enquadrados no gênero fantástico, Todorov considera aqueles produzidos na vigência do romantismo europeu, a partir do século XVIII, uma vez que os séculos XVIII e XIX abrigaram uma grande quantidade de textos românticos que se estruturam em torno do elemento fantástico, fato que, nos países latino-americanos, aconteceu

no século XX. Assim como outros teóricos que o sucederam, Todorov tomou como marco da literatura fantástica a obra *O diabo apaixonado* do francês J. Cazotte, acatando que foi a partir do Romantismo que o mundo subjetivo, sobretudo dos estados oníricos do sujeito, foi explorado no campo das artes.

Portanto, se nos séculos anteriormente imediatos ao XIX vigorou o pensamento voltado para o cultivo da lógica e da razão em uma realidade objetiva que avançava consoante às práticas mercantilistas e ao domínio do capital, o mistério, a fantasia e a ilusão passaram a ser buscados nas expressões da arte. Selma Calasans Rodrigues adverte que esse conteúdo está primordialmente presente nas narrativas góticas do autor oitocentista alemão E.T.A. Hoffmann:

um diálogo entre razão e desrazão, mostra um 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 (RODRIGUES, 1988, p. 11).

Nesse ensejo, Rodrigues argumenta que a principal diferença do fantástico que se desenvolve no século XVIII para as histórias fantásticas gestadas em épocas anteriores é a mudança no eixo temático proporcionada pelo pensamento lógico, já que antes do Iluminismo os elementos sobrenaturais eram de ordem teológica e após o movimento passaram a ser própria natureza humana (RODRIGUES, 1988). Sobre a estruturação de tal mudança, diz Rodrigues:

O fantástico, no sentido estrito, se elabora a partir da rejeição que o Século das Luzes fez do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica. Nesse sentido, ele operou uma laicização sem precedentes do pensamento ocidental. Pensar o mundo sem o auxílio da religião ou explicações metafísicas, essa é a grande proposta do século XVIII. Para essa orientação do pensamento, muito contribui a influência do empirismo inglês, de Locke e de todo pensamento antimetafísico. A partir daí, como diz Irène Bessière, temos a desconstrução de verossímil de origem religiosa “pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo” (RODRIGUES, 1988, p. 27).

As novelas góticas despontaram na Europa no século XIX, mas as publicações de escritores como Ann Radcliffe começaram ainda no século XVIII. De modo geral, há, nesses primeiros romances de teor sobrenatural, descrições horripilantes, valorização de objetos como caveiras, cruces, velas e taças e a composição de cenas sanguinolentas em espaços como cemitérios e casarões abandonados. Há também a materialização e personificação de seres extraterrenos como vampiros, almas e diabos que, mesclados ao misticismo religioso e lendário da sociedade da época, produziam medo nos leitores.

Sobre a definição daquilo que é fantástico em literatura, Tveztan Todorov defende que o

conceito se determina face a hesitação entre o real e o imaginário. Propondo o conceito de *hesitação* que embasará toda a teoria dele, o crítico também lança luz sobre o papel do leitor implícito no texto fantástico, uma vez que é essa figura que, junto ao personagem, hesitará. Argumentando que “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30). Diz o autor:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra (TODOROV, 2017, p. 15).

Ao conduzir um estudo sistematizado sobre os aspectos constituintes da literatura fantástica, Todorov assegura que “[...] um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2017, p. 32), concluindo que o gênero fantástico se avizinha do maravilhoso e do estranho, mas não se confunde com estes, sendo a hesitação o fator determinante para a opção pelo fantástico. A hesitação todoroviana, então, é aquilo que o leitor experimenta quando há uma irrupção na lógica da narrativa e o faz questionar a veracidade dos acontecimentos.

Ainda sobre a hesitação essencial ao fantástico, Todorov fala do “tempo da incerteza” (TODOROV, 2017, p. 15), momento em que o gênero fantástico se firma, pois é quando o leitor questiona se a figura ou a experiência, que foge ao mundo conhecido e reconhecido como aceitável, é fruto da imaginação ou se pertence a uma realidade regida por leis até então desconhecidas. Nesse sentido, a função do leitor na teoria todoroviana participa das três condições constituintes do fantástico definidas por ele. A primeira delas considera o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, a segunda exige que o leitor se identifique com o personagem no momento da irrupção do acontecimento sobrenatural, e a última também exige uma atitude do leitor perante o texto, pois ele deve afastar as leituras poéticas ou alegóricas ao se deparar com o evento sobrenatural.

O ensaísta e escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft, também anterior a Todorov, publicou em 1927 um ensaio sobre a literatura de terror chamado *O Horror Sobrenatural em Literatura*, lançando importantes reflexões sobre o próspero momento de desenvolvimento da *pulp fiction*, ficção horrífica, popular nos Estados Unidos da primeira

metade do século XX. Variados tipos de narrativas se ligaram a esse momento de expressão artística norte-americana, pois as produções não estavam agrupadas sob nenhuma corrente de forte definição estética, os textos iam desde contos de terror sobrenatural publicados em revistas de pequenas tiragens até contos de ficção científica.

Com uma introdução que define o medo como uma das emoções mais fortes e antigas do homem, Lovecraft buscou traçar uma genealogia do horror e da aparição de temas sobrenaturais em literatura (LOVECRAFT, 1987). Sobre os gostos e interesses da sociedade que impulsionaram o desenvolvimento das novelas góticas na Europa, Lovecraft comentou o entusiasmo que a tradução para língua francesa feita por Antoine Galland das *Mil e Uma Noites*, publicada entre os anos de 1704 e 1717, provocou nas produções que a sucederam incorporando, a partir de então, traços de humor e malícia aprendidos do fantástico oriental. Igualmente sobre os interesses da crescente sociedade burguesa europeia do século XIX e propício para o desenvolvimento das narrativas fantásticas, Lovecraft falou do interesse por temas espirituais: “A essa altura eclodia um surto de interesse em charlatanismo espiritista, mediunidade, filosofia hindu e coisas que tais, mais ou menos como acontece hoje em dia; e com isso cresceu consideravelmente o número de histórias fantásticas de fundo "psíquico" ou pseudo-científico” (LOVECRAFT, 1987, p. 41).

Todavia, para Lovecraft, o conceito de atmosfera é o que define o conto de horror moderno e o diferencia das demais histórias que podem gerar medo no leitor. Sobre a culminância de uma determinada sensação no leitor, diz o autor:

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensangüentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana — uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado (LOVECRAFT, 1987, p. 17).

De tal modo, há na visão de Lovecraft o entendimento de que o fantástico é exterior ao texto, aproximando-o, assim, da pressuposição das funções implícitas de leitor e narrador que posteriormente seriam recrutadas por Todorov. Dessa forma, a partir da suposição de um leitor implícito, o leitor todoroviano hesita diante do fato insólito geralmente apresentado por um narrador em primeira pessoa, cumprindo o requisito fundamental para o fantástico concebido pelo estruturalista. Em sentido semelhante, Lovecraft diz da atmosfera do fantástico:

O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor

um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do rufar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido (LOVECRAFT, 1987, p. 19).

Assim, para ambos os teóricos o fantástico inflige no leitor uma certa conformidade com o mundo dos personagens.

Sobre o nascimento da literatura de horror moderna, assim como Charles Nodier, Lovecraft a considera originalmente criada no verso e alimentada pela tradição oral medieval sobre mitos e lendas dos povos nórdicos (LOVECRAFT, 1987, p. 23). Nesse sentido, o trabalho de Lovecraft procura traçar uma genealogia das narrativas de terror e, conclui, assim como Todorov posteriormente o fará, que o nascimento do “típico conto de horror da literatura corrente” aponta para o meado do século XVIII (TODOROV, 2017, p. 25). Entretanto, o estudo de Lovecraft, ao contrário do de Todorov, não visa a definir o fantástico como gênero literário, mas analisar as origens da ficção de terror norte-americana.

Sobre o poder persuasivo que o horror instaura na mente dos leitores a partir da introdução de bases psicológicas, Lovecraft vê no inglês Edgar Allan Poe um marco, considerando que ele conduziu nesse tipo de narrativa uma “expressão sistemática” (LOVECRAFT, 1987, p. 60) que serviu de base para a forma moderna do conto de terror centrado no clímax:

Os espectros de Poe adquirem assim uma malignidade convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores, e estabelecem um novo padrão de realismo nos anais da literatura de horror. Além disso, o intento artístico e impessoal foi ajudado por uma atitude científica não muitas vezes vista antes dele; dessa forma Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que redobrou a força das suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios (LOVECRAFT, 1987, p. 61).

Igualmente precedente a Todorov, como Nodier e Lovecraft, Sigmund Freud também conduziu reflexões acerca da literatura de temática fantástica no ensaio *O Estranho*, publicado originalmente em alemão com o título *Das Unheimliche* no ano de 1919. No citado ensaio, Freud observa o quão incomum pode ser um psicanalista se dedicar a um estudo sobre estética, opinando que devido à ausência da exploração da temática do estranho nos tratados de estética, a análise do conteúdo que produz medo, é válida. Estruturado em torno das observações sobre o conto *O homem de areia*, de Amadeus Hoffman, Freud trata de vários temas que serão caros aos estudos da literatura fantástica no decorrer do século. A partir da leitura do conto de Hoffman, Freud perscruta os temas da *castração*, do *duplo* e da *repetição*.

Ancorado em uma análise filológica do termo *unheimlich*, Freud considera que o

estranho, que posteriormente passará a ser frequentemente lido na teoria dele como *infamiliar*, é “(...) de certa forma, um tipo de familiar” que aparece de modo angustiantedevido ao recalçamento (FREUD, 1976, p. 59). Observa Freud:

Em segundo lugar, se é isso mesmo a natureza secreta do infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem de realmente novo ou estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento [...]. É justo dizer que o infamiliar é o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando, e que todo infamiliar preenche essa condição (FREUD, 1976, págs. 72 e 76).

Contudo, o psicanalista observa que o infamiliar da ficção fantástica não é o mesmo das vivências, pois sofre uma grande modificação, vez que na literatura o conteúdo é dispensado da prova de verdade imposta à vida (FREUD, 1976, p. 79). Desse modo, procedendo a análise do conto *O homem de areia* de A. Hoffman, Freud aponta, ainda que não seja o foco analítico do ensaio dele, a importância narrativa da figura da boneca Olímpia para o conto de Hoffman. Assim, levando em consideração a análise de Freud, à boneca caberia o papel da *hesitação* aventado por Todorov, pois há uma estranheza provocada pela dúvida de Olímpia ser ou não um autômato.

2.2 NOVAS PROPOSTAS PARA A LITERATURA FANTÁSTICA: OS ESTUDOS POSTERIORES A TODOROV

2.2.1 O fantástico está no texto: a proposta de Filipe Furtado

No capítulo inicial de *A construção do fantástico na narrativa* (1980), o professor português Filipe Furtado se dedica a um estudo, originado da dissertação de mestrado que produziu na Universidade Nova de Lisboa, sobre os textos literários de “temática de índole sobrenatural” (FURTADO, 1980, p. 7). Assim como Todorov, Furtado considera o fantástico um gênero literário autônomo, e, em nota de rodapé, aprofunda explicação sobre o que considera ser um gênero literário, apontando que constitui um gênero qualquer conjunto de textos em que haja características ou formas de organização que os diferencie de modo claro do restante das produções literárias.

No referido estudo, Furtado se dedica a desenvolver a ideia da *ambiguidade* como a característica que distingue o fantástico dos gêneros que lhes são próximos: o estranho e o maravilhoso. Assim, ele defende que no fantástico os recursos da narrativa operam em favor da manutenção da incerteza, enquanto nos outros gêneros não há nenhum mecanismo atuante para

tal efeito. O autor utiliza a expressão “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980, p. 20) para se referir ao teor sobrenatural das narrativas fantásticas, maravilhosas e estranhas. Observando que, em contraste ao maravilhoso, gênero no qual as narrativas já são iniciadas por um pacto com o destinatário em que o espaço, o tempo e as ações são arbitrárias ou do estranho, gênero em que os eventos sobrenaturais podem ser racionalmente esclarecidos dentro da narrativa, Furtado diz que:

Finalmente, só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter todas as formas de debate sobre esses dois elementos, cuja coexistência parece, em princípio, impossível (FURTADO, 1980, p. 35).

Sobre a contribuição de Todorov para os estudos do fantástico em literatura, Furtado considera de grande mérito o fato de o teórico ter sido o primeiro a estudar o fantástico de forma global, considerando-o um gênero. Contudo, questiona a primazia da abordagem sistemática empregada com a intenção de dar conta apenas das questões mais teóricas da literatura fantástica. Sobre a obra *Introdução à literatura fantástica* de Todorov, diz Furtado:

Nesta obra, Todorov também formula a sua definição do fantástico, baseando-a na hesitação representada pelo leitor implícito entre aceitar ou recusar os fenômenos que o enunciado narrativo lhe propõe como sobrenaturais. Embora discutível, como se tentará demonstrar neste estudo, tal definição já possibilita o estabelecimento muito aproximativo das características básicas do gênero. Por outro lado, deve-se-lhe uma delimitação de apreciável rigor entre o fantástico e o resto da literatura, em particular no tocante ao estabelecimento das linhas que o demarcam dos gêneros contíguos, o maravilhoso e o estranho. Por fim, para além de numerosas achegas positivas tanto no plano da teoria crítica em geral como no do fantástico, o trabalho de Todorov delineia ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do gênero, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas. (FURTADO, 1980, p. 14)

Assumindo o fantástico como um gênero literário que mais se assemelha do que se diferencia de outros, Furtado declara que o fantástico não carrega nenhuma inefabilidade ou hermetismo essenciais, entretanto, possui alguns modos operativos específicos como a adesão do leitor à hesitação, figura que o autor chama de “destinatário mediato da obra” (FURTADO, 1980, p. 74). Oposto a Todorov, que propôs definir o fantástico a partir da hesitação, Furtado declinará de uma proposta de única via para descrevê-lo, apesar de escolher o conceito da permanência da ambiguidade como marca que o diferencia dos demais gêneros dotados de “temática de índole sobrenatural” (FURTADO, 1980, p. 7). O autor credita a ambiguidade do fantástico ao modo como o gênero é construído, dizendo que o efeito é “[...] resultado da ação combinada de diversos processos discursivos, não tendo, portanto, vida autônoma fora desse

contexto” (FURTADO, 1980, p. 37).

Como outros estudiosos, Furtado observa que a narrativa fantástica se alimenta daquilo que pode haver de negativo no sobrenatural, argumentando que se os personagens conduzirem ações sobrenaturais como as bondades realizadas por fadas ou gênios, a narrativa será maravilhosa e não fantástica, impondo como segunda condição para a construção do fantástico a necessidade de que algo ameaçador surja na trama (FURTADO, 1980). Nesse sentido de diferenciação, para o teórico português, o gênero maravilhoso não pretende “passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar” (FURTADO, 1980, p. 35), pois há um pacto tácito entre o narrador e o receptor que leva o último a excluir qualquer debate sobre a natureza ou a causa do que é narrado.

Na mesma circunstância de o efeito fantástico ser construído no interior da tessitura narrativa, Furtado observa a importância de haver no texto um narrador-personagem, pois quando coincidentes, esses dois personagens da ficção seriam capazes, através das intervenções no discurso, de conduzir o narratário à definitiva indecisão perante os fenômenos narrados (FURTADO, 1980, p. 35). Assim, a ideia da *permanência da ambiguidade* é, na visão dele, fundamental para a construção do fantástico:

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui internamente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Entretanto, efetivamente distante em relação à teoria todoroviana é a observação de Furtado sobre o papel do narratário, figura fictícia de recepção imediata do texto literário fantástico (FURTADO, 1980, p. 74). Todorov, sob a nomenclatura de leitor, toma-a como essencial para que o fantástico se concretize, pois é essa figura que experimenta os efeitos da hesitação. Assim, se para Todorov o narratário é o leitor real e implícito, para Furtado ele é um personagem de ficção que pode vir a não se concretizar entre os leitores reais. Apontando essa como a principal fragilidade do modelo proposto por Todorov, Furtado acredita que o fantástico está no texto e não exterior a ele, definindo que o que marca o texto fantástico é a ambiguidade, provocada a partir da construção narrativa e não a hesitação que o leitor experimenta ao encontrar o motivo insólito.

Por essa via, Furtado assume que são raras as narrativas em que não há nenhuma forma de racionalização dos acontecimentos insólitos e mantém o argumento de que se houver uma racionalização parcial do impacto produzido pelo fantástico, a ambiguidade primordial ao

gênero não seria anulada ou o texto se encaminharia para o gênero estranho. Por esse motivo, o autor defende que a racionalização parcial é importante sob dois aspectos que, por sua via, sustentam a leitura do fantástico:

[O primeiro] suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na “imparcialidade” do narrador, tornando-se assim importante fator de verossimilhança. [...] Por outro lado, a racionalização parcial pode contribuir para reforçar as notações do mundo material normal representado na obra, sublinhando-lhe certos traços “realistas” e aparentando manter a acção dentro dos limites do senso comum (FURTADO, 1980, p. 67).

Concluindo sobre o efeito da racionalização na narrativa fantástica, Furtado argumentará que, embora perigosa para a manutenção da ambiguidade, a racionalização nem sempre destrói o efeito ambíguo essencial às narrativas fantásticas.

A respeito dessa discussão sobre as possibilidades de racionalização do texto fantástico fincadas por Furtado, Todorov, que definiu o fantástico como um gênero de fronteira que se estabelece pelo lugar que ocupa entre o estranho e o maravilhoso, vê na racionalização do teor inquietante da narrativa um fator determinante para que a obra seja enquadrada como estranha e não mais fantástica.

2.2.2 A lógica narrativa do fantástico: a contribuição de Irène Bessière

No texto *O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha* (2012), Irène Bessière declara que devido a questões metodológicas e conceituais, há uma dificuldade no tratamento teórico da literatura fantástica. Contrapondo-se aos esquemas formais de análise e de conceituação do fantástico propostos por Tveztan Todorov, a teórica defende uma via de análise em que o relato fantástico mantém uma relação dialógica e multifacetada com a cultura.

Nesse sentido, Bessière elabora objetivamente uma crítica àquilo que aponta como uma tentativa de desenraizamento cultural nas proposições teóricas formalizantes do relato fantástico, atribuindo a fragilidade das conceituações metodológicas à tentativa de excluir das análises o conteúdo semântico. Pois, considerando que a obra fantástica é um produto cultural que carrega em si um debate sobre as possibilidades e impossibilidades da civilização que a produziu, a autora observa que os limites do real e do fantástico não são permanentemente fixados e tendem a mudar consoante a época e a sociedade (BESSIÈRE, 2012). Acrescentando à discussão que a ficção fantástica funciona como um tipo de elaboração dos marcos sócio-culturais em que é produzida, declara:

A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade que são deste mundo. Esse novo universo elaborado na trama do relato se lê entre as linhas e os termos, no jogo das imagens e das crenças, da lógica e dos apelos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrado, nem provado, mas somente designado, o fantástico retira de sua própria impossibilidade certo índice de possibilidade imaginária, mas longe de perseguir alguma verdade — mesmo que fosse aquela da psique escondida e secreta — ele tem consistência na sua própria falsidade” (BESSIÈRE, 2012, págs 306-307).

Ainda em oposição à proposta de Todorov, Bessièrre rejeita o enquadramento do relato fantástico como gênero literário, argumentando que não há uma linguagem propriamente fantástica, mas uma reelaboração estética do imaginário coletivo: “Não há linguagem fantástica em si mesma. De acordo com a época o relato fantástico se coloca como recurso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e não existe senão graças a esse discurso que ele desfaz desde o interior” (BESSIÈRE, 2012, p. 308).

Discordando, ainda, da indicação de Todorov de que o fantástico é um gênero narrativo, Irène Bessièrre pressupõe que existe uma lógica narrativa que é ao mesmo tempo formal e temática nos textos fantásticos, que, sob a aparência de ser exclusivamente ficção, deriva da sociedade e das mudanças nos seus marcos culturais (BESSIÈRE, 2012). Assim, a autora define o relato fantástico como “um dos métodos da imaginação”, organizado por contraste e tensão dos elementos que compõem o arcabouço mitológico, religioso e psicossocial de um povo (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

No intuito de destacar que o relato fantástico guarda semelhanças com outras manifestações humanas, mas não se reduz a elas, visto que a literatura é a concretização do projeto criativo de um autor, a teórica argumenta que esse projeto é dialeticamente composto pela realidade e pela desrealização. Oriundo da sobreposição de várias verossimilhanças e das fraturas na própria realidade quando submetidas à pena de um autor, o relato fantástico se forma daquilo que é mais cotidiano, contudo, deixa de pertencer aos limites do natural e do sobrenatural, do real e do irreal, para, se aproximando do absurdo, tornar-se fantástico (BESSIÈRE, 2012).

Para ser verdadeiramente criadora, a poética do relato fantástico supõe o registro dos dados objetivos (religião, filosofia, esoterismo, magia) e a sua desconstrução: não devido a uma argumentação intelectual – teríamos, desse modo, uma simples discussão conceitual, mesmo se fosse irônica ou paródica, à maneira de Comte de Gabalis (1670), de Montfaucon de Villars –, mas por causa da definição desses dados como um conjunto de sistemas de signos repentinamente inaptos de dizer e de transformar, no registro da regulação e da ordem, o acontecimento posto no centro do drama fantástico (BESSIÈRE, 2012, p. 4).

Na acepção de Bessière, o relato fantástico se origina do conto maravilhoso e guarda como traço original a referência sobrenatural, entretanto, ao contrário do maravilhoso, que expõe acontecimentos destacadamente irrealis sem com isso levantar algum tipo de surpresa, o fantástico mostra a inadequação e a ambiguidade desses acontecimentos frente ao desenvolvimento da narrativa (BESSIÈRE, 2012). Nesse ponto, a autora reitera o pensamento de Todorov de que no conto o maravilhoso o elemento fantástico surge sem a necessidade de que haja qualquer tipo de explicação: “Para delimitar exatamente o maravilhoso puro, convém dele afastar numerosos tipos de narrativa, onde o sobrenatural recebe ainda uma certa justificação” (TODOROV, 2017, p. 60).

Além disso, Bessière adverte que todas as referências que preenchem as obras fantásticas são artifícios narrativos que não servem para atestar a existência de instâncias suprassensíveis, mas que funcionam enquanto estratégias narrativas que colaboram com a construção domistério irresoluto que unirá personagem e leitor (BESSIÈRE, 2012). Sob esse ponto, a teoria da autora assume que há uma relação estabelecida entre a interioridade e o exterior do texto fantástico, convocando o leitor para junto do personagem em um movimento de confrontação das informações que se aproximam do absurdo:

O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real (BESSIÈRE, 2012, p. 307).

Assim, tomando o relato fantástico como uma resposta às dúvidas sobre o próprio estatuto do sujeito e do real, Bessière considera que o texto fantástico deriva de uma realidade que é em si problemática, concluindo que a narrativa fantástica dá ao real e ao sobrenatural a mesma inconsistência. Nesse aspecto, a teórica amplia a margem de análise dos textos fantásticos e vai além da conclusão de Todorov de que a circunscrição da literatura fantástica se esgota no século XIX e ao incluir autores do século XX, como Franz Kafka, acrescenta ao trabalho de descrição dos marcadores do relato fantástico, a análise de textos que outros teóricos classificaram como neofantásticos.

2.2.3 David Roas e os limites do real

Imbuído da vontade de mostrar, no conjunto de artigos *A ameaça do fantástico* (2014), a

própria ideia da literatura fantástica sem, com isso, negar as teorias anteriores, o espanhol David Roas nota, entre os anos de 1980 e 1990, o surgimento de uma nova concepção de indivíduo e de realidade no campo das artes. Observando que há na literatura daquela época uma escolha pelas formas narrativas ligadas ao fantástico, Roas (2014) credita a incidência das formas fantásticas, na literatura espanhola, à recursos literários como a metaficção e a transgressão linguística.

Nesse sentido, Roas define a metaficção como a confluência entre realidade e ficção e a transgressão linguística como o resultado da impossibilidade de representar o mundo real através da linguagem. Esses elementos são para o autor espanhol as bases da renovação do gênero fantástico que surge após a década de 1980. Nesse sentido, ele assinala na atualidade a preferência pela forma narrativa do conto e do miniconto como estratégia de maximização da tensão, bem como o emprego do humor como tática de contestação da experiência existencial do sujeito.

Sobre o surgimento do tema fantástico em literatura, para Roas e grande parte dos autores teóricos analisados neste trabalho, remonta ao século XVIII e é fruto do pensamento racionalista que se estruturou na Europa. Assim, o autor destaca que o referido século é o momento em que “[...] se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor.” (ROAS, 2014, p. 47).

Sob tal perspectiva, o fantástico na análise de Roas é um gênero literário de compleição realista, pois desconstrói o real a partir da transgressão da própria realidade. Nesse sentido, o realismo será uma necessidade estrutural de qualquer texto de literatura fantástica:

Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível. E isso se traduz em uma evidente vontade realista dos narradores fantásticos, que tentam fixar o narrador na realidade empírica de um modo mais explícito que os realistas (ROAS, 2014, p. 51).

Sendo a irrupção a marca que diferencia o texto fantástico do texto realista, pois o narrador constrói um mundo que guarda completa semelhança com o mundo do leitor, mas em determinado momento, através da linguagem, único recurso disponível ao narrador, algo extraordinário que romperá com o modelo de realidade que narrador e leitor compartilhavam até ali será evocado. Nesse sentido, está o caráter subversivo que Roas credita à literatura

fantástica, pois esta, de modo temático e estilístico, subverte a representação do sistema de valores partilhado pela sociedade (ROAS, 2014).

Considerando a transgressão que o fantástico provoca na realidade como aterrorizante e inquietante, o teórico espanhol se aproxima do pensamento de H. P. Lovecraft quando define o medo como efeito fundamental da narrativa fantástica. Para Roas, o medo que o texto fantástico é capaz de suscitar é produto do choque que a irrupção do elemento dissonante causa no contexto de realidade e provoca, em sequência, outros questionamentos aterrorizantes que passarão a acompanhar o leitor (ROAS, 2014).

Bem como Todorov e outros teóricos anteriores, o leitor tem, para David Roas, papel ativo na consecução do efeito fantástico, vez que caberá a ele a função de contrastar a narrativa àquilo que reconhece como real. Assumindo que o fantástico sempre se constitui como uma ameaça à realidade do leitor, Roas afirma: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, mas sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.” (ROAS, 2014, p. 31). Ainda sobre o papel do leitor para a literatura fantástica, Roas acredita que “[...] o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo.” (ROAS, 2014, p. 92).

Comentando o papel do leitor evocado por grande parte dos estudiosos que se dedicam à análise do fantástico em literatura, Rodrigues Júnior, no artigo *A batalha do fantástico: panorama teórico-crítico do século XX* (2021), discute as implicações de um gênero se definir a partir da interação com leitor:

Todavia, atribuir ao leitor papel tão cabal para a existência do que Todorov afirma ser um gênero literário parece originar um novo problema, dessa vez de ordem hermenêutica, mas que também põe em xeque toda a noção de gênero fantástico assim como o problema dos gêneros limítrofes, problema que é reconhecido pelo próprio autor (2012, p. 37). Um romance histórico é romance histórico independente da leitura que o leitor faça dele; uma fábula o é também independentemente da interpretação que o leitor tenha de sua moral ou significados implícitos. Como poderia, então, a existência de um gênero estar condicionada a um sentimento provocado no leitor? É essa a crítica do próprio Todorov a H.P. Lovecraft, que institui o medo como alicerce do fantástico (RODRIGUES JÚNIOR, 2021, s/p).

Em uma visão encampada por pensamentos como o desconstrucionismo da modernidade proposto por Jacques Derrida e a reflexão de Campra de que a literatura fantástica no tempo presente já não se ocupa de temas de circulação social difícil, tal como fizeram os românticos, Roas, assim como Bessière (2012), se opõe à sentença do fim da literatura fantástica proferida por Todorov. Sob a terminologia de neofantástica, Roas defende a continuidade do fantástico:

Portanto, mais que entender o neofantástico como diferente do fantástico tradicional, creio que ele representa uma nova etapa na evolução natural do gênero fantástico, em função de uma noção diferente do homem e do mundo: o problema colocado pelos românticos sobre a dificuldade de explicar racionalmente o mundo derivou em nosso século em direção a uma concepção do mundo como pura irrealdade (ROAS, 2014, p. 71).

No que diz respeito ao estudo desenvolvido aqui sobre a presença do fantástico em contos selecionados da autora paulistana Lygia Fagundes Telles, a posição teórica adotada será a dos autores que admitem o desenvolvimento de uma literatura fantástica ao longo do século XX. No sentido dos temas buscados pela literatura fantástica contemporânea, David Roas argumenta:

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional[...] No nosso século se realiza uma revolução: a segurança em relação à realidade entra em crise, ao mesmo tempo em que secam as fontes do absurdo institucionalizado (religião, mito etc) (ROAS, 2014, págs. 67-8).

Assim, segundo a proposta do teórico, é a crise da realidade que alimenta o fantástico do século XX, alijada dos temas que a alimentaram durante o século XIX, a prosa fantástica pós-moderna se abriga na dissolução dos limites entre real e irreal. Denotando a estranheza do mundo aparentemente ordenado, na pós-modernidade a realidade, bem como a literatura, são encaradas como uma construção fictícia compartilhada. Nesse sentido, considerando a narrativa fantástica pós-moderna uma evolução natural do gênero, Roas argumenta que mesmo que as fronteiras estejam diluídas, o contraste entre a realidade fantástica e a realidade extratextual ainda é necessário para que o efeito fantástico ocorra.

2.2.4 Remo Ceserani e os modos do fantástico

Remo Ceserani em *O fantástico* (2006) considera a importância dos estudos de Todorov por permitirem que a literatura fantástica passasse a ser reconhecida nos meios acadêmicos e, a partir disso, uma variedade de estudos sobre os mecanismos do fantástico começasse a ser cultivada. Nesse sentido, o teórico italiano destaca que uma manifestação da experiência humana do século XIX foi redescoberta através dos estudos dos textos fantásticos:

Foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna — como uma das descobertas

expressivas mais vitais e persistentes (CESERANI, 2007, p. 8).

Entretanto, Ceserani considera limitadas algumas observações de Todorov sobre o fantástico. Discordando da circunscrição proposta pelo teórico búlgaro, ele concebe que a literatura fantástica expandiu horizontes além dos limites do romantismo europeu ao mesmo tempo em que chama à análise da razão crítica o emprego indiscriminado do termo fantástico na atualidade (CESERANI, 2007, p. 11). Opondo-se à definição de Todorov do fantástico como um gênero literário, ele o considera um modo que pode estar presente em gêneros literários diversos:

Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor (CESERANI, 2007, p. 12).

Ceserani avalia que, no período pós-todoroviano, tanto as explicações que definem o fantástico a partir da oposição aos gêneros vizinhos como as que levam em conta a dimensão psicológica do fantástico ganharam força, pontuando que as análises sobre as manifestações do inconsciente na literatura fantástica apareceram em muitos estudos de influência freudiana desenvolvidos a partir do século XX.

Limitadas também são as definições que tendem a caso a caso, dar ao fantástico explicações em termos de experiência puramente psicológica, ou psicanalítica. Presos a esse sentido psicológico estão todos aqueles estudos que se concentram no efeito de terror e de medo gerado nos leitores e espectadores do fantástico. (CESERANI, 2007, p. 59).

Como proposta, Remo Ceserani acrescenta aos estudos sobre literatura fantástica o conceito de que há “procedimentos formais e sistemas temáticos” (CESERANI, 2007, págs. 68-9) que, embora não sejam exclusivos das narrativas fantásticas, os caracterizam como uma modalidade literária, detalhando-os em dez pontos que, de modo resumido são: 1. a maturidade da prosa que se manifesta pela exploração de instrumentos narrativos a partir do século XVIII (CESERANI, 2007, p. 69); 2. a primazia da narração em primeira pessoa e dos destinatários explícitos como elementos que legitimam a ficção fantástica à medida que facilitam a confluência entre leitor implícito e leitor externo (CESERANI, 2007, p. 69); 3. a exploração das potencialidades da linguagem, sobretudo, da metáfora que impregna a linguagem de artifícios plásticos de modo a formar uma realidade (CESERANI, 2007, p. 70); 4. o envolvimento do leitor que, conduzido a um mundo possível e familiar, é tomado pela surpresageradora de medo, humor ou a fusão desses (CESERANI, 2007, p. 71); 5. a passagem da

fronteira pelo personagem que sai do ambiente cotidiano para o espaço da loucura, do sonho ou do pesadelo (CESERANI, 2007, p. 73); 6. a presença de um objeto mediador que funciona como testemunho de que o personagem ultrapassou a fronteira (CESERANI, 2007, p. 74); 7. as formas narrativas preenchidas por não-ditos ou buracos deixados pelas elipses que, no auge datensão, abrem espaços para as dúvidas que mantém o efeito fantástico; 8. o uso de procedimentos e formas da prática teatral com vistas a provocar um efeito ilusório (CESERANI, 2007, p. 75); 9. como complemento à teatralidade, Ceserani aponta a figuratividade, recurso que enfatiza elementos gestuais colocados em cena (CESERANI, 2007, p. 76); 10. o artifício moderno da inclusão de detalhes carregados de significados narrativos profundos (CESERANI, 2007, p. 77).

Sobre o que chamou de “sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica” (CESERANI, 2007, p. 77), o autor aponta oito temas que, ligados aos procedimentos do fantástico anteriormente enumerados, costumam se repetir. De modo igualmente resumido são:

1. A presença do escuro, expresso sob as formas da noite, da própria escuridão ou do mundo habitado por seres obscuros como a ambientação favorita do fantástico. Ele explica que essas representações permitem abordagens que vão desde a relação iluminista do claro e do escuro até a contraposição das linguagens do consciente e do inconsciente (CESERANI, 2007, p. 80);
2. a “vida dos mortos” (CESERANI, 2007, p. 80), outro sistema temático caro ao fantástico, o teórico afirma que “tem profundas raízes antropológicas, e vínculos fortes com a vida material e as convenções sociais” (CESERANI, 2007, p. 80) relacionadas às pulsões do eros e aos condicionamentos impostos pelo amor romântico;
3. o pensamento burguês que coloca o indivíduo como centro da vida social é o terceiro tema apontado por Ceserani, pois há a partir daí uma profusão de romances de formação em que o sujeito passa a ser celebrado, permitindo que surjam narrativas em que “[...] há o eu que, ao contrário, se representa em suas próprias descontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada” (CESERANI, 2007, p. 82), sendo possível nessas narrativas de sujeitos fragmentados a aproximação com as formas da literatura fantástica;
4. a loucura atualizada como fenômeno patológico e social aparece no fantástico como uma experiência dos limites da consciência, diminuindo as distâncias entre o louco e gênio, propiciando o papel do visionário. (CESERANI, 2007, p. 84);
5. o tema do duplo atualizado no fantástico através de espelhos, retratos e sombras colocam em crise a personalidade e a subjetividade humana (CESERANI, 2007, p. 83);
6. o monstruoso, o estranho e o irreconhecível, quando insurgem no ambiente

doméstico, propiciam a perturbação, a psicológica e a situação narrativa é invertida, pois ao contrário dos romances de aventura, o evento começa a se mover de fora para dentro. (CESERANI, 2007, p. 84); 7. as frustrações do amor romântico, o autor aponta que ao fantástico coube a tarefa crítica de refletir o excesso de projeção do amor romântico que aparecem sob imagens pictóricas ou fantasmagóricas (CESERANI, 2007, p. 86); o nada relacionando à filosofia materialista e as correntes espiritualistas pessimistas do século XVII, aparece muitas vezes na literatura fantástica associado à loucura de personagens, que experimentam os absurdos do sistema cultural (CESERANI, 2007, p. 88).

Seguindo os pontos propostos por Ceserani (2007), para a análise do fantástico em Lygia Fagundes Telles, três observações do teórico têm especial relevância. Uma é a observação do autor de que as aparições do monstruoso ou do irreconhecível, presenças igualmente antigas nos textos literários, ganham a partir do século XX um elemento novo que as redimensiona. Sobre a inquietação do fantástico como fruto da intrusão do inquietante na esfera doméstica, diz o teórico:

Há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por consequência, a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão, o lobisomem que vaga no mundo arcaico da bestialidade da transformação dos corpos e das naturezas, o vampiro que se apropria de toda a energia vital; enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consciência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta (CESERANI, 2007, págs. 84-85).

A crise do amor romântico é outro tema apontado por Ceserani (2007) e relevante para a análise do fantástico na obra de Lygia. Exposto pelo teórico como um modelo superado na literatura, é um tema que autoafirma o tema do duplo, pois quando dois indivíduos movidos por uma afinidade genuína se escolhem, resultam em uma nova unidade que é fruto de um projeto de fusão. Finalizando as observações sobre as formas temáticas do fantástico, Ceserani traz o niilismo como uma alternativa ao otimismo que vigorou nos temas literários do oitocentismo, advertindo que, na literatura fantástica, frequentemente se junta ao tema da loucura. Dessa maneira, o estudo de Remo Ceserani (2007) é importante no sentido de perceber como a literatura fantástica foi capaz não somente de atualizar temas que historicamente já pertenciam ao escopo literário do fantástico, mas de se debruçar sobre as novas perspectivas culturais e sociais que se formaram no homem burguês.

2.2.5 Jaime Alazraki e o neofantástico

Em diálogo com a noção tradicional de literatura fantástica, como definida por Todorov, o teórico argentino Jaime Alazraki desenvolve a ideia do nascimento de um novo gênero fantástico, argumentando que a partir da Primeira Guerra Mundial passaram a existir no Ocidente múltiplas produções que, embora fantásticas, não se enquadram na definição tradicional do gênero. No ensaio *¿Que és lo neofantástico?* (1990), Alazraki defende que as narrativas de Borges, Kafka e Cortázar, apesar de serem fantásticas, se diferenciam radicalmente dos textos fantásticos produzidos no século XIX, observando: “[...] um novo tipo de ficção em busca do seu gênero. ” (ALAZRAKI, 1990, p. 26, tradução nossa). Nesse sentido, ele propõe o *neofantástico* a partir de três premissas: visão, intenção e *modus operandi*.

Sobre a visão, Alazraki (1990) adverte que por trás do real há uma outra realidade mascarada, e é a partir das fissuras que a literatura fantástica faz no real que se torna possível ver o que está encoberto. Desse modo, a realidade oculta seria o espaço lúcido, os interstícios em que o escritor produz uma obra que devassa o que a realidade aparente encobre. O produto do exercício literário do fantástico seria, então, os anseios e questões próprias da contemporaneidade.

Jaime Alazraki toma como partida a posição adotada por Cortázar em carta à González Bermejo em 1978 pelo fato do escritor argentino, na ocasião, ter defendido a noção de que o fantástico é algo muito simples, que pode surgir a qualquer momento e sem a necessidade de uma ambientação de terror. Assim, mencionando que intenção de provocar o medo é o princípio que direciona a literatura fantástica clássica, ele aponta que na contemporaneidade essa intenção foi substituída pela “perplexidade” e pela “inquietação” (ALAZRAKI, 1990, p. 29). Manifesto em situações cotidianas, o fantástico tirou do medo a condição de premissa fundamental para a concretização das narrativas fantásticas que passaram a evocar no leitor a perplexidade diante dos absurdos da própria época. Desse modo, as situações insólitas que se apresentam nos textos neofantásticos são, para Alazraki, metáforas que se contrapõem ao mundo científico e racional posto, expressando os elementos que não cabem na racionalidade estrita.

Na construção do relato neofantástico há para Jaime Alazraki o *modus operandi* (ALAZRAKI, 1990, p. 31), um tipo de mecânica dos relatos. Usando o argumento de Todorov

de que o acontecimento fantástico surgiria de uma situação completamente natural que de forma gradativa se modifica dando lugar ao inimaginável, ele diz que, no neofantástico, há uma tessitura que tem partida no próprio evento sobrenatural, conduzindo o leitor a uma naturalização do fato, exemplificando que essa é a condição metamorfoseante do discurso de Franz Kafka (ALAZRAKI, 1990). Nesse ensejo, na narrativa neofantástica, a estratégia da progressão gradual do relato fantástico está abandonada.

Apontando que o relato fantástico é fruto do conhecimento racional e científico em voga no Romantismo, as influências do relato neofantástico, segundo Alazraki, pertencem a um outro momento histórico: “[...] o relato neofantástico está apoiado pelos efeitos da primeira Guerra Mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e pela psicanálise, pelo surrealismo e pelo existencialismo, entre outros fatores. ” (ALAZRAKI, 1990, p. 31, tradução nossa). Assim, Alzaraki (1990) conclui o ensaio pontuando que a propositura do termo “neofantástico” é um modo de chamar atenção para o fato de que no século XX as produções literárias adquiriram uma compleição diferente daquelas do século XIX e investigadas pelos estudos clássicos do fantástico e, por essa razão, exigem outras formas de análise.

Com a certeza de não serem as únicas possibilidades teóricas de investigação do fantástico e considerando o trabalho de Todorov publicado em 1970 como o primeiro estudo sistemático do assunto, apresentamos de forma resumida e com organização cronológica algumas das principais posições teóricas acerca do fantástico em Literatura. Desta forma, percebendo o fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles inspirado pela tradição fantástica do século XIX, mas permeado pelos projetos temáticos das narrativas fantásticas do século XX, propusemos uma dialógo entre as propostas teóricas aqui destacadas e os textos da autora.

3 O CONTO E O CONTO FANTÁSTICO NO BRASIL, A PRESENÇA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Ricardo Piglia, no ensaio *Formas breves* (2004), reflete sobre o conto por meio de pequenos textos sobreliteratura e autores. Definindo na seção *Teses sobre o conto* o conto clássico como aqueles escritos à maneira de contistas como Edgar Allan Poe e Horácio Quiroga (PIGLIA, 2004, p. 89). Piglia defende a ideia de que, no conto, sempre há duas histórias, uma explícita e uma outra que se revela nas entrelinhas. Essa é a lição dada na “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias”, e, para o autor, o efeito do conto surge quando, ao final, o enredo que estava secreto, se revela. De forma oposta, Piglia vê os contos modernos como os escritos ao modo de Ernest Hemingway que “[...] conta duas histórias como se fosse uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91).

Segundo a proposta de Ricardo Piglia, na forma clássica ou moderna do conto, sempre há o encontro de duas histórias. Assim, a ambiguidade do relato fantástico poderia estar abrigada sob a perspectiva da dupla narrativa, pois a dúvida e a hesitação, descritas por Todorov como elementos que definem o gênero fantástico, criando uma espécie de final em aberto, espaço em que mais de uma resposta solucionaria o enigma fantástico.

Já Júlio Cortázar, no texto *Do conto breve e seus arredores*, define o conto como um pequeno ambiente esférico em que toda a variedade de excessos literários que possam estar presentes nas novelas ou nos romances é eliminada.

A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho, ao definir a forma fechada do conto, o que já noutra ocasião chamei de esfericidade; mas a essa noção se soma outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica (CORTÁZAR, 2006, p. 227).

Baseando-se em uma experiência pessoal enquanto contista, Cortázar compara o ato de escrever um conto a um tipo de exorcismo em que o contista, como se tentando livrar-se de um bicho, elimina da escrita num impulso tudo o que for acessório. Assim, a escolha pela redução de tudo que não é essencial ao conto é o que resulta na esfericidade, aspecto que o autor considera primordial para o gênero (CORTÁZAR, 2006).

Na cena literária brasileira, Machado de Assis aparece como um dos primeiros e maiores contistas, escrevendo, paralelamente aos romances, cerca de duzentos contos. Em 1886, publicou o conjunto de contos *Várias Histórias* que, com o traço de ironia característico do estilo do autor, leva na seção *Advertência* uma ponderação sobre a brevidade, traço que, perante o romance, põe para ele o conto em posição superior, diz Assis: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.” (ASSIS, 1994, s. p.).

Assim, embora Machado tenha escritos contos como *A chinela turca* (1875), sempre lembrado quando a produção de contos fantásticos no Brasil é o tema, *A Noite na taverna*, contos de Álvares de Azevedo escritos no ano de 1855, é a primeira obra inteiramente pertencente ao segmento de contos fantásticos no País. De teor fantástico e inspiração gótica, os contos de Azevedo serviram de referência para muitos escritores que o sucederam. O gótico ao estilo dos primeiros românticos se manifesta na obra de Lygia a partir do clima de terror e da ambientação fúnebre presente em contos como *Venha ver o pôr-do-sol* (1970), trama em que a jovem Raquel é encerrada viva em um mausoléu pelo ex-namorado que não aceita o fim do relacionamento.

O início do século XX brasileiro revelou entre os modernistas muitos contistas e as publicações de Lima Barreto, Mário de Andrade e Monteiro Lobato demarcaram o espaço do gênero breve na literatura nacional. Após os anos de 1950, há uma lista extensa de escritores que se dedicaram ao conto, incluindo as publicações de João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, dentre outros contistas que, à medida de Poe, exploraram o trabalho com a linguagem como um elemento que atua de modo ativo na trama para que o efeito de mistério aconteça.

O êxito que Poe atribuiu ao trabalho com a linguagem para que o efeito de noção de totalidade seja alcançado, provocando no leitor o que chamou de “[...] exaltação d’alma que não pode ser suportada por longo tempo” (POE, 2016, p. 4), é um dos efeitos está presente nas intenções de Lygia enquanto contista. Na entrevista que concedeu aos Cadernos de Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles, respondendo à pergunta sobre quais as intenções ao escrever um conto, revela:

Eu percebo que está começando a nascer um conto quando, ao analisar as personagens, vejo que elas são, de certo modo, limitadas. Elas têm que viver aquele instante com toda a força e vitalidade que eu puder dar, porque nenhuma delas vai durar. Isso quer dizer que, com elas, eu preciso seduzir o leitor num tempo mínimo. Eu não vou ter a noite inteira para isso, com uísque, caviar, entende? Preciso ser rápida, infalível. O conto é, portanto, uma forma arrebatadora de sedução. É como um

condenado à morte, que precisa aproveitar a última refeição, a última música, o último desejo, o último tudo (TELLES, 1998a, p. 29).

No sentido de fornecer uma resposta sobre a natureza arrebatadora e sem excessos do conto dada pela escritora, há em *Alguns aspectos do conto*, conferência que integra a série de textos críticos que deram origem ao compilado *Válise de Cronópio* do escritor Júlio Cortázar, uma comparação do conto à fotografia e do romance ao cinema, na qual o autor afirma que os romances se constituem de maneira acumulativa até a culminância no clímax, enquanto o conto é criado de maneira precisa, sem a presença elementos decorativos.

Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu cínico recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Do ponto de vista do desenvolvimento das temáticas fantásticas no século XX, os contos de Poe influenciaram escritores que ambientaram os contos em espaços insólitos, lançaram mão do clima asfixiante e incerto dos pesadelos e do viés macabro como nos contos do escritor norte-americano. No caso do desenvolvimento do conto no Brasil, o conto fantástico trouxe o teor místico, afastado pela dominância da prosa realista, novamente para o centro de muitas narrativas.

Lygia Fagundes Telles, assim como Clarice Lispector e outros escritores do pós-45 exploraram, na prosa curta, a densidade psíquica dos personagens, construindo no fazer literário sujeitos que divagam, algumas vezes se perdem no emaranhado dos próprios pensamentos e, por fim, são modificados pelo processo da experiência da divagação. Sobre esse momento de enfoque íntimo dos personagens, em Lygia, assim como em Clarice, há o desenvolvimento de temas referentes às demandas das mulheres do meio de século. Contudo, a obra destas autoras por estarem debruçadas sobre diversidade da natureza humana, não se encerra em literatura feminina ou literatura escrita para mulheres. Sobre a incursão pelo mundo subjetivo dos personagens, no posfácio de *A noite escura e mais eu*, Fábio Lucas observa:

Desde a estreia, a ficcionista procurou dar centralidade ao “eu narrativo”. Cada cosmovisão é oferecida sob o ponto de vista do narrador-personagem. Desse modo, tornou-se comum à autora conduzir o fluxo da consciência feminina. Isso era temerário até então. Mas estávamos no pós-guerra e a mentalidade conservadora sentia-se insegura diante dos rumos da história. Lygia ousou investigar os movimentos interiores da alma feminina e acompanhar os desejos, as limitações e as inibições da mulher (LUCAS, 2009, p. 116).

No posfácio de *Seminário dos Ratos*, o crítico José Castello resume o estilo da autora:

“Lygia é uma escritora que trabalha com mistérios e com pequenas revelações” (CASTELLO, 2009, p. 170). Assim, Lygia Fagundes Telles, que não se dedicou exclusivamente à produção de contos ou de contos fantásticos, escreveu-os em grande número. Sobre o espaço ocupado pelo conto e pelo conto fantástico no painel das produções literárias brasileiras mais recentes, a pesquisadora Regina Dalcastagnè, no artigo *Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década*, mapeia a cena literária brasileira a partir dos anos de 1970, descrevendo o período como “o *boom* dos contos nos anos 70” (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 4).

Destacando a forte repressão imposta pelo governo militar vigente, Dalcastagnè pontua que poucos foram os livros de ficção efetivamente censurados, acrescentando que o que se observou foi a eferescência do mercado editorial e o despontar de novos autores. Nesse contexto, a autora salienta o momento do conto fantástico no País:

Com esse contexto não é difícil adivinhar que a tendência mais forte do conto nos anos 70 era justamente de um “realismo social” que buscava expor as mazelas do regime e de séculos de abandono e exploração do povo. Fosse através de uma linguagem mais direta, fosse a partir da construção de alegorias ou da utilização do fantástico, se estava falando do Brasil daqueles dias, das suas misérias, das suas injustiças, da dor de sua gente (DALCASTAGNÈ, 2011, p. 5).

Ainda na análise de Dalcastagnè (2011), o cenário de urgência impunha um gênero textual de mais fácil produção e circulação do que o romance, daí a hegemonia do conto. Considerando que os contos produzidos durante os anos de 1970, no Brasil, funcionam como um documento de época, ela endossa que o gênero foi responsável por atingir um público maior e mais diversos.

Na mesma década e sob a vigência do mesmo regime político e, sobretudo, das mesmas urgências sociais, Lygia Fagundes Telles publicou dois volumes de contos, *Antes do Baile Verde*, em 1970, e *Seminário do Ratos*, em 1977. Em traços gerais, as obras, muitas vezes vistas pelos leitores e pela crítica como politicamente desafiadoras e metafóricas, incluem diversas nuances insólitas que se mostram fundamentais para o desenvolvimento da trama. Cabendo a observação de que o surgimento de elementos insólitos ao longo da trajetória da Lygia como contista foi constante e muitas vezes desempenhou uma papel estruturante nas obras.

4 O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE *ANTES DO BAILE VERDE*

4.1 A penumbra verde de um Baile Verde

Antes do Baile Verde é o primeiro livro de contos publicado por Lygia Fagundes Telles na década de 1970. Sob o título, estão reunidos dezoito contos, escritos entre os anos de 1948 e 1969. O conto homônimo foi premiado como primeiro lugar na França, no ano de 1969, pelo júri do Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos Estrangeiros de Cannes, e determinou a escolha da autora sobre os demais contos que integrariam a antologia que, com composições diversas, após a publicação inicial com dezesseis contos, teve a versão final composta por dezoito contos.

Atravessados pela predominância do estímulo visual manifesto pela repetição da cor verde por meio de diversos elementos como gramas, arbustos ou uma fantasia completamente verde, montada para um baile carnavalesco, cujo tema era a própria cor verde, muitos aspectos visuais encerram significados relevantes para os contos. Ainda no aspecto dos elementos que compõem significados relevantes, mesmo que não seja o tema central de nenhum dos contos, as narrativas são atravessadas por uma luz nostálgica e crepuscular que, aliada a forte presença de objetos e ambientes, apontam para o ponto comum da decadência. Sobre a recorrência da decadência na prosa de Lygia Fagundes Telles, Suênio Lucena observa:

[...] um espaço, um tempo e um grupo descritos de forma saudosista e nostálgica, marcada pela educação, pela rigidez de costumes, embates e sistema patriarcal de mando e obediência, registros cujos elementos norteadores é a decadência. [...] A obra de Lygia reflete um contexto de certa deterioração de costumes à medida que grande parte dos seus personagens se desencontra devido às mudanças de comportamentos e constantes embates familiares (LUCENA, 2008, p. 156).

Na prosa urbana que marcou os escritores brasileiros pós-1945, muitos temas se repetiram, especialmente por fazerem parte de um repertório social compartilhado. Assim, assumindo a literatura como uma possibilidade de representação do mundo, a data de lançamento da obra pode fornecer alguma compreensão sobre o tom de decadência que paira sob os contos de *Antes do Baile Verde*.

A morte, presença constante nas linhas de escritores que se inscrevem em um mundo pós-guerra, também aparece nos contos de Lygia. Se na autora há assassinatos, suicídios,

abortos e outros meios para a morte, há também a representação de um tipo de fim que não se concretiza com a morte, mas se inscreve através da decadência, da ruína e do desencontro. Nesse sentido, a fragilidade da condição humana e das instituições são retratados por meio de temas reiterados no universo ficcional da escritora.

Os objetos como pérolas, anões, fontes, bem como os cenários dos jardins e os ambientes e vivências das pensões explorados no corpo narrativo são simbólicos e se reiteram em diferentes contos, criando conexões de significados entre obras de momentos distintos da escrita de Lygia Fagundes Telles. Embora a feitura de uma obra homogênea não tenha sido um projeto literário previamente estabelecido pela autora, a disposição de tais elementos ao longo tanto dos contos quanto dos romances dialoga com a decadência que atravessa toda a obra. Esses objetos e espaços que se repetem também se mostram inúteis diante da vida moderna nas grandes cidades e, portanto, aptos a serem extintos. Exemplos são os amplos jardins que pouco a pouco cedem lugar para os grandes edifícios da metrópole, deixando os anões de jardim desabrigados ou sem uso as pérolas que já não possuem bailes sociais para abrilhantar.

Nesse sentido, Vera Tietzman observa que existe a construção de um mundo poético na produção literária de Lygia: “Sua obra apresenta homogeneidade, seu mundo poético é bastante nítido em seus contornos. Repetem-se personagens, situações, cenários e gestos” (TIETZMAN, 1984, p. 10). Ainda sobre os símbolos que se repetem, Nogueira Galvão os define como uma “imagem pregnante” que estrutura internamente os contos de Lygia Fagundes Telles, dizendo: “Essa imagem é um concentrado ou condensado de sentido, uma síntese extremada de tudo o que o conto insinua. De tal modo que, quando aparece, traz consigo um senso de revelação, iluminando em rastilho toda a narrativa” (GALVÃO, 2018, p. 736).

No posfácio à edição de 2009 de *Antes do Baile Verde*, Antônio Dimas observa, sem se alhear ao que passava no entorno, que os anos de 1970 foram fundamentais para o amadurecimento formal da prosa da autora. Sobre o que chama de espécie de microcosmo da ficção de Lygia Fagundes Telles, Suênio Lucena destaca a “decadência da burguesia emergente do século XX” (LUCENA, 2008, p. 156), com os contos de *Antes do Baile Verde* fornecendo uma observação sobre a rápida mudança de costumes que as cidades brasileiras experienciaram após a década de 1960. A cidade de São Paulo que nos anos de 1950 abrigou a juventude da escritora e dos personagens dos primeiros romances dela passou, a partir de 1970, a se estabelecer como um grande e diverso centro urbano, impelindo os personagens dos contos a conviverem com as mudanças dos novos tempos.

Nesse sentido, um exemplo que pode ser levado em conta é a postura da personagem

Maria Emília, professora aposentada do conto *Senhor Diretor de Seminário dos Ratos*, reunião de contos publicada em 1977. Maria Emília se mostra a todo o tempo chocada com as publicações sobre sexo expostas em uma banca de revistas no centro da cidade e, no auge da indignação, decide escrever uma carta ao diretor do jornal, pedindo a preservação da moral e do pudor. No desenrolar do conto, a protagonista oscila entre admiração e desprezo quando pensa na trajetória das amigas Elza e Mariana e nas condutas que elas, enquanto mulheres, assumiram diante das mudanças de comportamento. Tais observações denotam o conflito e a desconstrução das identidades de gênero socialmente delimitadas, discussões que naquela década passaram a adentrar a sociedade e movimentaram intensos debates.

O conjunto de histórias de *Antes do Baile Verde* não é uniformemente composto por narrativas fantásticas, mas em todas há algo de misterioso e desconcertante. O estranho que habita o ser humano está presente na construção de todos os personagens que se debatem no agoniante desafio de se encontrarem com eles próprios. Nos vãos do eu dos personagens há uma profusão de sentimentos sórdidos e íntimos que conduzem as ações narrativas. Na opinião do poeta e amigo da escritora, Carlos Drummond de Andrade, em carta-comentário aos contos publicados em *O Jardim selvagem* (1965), coletânea em que constava alguns contos que seriam republicados em *Antes do Baile Verde*:

Sua grande força me parece estar no psicologismo oculto sob a massa de elementos realistas, assimiláveis por qualquer um. Quem quer simplesmente uma estória tem quase sempre uma estória. Quem quer a verdade subterrânea das criaturas, que o comportamento social disfarça, encontra-a maravilhosamente captada por trás da estória (ANDRADE, 1966).

Ainda no sentido de perda e mudança de valores, há a prevalência da abordagem sobre a ruptura que se instaura no centro da família burguesa e o adultério feminino, já na década de 1950, aparece como tema no romance *Ciranda de pedra* (1954). A traição de Laura condena Virgínia, a filha bastarda, ao desprezo da família Silva Prado. O adultério retorna como tema no conto *O menino* (1970), narrativa que se inicia com um garoto admirando a beleza da mãe que se arruma para ir ao cinema e tem como desfecho o choque da descoberta de que a ida ao cinema era uma ocasião para que ela encontrasse o amante.

Em relação a outros temas que apontam para a percepção das mudanças sociais, a homossexualidade feminina aparece pela primeira vez também no romance *Ciranda de Pedra* (1954), através da personagem Letícia e se repete no conto *Tigrela* publicado em *Seminário dos Ratos* (1977), narrativa em que a partir do fantástico, há a possibilidade de uma relação amorosa entre a personagem Romana e uma jovem, romance contado sob o incomum disfarce do

envolvimento amoroso entre uma mulher e uma tigresa. Em *Uma branca sombra pálida* (1995), diante da impossibilidade de aceitação da mãe da personagem Gina de uma relação amorosa entre a filha e a colega Oriana, Gina opta pelo suicídio.

Desse modo, por meio de enredos e perspectivas diferentes, muitos contos de Lygia Fagundes Telles apontam para as mudanças na mentalidade social que se desenrola a partir dos anos de 1950, provocando nos sujeitos desses contos um certo desconforto diante da percepção da chegada dos novos tempos. No sentido dessa observação, Stuart Hall argumenta que há na pós-modernidade uma “crise de identidade” que culmina na fragmentação do sujeito:

A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Ao abrigo das reflexões sobre rupturas e decadência, o premiado conto *Antes do Baile Verde* foi o escolhido por Lygia para dar título à seleção e parece também estruturá-la. Com um enredo que se inicia em torno dos festejos de Carnaval e da produção de uma fantasia para a ocasião, há duas personagens que travam um conciso diálogo que vagueia por reflexões sobre vida e morte, hierarquia, decadência e condição feminina.

Na história, a empregada Lu é convocada pela patroa Tatisa para colar lantejoulas em uma fantasia verde para um baile de Carnaval cujo tema é a cor verde: “É um baile verde, as fantasias têm que ser verdes, tudo verde” (TELLES, 2018, p. 52). Apresentada a cena inicial em que as duas mulheres assistem através da janela à passagem de um grupo de foliões, a narrativa se volta para o ambiente doméstico: “O quarto estava revolvido como se um ladrão tivesse passado por ali e despejados caixas e gavetas” (TELLES, 2018, p. 51). O caos do quarto de Tatisa indica a desordem emocional da personagem e, aos poucos, sabemos que o pai dela está convalescendo no cômodo ao lado e Lu a todo tempo a adverte que a morte dele se aproxima. O clima de apreensão pela morte iminente é corroborado pela descrição de um calor abafado que inunda o quarto e faz Tatisa transpirar:

— Você acha, Lu?
 — Acha o quê?
 — Que ele está morrendo?
 — Ah, está sim. Conheço bem isso, já vi um monte de gente morrer, agora já sei como é. Ele não passa desta noite.
 — Mas você já se enganou uma vez, lembra? Disse que ele ia morrer, que estava nas últimas... E no dia seguinte ele já pedia leite, radiante.
 — Radiante? — espantou-se a empregada. Fechou num muxoxo os lábios pintados de vermelho-violeta. — E depois, eu não disse não senhora que ele ia morrer, eu disse que ele estava ruim, foi o que eu disse. Mas hoje é diferente, Tatisa. — Espiei da porta,

nem precisei entrar para ver que ele está morrendo.
 — Mas quando fui lá ele estava dormindo tão calmo, Lu.
 — Aquilo não é sono. É outra coisa.
 (TELLES, 2018, p. 53).

Dada a proximidade da festa, Tatisa tenta a todo custo se convencer de que o pai não morreria naquela noite: “– Há meses que venho pensando nesse baile. Ele viveu sessenta e seis anos. Não podia viver mais um dia?” (TELLES, 2018, p. 56). Constantemente repelindo a previsão insistente de Lu sobre a proximidade da morte, ela atribui à empregada adjetivos como “bruxa”, “chata”, “corvo” e “egoísta” (TELLES, 2018).

Algumas informações são dadas desde o início do conto, uma delas é que a relação entre as duas mulheres é de patroa e empregada, a outra é que uma mulher branca e a outra negra. Contudo, aos poucos, a narração em terceira pessoa vai fornecendo pequenos indícios da decadência da linhagem de Tatisa, mostrando que a autoridade dela sobre a empregada Lu não é absoluta. No casarão esvaziado, há somente dois personagens que compartilham vínculo familiar, Tatisa e o pai, de modo que caberia à jovem patroa a responsabilidade de manter a estabilidade do lar, o controle da empregada, e fornecer ao pai, já idoso e no fim vida, suporte. Entretanto, nada disso acontece.

A bagunça do quarto, a fantasia colada às pressas, a luz baça do ambiente e a empregada que requer o direito de participar ao lado do seu homem do Carnaval, afirmando que a responsabilidade de velar o pai doente é da filha e não dela, são alguns indícios que o narrador oferta sobre o evidente declínio financeiro e social de Tatisa. Assim, há no conto quatro momentos que confirmam a hipótese de que Tatisa pertence a uma burguesia que, como nas demais representações de Lygia Fagundes Telles, está deixando de existir:

— Mas, Tatisa, ele não é meu pai, não tenho nada com isso, até que ajudo muito sim senhora, como não? Todos esses meses quem é que tem aguentado o tranco? Não me queixo porque ele é muito bom, coitado. Mas tenha a santa paciência, hoje não! Já estou fazendo demais aqui plantada quando devia estar na rua.
 — Lu, Lu, pelo amor de Deus, acabe logo que à meia-noite ele vem me buscar. Mandou fazer um pierrô verde.
 — Também já me fantasiei de pierrô. Mas faz tempo.
 — Vem num Tufão, viu que chique?
 — Que é isso?
 — É um carro muito bacana, vermelho. Mas não fique aí me olhando, depressa, Lu, você não vê que... — Passou ansiosamente a mão no pescoço. — Lu, Lu, por que ele não ficou no hospital?! Estava tão bem no hospital...
 — Hospital de graça é assim mesmo, Tatisa. Eles não podem ficar a vida inteira com um doente que não resolve, tem doente esperando até na calçada.
 — Escuta, Lu, se você pudesse ficar hoje, só hoje — começou ela num tom manso. Apressou-se: — Eu te daria meu vestido branco, aquele meu branco, sabe qual é? E também os sapatos, estão novos ainda, você sabe que eles estão novos. Você pode sair amanhã, você pode sair todos os dias, mas pelo amor de Deus, Lu, fica hoje!(TELLES, 2018, p. 56-7).

A fala de Lu deixa ver que ela está presa à Tatisa e ao pai dela por uma relação que vem do passado e naquele momento se converteu em piedade e alguma gratidão pela bondade do pai da jovem. A condição financeira ruim de Tatisa é firmemente reafirmada pelo discurso de Lu, que a lembra que o idoso estava internado em um “hospital de graça” (TELLES, 2018, p. 56) e, por isso, não poderia ficar lá indefinidamente. O esgarçamento da autoridade da patroa, que não paga pelos serviços a empregada com dinheiro, mas se desfazendo de bens como vestidos e sapatos, se justifica porque, na relação, o trabalho de Lu se converteu em favor.

Nesse sentido, a jovem patroa em vias de tornar-se órfã da figura paterna e com dificuldades para manter o *status* social da família, se apega ao conforto material que o namorado pode proporcionar, enfatizando com deslumbre o modelo caro de carro que o namorado usaria para levá-la ao baile. Somando aos elementos analisados à presença, quase ausente, do pai idoso, acamado e com um lado paralisado a imagem dele parece ser uma das figuras estruturantes da trama, pois encarna a ideia de finitude e degradação.

Nos demais contos de *Antes do Baile Verde*, Lygia segue o caminho de se debruçar sobre as relações e o modelo social que se desfaz no final do século XX. São histórias de penumbras tal qual a cor esverdeada do céu de tempestade do tecido da tapeçaria do conto *A caçada*. Segundo o Dicionário *de Símbolos*, “O verde conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo. A vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 943). Essa é a perspectiva comum dos contos de *Antes do Baile Verde*, pois embora a cor verde remeta, na simbologia ocidental, à sorte e à vida nova, também é a cor dos organismos mofados e putrefeitos. No conto homônimo, Tatisa está dividida entre os dois verdes, o do baile que aponta para a juventude e para a celebração da vida e o da penumbra da casa decadente e da morte do pai velho.

4.2 A Caçada sem fim

O narrador inicia o conto descrevendo uma loja de antiguidades a partir do cheiro particular que toma conta do espaço: “o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros carcomidos de traças” (TELLES, 2018, p. 59). Na loja, há dois personagens que conversam sobre uma imagem de São Francisco com as mãos decepadas, um possível cliente e a vendedora. Sobre o homem, o narrador não fornece nenhuma informação,

sobre a vendedora há uma referência à idade, é uma velha: “A velha tirou um grampo do coque e limpou a unha do polegar” (TELLES, 2018, p. 59). Observando com certa distância e aparente desinteresse o homem que diariamente visitava a loja para contemplar a tapeçaria, a vendedora resolve sair de cana, dando a ele espaço para que contemple a imagem. À medida que o homem vai se aproximando da velha tapeçaria, o clima aflitivo da trama vai sendo construído.

Sétimo conto da seleção *Antes do Baile Verde* (1970) e o primeiro em que há um incidente perturbador da ordem habitual das coisas, o protagonista de *A Caçada* se revela sôfrego e aficionado por uma antiga tapeçaria exposta na parede de uma loja. Por ser um dos mais curtos contos da seleção, a intriga tem início logo nas primeiras linhas. Conciso, o conto dispensa descrições vastas do ambiente ou dos personagens, mas contém pequenos vestígios que, como nos demais contos de *Antes do Baile Verde*, revelam a degradação do espaço e dos personagens. A narração em terceira pessoa e a distância temporal entre narrador e os fatos conferem credibilidade ao que está sendo contado e permite uma transição crível entre o espaço da realidade e o espaço fantástico. Assim, quando o homem adentra o bosque representado na tapeçaria, não há nenhum tipo de advertência de que isso ocorreria, no mundo da narração parece possível.

Seguindo tais rastros, a descrição do cheiro embolorado que domina o ambiente delata uma possível umidade, enquanto a presença da mariposa, que voa até se chocar à imagem do São Francisco de mãos decepadas, indica, por ser um inseto que costuma habitar ambientes escuros, a baixa iluminação do lugar. Já o fato de a imagem do santo estar sem as mãos e os quadros empilhados mostra, em um primeiro momento, que as peças à venda naquele antiquário estão mal conservadas. Por fim, a gestualidade da vendedora que, sem polidez, saca um grampo do coque para limpar as unhas complementa a atmosfera descuidada do ambiente.

Levando em consideração as *Teses sobre o conto* (2004), em que Ricardo Piglia afirma que “A arte do contista consiste em saber cifrar a história nos interstícios da história” (PIGLIA, 2004, p. 89-90), há muitas possibilidades de leitura nos interstícios de *A Caçada*. Assim, ao mesmo tempo que há denunciante manifestos da degradação, os detalhes postos na narrativa permitem ainda outras análises que reforçam o teor fantástico do conto. Remo Ceserani fala da noite e da escuridão como sistemas temáticos recorrentes no fantástico, assim a sugestão ao ambiente mal iluminado dialoga como uma atmosfera pavorosa e sobrenatural cara ao fantástico (CESARINI, 2006). No mesmo sentido, o São Francisco sem as mãos conduz à ideia simbólica da castração estruturante da psicanálise freudiana. No conto, a falta das mãos pode guardar relação com a impossibilidade de ação do homem diante da sensação inquietante que a

cena representada na tapeçaria lhe provoca.

Nesse sentido, logo no início do conto a observação da velha revela visitas frequentes do homem que nunca se concretiza como cliente: “— Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso. Pena que esteja nesse estado” (TELLES, 2018, p. 61). Entretanto, é especificamente na visita do tempo da narrativa que o homem experimenta uma aproximação diferente com a peça: “— Parece que hoje está mais nítida...” (TELLES, 2018, p. 59).

A impressão de que as cores estariam mais vivas faz com que ele questione se a vendedora teria feito algum tipo de manutenção na peça: “— As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?” (TELLES, 2018, p. 59). Retrucando, a vendedora decreta que a “[...] tapeçaria não aguenta a mais leve escova...” (TELLES, 2018, p. 59), negativa que rompe com a primeira possibilidade de explicação do homem ter tido uma percepção apoiada na realidade. Na sequência, a velha esclarece como a tapeçaria chegou à loja: “—Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto. Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.” (TELLES, 2018, p. 60). Assim, a segunda possibilidade de explicação é desfeita, pois não foi o homem o responsável por levar a tapeçaria ao antiquário. Do mesmo modo, como um alibi que se desfaz por ausência de provas, as outras duas hipóteses que poderiam justificar o sentimento de familiaridade do homem em relação à tapeçaria não têm continuidade na trama, pelo fato de o próprio personagem não encontrar na memória nenhuma evidência de que seria o pintor de um presumível quadro original que inspirou a peça ou, até mesmo, o artesão que a teceu.

De tal modo, incapaz de sanar a inquietação do personagem, a explicação da velha marca o momento de rompimento do homem com o diálogo externo. Como na expressão empregada por Bosi para descrever os perfis dos personagens de Lygia Fagundes Telles, é nesse momento que o homem começa a entrar no Bosi definiu como “círculo do sujeito fechado em si mesmo” (BOSI, 2010, p. 169).

A familiaridade com a obra que também poderia ser explicada pelo fato de, em visitas anteriores, o homem ter se deslumbrado com a peça, vai se tornando cada vez mais inexplicável, uma vez que ele experimenta um tipo de proximidade diferente da de um fruidor da arte. A partir disso, em uma crescente e ansiosa busca por se lembrar “em que tempo teria assistido essa mesma cena”, um processo de inversão dos planos se inicia. Diz o narrador sobre a disposição dos planos na tapeçaria:

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo narrador espreitava por entre as árvores do bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta (TELLES, 2018, p. 60).

Na busca por alguma lembrança, uma inquietação que se manifesta fisicamente toma conta do homem: “O homem respirava com esforço [...] A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção” (TELLES, 2018, págs. 60-61). Nauseado pelo esforço de acessar uma área recôndita da memória, o mal-estar aparece como uma resposta do corpo à perturbação violenta causada pela impressão de familiaridade com a cena representada.

Confirmando a observação da vendedora sobre o interesse dele pela peça, o homem confirma ter feito uma visita no dia anterior ao antiquário dizendo: “— Parece que hoje tudo está mais próximo —” e completa: “— Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...” fato que a velha questiona: “— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo —” (TELLES, 2018, p. 60). Imbuído da missão de evitar que a seta, prestes a ser desferida, atingisse o alvo, o homem continua em agonizante busca para impedir que o terrível acontecimento.

A todo o tempo a velha e o homem se fixam em campos de percepção opostos. Se no início ele notava algo mais vívido na imagem, ela estava interessada em lhe explicar como a imagem foi parar na loja, já quando ele vê a seta ser lançada, ela enxerga um buraco de traça. Assim, enquanto o homem dá continuidade ao processo metafórico de se unir à trama tal qual um fio da tapeçaria, a mulher, indiferente, sai de cena para fazer um chá (TELLES, 2018).

De tal modo, sozinho com a tapeçaria, o homem está plenamente convencido de conhecer “[...] tudo tão bem, mas tão bem!”, ao passo que transportado para dentro da imagem, reconhece os cheiros das árvores, sente a umidade da mata e tem a necessidade urgente de descobrir qual personagem daquela caçada ele é: “Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual?”. (TELLES, 2018, p. 61).

Ao se compadecer da caça, sente o horror da morte próximo de si, e, em uma tentativa de romper com o “círculo fechado em si mesmo” que havia iniciado na visita mais recente, resolve sair da loja. No entanto, atormentado, não consegue se distanciar da persistência da imagem da

tapeçaria que, à noite, volta em sonho para lhe perturbar o descanso. Assim, em desesperado desejo de livrar-se da situação, pensa em aniquilar a tapeçaria e como resposta à constante observação da velha sobre o desgaste da peça, a facilidade em destruí-la parece confortável: “Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 2018, p. 62).

Assim, sem conseguir ser salvo pela memória, o homem faz uma última visita à loja e a inversão dos planos se completa. A loja se torna longínqua e embaçada, enquanto os elementos da imagem passam a um primeiro plano tão próximo e real que ele é capaz de sentir com as mãos os galhos das árvores:

Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha (TELLES, 2018, p. 63).

Contudo, a passagem para o ambiente representado nunca veste de modo definitivo a roupa da realidade. Há sempre um contraponto, incumbência que cabe, sobretudo, ao narrador. É pela voz do narrador que duas observações são feitas: estaria mesmo o homem tocando o tronco de uma árvore? De modo sutil o narrador registra que havia uma coluna na loja; teria o homem realizado aquela última visita? Mais uma vez a agudeza da narração dá a saber que fazia silêncio na madrugada. Assim, poderia tudo ser a continuação de um sonho?

A dubiedade se mantém como estratégia narrativa até o desfecho e o homem que estivera a todo tempo acuado, ávido por lembrar de que lugar e tempo conhecia aquela cena, enfim lembra: “Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor / “Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração” (TELLES, 2018, p. 63). Como poderia o homem ter se agarrado à tapeçaria quando é atingido pela flecha se ele já havia se transportado para dentro da caçada?

Nessa medida, longe de findar os mistérios que envolvem o homem e a tapeçaria, a narrativa se encerra deixando dúvidas. O leitor pode questionar desde a saúde mental daquele indivíduo que poderia estar louco, inferir que o homem ao cair encolhido apertando o coração, foi vitimado por um infarto, que o infarto poderia ser resultado detoda a ansiedade vivida por ele nos últimos dias. Assim, rodeada por diversas hipóteses de leitura, a prosa de Lygia Fagundes Telles, nas palavras de Fábio Lucas, “é a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista. O conto "A caçada", por exemplo, traz especial apelo à imaginação, um mergulho em camadas obscuras do ser, à busca de um passado remoto

e desconhecido” (LUCAS, 1990, p. 66).

Como um dos modos operacionais do fantástico proposto por Cesarani, a tapeçaria pode funcionar no conto como um objeto de transição “passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura” (CESERANI, 2007, p.73), que conduz o homem a uma espécie de portal que leva ao local representado na cena. Contudo, se as proposições de Todorov forem levadas em conta, o terreno do maravilhoso teria sido adentrado, uma vez que a hesitação é o que sustenta o fantástico de *A Caçada*.

De tal modo, a proposição analítica de Freud em *O Infamiliar* (1919) também pode elucidar mecanismo de construção do fantástico no conto de Lygia Fagundes Telles. *O Infamiliar* é um ensaio que constrói uma base interpretativa da psicanálise a partir de um texto literário, se estrutura a partir de observações ao conto fantástico *O Homem de Areia*, do autor E. T. Amadeus Hoffmann. Buscando delimitar os mecanismos que provocam horror e angústia diante de uma determinada trama de referências na vivência da clínica psicanalítica, Freud destrincha essa relação a partir das experiências infantis do personagem Natanael. Como no conto de Hoffmann, em que os ataques de loucura do personagem Natanael na vida adulta são decorrentes da persistência da imagem aterrorizante do “homem de areia”, artifício que a mãe evocava para fazê-lo dormir quando criança, no conto *A Caçada*, Lygia Fagundes Telles constrói um personagem que, embora não tenha nenhuma reminiscência clara sobre a cena representada na tapeçaria da loja de antiguidades, é atormentado pela sensação de familiaridade que a peça lhe provoca.

O incômodo e a apreensão causados pela imagem fazem-no ir repetidas vezes à loja. Com as cores esmaecidas pelo tempo e uma visível má-conservação apontada pela vendedora, o homem, a cada visita, em proporcionalidade aos sentimentos pulsantes que a cena provoca nele, vê a peça mais vibrante. Observe-se que a cor verde atravessa a coletânea de *Antes do Baile Verde* (1970) e, no conto, se espalha pelo velho tecido em um tom “negro-violáceo” de mortal podridão: “Envenenando o tom verde-musgo do tecido, estacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno” (TELLES, 2018, p.60)

Como uma consciência da razão que se degrada aos poucos, o homem tenta afirmar para si e para a vendedora que não está louco: ““Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”” [...] “A senhora deve estar estranhando, mas...” (TELLES, 2018, p. 62), restando a ele apenas seguir os rastros da atração familiar. Por esse caminho, a estratégia narrativa adotada pela autora permite que o

homem seja ao mesmo tempo a caça e o caçador. Caça quando, perseguido pelo incômodo provocado pela familiaridade, não consegue desligar-se da tapeçaria, caçador porque solitariamente empreende a batalha da busca por desvendar a familiaridade. Assim, a investigação estética de Freud se translada à caçada de Lygia, e mostra um homem que, impossibilitado de recordar o trauma recalado, continua a infindável caçada por lembranças que lhe une à velha tapeçaria.

4.3 À hora fantástica: *Meia noite em ponto em Xangai*

Com um título que reforça a precisão do horário através da expressão “*em ponto*”, o nono conto de Antes do Baile Verde anuncia a história que irá se desenrolar. A precisão da hora demonstrada por meio do emprego de uma expressão comumente recrutada pela linguagem oral para enfatizar a exatidão de um horário, denota o meticuloso trabalho de composição narrativa. O valor simbólico da exatidão reiterada no título já explora a tensão que será apresentada no desfecho. Assim argumenta Paes sobre o minucioso trabalho com a linguagem em Lygia Fagundes Telles:

É admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes de condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro delas mesmas [...]. Não se trata, pois de adornos de linguagem, mas de imagens em abismos ou sínteses miniaturais das linhas de força da ação dramática, cujos significados vêm ampliar com um leque de conotações (PAES, 1998, p. 75).

Com uma descrição que se inicia como uma focalização cinematográfica de aproximação, há o enquadramento de uma mulher no banheiro, pronta para entrar no banho. A cena é apresentada por um narrador em terceira pessoa e é através do ponto de vista escolhido por ele que o leitor tem acesso à personagem. A narração se inicia quando a mulher, após se despir de um roupão de brocado, admira o corpo no espelho contraindo a barriga para que pareça mais magra e, ainda fixada na própria imagem refletida no espelho, inicia um mergulho na banheira preparada pelo mordomo. A partir da vista da cena do banho, o narrador oferta detalhes que mostram ao mesmo tempo uma mulher cercada de luxos e insegura consigo.

“Wang” é o nome do serviço a quem a mulher interpela, assim, o nome em chinês se une ao título confirmando a localização espacial previamente anunciada pelo título. No desenrolar da sequência narrativa, à medida que novos elementos vão sendo fornecidos, a verificação de que a escolha do narrador por iniciar o conto com a mulher se olhando no espelho e tentando

parecer mais magra para si própria não foi aleatória, pois a informação corrobora com a construção do significado do que será contado. Após a chegada de um homem trajando smoking (TELLES, 2018, p. 73), ficamos sabendo que a mulher que começa a se mostrar é uma cantora de ópera, uma soprano dramática que acabara de se apresentar na noite de Xangai e, de volta ao hotel, toma um banho para descansar.

O mordomo antecipa os desejos da mulher, preparando cuidadosamente o banho com sais de magnólia e servindo a ela uísque com gelo. Sobre o mordomo Wang, o narrador diz: “O chinês era alto e magro. Poderia ter trinta anos, poderia ter cinquenta. Usava alparcatas pretas e uma túnica preta, abotoada até o pescoço. Pisava mansamente, como falava. Os gestos redondos” (TELLES, 2018, p. 73). A inexatidão sobre a idade aparente do serviçal faz dele uma figura enigmática ao mesmo tempo que antecipa o desprezo com que ele é tratado. Ele conhecia os gostos da cantora e podia até mesmo antecipar-lhe as vontades, mas ela não demonstrava nenhum interesse sobre homem.

A relação marcada por servilidade e mando conduzem a aniquilação humana do chinês que se concretiza quando Mister Stevenson, personagem que parece ser o empresário da cantora, entra em cena vestindo *smoking* e fumando cachimbo, o empresário entra no apartamento e se serve de uísque enquanto a cantora finaliza o banho. Elogioso da mais recente performance da soprano, ele utiliza um tom quase bajulador: “— Não se apresse, vim apenas cumprimentá-la mais uma vez, não podia dormir sem dizer-lhe que foi extraordinário! Nunca ouvi coisa igual na minha vida!” (TELLES, 2018, p. 73), mas a mulher, como quem desejasse manter a continuidade do elogio, questiona a verdade das palavras argumentando que ela poderia ter executado uma interpretação melhor. A partir desse momento e com o reforço os elogios reforçados, o empresário dá à mulher a notícia do convite de um magnata chinês para que ela se apresentasse em uma recepção e fosse presenteada com joias. A nova situação apresentada pelo empresário leva a insegurança da soprano a aparecer insidiosamente:

— Quero uma cama de jade.

Ele beijou-lhe a mão numa profunda reverência.

— Madame terá um palácio de jade.

— Ah, Stevenson, Stevenson... Não estou tão certa assim, meu caro. Lotte Lehman me deixa longe.

O homem franziu as sobrancelhas eriçadas. Tremiam-lhe as bochechas luzidias, cheias de veiazinhas roxas:

— Jamais a Lehman cantou como madame cantou esta noite. Pena o público, essa chinesada... Queria que hoje estivéssemos em Londres.

Ela bebia lentamente, sorrindo para a própria imagem refletida no espelho que ocupava quase toda a parede da sala.

— A Du bist die Ruh ela canta melhor do que eu.

Inclinando-se gravemente para a mulher, Stevenson tomou um ar imponente.

— Se a perfeição dura no tempo um só minuto, como queria Shakespeare, madame atingiu o seu minuto esta noite.
Recostando a cabeça no espaldar da poltrona, a mulher teve um risinho, “Ah, meu caro...”
(TELLES, 2018, p. 74).

A comparação com a cantora radicada americana Lotte Lehmann é o reforço da fragilidade emocional que a mulher demonstra desde o início da trama quando se contemplava de barriga encolhida no espelho. Desse modo, para efeito de percepção histórica da narrativa, o leitor pode confirmar que, assim como os demais contos de *Antes do Baile Verde*, a ambientação é a segunda metade do século XX, no caso de *Meia-noite em ponto em Xangai*, a menção a Lehmann precisa uma aproximação dos anos de 1930, período de grande sucesso para a cantora de existência real.

Ainda nesse sentido de aproximação com a realidade histórica, na China o período que se desenrola a partir de 1927 é atravessado pelos conflitos que se desenrolaram após o fim da Dinastia Qing e culminaram nas guerras Civil Chinesa e Sino-Japonesa. De tal modo, a desumanização do mordomo e a superioridade racial que a cantora e o empresário assumem são marcas, talhadas na ficção, de um período em que os movimentos neocolonialistas ganhavam força e a China vivia dificuldades econômicas e sociais que evidenciavam uma nação pouco urbanizada e empobrecida.

No conto, o serviçal Wang representativo do povo chinês desumanizado pelo pensamento colonialista ocidental é alvo de múltiplas violências. A violência verbal consumada por meio de palavras como “escravo”, “bicho”, “pária”, “parvo” (TELLES, 2018, p. 75) e as acusações de que todos os chineses são viciados em ópio, fedem a peixe e são cavilosos (TELLES, 2018) consolidam a crueldade da soprano e do empresário. Como mais um modo de aniquilamento da humanidade do chinês, a virilidade dele é simbolicamente negada quando numa atitude provocativa e preenchida de erotismo, a cantora reafirma a dominância cultural e econômica se despindo na frente do empregado. Sobre o evento, dá-se o diálogo:

— Pois eu desejaria apenas usar a roupa desse escravo aí dentro, desejaria mesmo ser esse escravo para de vez em quando levar a toalha à madame.
— Não queira ser isso, meu caro... Esse chinês não existe. Pode me ver nua, pode me ver de qualquer jeito, tanto faz, para mim ele não existe. Não sei explicar, mas não o considero realmente como gente. É como esta poltrona, este copo, esta almofada... Ou melhor, é como um bicho. Não me dispo diante do meu pequinês? É bom assim, fico tão à vontade. Acho que vou encaixotá-lo com a minha bagagem, meus criados andam impossíveis.
(TELLES, 2018, p. 75).

Assim, a hostilidade e o desprezo da *prima donna* com o povo e o local que lhe dão fama

e dinheiro se evidencia a todo tempo na narrativa. Londres parece ser tanto o local de origem quanto o lugar que ela almejava ter protagonismo, mas os motivos pelos quais ela está em Xangai são silenciados na trama. O cachorro pequinês chamado Ming é o último toque de crueldade que a escritora agudamente insere no conto, pois o Império Ming foi um dos mais prósperos da China e na trama dá nome ao pequeno e supérfluo animal doméstico.

Anunciado o fim do breve encontro, Mister Stevenson, ao se despedir, convida a mulher para um almoço no dia seguinte. Compromisso que em tom de brincadeira a cantora diz não poder assumir pois poderia não estar acordada até a hora do almoço: “— Se acordar até a hora do almoço... Então oferecerei ao meu querido empresário um vinho de arroz. E uma sopa de barbatanas de tubarão” (TELLES, 2018, p. 76). Seguindo com o comentário aparentemente despretensioso sobre o cardápio, Stevenson adverte: “— Dizem que aquilo é barbatana, mas desconfio que é cobra — murmurou ele, beijando a mão da mulher. — Essa gente é muito cavilosa, nunca se sabe.” (TELLES, 2018, p. 76)

Na iminência de ser deixada sozinha, a cantora interpela o empresário:

—Stevenson, você disse que a perfeição dura um minuto...
 —Shakespeare, madame, Shakespeare.
 —Tenho medo de ter alcançado já o meu minuto.
 (TELLES, 2018, p. 76).

Na sequência e de modo semelhante às tradicionais cenas de suspense, prenunciando que algo trágico iria acontecer, a cena final evidencia a imensa solidão que cerca a vida da mulher e confirma a insegurança que a corrói. Solitária em um quarto de hotel, à meia-noite em ponto em um país estrangeiro, a sensação de horror vai aos poucos dominando-a. Na construção do fantástico que pouco a pouco vai se concretizando no conto, a escritora emprega o recurso que Lovecraft (2007) chamou de “toques atmosféricos”:

Podemos dizer, generalizando, que uma história fantástica cuja intenção seja ensinar ou produzir um efeito social, ou uma em que os horrores são explicados no final por meios naturais, não é uma genuína história de medo cósmico; mas persiste o fato de que essas narrativas muitas vezes possuem, em seções isoladas, toques atmosféricos que preenchem todas as condições da verdadeira literatura de horror sobrenatural. Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto menos banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse ‘ponto alto’ deve ser admitido, por seus próprios méritos, como literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas [...]. (LOVECRAFT, 2007, p. 17-8).

Após a ordem para se retirar e deixar a madame sozinha com as luzes apagadas, o

mordomo volta ao quarto e a partir desse momento tudo é incerto. Como se retornasse para vingar toda humilhação que esteve submetido até ali, há no desfecho um aumento gradativo do medo que descamba na insinuação de um crime violento:

— Wang? É você, Wang? Pegue as flores e vá-se embora, já disse. Destacando-se dentre os sons menores, o trepidar de um riquixá subindo penosamente a rua. A mulher apoiou-se nos braços da poltrona, pronta para se levantar. Continuou sentada, olhando para a frente. Empertigou-se:

— Wang, eu sei que você está aí atrás, ouviu bem? Deixe de se esconder, vá se embora! É uma ordem, Wang!

Na trégua de silêncio sua voz soou artificial, como se viesse do bojo do gramofone ao lado do biombo. O pequinês esticou o pescoço. Olhava fixamente um ponto além da poltrona onde estava a mulher. Rosnou baixinho.

— Quietos, Ming! Quietos.

O cão baixou as orelhas, tremendo. Enfiou o focinho entre as patas, mas os olhos, esbugalhados, continuavam fixos no mesmo ponto. Ganiu doloridamente. Ela afundou aos poucos na cadeira. Não despregava o olhar do cachorro.

— Wang, deixe de ser idiota e saia imediatamente, está me ouvindo? Vamos! Saia!

O silêncio era agora tão compacto que os ruídos da rua já não conseguiam penetrá-lo. O cachorro rosou mais uma vez, lambendo a pata. A mulher foi-se encolhendo, agarrada aos braços da poltrona. Cravou o olhar esgazeado no retângulo negro do céu. Encolheu-se mais ainda, cruzando os braços. Limpou as mãos pegajosas no brocado da bata. Susteve a respiração.

(TELLES, 2018, p. 76-7).

Último conto fantástico da coletânea *Antes do Baile Verde, Meia-noite em ponto em Xangai* possui uma construção narrativa propícia para a hesitação que Todorov definiu como familiar ao fantástico, pois há um desfecho se abre para múltiplas possibilidades. Deste modo, caracterizando os sistemas temáticos recorrentes do fantástico, Ceserani observa que: “A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2007, p. 77).

Engolida pela insegurança de ser ela a soprano cruel com o criado, termina a madrugada trêmula de medo e encolhida em um quarto de hotel. Ela fora vingada por Wang durante aquela noite? É uma das perguntas que pode ser dirigida ao conto, mas o desfecho, fantástico aos moldes torovianos, não fornece esse dado. Por essa razão, ao escolher o ambiente confuso da madrugada, período que ainda conserva a escuridão da noite, mas já é um novo dia, a escritora Lygia Fagundes Telles reforça através da escolha vocabular a precisão de uma hora propícia para que coisas sombrias e incertas aconteçam.

4.4 *Natal na barca e o milagre fantástico*

O conto *Natal na barca* integra a coletânea *Antes do Baile Verde* e tem o enredo voltado para o encontro do narrador com uma mulher que carregava no colo um filho pequeno em uma

barca na noite de Natal. O conto se inicia com o depoimento do narrador sobre os companheiros de viagem que observava enquanto uma modesta embarcação cruza um rio em Lucena, interior da Paraíba. Ao prosseguir a leitura, fica claro tratar-se de uma mulher, uma narradora. O último personagem é um velho bêbado que, embora não tenha nenhuma participação ativa no enredo, complementa o clima de degradação espacial e humana da trama.

A narração do tipo homodiegética que, no estudo de Carlos Reis sobre o processo narrativo, é aquela em que o narrador conta a partir da perspectiva de quem, enquanto personagem secundário, vivenciou o que é narrado e, portanto, pode testemunhar a história (REIS, 1999), é direcionada para o encontro de quatro desconhecidos em um barco e toda a sucessão de acontecimentos que se dará a partir disso. Sobre a participação da narradora na trama, há de se destacar a convergência com a posição de Júlio Cortázar em reflexão a respeito da técnica narrativa do conto e a participação do narrador nos grandes contos modernos (CORTÁZAR, 2006). Ele considera que uma narração em primeira pessoa é mais exitosa para o gênero, pois, se valendo da ilustração “quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no pito” (CORTÁZAR, 2006, p. 3). Também aponta que na narração em que o narrador também participa do que é narrado, os personagens não são colocados à margem enquanto um narrador explica com distanciamento o desenrolar das ações (CORTÁZAR, 2006).

Logo, inaugurando a narrativa, a narradora lança na trama o primeiro mistério e afirma uma participação ativa na história que conta:

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. Na embarcação desconfortável, tosca, apenas quatro passageiros. Uma lanterna nos iluminava com sua luz vacilante: um velho, uma mulher com uma criança e eu (TELLES, 2018, p. 96).

Como ponto de partida, o leitor encontra uma narradora resoluta em não estabelecer vínculos com nenhum dos companheiros de travessia durante aquela noite, mas se mostra claro que, desde o embarque, ela atentamente observava e avaliava em silêncio os trajes e a postura dos demais passageiros.

O velho, um bêbado esfarrapado, deitara-se de comprido no banco, dirigira palavras amenas a um vizinho invisível e agora dormia. A mulher estava sentada entre nós, apertando nos braços a criança enrolada em panos. Era uma mulher jovem e pálida. O longo manto escuro que lhe cobria a cabeça dava-lhe o aspecto de uma figura antiga (TELLES, 2018, p. 96).

Assim, a imagem dos quatro personagens que embora vivos se portavam como mortos,

bem como foram descritos pela narradora: “Ali estávamos os quatro, silenciosos como mortos num antigo barco de mortos deslizando pela escuridão” (TELLES, 2018, p. 96), evoca inicialmente a imagem de Caronte, barqueiro de Hades, que na mitologia grega é responsável por fazer a travessia das almas do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Apesar disso, a continuação do pensamento da narradora de que: “Contudo, estávamos vivos. E era Natal” (TELLES, 2018, p. 96), somada à apresentação do manto escuro que cobria a mulher que embalava o bebê, torna inevitável a associação à imagem cristã da Virgem Maria e do Menino Jesus.

Desse modo, a temática cristã inicialmente sugerida pela imagem que se compõe a partir da mulher com uma criança de colo, criança arrematada por um manto escuro, é reforçada pela lição de resignação do sofrimento que se seguirá no diálogo entre a personagem e a narradora. O exemplo de uma vida plena do amor de Deus que virá através da fala da mulher, é marcado pela crença cristã de que as dificuldades da vida terrena são ínfimas se comparadas à recompensa da glória do renascimento para a vida espiritual.

A conversa iniciada ao final da viagem é motivada pelo espanto ao sentir a frieza das águas do rio e a decisão da narradora de manter-se distante dos demais tripulantes é quebrada por um comentário repentino. Nesse momento, ela é atalhada pela mulher que prontamente responde que durante o dia o rio é quente.

— Tão gelada — estranhei, enxugando a mão.

— Mas de manhã é quente.

Voltei-me para a mulher que embalava a criança e me observava com um meio sorriso. Sentei-me no banco ao seu lado. Tinha belos olhos claros, extraordinariamente brilhantes. Vi que suas roupas puídas tinham muito caráter, revestidas de uma certa dignidade.

— De manhã esse rio é quente — insistiu ela me encarando.

— Quente?

— Quente e verde, tão verde que a primeira vez que lavei nele uma peça de roupa, pensei que a roupa fosse sair esverdeada. É a primeira vez que vem por essas bandas? (TELLES, 2018, p. 97)

O fato de as águas serem frias durante a noite e quentes pela manhã é mais uma intriga lançada à trama, pois Lucena é uma pequena cidade próxima à região metropolitana de João Pessoa e a balsa é uma maneira de fazer o transporte das pessoas dos pequenos municípios. Situada no Nordeste brasileiro, Lucena é uma cidade litorânea que registra altas temperaturas grande parte do ano, dado que causa estranheza à frieza das águas sentida pela narradora.

Assim, desfeita a decisão da narradora de permanecer sozinha durante a travessia, ela acaba envolvida na aflitiva emboscada que os sentimentos, notadamente a compaixão, podem

provocar, e a conversa que se inicia entre as duas mulheres é melancólica tal como a ambientação do conto.

Feito o primeiro contato entre as personagens, a mulher que embalava a criança vai dando a conhecer toda a sucessão de desgraças que marcam a vida dela. A travessia noturna e solitária em uma balsa com o filho doente nos braços se justifica pela urgência em buscar atendimento médico, ao passo que ela deixa saber que o primeiro filho morreu tragicamente aos quatro anos. A morte da primeira criança aconteceu em decorrência de uma queda enquanto brincava de mágico em cima de um muro. Como um encanto às avessas, a brincadeira infantil termina de modo trágico. A queda fatal da criança insere na narrativa o primeiro desencanto.

O abandono do marido é a próxima desventura, fato que a obrigou a voltar a morar com os pais, pois na visão social da época, era a única possibilidade para que a mulher abandonada continuasse a ser respeitada pela comunidade. Nesse ponto, a narradora se espanta com a atitude resignada da mulher perante as atribulações:

Fixei-me nas nuvens tumultuadas que corriam na mesma direção do rio. Incrível. Ia contando as sucessivas desgraças com tamanha calma, num tom de quem relata fatos sem ter participado deles realmente. Como se não bastasse a pobreza que espiava pelos remendos da sua roupa, perdera o filhinho, o marido e ainda via pairar uma sombra sobre o segundo filho que ninava nos braços. E ali estava sem a menor revolta, confiante. Intocável. Apatia? Não, não podiam ser de uma apática aqueles olhos vivíssimos e aquelas mãos enérgicas. Inconsciência? Uma profunda irritação me fez sorrir.

— A senhora é conformada.

— Tenho fé, dona. Deus nunca me abandonou.

— Deus — repeti vagamente.

— A senhora não acredita em Deus?

— Acredito — murmurei.

(TELLES, 2018, p. 98).

Assim, a mulher compartilha o desespero que sentiu após a morte do primeiro filho e, por isso, rogou a Deus por um último encontro com a criança, pedido que, após as súplicas, foi atendido. Restaurada na fé, ela adormeceu e em sonho, a criança foi anunciada por Deus acompanhada pelo Menino Jesus, apareceu para ela. O tom alucinatório e onírico que muitas vezes acompanha as narrativas fantásticas do século XX, se insinua algumas vezes em *Natal na barca* seja pela perspectiva subjetiva da narradora que capta os fatos a partir de uma ambientação noturna e, possivelmente, ensonada, entretanto mais fortemente no momento em que a mulher dá a conhecer a revelação que teve em sonho.

O encontro com o filho mais velho em sonho é mais uma incidência cristã na narrativa, pois em diversos livros e passagens da Bíblia o sonho é o meio como Deus espalha profecias, agindo de forma providencial na vida dos fiéis.

A trama alcança o ponto máximo de tensão, quando a narradora nota que, assim como a primeira criança, o bebê que a mulher levava nos braços está morto:

Fiquei sem saber o que dizer. Esbocei um gesto e em seguida, apenas para fazer alguma coisa, levantei a ponta do xale que cobria a cabeça da criança. Deixei cair o xale novamente e voltei o olhar para o chão. 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 (TELLES, 2018, p. 99).

Decidida a não participar daquele momento terrível, a narradora apressa-se para sair da embarcação antes que a mãe percebesse a morte do segundo filho: “Apanhei depressa a minha pasta. O importante era sair, fugir antes que ela descobrisse, era terrível demais, não queria ver” (TELLES, 2018, p. 99). Assim, a melancólica sequência da trama que parecia culminar na descoberta da morte da criança, adentra no fantástico tal como definiu Todorov: “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2017, p. 37).

A fórmula de que fala Todorov compõe uma das três premissas que ele postula para que o fantástico em literatura se concretize — hesitação do leitor, hesitação do personagem e atitude do leitor para com o texto (TODOROV, 2017, p. 38-9) —, assim há hesitação da narradora que ao ouvir da mãe “Acordou, o dorminhoco! E olha aí, deve estar agora sem nenhuma febre” (TELLES, 2018, p. 99), responde com profunda incerteza “Acordou?!” (TELLES, 2018, p. 99). A hesitação é acentuada pela pontuação, há no texto uma interrogação seguida por uma exclamação, sinais gráficos que, no conto, avivam a dúvida e o espanto sentidos pela narradora.

A dúvida invade o leitor tal como a hesitação do leitor, segunda premissa para o fantástico definida por Todorov. Contudo cabe destacar que Todorov discute brevemente não se tratar de um leitor de existência real, mas de um leitor implícito que se mostra como uma espécie de receptor ideal da obra de literatura (TODOROV, 2017). Desse modo, o leitor implícito também hesita, pois na construção narrativa é levado a crer que o desfecho se daria com a consolidação de mais uma desgraça. Ao se deparar com a afirmação da vida do bebê, já confirmada pelo testemunho da narradora, o fantástico se reafirma. “Inclinei-me. A criança abriu os olhos — aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava, esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar”. O milagre de Natal teria acontecido naquela embarcação?

A experiência religiosa ultrapassa os limites da experiência lógica e racional da realidade, uma vez que a própria história de Jesus, filho encarnado de Deus, que após ser perseguido,

torturado e morto pelo governo romano, ressuscitou para a vida eterna. Já no conto, o fantástico que se insere na realidade banal e aparente de uma viagem de barco confirma a inspiração cristã que se antecipa no título.

Por essa via, a experiência narrada em *Natal na barca*, fantástica, por atender às definições teóricas sobre o fantástico em Literatura, tem inspiração na mística cristã do renascimento. A fé, notadamente a fé em Deus, é o combustível da personagem sobre a qual se desdobra o enredo e o mistério cristão da ressurreição, é reelaborado no conto. A experiência mística é contada a partir da narrativa da criança que aparenta estar morta, mas ao nascer do dia está viva.

O milagre como um acontecimento destinado àqueles que tem fé pode ter recaído sobre a mãe pela segunda vez, já que, em sonho, ela já havia sido contemplada com a bênção de ver uma última vez o filho primogênito e alcançado a narradora que durante a viagem pode, tocada pelo testemunho de fé da mãe, ter sido transformada. Contudo, não há uma resolução definitiva para o mistério ou milagre que alcançou aquela família durante a noite, a hesitação é o que persiste.

Nesse sentido, também argumenta Bessière: “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias” (BESSIÈRE, 2012, p. 305), e, no conto, a organização da trama sustenta a dúvida, pois é a todo tempo contrastiva. A mãe inicialmente retratada como uma pintura antiga vai pouco a pouco se enchendo de vida, a narradora tão disposta a manter-se alheia aos dramas pessoais dos demais passageiros acaba por mergulhar neles e, por fim, a criança presumidamente morta parece reviver.

5 O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE *SEMINÁRIO DOS RATOS*

5.1 *Seminário dos Ratos* e a América Latina

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido se propõe a “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce” (CANDIDO, 2006, p. 9), proposição analítica que pode nortear a análise da obra *Seminário dos Ratos* (1977). Composta por 14 contos, a coletânea é marcada pela dureza de um tempo. Dessa forma, a realidade complexa e a expressão fantástica que estruturam a coletânea permitem a análise dialética entre texto e contexto que propõe Candido, pois há em *Seminário dos Ratos* um contexto social que não só ambienta os contos, mas, de modo mais amplo, os constitui.

Na introdução do conto que dá título ao volume, Lygia escolhe reproduzir os versos de Carlos Drummond de Andrade “Que século, meu Deus! — Exclamaram os ratos e começaram a roer o edifício”³ (TELLES, 2018, p. 257). Os versos do poema *Edifício Esplendor* abordam a ruína de uma estrutura, são versos metafóricos da destruição de um tempo, do caos da modernidade e de uma certa melancolia pessoal. Nesse mesmo sentido, *Seminário dos Ratos* também constrói uma crítica às instituições e modos operacionais burocráticos, à corrupção e aos conhecimentos esvaziados de sentido social, ao mesmo em que perspectivas subjetivas persistem.

Os 14 contos que se coadunam na obra de Lygia Fagundes Telles também podem ser abrigados sob o comentário de Antonio Candido em *Inquietudes na poesia de Drummond*, ao observar que entre os anos de 1940 e 1960 houve, no poeta, uma tendência de misturar nos versos o lirismo individualista ao lirismo social (1977, p. 68). Desse modo, uma visão ampla do conjunto *Seminário dos Ratos* permite uma análise próxima a essa, pois ao mesmo tempo em que as subjetividades dos personagens constituem a dinâmica das narrativas, o “sentimento do mundo” terrível que eles vivem se revela.

Iniciado por *As formigas*, narrativa sombria em que duas primas, jovens estudantes universitárias, se deparam com o incompreensível mistério de formigas que, em visitas

³ Poema publicado originalmente na reunião de poemas José no ano de 1942.

noturnas, montam o esqueleto de um anão abandonado em um caixote no quarto de uma pensão barata que elas alugavam. É a porta que se abre para que outros contos revelem mistérios que se levantam sobre o mundo que se forma a partir dos anos de 1970. O conto que dá título, *Seminário dos Ratos*, foi o escolhido para fechar a seleção e a autora comenta a razão das escolhas:

Eu estava com todos os textos do livro prontos e então perguntei ao Paulo Emílio que contos ele achava que deveriam abrir e fechar a coletânea. Ele respondeu sem hesitar: “As formigas” e “Seminário dos Ratos”. E me explicou que gostava muito do clima de mistério e das simbologias desses relatos; abrir com um e fechar com outro daria uma unidade ao livro. Aceitei na hora e o resto foi mais simples organizar (TELLES, 1998a, p. 34).

A coletânea que inicia com formigas termina com ratos, construindo uma simbologia tanto misteriosa quanto intrigante, em que pequenos animais, malquistos, verdadeiras pragas urbanas, ganham protagonismo. Com uma presença que excede os limites da realidade, as formigas organizadas são responsáveis por expulsar as duas jovens primas de um quarto de pensão, enquanto no último conto a força destruidora dos ratos é capaz de arruinar uma organização. Comenta sobre essas escolhas Ivan Marques no posfácio de *Um coração ardente*:

Quase recorde, a esse respeito, sua particular atenção ao mundo animal, especialmente a insetos como formigas, borboletas, moscas, ou aracnídeos como aranhas e escorpiões, cuja presença se cruza com a dos homens compondo, no dizer de Silviano Santiago, “um amálgama estilístico original, que é marca registrada da ficcionista paulista” (MARQUES, 2012, p. 94).

O engajamento político-social que atravessa a proposta analítica de Candido sobre a obra de Drummond revela que o aspecto social é um dos constituintes essenciais da obra do poeta; assim, na obra de Lygia Fagundes Telles, é a partir de *Seminário dos Ratos* que a temática social adentra mais firmemente os contos da autora. Comumente lida como uma autora ligada ao subjetivismo e às ambientações burguesas, um olhar mais demorado sobre a obra deixa ver que, desde o lançamento do romance *As meninas* em 1973, já havia uma crítica direta e um registro intenso da violência do regime militar.

Assim, o contexto social brasileiro dos anos de 1970 é impregnado pelo terror de uma ditadura em que militares cercearam direitos civis e perseguiram qualquer expressão de arte que se opusesse ou desafiasse o modelo imposto. A repressão, tendo a tortura como método, foi a política de Estado amplamente executada pelas variadas forças de segurança nacional. Ao fazer uma nota introdutória sobre a ditadura militar no Brasil, o jornalista Élio Gaspari declara:

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5

libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo (GASPARI, 2002, p. 13).

Dessa forma, os “anos de chumbo”, marcados por um regime essencialmente violento e repressor, também inventaram um país de progresso e desenvolvimento em que a invasão dos lares pela televisão e o crescimento exponencial das metrópoles impuseram ao cotidiano brasileiro uma dinâmica até então desconhecida. Nesse ponto, o lamento pela perda de um tempo, declarado nos versos de *Edifício Esplendor*, converge novamente para *Seminários do Ratos*, pois, se Drummond lamenta o desmoronamento de uma era, Lygia também o faz em seus contos.

As perspectivas fantásticas presentes em boa parte da produção de contos da autora são bastante numerosas em *Seminário dos Ratos*, e, apesar de não serem exclusividade temática do volume, antes da publicação da seleção *Mistérios*, em 1981, é a obra com maior incidência de contos de inspiração fantástica. É importante ressaltar que a presença do fantástico na prosa latino-americana dos anos de 1970 foi expressiva, dado o contexto político ditatorial que cercava grande parte dos países da América Latina no período.

Ao lado da literatura de testemunho, socialmente engajada e abundante no gênero romance-reportagem que objetiva registrar a memória de um tempo, o fantástico permitiu a profusão simbólica de temas e abordagens que seriam facilmente banidos de muitos países que enfrentavam censuras artísticas severas como Brasil, Argentina, Chile, Peru, Nicarágua, El Salvador, Guatemala e Colômbia, pois, como destaca Nadine Habert: “O Golpe Militar no Brasil foi seguido por outros semelhantes em vários países da América Latina nos anos 60 e 70” (HABERT, 1996, p. 9). Dessa forma, a memória cultural desses países foi resguardada por meio de narrativas fantásticas nas quais cabe o questionamento de quanto de esquecimento haveria, se não houvesse esses registros.

Assim, embora a historiografia seja outra área de estudo com outros métodos e suportes, a literatura produzida na América Latina entre os anos de 1960 e 1980 guarda muito de teor e registro histórico e, por esta razão, os estudos históricos e literário se entrecruzam em diversos momentos. Roger Callois definiu que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (TODOROV, 2017, p. 32). Nessa leitura, o fantástico infiltrado na brutal realidade histórica latino-americana foi uma abertura para que o escritor pudesse abordar assuntos indizíveis em termos realistas.

Irleamar Chiampi, em *O Realismo maravilhoso*, traça um percurso do realismo

maravilhoso nos países latinos e, muito embora, os termos realismo maravilhoso, realismo mágico e *realismo fantástico* sejam amplamente empregados como sinônimos, o estudo de Chiampi destaca as especificidades do realismo maravilhoso, pois este está ligado à “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2004, p. 32). No sentido de que as ditaduras compuseram muito da abordagem artística de teor fantástico da América, a bagagem cultural do Continente anterior à dominação dos colonizadores europeus foi um material basilar para o realismo mágico que se inicia nos países hispano-americanos a partir dos anos 1940.

Nesse ponto, Chiampi salienta que a perspectiva do realismo maravilhoso americano provém dos estudos de Alejo Carpentier sobre a natureza de uma literatura produzida de acordo com um estágio americano anterior à reflexividade aportada pelos europeus, afastando-o, ainda, da literatura-reportagem que se consagrou nos anos de 1970: “não se trata, Carpentier o frisa bem, de um “regresso a lo real” pretendido pela literatura engajada politicamente, mas de expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural” (CHIAMPI, 2004, p. 37).

Partindo da diferenciação proposta por Chiampi, o realismo fantástico, tal como de finiu Todorov e estudiosos que o sucederam, encontra-se plenamente alinhado à racionalidade ocidental. As narrativas fantásticas existem porque há um pensamento racional-empírico sobre o mundo e o que é apresentado nelas provoca, como definiu Todorov (20017, p. 47), a hesitação diante da ruptura dessa ordem.

Feitas essas diferenciações, o realismo fantástico na América latina, carregado de denúncias e desabaços sobre as ditaduras, funcionou como uma literatura de registro. O engajamento artístico culminou em expressões não somente no campo da literatura, mas no teatro e nas artes plásticas, dando testemunho a um tempo em que justamente as expressões críticas estavam banidas.

5.2 As *Formigas* e as possibilidades de realização do fantástico

Conto de abertura da seleção *Seminário dos Ratos* publicado pela primeira vez em 1977, *As formigas* tem como protagonistas duas jovens universitárias e a estadia delas em uma pensão para estudantes. Primas, as jovens estudantes de Direito e Medicina, desprovidas de muitos

recursos financeiros, recorrem a uma pensão barata que lhes oferece o bônus de poder preparar refeições rápidas dentro do quarto. Narrado em primeira pessoa pela estudante de Direito, esse é o primeiro conto fantástico publicado por Lygia Fagundes Telles em que não há a intermediação de um narrador externo aos fatos. A narrativa tem início quando as primas chegam no fim do dia ao sobrado que abriga a pensão.

“— É sinistro” (TELLES, 2018, p. 145), afirmou a estudante de Direito notadamente já tomada pelo medo. A impressão inicial de medo que o sobrado causa na personagem se mantém após as primas adentrarem-no e irem tomando contato com o universo interior da pensão. Olhando-o ainda de fora, a jovem estudante de Direito enxergou feições humanas tristes no casarão: “Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (TELLES, 2018, p.145). Assim, a degradação física dos ambientes como marca da decadência de uma pequena burguesia urbana amplamente explorada por Lygia Fagundes Telles em *Antes do Baile Verde* é inserida no primeiro conto de *Seminário dos Ratos* e as jovens primas sem poder custear maiores confortos são impelidas a aceitar o assustador casarão como opção de moradia.

Recebidas pela dona da pensão, a mensagem que a figura dela transmite dá continuidade ao clima de assombramento: “A dona era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desbotado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho-escuro descascado nas pontas encardidas. Acendeu um charutinho e lhes dá as regras do local.” (TELLES, 2018, p. 145). Nesse momento, nas orientações da velha duas informações dispensadas são importantes para que o clima de mistério se mantenha. A primeira é que ela possui um gato, a segunda é que as jovens são as únicas inquilinas.

O gato não avistado, mas presente através da advertência da velha para que as jovens não esquecessem a porta aberta pois ele poderia fugir (TELLES, 2018), parece estrategicamente adicionado à narrativa, pois o gato é um animal frequente nas narrativas de terror, como no consagrado conto *O Gato preto* de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez no ano de 1843 e considerado um marco para a literatura terrífica que se desenvolveu após a publicação dele. No clássico conto de terror de Poe, o protagonista tomado de fúria, após cometer uma série de atos atroz, assassina a esposa e o gato e os empareda. Sobre o fato das jovens serem as únicas hóspedes da pensão, a possibilidade dos acontecimentos que serão desenvolvidos terem sido causados por outras pessoas é anulada. Assim, resguardada a presença invisível do

gato, o clima das novelas góticas é outro ponto que aproxima em *As formigas* a prosa de Lygia Fagundes Telles e do escritor inglês.

Nesse conto, o cheiro, outro elemento presente nos contos fantásticos da autora, retorna. Assim, o cheiro de sacristia que em *Antes do Baile Verde* recepcionou o personagem de *A Caçada*, agora está convertido em um cheiro de creolina que vai ao encontro das jovens e, em ambos os contos, os cheiros que cooperam com as ambientações, prenunciam o estranho. Ainda nesse sentido, guiada pelo cheiro do produto de limpeza muito comum ao tempo da obra, a estudante de Medicina externa pela primeira vez a preocupação com a possibilidade de haver pragas no casarão, exclamando reconfortada: “— Pelo menos não vi sinal de barata — disse minha prima.” (TELLES, 2018, p. 145), contudo a oferta da velha de um caixotinho de ossos esquecido pelo inquilino anterior, levará as jovens primas à insólita presença das formigas.

Enquanto faziam o percurso até o quarto que ficava no sótão, a narração da estudante de Direito fornece mais informações sobre o ambiente que, de maneira crescente, vai se tornando mais sombrio:

A mulher nos examinou com indiferença. Devia estar pensando em outra coisa quando soltou uma baforada tão densa que precisei desviar a cara. 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, os bordados salpicados de vidrilho (TELLES, 2018, p. 145).

Ao contrário da pouca descrição da velha vendedora do antiquário do mencionado conto *A Caçada*, em *As formigas* as descrições mais elaboradas da velha e do espaço permitem fazer associações e a imagem da velha se aproxima à das bruxas e feiticeiras típicas das histórias infantis. Nesse sentido, todos os elementos atribuídos à velha colaboram com o efeito aterrorizante, entretanto, o caixotinho é o responsável por solidificar o estranho na trama.

De tal modo, como definiu Ceserani, o caixote de ossos ocupa o papel de objeto mediador:

É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que há um desnivelamento de planos de realidade, o qual não está previsto pelo código e por isso vem marcado por um forte efeito de limite, e no qual o objeto mediador atesta uma verdade equívoca porque inexplicável e inacreditável, posto que inepta (CESERANI, 2006, p. 74).

No conto, o caixote contendo um esqueleto ofertado pela velha passa rapidamente de mera casualidade a elemento introdutor do fantástico. Se inicialmente a oferta de um caixote contendo ossos esquecido por um antigo morador poderia ser vista como uma coisa incomum, uma estudante de medicina se interessar por ele desfaz o estranhamento da oferta:

“— Um anão. Raríssimo, entende? E acho que não falta nenhum ossinho, vou trazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montar ele” (TELLES, 2018, p. 146). Contudo, à medida que a história avança, o estranho persiste e as primas que julgavam conhecer a realidade da pensão se deparam com acontecimentos que tornam a realidade do lugar questionável.

De existência real na narrativa, o caixote continha ossos que na lógica da narrativa também eram reais. O pormenor de serem ossos de anão, apesar de excêntrico, na percepção inicial da estudante, por ser raro, seria um bônus:

Minha prima largou a mala e pondo-se de joelhos puxou o caixotinho pela alça de corda. Levantou o plástico. Parecia fascinada.
 — Mas que ossos tão miudinhos! São de criança?
 — Ele disse que eram de adulto. De um anão.
 — De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí — admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal.
 — Tão perfeito, todos os dentinhos!
 (TELLES, 2018, p. 146).

O anão, figura persistente no universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, aparece nesse conto reduzido ao esqueleto que é um artifício que comumente compõe as histórias de horror, por serem uma representação óbvia da morte de efeito imediato de medo. Entretanto, Nilton Resende observa que na obra de Lygia a presença de anões compõe o estilo da autora: “Em seus textos, os elementos alegóricos não surgem como metáforas, que feririam o campo semântico, mas surgem com o enriquecimento na significação do que normalmente comporia o ambiente: os objetos, os cômodos da casa, os gestuais transformam-se em co-narradores, dizendo-nos a história sob a história” (RESENDE, 2018, p. 2).

Sob a perspectiva apontada por Resende dos objetos/elementos atuarem na narração também dizendo sobre a história que está sendo contada, muitos estudiosos da obra da autora Lygia Fagundes Telles se debruçaram sobre as possibilidades de significação na trama do esqueleto do anão. Vera M. Tietzmann Silva (1984), uma das pioneiras nos estudos sobre o fantástico em Lygia, credita a incidência do anão, assim como da escada em caracol que leva as jovens ao quarto, como elementos fundamentais para o processo de metamorfose que se dará, pois do amontoado de ossos dispostos no pequeno caixote, rapidamente o mistério se firma na trama quando o esqueleto começa a ser montado por uma organizada trilha de formigas que invade o quarto das estudantes durante a madrugada (SILVA, 1984).

Levando-se em conta a predileção de Lygia Fagundes Telles por contos ambientados em

casarões decadentes, percebe-se que nesses contos o ambiente é intensificador da crise emocional vivida pelos personagens. Sob essa análise, a observação de Felipe Furtado de que no fantástico as descrições espaciais devem ser exíguas sob o risco de se perder o “equilíbrio da ambiguidade” (FURTADO, 1980, p. 121), em *As formigas* a imagem externa do casarão é humanizada pela protagonista que compara as janelas a um rosto com um dos olhos vazados (TELLES, 2018, p. 145), contudo à medida que elas adentram o espaço, o grotesco emana da mobília e instalações decadentes. Por essa via, a descrição mais detalhada do espaço na estrutura da narrativa serve nesse conto à manutenção do fantástico. Um outro efeito que mantém o fantástico e também é conseguido a partir da descrição espacial é a diminuição dos ambientes, quando vista da rua, a pensão está abrigada em um assustador casarão, mas as jovens acabam por ocupar um pequeno quarto: “O quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas” (TELLES, 2018, p. 146).

Nesse sentido, confinadas durante a noite em um pequeno quarto no sótão, as jovens tornam-se completamente vulneráveis diante do incompreensível fenômeno das formigas que obstinadamente armam o esqueleto do anão. Tratando ainda os espaços na literatura fantástica, Furtado fala das heranças do romance gótico e mencionando a teatralidade espacial: “Pela forma hiperbólica que as descrições nele assumem, este cenário revela frequentemente um marcado pendor para o grotesco, podendo contribuir para mitigar ou destruir a plausibilidade da intriga” (FURTADO, 1980, p. 121). Desse modo, “o marcado pendor para o grotesco” que se encontra em *As formigas* na pormenorização do caótico mobiliário é eficaz para que haja o prenúncio de que no enredo algo fugirá à cotidianidade dos fatos: “A saleta era escura, atulhadade móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilho.” (TELLES, 2018, p. 145).

Amedrontadas, as jovens, impelidas pela necessidade financeira de se manterem na pensão para darem prosseguimento aos estudos, se movimentam no sentido de superarem a repulsa que o lugar lhes causa. A pequena ação de ridicularizar a velha denota uma estratégia de autoproteção adotada pelas jovens, visto que, assim como o espaço da pensão, a velha também causava medo nas estudantes: “Ficamos nos olhando e rindo enquanto ouvíamos o barulho dos seus chinelos de salto na escada. E a tosse encatarrada.” (TELLES, 2018, p. 146). Entretanto, a fuga por meio da ironia tem curta duração, pois as jovens logo percebem que durante a noite o quarto é invadido por milhares de formigas que, de modo organizado e determinado começam a montar o esqueleto do anão que estava dentro do caixote colocado

embaixo de uma das camas.

Primeiro fato objetivamente fantástico da narrativa, a movimentação do exército de formigas em torno do caixote de ossos, fixa nas jovens primas o medo que, a partir do evento, passa a ser especificamente relacionado ao evento incógnito. Sobre o medo que os fenômenos desconhecidos provocam, diz H. P. Lovecraft:

A emoção mais forte e mais antiga da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e sua reconhecida verdade deve estabelecer, para todos os tempos, a autenticidade e dignidade da ficção fantástica de horror como forma literária (LOVECRAFT, 2007, p. 13).

No que diz respeito à dimensão psicológica do conto, é de incontestável relevância, levando a estudante de Direito a sonhar repetidas vezes com anões. No primeiro sonho, o anão aparece sentado na cama fumando charuto e a observava, e no segundo o anão a agarra pelos pulsos e rodopia com ela no topo da escada (TELLES, 2018). No universo dos sonhos, a jovem também é atormentada por um exame em que não consegue responder às perguntas do professor e por um encontro com dois namorados ao mesmo tempo (TELLES, 2018). Assim, se na visão psicanalítica os sonhos, por vezes, são tomados com umas formas de acesso ao inconsciente, a partir deles a personagem se mostra ansiosa e insegura e, nos sonhos, as experiências inacabadas se realizam.

Somada aos sonhos, há a alusão a um ursinho de pelúcia que acompanhava a jovem narradora e ela se desvela para protegê-lo nos momentos em que julgava críticos: “Comecei a tremer de frio, peguei uma ponta do seu cobertor. Cobri meu urso com o lençol”; “[...] enfiei o urso no bolso da jupon e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta.” (TELLES, 2018, págs 149 e 151). Há ainda a tentativa de como uma bênção que livraria o local do cheiro ruim e das agruras, a atitude da moça de espirrar água de colônia pelo quarto: “Espargi água-de-colônia Flor de Maçã por todo o quarto (e se ele cheirasse como um pomar?) e fui deitar cedo” (TELLES, 2018, p. 149). Mantendo a observação sobre a dimensão psicológica do conto, as ações mencionadas revelam o quanto a narradora se via desprotegida diante da pensão e dos acontecimentos fantásticos, protegendo o objeto, possivelmente, do modo como gostaria de poder ser protegida.

Cabe ressaltar que as moças são presença constante na obra de Lygia Fagundes Telles, jovens moças e o aprofundamento da dimensão psicológica delas povoam contos e romances da autora. Nesse viés, revisitando a entrevista dada por Lygia ao IMS, quando arguida sobre o fantástico na sua produção, ela declara: “Eu mesma, morando em pensão, levando uma vida

pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, um mundo fabuloso que eu adivinhava lá fora” (TELLES, 1998a, p. 31). A resposta, saí da escritora e não da personagem, é intrigante no sentido de conduzir a uma identificação imediata da similitude entre ambas. Assim, se razoável a aproximação entre elas, a dúvida que advirá sobre a possibilidade de os acontecimentos narrados serem uma invenção da personagem, fruto do desejo de transcender a realidade limitada da pensão ou produto do medo de uma mocinha, essa é mais uma via de execução do fantástico na trama, pois, lembrando Todorov (2017), o gênero se realiza na hesitação.

Como outro recurso do fantástico, há a ambientação essencialmente noturna da trama, apontada por Ceserani (2006) como o momento perfeito para o fantástico, pois a escuridão impede a clareza: “A ambientação preferida do fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p. 78). As formigas invadem o quarto das jovens em três noites e, ao nascer do dia, não há vestígios delas:

— Você varreu as mortas? Ela ficou me olhando.
 — Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?
 — Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então, quem?!
 (TELLES, 2018, p. 148).

O esqueleto do anão que começou a ser montado a partir do crânio, ao final da terceira noite já está quase completamente armado, restando apenas o fêmur e a mão esquerda: “— Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui” (TELLES, 2018, p. 150). Simbólico para a narrativa é a escolha do primeiro e dos últimos ossos serem dispostos, pois o crânio acena para a racionalidade e as extremidades para a ação e para o movimento.

Razão e movimento são definidores do desfecho da trama. Decididas a não esperar a finalização do esqueleto, a estudante de Medicina determina ao final da madrugada que as duas fujam do casarão: “Olhei de longe a trilha: nunca elas me pareceram tão rápidas. Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (TELLES, 2018, p. 151). Assim, após a sequência de recursos que convergem para o fantástico, o miado do gato ou grito (teria o anão voltado à vida?) é a última dúvida posta na narrativa de modo a garantir a permanência do fantástico após o encerramento do conto.

5.3 Tigrela, sexualidade e mimese

A questão da representação já estava posta na antiguidade, Platão no livro X de *A República*, ao direcionar o discurso contra os poetas, assevera que a poesia está três graus distante do verdadeiro, já que para o grego qualquer expressão artística é uma imitação das coisas através dos sentidos, *mimèsis*. No caso da poesia que alcança os sujeitos através do encanto e do deslumbramento, Platão acredita tratar-se de uma imitação dupla, pois é a imitação das coisas apreendidas pelos sentidos. Deste modo, em sua busca da verdade das coisas como forma de educação, Platão vê negativamente função da poesia.

No âmbito da crítica literária a discussão entre o que é real e o que é representação em termos de literatura é bastante antiga. Quando fala de mimesis no texto intitulado *A cicatriz de Ulisses*, o filósofo Erich Auerbach discute as representações da realidade na Odisseia de Homero e na passagem bíblica do quase sacrifício do filho de Abraão. Deste modo, nesse texto está em questão como as representações fundadoras vão se dar tanto na tradição clássica quanto na judaico-cristã, Auerbach destaca que enquanto na Bíblia sabemos muito pouco sobre os detalhes cotidianos dos homens daquele tempo e dos pensamentos e sentimentos do próprio Abraão quando oferece seu único filho em sacrifício, sabemos muito de personagens como Ulisses (AUERBACH, 1976, p. 10).

A partir da leitura de Homero sabemos o que os homens daquele tempo comiam, como festejavam ou como dormiam. Contudo, nos adverte Auerbach, em Homero temos uma representação de personagens planos, uma vez que o herói Ulisses permanece igual mesmo passados os vinte anos que marcam o regresso dele à pátria, diferentemente da representação de Abraão após quase sacrificar o filho Isaac, no que o autor define como personagens “mais plenas de desenvolvimento, mais carregadas da sua própria história vital e cunhadas na sua individualidade do que os heróis homéricos” (AUERBACH, 1976, p. 14).

Assim, se levarmos em consideração que todo texto literário recria a realidade de acordo com os modelos que são caros a cada autor, teremos claro que as questões que envolvem a representação literária dão conta das produções de sujeitos históricos submetidos a determinada sociedade. Por esta via, todo texto literário está impregnado por uma representação que dialoga com a sociedade que o produziu e a partir disso cria e representa um modelo de realidade. No caso da literatura dita fantástica que trataremos neste trabalho, temos um paradoxo, pois o

fantástico só acontece porque existe a condição prévia de estar representando uma realidade.

O conto *Tigrela*, objeto de análise deste tópico originalmente inserido na coletânea de contos *Seminário dos Ratos*, que conta com um posfácio à edição de 2018 do crítico José A. Castello, apontando que *Seminário dos Ratos* possui contos norteados “pelo desvio, pela ocultação e pelo silêncio” (CASTELLO, 2018, p. 171). Desta forma, este estudo tem por objetivo pensar a forma como o fantástico é representado no conto a partir da leitura dos teóricos Antoine Compagnon (2010), Erich Auerbach (1976), Michel Foucault (2000) e das reflexões sobre o fantástico propostas por Tzvetan Todorov (2004).

Em *Tigrela* temos uma narradora que começa dizendo que encontrou por acaso em um café uma antiga amiga, Romana. Assim, logo no início da narrativa a narradora adverte que a amiga estava meio bêbada e que, apesar de ainda manter a beleza que possuía na juventude, agora possuía uma beleza triste mesmo quando alegre: “Fora belíssima e ainda continuava, mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria” (TELLES, 2018, p.164). Deste modo, é a partir da voz da narradora que tomamos conhecimento de fatos da vida de Romana que está no quinto divórcio e divide uma cobertura com uma fêmea de tigre.

A descrição da personagem Romana como uma mulher, bêbada, triste e cinco vezes divorciada parece trivial, mas o fato estranho irrompe quando ela começa a contar da tigresa com quem divide o apartamento. Nesse ponto, até a narradora parece espantada e questiona: “Com um tigre, Romana?” (TELLES, 2018, p. 164), ao passo que ela explica que a felina havia sido presente de um ex-namorado que a trouxe de uma viagem pela Ásia. Assim, o tom de estranhamento se instaura por completo ainda nas primeiras linhas do conto quando Romana declara: “Crescera mais que um gato, desses de pelo fulvo e com listras tostadas, o olhar de ouro. Dois terços tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora” (TELLES, 2018, p. 164).

O zoomorfismo e antropomorfismo são dois recursos de grande incidência na literatura fantástica e, por isso, a transmutação das personagens colabora com a inserção do fantástico na trama. Em direção oposta, ao passo que a tigresa vai ganhando contornos humanos, Romana vai demonstrando um comportamento cada vez mais animal como acontece quando ela confia à amiga: “No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e ouvir música, é tão harmoniosa.” (TELLES, 2018, p. 164).

Ao fazer um levantamento cronológico da produção de literatura fantástica, Lovecraft adverte que “A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2020, p. 17). Já Todorov vê a hesitação como a primeira condição do fantástico: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 30). Desta forma, ao avançarmos no relato, a dúvida está posta, estaria mesmo Romana falando sobre um animal?

Em *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*, Michel Foucault analisa a extinção do discurso de que a linguagem representa as coisas, como se pensou do século XVI até o XVIII. Quando fala do “rompimento com o *divinatio*” (FOUCAULT, 2000, p. 81), Foucault avalia que até o Renascimento se supunha uma língua perfeita e não arbitrária porque criada por Deus para permitir que os homens revelassem o mundo. Entretanto, tal pensamento foi descartado na Idade Clássica quando se passou a perceber a arbitrariedade presente entre os signos e as coisas, assim afirma o autor que para o pensamento clássico a linguagem é um caso de representação (FOUCAULT, 2000). Assim, baseado no que propõe Foucault, há, como resultado das inovações científicas e da introdução do pensamento lógico, na virada do século XVIII para o século XIX a dissociação entre signo e semelhança, como afirma o autor: “A partir da idade clássica, o signo é a representatividade da representação enquanto ela é representável” (FOUCAULT, 2000, p. 89). Assim, tudo aquilo que envolve a linguagem e as representações ganha novos contornos no século, ainda de acordo com o filósofo francês é no referido século que a literatura se estabelece como a forma de representação que reconhecemos na modernidade:

[...] desde Dante, desde Homero, existiu, realmente, no mundo ocidental uma forma de linguagem que nós outros, agora, denominamos ‘literatura’. Mas a palavra é de fresca data, como é recente também na nossa cultura o isolamento de uma linguagem particular cuja modalidade própria é ser ‘literária’. É que, no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, reconstituía-se ela alhures, sob uma forma independente, de acesso difícil, dobrada sobre o enigma do seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever (FOUCAULT, 2000, p. 393).

De tal modo, se, como observa Foucault, a literatura é fruto de um tempo histórico marcado por eventos específicos, as produções literárias também são frutos de um tempo e de um espaço particulares ocupados por cada autor. Nesse sentido, a escrita de Lygia Fagundes Telles, além das marcas já mencionadas e o assumido gosto pelo gótico e pelo mistério do Romantismo, é também marcada pelos movimentos sociais que se desenharam no mundo ocidental do pós-Guerra, pelos dismantelamentos sociais e pelo dismantelamento das tradições

da burguesia paulistana.

Na obra de Lygia Fagundes Telles a representação de personagens femininas experimentando os valores sociais que começam a ruir é recorrente e a representação de personagens lésbicas ou vivendo relacionamentos homoafetivos, ainda que em menor quantidade, também possui determinada recorrência. Em 1950 há a primeira aparição do tema a partir da personagem Letícia em *Ciranda de Pedra*, obra que marca a estreia da autora como romancista. No ano de 1973, com a publicação de *As Meninas*, a temática volta à prosa da autora através de discussões levantadas pelas amigas Lorena, Ana Clara e Lia e, posteriormente, há referências homoeróticas femininas tanto no conto de realismo fantástico aqui estudado quanto nas personagens Gina e Oriana do conto *A Escolha* (1985).

É importante destacar que nas obras produzidas ao longo dos séculos literatura ocidental a heterossexualidade é representada como um referente, enquanto as escassas referências à homossexualidade ou às práticas sexuais não-heterossexuais são, na maioria dos casos, representadas como alteridades dissonantes. Nesse sentido, é interessante destacar que em Lygia Fagundes Telles a representação da homossexualidade feminina não aparece com caráter pedagógico, antiexemplar ou como personagens moralmente condenadas, mas como personagens humanamente possíveis e algumas vezes questionadoras do contexto social que as circundam.

Assim, propomos neste estudo que no conto *Tigrela* o fantástico é usado como estratégia para representar a homossexualidade feminina, um tema tabu para a época em que foi publicado pela primeira vez, o ano de 1977. Quando discorre sobre a “função social do sobrenatural”, Todorov observa que o sobrenatural é um ensejo utilizado por alguns autores para escrever sobre temas que não escreveriam sob uma forma realista, afirma o autor:

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo (TODOROV, 2010, págs. 166-167).

Partindo da proposição de Todorov, não há no conto em análise a representação de um demônio, mas há a representação fantástica de um animal associado à sagacidade e à sensualidade femininas, uma tigresa. Desde o título a ambiguidade sobre a história que está sendo contada está posta, pois *Tigrela* é um substantivo neológico que parece derivar da aglutinação do substantivo “tigre” somado ao pronome feminino “ela”. O trabalho rigoroso com

a linguagem apontado muitas vezes pela crítica como um dos principais méritos literários de Lygia Fagundes Telles, aparece em mais um conto como guia para a consecução do fantástico, pois ao empreender o substantivo “Tigrela”, a escritora dá desde o título a essência hesitante do fantástico.

Deste modo, outros aspectos da trama corroborarão com a hipótese aqui defendida de que, no conto, o fantástico é uma estratégia para a representação de um relacionamento entre duas mulheres. À medida que a trama avança, Romana vai confidenciando à narradora que enfrenta problemas devido ao ciúme da tigresa:

Tivera algum trabalho em convencer Aninha de que era apenas um gato desenvolvido, Aninha era a empregada. Mas agora, tudo bem, as duas guardavam uma certa distância e se respeitavam, o importante era isso, o respeito. Aceitara Aninha, que era velha e feia, mas quase agredira a empregada ante rior, uma jovem. Enquanto essa jovem esteve comigo, Tigrela praticamente não saiu do jardim, enfurnada na folhagem, o olho apertado, as unhas encra vadas na terra (TELLES, 2018, p. 166).

Posto o conflito motivado por ciúmes, completamente possível em uma relação amorosa, mas crivelmente difícil na relação entre um animal de estimação e sua dona, o que se apresenta é o ciúme de alguém que teme perder a pessoa amada, como fica evidente quando Romana conta à narradora que está voltando a ter encontros com Yasbeck, um antigo namorado:

Nossa briga mais violenta foi por causa dele, Yasbeck, você entende, aquela confusão de amor antigo que reaparece, às vezes ele me telefona e então dor mimos juntos, ela sabe perfeitamente o que está acontecendo. Ouviu a conversa. Quando voltei estava acordada, me esperando feito uma estátua diante da porta, está claro que disfarcei como pude, mas é esperta, farejou até sentir cheiro de homem em mim (TELLES, 2018, p. 168).

Além disso, Romana que já havia recusado a sugestão da narradora de mandar Tigrela para um zoológico com a explicação de que: “Liberdade é conforto, minha querida, Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar” (TELLES, 2018, p. 168), encontra no suicídio de Tigrela uma possibilidade de desvencilhar-se da relação conflituosa que as duas mantinham. Ao final do conto Romana declara sobre a possibilidade aventada: “Volto tremendo ao apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar no pescoço” (TELLES, 2018, p. 169).

Quando em *O demônio da teoria*, o teórico Antoine Compagnon assume que a representação é, diferentemente do que a teoria literária tem proposto, um tipo construção ou recriação, ele afirma que “O aprendizado mimético está, pois, ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor (COMPAGNON, 2010, p. 131). Assim, quando

a narrativa desemboca na transmutação de Tigrela em uma jovem, não importa mais ao leitor buscar um mundo real exterior à narrativa, mas reconhecer que estamos diante de um processo de recriação do real que se dá a partir da ruptura no modo de representar relacionamentos femininos homoafetivos por meio de uma narrativa fantástica.

5.4 O Seminário dos Ratos no Brasil

Em tom exagerado, o conto trata de um seminário anual montado para debater a invasão de ratos no ambiente urbano. Como uma praga fora de controle, os ratos parecem ser uma grande preocupação e há bastante urgência para que sejam extirpados, o fato de ser a VII edição do evento, deixa claro tratar-se de um problema antigo e persistente.

Assim que o conto se inicia, há um diálogo entre o Chefe das Relações Públicas e o Secretário do Bem-Estar Público e Privado, com os cargos grafados em letras maiúsculas, confirmando a pompa dos cargos. O narrador onisciente é quem apresenta a cena, o Secretário de Bem-Estar Público e Privado está sentado em uma poltrona de couro, com um dos pés descalçado e bebe um copo de leite, o narrador o descreve como “um homem descorado e flácido, de calva úmida e mãos acetinadas [...] voz branda, com um leve acento lamurioso” (TELLES, 2018, p. 251) quando recebe a visita do Secretário das Relações Públicas.

A chegada do Secretário põe em imediato contraste a aparência dos dois personagens. O narrador o apresenta como “um jovem de baixa estatura, atarracado, sorriso e olhos extremamente brilhantes...” (TELLES, 2018, p. 251). A partir disso se inicia um diálogo entre o Secretário e o Chefe que possuem diferenças que vão além da idade e da aparência. Ao entrar no cômodo, o Secretário pergunta ao Chefe se tudo correu bem no coquetel de abertura do Seminário e o leitor pode inferir que este, idoso e debilitado, não consegue mais cumprir a agenda de compromissos do cargo.

O narrador usa o verbo “empertigou-se” (TELLES, 2018, p. 257) para descrever a atitude do Chefe antes de começar a responder o Secretário a quem trata pelo pronome “Excelência”. A partir de então o leitor começa a perceber que as pompas não fazem parte do somente dos cargos e tratamentos, mas o Seminário é, em si, um evento organizado de maneira luxuosa e extravagante e os participantes foram confortavelmente instalados em suítes coloridas em uma isolada casa de campo, reformada especificamente para abrigar o evento.

Nesse ponto, o leitor começa a saber, afinal, quem são os convidados do Seminário dos

Ratos e a primeira ironia é a presença do Diretor da Presidência da Ratesp, instituição fictícia, mas que poderia facilmente fazer parte do mundo real. A terminação SP da sigla induz a associação a uma das muitas instituições públicas do Estado de São Paulo em um tempo em que a criação de cargos e instituições inflavam a máquina pública. O próximo convidado mencionado pelo jovem chefe é o Diretor das Classes Conservadoras Armadas e Desarmadas, que foi alocado em uma suíte cinzenta vizinha a do Diretor da Ratesp. O último grupo a ser mencionado é a Delegação Americana, convenientemente instalada na ala azul, ocupando uma suíte de cor “rosa-forte” (TELLES, 2018, p. 252).

Ao saber que o Diretor das Classes conservadoras foi designado para a suíte cinzenta, o Secretário manifesta incômodo, observando que a cor cinza: “É a cor deles. *Rattus alexandrinus*” (TELLES, 2018, p. 252). Apesar de todo o conto ironizar as instituições que comandavam o Brasil durante a ditadura militar, a ironia se acentua nessa passagem e a escrita de Lygia Fagundes Telles se aproxima de Machado de Assis, um dos seus mestres, pois nos contos de Machado, esse é um recurso empregado para criticar os costumes da época e da sociedade.

Assim, a escolha do cinza que causa desgosto no Secretário por ser a mesma dos ratos é precisa, pois aproxima as classes conservadoras do que elas significavam para o Brasil do momento em que a obra foi publicada. Enquanto, na narrativa, os conservadores representados e amparados por diversas instituições estatais travavam uma batalha contra os ratos que supostamente eram os maiores inimigos do País, entretanto, essas mesmas classes mantinham um comportamento de praga, usurpando o patrimônio público e conseguindo, desse modo, sustentar a posição de dominância e privilégios econômicos enquanto direitos e acessos básicos eram negados ao restante da população.

A fala do Secretário deixa ver um incômodo acentuado com a presença da delegação americana que, presumidamente, foi convidada para o Seminário devido à expertise daquele país na eliminação de ratos e outras pragas. O Secretário, preocupado e contrariado pelo convite, assevera:

— Fui contra a indicação. Desse americano – atalhou o Secretário num tomsuave, mas infeliz. – Os ratos são nossos, as soluções têm que ser nossas. Por que botar o mundo todo a par dessas mazelas? Das nossas deficiências? De víamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade mas da nossa família. De nós mesmos — acrescentou apontando para o pé em cima da almofada. — Por que não apareci ainda, por quê? Porque simplesmente não quero que me vejam indisposto, de pé inchado, mancando. Amanhã calço o sapato para a instalação, de bom grado faço esse sacrifício. O senhor, que é um candidato em potencial, desde cedo precisa ir aprendendo essas coisas, moço. Mostrar só o lado positivo, só o que pode nos

enaltecer. Esconder nossos chi nelos (TELLES, 2018, p. 252-3).

Na passagem citada acima, a razão da desaprovação do Secretário era o medo de que a imagem internacional do Brasil ficasse abalada caso a delegação internacional expusesse que o País não era capaz de fazer um controle de pragas eficaz.

Nesse sentido a associação do fato com “Milagre Econômico”, expressão que a historiadora Nadine Habert destaca que nos anos de 1970 era usada pela imprensa nacional e internacional para se referir a um exponencial crescimento da economia do País na década, alçando o Brasil a categoria de modelo a ser seguido pelos demais países latino-americanos, encontra outra convergência com o conto (HABERT, 2006).

Há um contraste mencionado entre as condições luxuosas em que o Seminário acontecia e que parece comum às pessoas que participam dele e as condições de extrema pobreza que a população geral vive. Há, no conto, menções há um jatinho para o transporte do Assessor de Imprensa, uma piscina térmica em que o Delegado de Massachusetts adorou nadar e um jantar em que lagostas, abacaxis vindos do Norte e vinho chileno safra Pinochet seriam servidos em uma mesa decorada com frutas e orquídeas (TELLES, 2018). Em oposição, há a sugestão do Secretário de que a responsabilidade do controle dos ratos não deveria caber somente ao Estado, mas deveria ser obrigatório que cada família tivesse um ou dois gatos em casa, momento em que recebe a resposta do Chefe: “— Mas Excelência, não sobrou nenhum gato na cidade, já faz tempo que a população comeu tudo. Ouvi dizer que dava um ótimo cozido!” (TELLES, 2018, p. 257).

Dessa forma, a chocante revelação de que a população esfaimada já tinha devorado animais culturalmente tidos como domésticos se torna enormemente contrastante com os gatos desprendidos para aquele Seminário. Assim, a ideia midiaticizada de prosperidade econômica da época, na realidade, também estava em contraste com o estado de empobrecimento que a população vivia e que as fontes oficiais faziam um grande esforço para esconder. Habert destaca:

No País dos recordes estatísticos, outros números desnudavam a face real do “milagre” para a imensa massa de trabalhadores da cidade e do campo. Mais da metade dos assalariados recebiam menos de um salário-mínimo. Ematéria de subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho, o Brasil estava entre os primeiros do mundo (HABERT, 2006, p. 12).

Por esta via, a visita de delegações estrangeiras, ainda que de aliados, como os americanos, poderia desnudar a real situação do País e ruir a imagem de bem-estar social que o Secretário deveria assegurar ao povo. Contudo, o descaso do Secretário com o povo fica claro,

quando ele declara: “— o povo, o povo — disse o Secretário do Bem-Estar público, entrelaçando as mãos. A voz ficou um brando queixume. — Só se fala em povo e no entanto o povo não passa de uma abstração” (TELLES, 2018, p. 256).

Na narrativa também fica evidente que a imprensa e a opinião pública não estão satisfeitas com o excesso de gastos do Seminário. E o Chefe conta ao Secretário que a escolha do local “causou espécie” e se tornou uma “indagação geral”, observações que o Secretário rebate, creditando as críticas da imprensa a uma opinião da esquerda: “— Gastando milhões? Bilhões estão consumindo esses demônios, por acaso ele ignora as estatísticas? Estou apostando como é de esquerda, estou apostando. Ou então, amigo dos ratos. Enfim não tem importância, prossiga por favor.” (TELLES, 2018, p. 53)

Deste modo, além da associação imediata entre o Brasil dos anos de 1970 e o país fictício retratado no conto, há no decorrer da narrativa uma escolha da autora pelo fantástico. Assim, o conto que inicialmente parece ser apenas a caricatura de um tempo, se mostra uma obra que antecipa a ruína da ditadura militar no Brasil. O suspense instaurado no conto a partir da percepção do Secretário de que havia algo fora da ordem se mantém até o inesperado desfecho.

Secretário e Chefe, personagens participantes e beneficiários de um modelo ditatorial viabilizado pelo “[...] estreitamento de relações entre o governo e a burguesia” (HABERT, 2006, p. 26) estão em uma postura vigilante para que nada escape ao controle durante a realização do Seminário. Entretanto, os métodos distintos os põem em conflito. Enquanto o Chefe é um homem jovem de clara afetação burguesa e está resoluto em deixar a imprensa longe do evento: “Nossa única fonte vai soltando notícias discretas, influenciando sem alarde até o encerramento, quando abriremos as baterias! Não é uma boa tática?”. O Secretário velho e debilitado pela gota, teme que a distância da imprensa os deixe incomunicáveis caso haja algum incidente que os coloque em perigo: “— Enfim, o que me preocupava muito é ficarmos incomunicáveis. Não sei mesmo se essa ideia do Assessor da Presidência da Ratesp vai funcionar, isso de deixarmos os jornalistas longe. Tenho minhas dúvidas” (TELLES, 2018, p. 255).

Na sequência, o Secretário começa a ouvir barulhos que define como “esquisitos”, pedindo silêncio e atenção ao Chefe que não percebe nenhuma anormalidade e justifica “Não ouvi coisa alguma, Excelência. Escuto tão mal deste ouvido!” (TELLES, 2018, p. 255, 256). O Secretário, então, em tom de insistência retruca, momento em que confirma a suspeita que já pairava no conto dado contexto histórico que a trama representa. Secretário e Chefe são militares e o tratamento serviente que o segundo dispensa ao primeiro, se justifica pela rígida

ordem hierárquica militar:

Pois eu escuto demais, devo ter um ouvido suplementar. Tão fino. Quando fiz a Revolução de 32 e depois no Golpe de 64, era sempre o primeiro do grupo a pressentir qualquer anormalidade. O primeiro! Lembro que uma noite avisei meus companheiros, O inimigo está aqui com a gente, e eles riram, Bobagem, você bebeu demais, tínhamos tomado no jantar um vinho delicioso. Pois quando saímos para dormir, estávamos cercados (TELLES, 2018, p. 256).

O orgulho por ter participado dos dois golpes de estado que marcaram o Brasil no século XX e a anterior menção a Pinochet, general do exército chileno responsável por implantar uma violenta ditadura naquele país a partir de 1973, enquanto discutiam sobre a safra do vinho que seria servido no jantar: “— De Pinochet, naturalmente ” (TELLES, 2018, p. 257), elimina as dúvidas sobre o conto ser uma crítica à ditadura militar. E é Lygia Fagundes Telles que, quando perguntada sobre qual a responsabilidade do escritor perante o seu país que, em resposta, fala da importância do registro contido em *Seminário dos Ratos*:

Veja o caso de *As meninas*, por exemplo. Está lá, cravado nas minhas personagens, um instante da maior importância para a História do Brasil. É o registro, é o meu testemunho de uma época. Outro texto: “Seminário dos Ratos”. A certa altura, diz um personagem: “A situação está sob controle”. Nessa hora um rato atravessa a sala. É a metáfora exata do que acontecia naquela época do governo militar! (TELLES, 1998a, págs. 32-33).

Nesse sentido, o fantástico que vai se desenhando aos poucos na trama desde que os primeiros barulhos são escutados pelos personagens se relaciona diretamente com a realidade sociopolítica do Brasil dos anos de 1970 e se aproxima da observação de Irène Bessiére (1974) sobre os abrigos da literatura fantástica:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo (BESSIÈRE, 2012, p. 3).

O desfecho surpreendente da trama se define quando a única personagem feminina aparece assustada questionando o que seriam aqueles barulhos, assim, em inglês, Miss Gloria, integrante da delegação americana, questiona: “— *What is that?*”, obtendo do Chefe a resposta: “— *Perhaps nothing... perhaps something... —*” (TELLES, 2018, p. 258). Mas não era nada, era alguma coisa. Era a metáfora de uma estrutura que começava a ruir.

A metáfora que se desenvolve a partir do fantástico em *Seminário dos Ratos* dá conta de um governo que a partir de Ernesto Geisel começa a perder força. O casarão afastado dos roedores e do povo escolhido para abrigar confortavelmente uma pequena elite política convidada para um debate intelectual sobre a situação popular. Contudo, o Seminário não estava tão a salvo dos roedores como parecia, a anormalidade insólita estava instaurada e o evento arruinado.

Dessa forma, há uma irrefreável invasão de ratos que subvertem a ordem rigorosamente mantida, dominando o casarão e enchendo de medo o Chefe que é obrigado a se esconder, como um rato, dentro do refrigerador. Descreve o narrador:

Então deu-se a invasão, espessa como se um saco de pedras borrachosas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados numa treva dura de músculos, guinchos e centenas de olhos negríssimos. Quando a primeira dentada lhe arrancou um pedaço da calça, ele correu sobre o chão enovelado, entrou na cozinha com os ratos despencando na sua cabeça e abriu a geladeira. Arrancou as prateleiras que foi encontrando na escuridão, jogou a lataria para o ar, esgrimou com uma garrafa contra dois olhinhos que já corriam no vasilhame de verduras, expulsou-os num saltou, 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 de fora, substituiu o dedo pela gravata (TELLES, 2018, p. 260).

O enredo metafórico se encerra com a informação de que após o incidente, houve um inquérito para apurar os fatos e o depoente, o Chefe que sobreviveu por ter se abrigado na geladeira, relata a cena que avistou quando conseguiu fugir do casarão: “Quando olhou para trás, o casarão estava todo iluminado”. Por essa via de análise, a cena do casarão iluminado se opõe também metaforicamente ao período político de fechamento democrático em que expressões artísticas que repercutissem ideias de oposição ao regime eram duramente reprimidas. Por fim, o conto que se inicia caricaturesco, se encerra fantástico, pois de uma ordem possível, ainda que exagerada, surgem elementos de ruptura. A anormalidade da invasão dos ratos se lida como “o objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; ” (BESSIÈRE, 2018, p. 13), a representação das luzes acesas pelos ratos, se decifrada, torna possível a leitura de que uma nova ordem política estava por nascer.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhidos seis contos de duas das mais significativas obras de Lygia Fagundes Telles, o objetivo principal deste estudo foi ressaltar, a partir da análise literária e da correlação com discussões teóricas, a intensa e fértil produção de contos fantásticos da autora. Deste modo, demonstramos que o fantástico, escolha literária de presença tímida no cenário literário brasileiro, se intensificou ao longo da segunda metade do século XX, e, na produção da escritora, se atualizou ao firmar diálogo com acontecimentos e mudanças sociais do século.

Partindo da abordagem da atualização dos temas do fantástico, observamos que Lygia Fagundes Telles, sem abandonar as tradições do fantástico, se confirma quando, ao longo deste trabalho, analisamos contos como *Meia-noite em ponto em Xangai* e *As Formigas* em que o ambiente fechado e a atmosfera de medo que se pode desenvolver neles são importantes estratégias para a construção do fantástico, assim como nos contos fantásticos de Edgar Allan Poe. Leitora entusiasta de Poe, Lygia incorporou à prosa dela algumas características do fantástico desenvolvido pelo escritor norte-americano, mas elaborou um discurso literário próprio que, pensado a partir do Brasil, trouxe para o centro discussões socioculturais de uma época.

Após a extensa investigação conceitual das posições de estudiosos da literatura fantástica feita no trabalho, tomando o estudo de Tveztan Todorov como ponto de partida para as discussões que estabelecemos sobre o tema, não nos ocupamos em particular do amplo, porém não menos relevante, debate sobre se o fantástico se constitui ou não como gênero literário. Assim, ainda que possa não ser um gênero literário autônomo, mas um modo de narrar, procuramos mostrar os modos de realização do fantástico na obra de Lygia Fagundes Telles, afirmando, dessa maneira, o espaço da escritora ao lado de outros contistas que recorreram ao fantástico.

O intuito de reacender a discussão sobre a presença da literatura fantástica no panorama da literatura nacional também esteve sempre presente, posto que a hegemonia das prosas realistas se faz mais proeminente nas discussões e estudos acadêmicos sobre Literatura no Brasil. Dessa forma, percebemos que as leituras mais detalhadas da produção fantástica de Lygia permitem uma incursão pela história social recente do País e, de modo mais específico, mapeamos nos contos aqui selecionados, auxiliados pelos estudos de Lucena (2007; 2008; 2018), a decadência burguesa como um grande eixo temático que atravessa a produção da

escritora.

Identificamos que, sem deixar de lado a personalidade, Lygia transmutou em fantásticos temas caros à trajetória dela. Os casarões decadentes, as jovens estudantes que moram em pensões, a destruição das famílias tradicionais ou a dificuldade das relações entre sujeitos, temas comuns a muitas pesquisas já realizadas sobre os vieses das relações humanas na prosa da autora, nos contos que compõem o nosso *corpus* estão impregnados de fantástico. Assim, a escritora que em uma entrevista confessa que, quando jovem e experimentando o ambiente barato das pensões estudantis, tinha o desejo de transcender aqueles espaços, utiliza essa vivência para compor contos fantásticos: “Eu mesma, morando em pensão, levando uma vida pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, um mundo fabuloso [...]” (TELLES, 1998a, p. 30-31).

Distantes do modelo estruturalista de literatura fantástica estabelecido por Todorov, em que a hesitação do leitor é fator determinante para que o gênero fantástico se concretize, Furtado (1980), Ceserani (2006), Alzaraki (1990), Bessièrre (2012) e Roas (2014) foram teóricos que reelaboraram e ampliaram visões do fantástico e, por isso, foram diversas vezes solicitados neste estudo. Com muitos contos que, extrapolando a proposta de hesitação todoroviana, alcançaram o fantástico por outras vias, a ficção lygiana nos textos escolhidos para análise mostrou que, fundindo os limites do real e do irreal, como na proposta de Roas (2014), o fantástico de Lygia provoca no leitor inquietação, pois, ao reproduzir um ambiente familiar e ao mesmo tempo perturbador, o conduz à percepção de insegurança diante da realidade.

A perspectiva analítica de Antonio Candido (2006), os conceitos de arte e sociedade de pensadores do século XX, como Foucault e Compagnon, e as leituras de pesquisadores como Suênio Campos de Lucena (2007; 2008; 2017; 2018), Fábio Lucas (1990) e Vera M. Tietzmann Silva (1984), que dedicaram intenso e empenhado exame aos textos de Lygia Fagundes Telles, também foram fundamentais para percebermos as realizações do fantástico na obra da escritora são insurgentes do cotidiano, povoadas por personagens que na vida costumeira experimentaram a tensão hesitante do fantástico.

Por fim, no que diz respeito aos simbolismos recrutados para compor o estilo fantástico da autora, pudemos, como outros pesquisadores, ver a predominância de anões, da cor verde, dos jardins, dos casarões, dos números etc., mas acreditamos que esses símbolos ainda estão carregados de significados a serem explorados e que atuam ativamente para o efeito fantástico nos contos de Lygia Fagundes Telles.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. A primeira-dama da literatura. Zero Hora. **Cadernos de Literatura Brasileira**: Lygia Fagundes Telles. Nº 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, março 1998. p. 117.
- ALAZRAKI, Jaime. Qué es lo neofantástico? **Mester**, EUA, v. 19, n. 2, p. 21-35, 1990. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/3508>. Acesso em: 27/06/2022.
- AUERBACH, Erich. A Cicatriz de Ulisses. *In*: AUERBACH, Erich. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. 2ª. Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/download/12991/9481/31125> Acesso em 14 jun. 2023.
- BOSI, Alfredo. A decomposição do cotidiano em contos de Lygia Fagundes Telles. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **A estrutura da bolha de sabão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Conspiração de nuvens**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CASTELLO, José. Lygia na penumbra. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Seminário dos Ratos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton César Tridapalli, Editora da UFPR, Curitiba, 2006.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Organização de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.*; 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Júlio. Aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, UnB, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8865> . Acesso 14 out. 2023.

FOUCAULT. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.v.17, p.275-314.

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

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASTÃO, Ana Marques. **Lygia, dissecadora de desencontros**. Diário de Notícias, 14 mai. 2005. Disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2005/lygia-dissecadora-de-desencontros-599176.html/> . Acesso em 25 out. 2022.

HABERT, Nadine. **A Década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **CULT - Revista Brasileira de literatura**: Lygia Fagundes Telles: a prosa do imaginário. n° 23, p. 6-17, 1999.

LUCENA, Suênio Campos de. **Esquecimento e lembrança em Lygia Fagundes Telles**. 2007. 132 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LUCENA, Suênio Campos de. Alguns temas em Lygia Fagundes Telles. **Revista Interdisciplinar**, Ano 3, v 5, n°. 5, jan./jun. 2008.

LUCAS, Fábio. As inovações de Lygia Fagundes Telles. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **A noite escura e mais eu**. São Paulo Companhia das Letras, 2009.

LUCENA, Suênio Campos de. Sobre lembrar e esquecer nos textos ficcionais. **Revista**

Interdisciplinar, Edição Especial 90 anos de Lygia Fagundes Telles, Itabaiana/SE, Ano VIII, v.18, jan./jun. 2013.

LUCENA, Suênio Campos de. Casa, família e desestruturação em *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles. **Revista LÉGUA & MEIA**, v. 8, 2018.

LUCENA, Suênio Campos de. O fracasso familiar no romance *Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles. **Revista de Letras**, v. 22 , p. 117 - 136 , 2020.

MARQUES, Ivan. Poesia das coisas. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **Um coração ardente**, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura brasileira através dos textos**. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. Trad. Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli. **Organon**, v.19, n.38-39, 2005. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30058>>. Acesso em 10 jun. 2023.

PAES, J. Paulo. O encontro dos desencontros. **Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles**. n ° 5, p. 70-83, 1998.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**, Tradução de Julián Fuks, São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES JÚNIOR, Edson José. A batalha do fantástico: panorama teórico-crítico do século XX. **Revista Água-Viva**, Volume 6, Número 2, Edição Especial 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/download/38226/30624/110933> Acesso em 20 jun. 2023.

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

SANTIAGO, Silviano. A bolha e a folha: estrutura e inventário. **Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles**. n ° 5, p. 91-110, 1998.

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

TELLES, Lygia Fagundes. “O que significa ser escritor”. Entrevista para Douglas Tufano. *In*: TUFANO, Douglas. **Estudos de literatura brasileira**, 3ª ed. revista e ampliada, São Paulo, ed. Moderna, 1983.

TELLES, Lygia Fagundes. **Discurso de posse na ABL**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/discurso-de-posse>. Acesso em 14 nov. 2023.

TELLES, Lygia Fagundes. A disciplina do amor (entrevista). **Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles**. n ° 5, p. 27-43, 1998a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Entrevista para José Castello**. Estadão, Caderno 2, 6 de junho de 1998b.

TELLES, Lygia Fagundes. **Entrevista para Revista Cult**, nº 23, junho de 1999.

TELLES, Lygia Fagundes. Que se chama solidão. *In*: TELLES, Lygia Fagundes. **“Invenção e Memória”**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, p. 9,

TELLES, Lygia Fagundes. **Conspiração de nuvens**. Org. Suênio Campos de Lucena. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

TELLES, Lygia. **Durante aquele estranho chá: memória e ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. **Os contos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.