



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WANDEIR ARAÚJO DA SILVA

UNIVERSOS FANTÁSTICOS: OS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

JOÃO PESSOA – PB

MARÇO – 2013

WANDEIR ARAÚJO DA SILVA

UNIVERSOS FANTÁSTICOS: OS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura e cultura

Linha de pesquisa: Memória e produção cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Liane Schneider

**JOÃO PESSOA – PB
MARÇO – 2013**

WANDEIR ARAÚJO DA SILVA

UNIVERSOS FANTÁSTICOS: OS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura e cultura

Linha de pesquisa: Memória e produção cultural

_____ em _____ de Março de 2013

Prof.^a Dr.^a Liane Schneider
Orientadora – UFPB

Prof.^a Dr.^a Sônia Ramalho de Farias
Examinadora – UFPE

Prof. Dr. Luiz Antônio Mousinho Magalhães
Examinador – UFPB

Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Marinho Lúcio
Suplente - UFPB

AGRADECIMENTOS

Não raro as pessoas sentem muita dificuldade em escrever um texto que faça jus à gratidão que temos pelas pessoas ou instituições que contribuem para a conclusão de determinado trabalho. Aqui não há fuga à regra. Portanto, a fim de facilitar a redação deste texto, comento a participação dos que me cercam dividindo-os pelos grupos a que frequentemente são vistos.

Os primeiros agradecimentos são a todos que compõem o Programa de Pós-Graduação em Letras da UPFB, pelos serviços prestados e bons momentos de amizade por que passei. Em especial, faço menção a minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Liane Schneider, que prontamente me atendeu sempre que recorri para sanar dúvidas, receber sugestões de abordagens, referências úteis e tudo o que se espera receber de uma grande profissional e amiga. Menciono em acréscimo as amigas de orientação Tássia Tavares de Oliveira e Malu Lopes de Oliveira.

Também fica o agradecimento à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa; sem a ajuda desta instituição, seria inviável realizar as viagens a congressos e eventos relacionados ao tema aqui estudado, além da aquisição de livros e outras necessidades imediatas.

No convívio com grandes escritores, em sua maioria paraibanos, pude amadurecer muitos dos meus pontos de vista, abandonar eventuais vaidades e aprender a lidar com a arte de forma mais intensa, seja através das produtivas conversas em mesas de bar, restaurantes ou saraus, ou na leitura de sua produção artística, repleta de qualidade e diversidade. Agradeço aos amigos escritores Jairo Cézar, Philippe Wollney, Félix Marangha, Bruno Gaudêncio e João Matias de Oliveira, na certeza de que terão grande sucesso e que ainda trabalharemos juntos oportunamente. Também deixo minhas felicitações aos grupos por onde passei, como o CAIXA BAIXA, o Clube do Conto da Paraíba e o Silêncio Interrompido, de Pernambuco.

Convém agradecer também a grandes amigos que, se não escritores, possuem uma sensibilidade para a arte indiscutível, servindo de inspiração e motivação durante

período tão conturbado de pesquisa e redação deste estudo. Deixo meu grande abraço à amiga Glória Gama, professora com quem convivo até os dias de hoje.

Por fim, mas de igual importância, quero agradecer o apoio recebido de meus pais e demais familiares, sempre prontos a me ajudar em tudo que fora necessário durante este período de pesquisa. O que espero, sinceramente, é que todos se sintam abraçados, pois se há motivos para que eu comemore neste instante, tenham a mais absoluta certeza de que se deve em muito ao apoio de vocês.

Muito obrigado.

“Silencio. No hay banda”.

— frase do filme *Mulholland Dr.*, de
David Lynch.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar os contos “As formigas”, “O encontro”, “A mão no ombro”, “A estrela branca” e “Lua Crescente em Amsterdã”, da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Acreditamos que os contos mencionados podem ser usados para avaliar as teorias do fantástico – neste caso, mais especificamente, a do filósofo búlgaro-francês Tzvetan Todorov. Sendo assim, propomos a observação da construção do fantástico, baseando-nos no que encontramos em *Introdução à literatura fantástica*. Conforme o que apresentamos neste estudo, acreditamos que algumas afirmações de Todorov sobre o fantástico devem ser revistas. Destacamos o questionamento de muitos fatores de ordem estrutural apresentados na definição de *fantástico* proposta pelo teórico. Como vemos ao analisar os contos de Telles, tal teoria nem sempre parece dar conta dos diversos recursos estéticos utilizados na criação do fantástico. Por fim, também comentamos a função social do gênero fantástico, uma vez que Todorov acredita que o fantástico se limita à produção dos séculos XVIII e XIX. Os contos de Telles mostram que os escritores contemporâneos continuam explorando os temas do fantástico – entretanto, apresentando apenas novas formas de composição.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Tzvetan Todorov. Conto. Literatura fantástica.

ABSTRACT

This research intends to analyze the short-stories “As formigas”, “O encontro”, “A mão no ombro” “A estrela branca” e “Lua crescente em Amsterdã”, written by the brazilian author Lygia Fagundes Telles. We believe that the mentioned narratives can be used to evaluate the theories of the fantastic – in this case, especially, the theory presented by the franco-bulgarian philosopher Tzevtan Todorov. Thus, we propose to observe how the fantastic is constructed, focusing on what we find in *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. According to presented in this study, we believe that some Todorov’s assertions about the fantastic can be reviewed. We inquire many structural factors presented in the definition of *fantastic* proposed by the theorist. As we can see in Telles’ short-stories, such a theory not always seems to include all the aesthetical resources used to “create” the fantastic. In the end of research, we also comment the social function of the genre, once that Todorov believes that the fantastic is attached only to the literary production found in the centuries XVIII and XIX. Telles’ short-stories show that contemporary writers continue to explore the themes of the fantastic – however, they present new ways of composition.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Tzvetan Todorov. Short-stoy. Fantastic literature.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	12
2 – ALGUNS ASPECTOS DO CONTO FANTÁSTICO	22
2.1 Edgar Allan Poe: um dos mestres do conto	22
2.1.1 Possíveis implicações da teoria de Poe	24
2.1.2 Poe e o fantástico	26
2.2 Tensão, significação e intensidade: a teoria de Julio Cortázar	28
2.2.1 Possíveis implicações da teoria de Cortázar	30
2.2.2 Cortázar e o fantástico	32
2.3 Duas histórias em uma: o conto à perspectiva de Ricardo Piglia	35
2.3.1 Possíveis implicações da teoria de Piglia	39
2.3.2 Piglia e o fantástico	40
2.4 A união das teorias	41
2.5 O conto fantástico	44
2.5.1 O conto policial	44
2.5.2 Ficção científica	46
2.5.3 O conto de terror	48
2.5.4 O maravilhoso	50
2.5.5 O neofantástico	51
2.6 Primeiras conclusões	53

3 – TODOROV E O FANTÁSTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES	55
3.1 O fantástico como transgressão do real	55
3.2 Fantástico: narrativa de dúvida e hesitação	61
3.3 Poesia e alegoria no fantástico	67
3.3.1 A negação da poesia	68
3.3.2 O fantástico e a alegoria	69
3.4 O fantástico e o foco narrativo	72
3.5 Os temas do fantástico	77
3.5.1 Aspectos pragmáticos do fantástico	77
3.5.2 Aspectos sintáticos do fantástico	78
3.5.3 A semântica e o fantástico: os temas do <i>eu</i>	83
3.5.4 A semântica e o fantástico: os temas do <i>tu</i>	88
3.6 O fim do fantástico?	92
3.6.1 A narrativa neofantástica	95
3.6.2 Fantástico e ficção científica	97
 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	 100
 REFERÊNCIAS	 104

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa analisar alguns contos da obra da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, sendo estes “As formigas”, “Lua crescente em Amsterdã”, “O encontro”, “A estrela branca” e “A mão no ombro”. Todas as narrativas são parte da coletânea *Mistérios* (1981). Buscamos, através desta pesquisa, observar como as narrativas selecionadas se apresentam com relação às teorias da literatura fantástica, em especial às do pensador búlgaro-francês Tzvetan Todorov. Escolhemos suas ponderações como principal base teórica por serem consideradas ponto de partida a todo aquele que visa conhecer mais sobre a literatura fantástica, bem como sobre os procedimentos narrativos que lhe são comuns. É fato que, evidentemente, suas teorias apresentam lacunas – estas já exibidas e problematizadas por outros estudiosos, como Jaime Alazraki, Irène Bessiére, Louis Vax e David Roas. Entretanto, como os teóricos citados estão em intenso diálogo com o discurso todoroviano, acreditamos que seja impossível desqualificar sua teoria; esta ainda é muito difundida, mesmo havendo sido criada há cerca de quarenta anos. Buscaremos então analisar os cinco contos supracitados à luz das proposições todorovianas. Caso seja de necessidade, recorreremos aos estudos de outros teóricos da literatura fantástica, seja para a corroboração ou para a contraposição de algum ponto de vista.

A autora que pesquisamos possui inegável prestígio, devido à notável qualidade de sua obra – fato que tem lhe rendido fortuna crítica bastante expressiva. Podemos ver como um dos principais nomes neste aspecto o estudioso Suênio Campos de Lucena, possuidor de inúmeros trabalhos sobre Telles, além de ser o organizador de *Durante aquele estranho chá* (2010), compilação de cartas e entrevistas de Lygia Fagundes Telles. Mais especificamente sobre seus contos fantásticos, destacamos algumas estudiosas, tais como a pesquisadora e professora cearense Aíla Sampaio, autora de um interessante estudo sobre *Mistérios*. A saber, este estudo, publicado com o título *Os mistérios fantásticos de Lygia* (2009), também nos amparará no decorrer de nossa investigação. Outra pesquisadora a considerarmos é Berenice Sica Lamas, que reuniu em *O duplo em Lygia Fagundes Telles* (2004), uma análise minuciosa de como o duplo, recurso estilístico muito comum à literatura fantástica, se apresenta nos textos da autora. Embora o fantástico se faça presente, sua análise faz uso maior de bases oriundas da psicologia e da psicanálise. Acreditamos que tal abordagem nos propiciará maior

enriquecimento de nossas observações no que se refere aos contos que serão analisados. Outra reconhecida pesquisadora possui um estudo mais estrutural sobre a narrativa de Telles: Vera Maria Tietzmann Silva possui alguns textos sobre o assunto, sendo de destaque para nós os encontrados em *A ficção intertextual em Lygia Fagundes Telles* (1992), que apresenta detalhada comparação de elementos estilísticos de Telles com Edgar Allan Poe, autor de suma importância aos apreciadores da narrativa curta, bem como da literatura fantástica como um todo. Acreditamos que, unidas, as observações dos analistas supracitados compõem uma ferramenta de grande relevância na fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles, fato que justifica sua presença para iluminar nossa linha de pensamento.

A fim de tornar mais clara a compreensão do leitor, propomos de antemão o estabelecimento de alguns padrões que sirvam de desambiguação, sendo o primeiro com relação ao fantástico. Entenderemos, durante nosso estudo, o termo *literatura fantástica* em seu uso mais geral, sem aprofundamento ou apego a teorias específicas. Assim, fazem parte deste grupo alguns gêneros muito próximos do fantástico, tais como o romance policial, a ficção científica, o horror, o sobrenatural e os contos de fadas. Usaremos este termo – literatura fantástica – para falar desses gêneros como um todo, buscando observar como eles têm se comportado nos dias de hoje. Em contrapartida, ao citarmos o termo *fantástico*, faremos menção ao fantástico puro, aquele que se dá na ambiguidade, a partir da duplicidade do discurso do que lemos, conforme explicitado por Todorov.

Cabe também aqui informar sobre o uso da palavra *gênero* dentro de nosso estudo, dada sua pluralidade de significados. Em vários momentos faremos uso da expressão *literatura de gênero*, referindo-nos a obras de temática bastante específica, também vista como literatura de grupos, guetos, etc. O termo abrange não somente obras de temáticas comuns ao fantástico, mas também a obras de *chicklit*, por exemplo. Usaremos a expressão em oposição ao que é conhecido como *literatura mainstream* ou *alta literatura*, onde é dito que se encontram as grandes obras canonizadas da literatura universal. Qualquer outro uso da palavra gênero dentro deste estudo será prontamente especificado.

Outro termo que merece distinção ao longo do nosso estudo exige ainda maior atenção, já que para dois conceitos distintos é usada a mesma palavra. Sendo assim, ao

nos referirmos ao termo *estranho*, destacando-o em cursivo, o relacionamos ao gênero vizinho do fantástico, conforme observa Todorov¹ (2010, p. 53):

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

Além do uso coloquial que a palavra em questão possui, considerando-se ainda a interpretação que lhe é dada por Todorov, também temos seu uso definido conforme o famoso estudo de Sigmund Freud (1976), que teoriza sobre situações que nos levam a sensações de inquietação e estranheza. Oportunamente explicitaremos este conceito com mais afinco. Por hora, limitamo-nos a esclarecer que sempre que o termo em questão não se encontrar destacado, referimo-nos então ao seu uso conforme os estudos do pensador austríaco. O uso mais coloquial da palavra será evitado.

Devido às elucidações acima e na perspectiva apresentada, destacamos a organização do presente trabalho. Ele contará com um capítulo que visa à apresentação e discussão sobre o que vem a ser a literatura fantástica e que rumos ela tem tomado, sempre alicerçados em Todorov. Tendo apresentado as principais afirmativas sobre a literatura fantástica, entraremos mais especificamente na visão que se tem do fantástico. Em seguida, procuraremos ver como o fantástico tem se relacionado com o gênero ‘conto’, uma vez que é o gênero que optamos por focar. As observações feitas sobre o conto fantástico buscam exatamente a iluminação de questões que serão levantadas durante o processo de análise do *corpus*. Evidentemente, necessitamos para tanto observar algumas das principais teorias do conto, fato que nos remeterá às exposições de Edgar Allan Poe em seu ensaio “A filosofia da composição” (1987); a “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores” (1974), ambos do escritor argentino Julio Cortázar; a “Teses sobre o conto” (2004), do também argentino Ricardo Piglia. Acreditamos, como pretendemos explicitar logo mais, que as observações contidas nesses ensaios possuem pontos de convergência capazes de formar suporte bastante consistente para nossas avaliações. Entretanto, algumas problematizações dessas teorias também serão levadas em consideração, sempre visando o levantamento

¹ A citação de Todorov é baseada em um conceito de razão que, como pode pensar o leitor, pode ser facilmente questionado. Exploraremos esse assunto com mais atenção no terceiro capítulo deste estudo.

de novos questionamentos que contribuam (de forma salutar) à produção do conhecimento e avanço das teorias discutidas.

O terceiro capítulo deste trabalho será bem mais extenso, já relacionando os contos escolhidos às principais afirmativas de Todorov sobre o fantástico. Para tornar a análise mais bem organizada, ela se sustentará exatamente na apresentação das assertivas sobre o fantástico, que servirão de eixo para cada tópico. Com base nestas, observaremos suas nuances e como elas se comportam perante os textos. Esse procedimento nos remeterá a estudos de outros autores, não necessariamente sobre o fantástico, mas que podem, oportunamente, esclarecer constatações retiradas no processo de análise.

Por fim, a conclusão deste trabalho apresentará um apanhado das constatações oriundas do capítulo analítico, resumindo-as e levantando questionamentos que nos levem além do até então constatado sobre a obra da autora e sua relação com a literatura fantástica.

Ademais, o que nos leva a analisar a literatura fantástica e o fantástico na obra de Telles? Busquemos então esclarecer o leitor sobre nossas justificativas, partindo das observações a seguir:

Disse, de início, que o conto tem sido o gênero de destaque em nossa literatura. Observo, nesse sentido, cinco vertentes principais do conto brasileiro do séc. 21: 1) a da violência ou brutalidade no espaço público e urbano; 2) a das relações privadas, na família ou no trabalho, em que aparecem indivíduos com valores degradados, com perversões e não raro em situações também de extrema violência, física ou psicológica; 3) a das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro; 4) a dos relatos rurais, ainda em diálogo com a tradição regionalista; 5) a das obras metaficcionais ou de inspiração pós-moderna. O que une todas essas vertentes é o olhar cruel e irônico sobre as situações configuradas. O olhar cruel sobre a existência que os nossos melhores contistas herdaram de Machado de Assis (FERNANDES, 2010, p. 9-10).

A citação acima revela o comportamento do contista brasileiro neste início de século e constata que a literatura fantástica tem ganhado visibilidade e um ainda modesto reconhecimento. A literatura fantástica, que nunca houvera desaparecido da nossa literatura, parece ganhar novos ares nas mãos das gerações recentes, especialmente dos contistas. Entretanto, a crítica parece ainda resistir a essas vertentes

literárias que se difundem. Afinal, o que leva a academia, o crítico de literatura, a esse tipo de comportamento? Há algo na literatura fantástica que seja determinante para sua exclusão ou para a visão de que ela é essencialmente de baixa qualidade?

Tal questionamento pode, à primeira vista, parecer infundado, mas se torna significativo ao percebermos que, não raro, deparamo-nos com afirmativas de que a literatura de gênero é sublitteratura. Um bom exemplo de que essa “briga” existe é a recente polêmica envolvendo as antologias *Granta – os melhores jovens escritores brasileiros* (2012) e *Geração Subzero – 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores* (2012). A primeira diz apresentar ao mundo os vinte melhores escritores brasileiros de até quarenta anos de idade; a segunda questiona os critérios estabelecidos para a composição da *Granta*, posto que, segundo Felipe Pena (2012, p. 10-11),

[...] a academia e uma elite leitora convencionaram que só tem valor aquilo que está na elipse, que força o leitor a encontrar sentido onde poucos conseguem enxergar. Por essa premissa, o que é fácil de ler não tem valor literário. E quem discorda dela é tachado de superficial.

Apesar de Pena fazer uso de uma ironia generalizada, fato que pode comprometer a credibilidade de sua afirmação, o prefácio de *Geração Subzero* se torna pertinente ao passo que traz uma discussão que alguns podem ter como ultrapassada, mas que perdura até hoje. Vejamos a crítica recebida pelas duas antologias no site *O globo*: *Granta* é resenhada de forma mais generalizada, como se os textos incluídos na coletânea “falassem por si mesmos”. Mesmo quando a crítica é negativa, é também bastante vaga, impossibilitando ao leitor o aprofundamento no que diz respeito às poucas problematizações sugeridas. Observemos mais detalhadamente:

“Aquele vento na praça”, de [Laura] Erber, tem uma atmosfera que recende a Bolaño, e nos seus melhores momentos explora com competência as fronteiras entre literatura e artes visuais. Ávido por demonstrar um repertório consistente de técnicas narrativas, [Cristhiano] Aguiar apresenta em prosa poética uma história que tem como pano de fundo as enchentes do Nordeste. Seu conto, “Teresa”, é bem amarrado, mas de um lirismo às vezes maçante. (CHARBEL, 2012)

Aliás, a reescrita é o procedimento-chave da antologia. Carolina Munhóz, em “Outra vez na escuridão”, produz uma fusão do misticismo de Paulo Coelho com a magia de Harry Potter para refletir sobre a carreira e a morte de Amy Winehouse, como as últimas frases sugerem: “Mas ela teimava em dizer não. E não. E não”. Afinal, “muitos humanos talentosos jogavam fora os

dons *comedidos* pelos deuses”. Não seriam dons “concedidos”? (ROCHA, 2012).

A primeira citação é trecho da resenha sobre *Granta*, enquanto a seguinte diz respeito à *Geração Subzero*. Comparando as duas citações, podemos perceber uma sutil diferença. Como dito, a primeira generaliza; como a autora comentada, Laura Erber, explora as fronteiras entre literatura e artes visuais? Deste modo, poucos exemplos são expostos para que possamos verificar se o que o resenhista afirma procede. Por outro lado, a resenha sobre *Geração Subzero* é bem mais detalhista, trazendo exemplos diversos, no intento de provar que a antologia é pouco consistente. É obvio que podemos ponderar que ambas as resenhas pertencem a críticos diferentes, com visões peculiares sobre arte e literatura. Mas tendo passado por crivo editorial similar, por serem parte do mesmo jornal (versão online *d'O globo*), fica a impressão de uma avaliação tendenciosa.

Desde seu surgimento, a literatura fantástica mostra-se atrelada a um movimento marginal, uma tendência artística que propõe manter-se em oposição a tudo que se identifique como *mainstream*, ou seja, que fosse de acordo com o pensamento das maiorias:

Foi precisamente contra os excessos dessa tirania da razão – responsável, no campo das artes, por uma fria elegância formal onde não havia espaço para a expressão dos desejos, anseios ou temores mais obscuros da alma humana – que se voltou a literatura fantástica. A empresa a que se propunha era contestar a hegemonia do racional fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele vigiado e codificado, o inexplicável, o irracional – o sobrenatural, em suma. Frequentes vezes a racionalidade é posta a serviço da ordem social vigente, à qual ela cuida de justificar e legitimar, ao mesmo tempo em que estabelece um silêncio punitivo sobre o que considera irracional. Daí a justeza da observação de Irène Bessière, de que a narrativa fantástica “denuncia, pela recusa do verossímil, todas as máscaras ideológicas” (PAES, 1985, p.190).

A afirmativa apresentada explicita que a busca exacerbada pela razão impõe o pensamento de que a literatura só teria esse caminho a seguir; é nesse contexto que a literatura fantástica podia servir de contraposição a tal tendência que, ao longo da história das artes, ampliou-se com a difusão da ideia da “arte pela arte”. Criou-se, inconscientemente, uma oposição entre a literatura dita como *de gênero* – onde se encontra, grosso modo, a literatura fantástica – e a literatura *mainstream*, aquela que

busca um fim em si própria e segue a tendência majoritária – fato que faz com que os olhos da crítica se voltem mais frequentemente à tal produção. Assim,

Muitos autores do primeiro grupo [da literatura *mainstream*] caem em depressão ao perceberem que seu romance, ou sua coletânea de contos ou de poemas, é um retumbante fracasso comercial, apesar do amplo reconhecimento da crítica especializada. Jamais terão o número de leitores de que se julgam merecedores. Muitos autores do segundo grupo [da literatura de gênero], diante do sucesso de vendas de seu romance, ou de sua coletânea de contos (raramente há poetas aqui), também ficam deprimidos ao perceberem que jamais terão o reconhecimento da crítica acadêmica e consequentemente jamais figurarão nas apostilas e compêndios do ensino oficial. Jamais pertencerão ao establishment (RODRIGUES, 2011, p. 50).

A oposição entre a literatura fantástica e a literatura *mainstream* perdura até nossos dias. Todavia, a expressividade que a primeira tem demonstrado impõe que diluamos as fronteiras entre essas, uma vez que não há nada em nenhum dos dois grupos que possa ser visto como garantia de qualidade estética. Em outras palavras, há trabalhos bons e menos expressivos tanto na literatura de gênero quanto na *mainstream*; impor um determinismo nesta oposição – exatamente como se tem feito até então – implica a propagação de um preconceito que só cristaliza os preceitos e pontos de vista de que as minorias são desprezíveis. Para não ficarmos apenas na especulação, vale observar que o estereótipo das personagens que compõem a narrativa contemporânea é o do homem branco, heterossexual, de classe média, ingressando ou pertencente à meia idade e que tem como ocupação o ato de escrever². Ainda mais assustador é perceber que este padrão corresponde a uma maioria bastante desequilibrada: só a quantidade de personagens brancas³ em romance soma 79,8% (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 45). Ora, se isso necessariamente não implica falta de qualidade ou valor estético, acaba por revelar uma ausência bastante expressiva de diversidade nas temáticas e personagens abordados pela literatura de nossos dias, fato que nos faz concordar com a afirmação de que

² DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Este artigo expõe e analisa estatísticas sobre o romance brasileiro recente. Além do padrão a que nos referimos, é possível perceber como as minorias (mulheres, negros, homossexuais, etc.), também na literatura carecem de espaço.

³ Os números aqui citados representam todo o contingente de personagens analisado, não importando se estes assumem a posição de protagonista, narrador ou coadjuvante.

Os heróis da prosa de ficção brasileira estão cansados. Entediados. Sem motivação. Eles não aguentam mais viver sempre as mesmas manjadas situações. Faz pelo menos vinte anos (ou mais) que sua rotina não muda. Não importa se esses heróis pertencem à fileira dos conservadores ou dos transgressores. [...] As situações que esses heróis estão vivendo hoje, nas mãos dos prosadores contemporâneos, são praticamente as mesmas que eles já viveram na mão dos autores do modernismo, do pré-modernismo, do realismo ou do romantismo (BRAS, 2011, p. 28).

Embora a citação do escritor Luiz Bras pareça muito vaga, mais propícia a manifestos artísticos, convenhamos que, ao nos depararmos com os números tão expressivos que comentamos aqui, ela ganha mais consistência. Os heróis da literatura contemporânea parecem ser os mesmos, pois há uma tendência entre os autores contemporâneos de abordar sempre os mesmos temas. A partir do momento que essas tendências são vistas por boa parte da crítica como critérios de qualidade, a literatura de gênero perde espaço, limitando-se ainda mais a pequenos grupos.

Parece-nos então difícil sustentar a ideia de que a literatura fantástica não seja digna de estudos ou que seja realmente sublitteratura. Tal percepção nos parece um equívoco, já que justamente aí podemos nos defrontar com novas situações. Ao lermos a obra de autores como Rubem Fonseca, por exemplo, não seria absurdo vê-la como literatura policial, “[...] mas não está incluída na coleção de romances de mistério de sua editora [...]. O julgamento implícito é que se trata de ‘literatura demais’ para ser confinada a um gênero menor” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 24). Portanto, o estudo que compomos deve idealmente contribuir para assunção da diversidade da literatura brasileira contemporânea.

Mediante o exposto, por que Lygia? Se falamos da literatura fantástica e propomos a quebra ou diluição das fronteiras entre ela e a literatura *mainstream*, por que nos atermos a uma autora que já goza de prestígio entre leitores e a crítica especializada?

De fato, Lygia Fagundes Telles, desde muito cedo, teve o reconhecimento da crítica. E desde muito cedo a escritora, formada em Direito, também já chamava a atenção pela sua qualidade, chegando a ser premiada por obras que, um pouco mais tarde, ela mesma consideraria imaturas: “se algumas destas primeiras histórias não satisfazem o gosto da escritora de hoje, satisfizeram a crítica do tempo. Lygia foi premiada pela Academia Brasileira de Letras pelo seu livro *O cacto vermelho*”

(MONTEIRO, 1980, p. 5). E dentre tantas obras dedicadas à narrativa curta, em muitos momentos a autora investe na literatura fantástica. Vários contos nesta incursão tornaram-se referência de sua escrita, tais como “Venha ver o pôr do sol”, “Seminário dos ratos” e “A caçada” – sendo que este último chegou a ser adaptado para o cinema⁴, além de um dos contos de nosso *corpus*⁵. Curioso notarmos que muitas das adaptações feitas dos textos de Lygia partiram de suas narrativas fantásticas, fato que pode ainda servir como um dos indícios de qualidade tanto dos textos fantásticos de Lygia quanto da literatura fantástica como um todo. Assim, a autora se apresenta como representante da literatura fantástica, mesmo sendo vista como autora *mainstream*. O que à primeira vista parece ser um paradoxo só mostra como o valor estético necessariamente não está atrelado a aspectos temáticos da narrativa; para usar uma ideia bastante conhecida, lembremo-nos das palavras de Cortázar (1974, p.152): “Basta perguntar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema”. Sendo assim, foi de nossa preferência selecionar uma autora que representasse, de fato, uma problematização desse embate entre os dois polos aqui expostos, ou seja, uma autora que tem uma boa quantidade de contos que poderiam ser vistos como literatura de gênero, mas que tem sua qualidade atestada pela crítica literária acadêmica.

Tendo escolhido a voz autoral, convém agora discorrer um pouco sobre os contos que compõem o *corpus* deste trabalho. Uma vez que Lygia possui um considerável acervo de contos fantásticos – ou, quando não fantásticos, *estranhos* –, percebemos que alguns destes contos já possuem um bom número de estudos, como “A caçada”, por exemplo. Outros, em contrapartida, raramente aparecem em ensaios e trabalhos acadêmicos. Procuramos, então, dar um pouco de visibilidade a estes do segundo grupo. Outro aspecto levado em consideração na escolha dos textos foi a diversidade tanto temática quanto estilística dos contos em tela. “O encontro” apresenta-nos o duplo, com forte alusão ao espiritismo; “A estrela branca”, que flerta com procedimentos típicos da ficção científica; “As formigas” busca ser uma espécie de tributo ao conto de horror, tão famoso nos séculos XVIII e XIX; a oposição entre sonho e vigília é o cerne de “A mão no ombro”; por fim, uma narrativa completamente atípica

⁴ AS TRÊS MORTES DE SOLANO. Direção: Roberto Santos. 1978.

⁵ O conto “As formigas” ganhou uma adaptação filmica, intitulada “Formigas”, sob a ótica da diretora Verônica Guedes (2004).

faz com que Lygia dialogue com o neofantástico⁶ em “Lua crescente em Amsterdã”. Como já brevemente expusemos, os procedimentos verificados para a construção do fantástico dos contos ao longo desta pesquisa serão comparados às afirmações da teoria de Todorov, observando pontos de convergência e divergência entre ambos.

Durante a análise, não nos ateremos a uma categoria literária apenas⁷, haja vista que a diversidade estilística proporcionada pelo fantástico nos impele a uma não centralização do estudo por um único viés. Nesse sentido, tentaremos observar em cada uma das narrativas que categorias mais sobressaem, prevendo que, finalmente, nossa categoria será, de fato, o fantástico, sustentada pelas categorias literárias mais estruturais já citadas.

A escritora, que passou boa parte de sua infância com uma pajem que lhe contava histórias, trouxe todo aquele imaginário para sua vida, fato que parece ter servido de inspiração à literatura produzida. Convidamos então os leitores a desbravar todo esse imaginário transmutado em literatura que aqui analisamos. A tarefa parece difícil, mas convém desconfiarmos das facilidades para que não percamos a descoberta dos mistérios do fantástico universo de Lygia Fagundes Telles.

⁶ O termo é utilizado pelo teórico Jaime Alazraki para se referir ao tipo de narrativa fantástica feita pelos escritores hispano-americanos a partir do início do Séc. XX. (Cf. ALVAREZ, 2009, p. 4-5). Explicitaremos com mais precisão sua distinção do fantástico no decorrer da análise dos contos.

⁷ Fazemos menção às categorias mais estudadas na área, tais como personagem, foco narrativo, enredo, tempo e espaço.

CAPÍTULO 2

ALGUNS ASPECTOS DO CONTO FANTÁSTICO

Iniciando nossas observações, trazemos ao primeiro capítulo deste estudo algumas considerações sobre a narrativa curta e suas principais teorias. O capítulo busca não só uma apresentação das mesmas, mas discutir seus principais postulados e ponderações, relacionando-os entre si. Visamos, em seguida, formas de aplicação destas teorias às principais afirmações sobre o fantástico. Não é de nosso interesse, salientamos, o desenvolvimento de uma teoria do conto fantástico; apenas buscamos compreender como as constantes das teorias do conto se comportam diante das constantes sobre o fantástico. Buscaremos expor suas coincidências e eventuais problematizações – tudo para que tenhamos um consistente ponto de partida para a análise desenvolvida no capítulo seguinte. A apresentação dos teóricos será feita de acordo com a época em que se tornaram populares. Sendo assim, eis o primeiro deles.

2.1 Edgar Allan Poe: um dos mestres do conto

Contar é algo que faz parte do ser humano. Para que essa típica manifestação cultural fosse sistematizada e/ou estudada passaram-se séculos. Obviamente, os critérios utilizados para se estabelecer o valor dessas narrativas foram variando, por ser impossível dissociarmos a literatura de seu momento histórico-político; como já apontara Terry Eagleton (2001), fazer literatura é também um ato político – fato que mostra que “essa teoria literária ‘pura’ é um mito acadêmico” (p.268).

Assim, a partir dos séculos XVIII e XIX, o gênero *conto* se tornou extremamente difundido, impulsionando a instauração de estudos que demonstrassem suas principais características. O sucesso da contística do norte-americano Edgar Allan Poe (1809 – 1849) fez com que ele se dispusesse a avaliar os elementos técnicos que, a seus olhos, compunham uma boa história. Assim, inspirando-se na série de resenhas que fizera avaliando os contos de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) ⁸ e

⁸ Fazemos menção aqui às três resenhas críticas sobre *Twice-told tales*, de Hawthorne, escritas por Poe a partir de abril de 1842, na *Graham's Magazine*.

compondo o famoso “A filosofia da composição”⁹, Poe acabou por traçar importantes considerações sobre o conto.

Observemos então no que consiste sua teoria¹⁰, que parte da sua prática:

Um hábil artista literário construiu um conto. Se é prudente, não terá elaborado seus pensamentos para ajustar os incidentes, senão que, depois de conceber cuidadosamente certo *efeito* único e singular, inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajudem a lograr o efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tender já à produção do dito efeito, significa dizer que fracassou no primeiro passo (POE, 2004, p. 1).

É comum de toda boa narrativa que se trace uma espécie de roteiro do que será escrito, a fim de evitar eventuais incongruências que maculem o resultado final. Poe parece ter incorporado essa ideia à fatura das narrativas curtas com mais veemência. Como vemos, o autor prega a focalização de um conto em um único propósito, que servirá de delimitador para todos os recursos técnicos de que dispuser o seu escritor. Impõe-se então a quem escreve que se atenha apenas a elementos que contribuam para esse propósito. Essa ideia de que tudo deve convergir para o *efeito* final é largamente enfatizada por Poe: “Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena” (POE, 1987, p. 77). O desenvolvimento dessa teoria sempre foi alvo de muita polêmica¹¹, mas ao longo do tempo sua força foi comprovada, graças também à quantidade de adeptos que ela ganhou, aplicando-a e ampliando-a. Segundo Bellin (2011, p. 50.), “A problemática da extensão foi retomada por Machado de Assis na nota de prefácio de *Várias Histórias*, na qual o escritor brasileiro, além de fazer referência explícita a Poe, reafirma a superioridade da ficção curta sobre o romance”.

Entretanto, é em um lúdico texto de Horácio Quiroga que a teoria de Poe é projetada ao conto do séc. XX: “Não começa a escrever sem saber, desde a primeira palavra, aonde vais. Num conto bem feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas” (QUIROGA, 2009, p. 15). A difusão e aceitação dos

⁹ Este ensaio de Poe relata seu processo de escrita do poema “O corvo”. Entretanto, as argumentações ali observadas têm sido mais incorporadas aos estudos teóricos do conto do que da poesia.

¹⁰ Durante todo nosso estudo fazemos uso do termo “teoria” para nos referirmos aos principais estudos sobre o conto. Entretanto, cabe uma problematização deste uso, apresentada mais à frente, no tópico 1.4 deste capítulo.

¹¹ Poe compôs seus estudos em contraposição à filosofia em muitos momentos doutrinária e moralizante das narrativas transcendentalistas comuns nos Estados Unidos de sua época, fato que, somado à má fama por causa dos problemas do autor com o alcoolismo, gerou muitas críticas negativas a sua obra. “Para ele, o objetivo da literatura era, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer, de deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em um mundo sobrenatural e imaginário” (BELLIN, 2011, p. 45).

estudos de Poe fizeram com que se torne impossível falar em teoria do conto sem citá-lo, além de, através dele, ser definida toda uma forma de escrever que influenciou inúmeros escritores, tais como o próprio Horácio Quiroga, Julio Cortázar, Mário de Andrade, e, podemos inferir, inclusive Telles.

2.1.1 Possíveis implicações da teoria de Poe

Poe e sua teoria da unidade de efeito fizeram escola, tendo esta sido seguida e citada, desde então, até por quem não concorda com ela. Isso nos leva a crer que não há como pensar em teoria do conto sem conhecer o que o norte-americano apresentou. Assim, hoje se tem procurado estudos que deem conta da produção do conto de nossa época; a teoria de Poe nem sempre se encaixará¹² no que os autores de hoje têm escrito, o que nos parece muito saudável. Vejamos então algumas implicações problemáticas de Poe.

Expusemos em breves palavras o que o escritor norte-americano queria dizer com sua teoria da unidade de efeito. Em suma, segundo ele, o contista deveria se ater a criar uma única impressão e trabalhar para que todos os elementos constitutivos da narrativa se encontrassem em convergência para essa impressão (geralmente tendo seu clímax no final). Assim, convém evitar qualquer coisa que faça essa impressão ser vítima da dispersão por parte do leitor. Isso tornou famosa a afirmação de que o conto não pode ter uma leitura demorada; “Além do mais, está claro que esta unidade [de efeito, de impressão] não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada” (POE, 2004, p.1). Entretanto, a unidade de que falara Poe proporciona uma gama muito grande de interpretações. Ora, para a obtenção dessa unidade seria necessária a redução de todas as categorias literárias? Um conto deve revelar um instante vivido por um personagem (ou por vários, com ênfase em um deles) em uma unidade de espaço (uma casa ou quarto, por exemplo)?

O professor e estudioso Arturo Gouveia (2011) observa que, ao longo dos anos, as teorias do conto pouco se desdobraram por se amparar às palavras de Poe, criando uma espécie de limitação excessiva. “Um grande problema para a teoria ocorre quando

¹² É sempre bom lembrarmos que teoria alguma pode abranger todas as amostras do que se propõe estudar. A funcionalidade de uma teoria passa mais por uma observação das constantes (ou diferenças, se levarmos em consideração uma abordagem adorniana) ocorridas em grande parte do objeto estudado, servindo assim como ponto de partida para novos avanços que impliquem a atualização destas teorias ou outras totalmente novas.

determinadas deduções particulares são universalizadas como paradigmas irreduzíveis. Tal procedimento contribui para a dogmatização de princípios – a estagnação do pensamento analítico” (p. 47). O estudo é rico em exemplos que nos alertam sobre a impossibilidade de uma teoria abranger tudo o que se produz naquele segmento a que observa – neste caso, o conto. Sendo assim, as ponderações de Gouveia são bastante pertinentes e, de certa forma, nos chamam a atenção para que observemos outras teorias que nos amparem em nossa pesquisa, sendo oportuno salientar que Lygia Fagundes Telles, a autora aqui analisada, possui um modo de narrar que por vezes problematizará as principais teorias.

Para não ficarmos apenas em especulação, citemos um dos contos que analisaremos. Em “O encontro”, a protagonista caminha de forma meio que inconsciente em direção ao seu duplo; após uma conversa, ela aceita que está, sim, diante de si própria, o que causará certa sensação de perplexidade no leitor. Pois bem: se tomarmos a teoria de Poe como base, podemos dizer que essa perplexidade é o efeito único ou unidade de impressão de que o teórico fala. Todavia, nem todas as categorias literárias que comumente analisamos se apresentam convergindo para esse efeito (talvez para a construção do fantástico, como doravante exporemos). Basta verificarmos que tempo e espaço no conto são mais que indefinidos: são indefiníveis. Como teríamos noção de unidade espaço-temporal, se estas categorias se apresentam intangíveis, imensuráveis? Lembremos que em muitos momentos nos fica a dúvida de que o ambiente tratado é o de um sonho:

[...] um vapor denso subia como um hálito daquela garganta de cujo fundo insondável vinha um remotíssimo som de água corrente. Aquele som eu também conhecia. Fechei os olhos. “Mas se nunca estive aqui! Sonhei, foi isso? Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais? Por uma dessas extraordinárias coincidências teria eu antecipado aquele passeio enquanto dormia?” (TELLES, 1981, p. 67).

Assim, nesta breve observação já se tem ideia de que nem sempre as teorias darão conta de todo o material aqui analisado. Não convém aqui desdobrarmos ainda mais este tópico, pois isto nos desvirtuaria do propósito principal desta pesquisa. Aqui apenas esboçamos um pouco das implicações que encontraremos em nosso caminho, cabendo reconhecer os principais pontos das teorias aqui comentadas para que nos facilitem o processo de análise de logo mais.

2.1.2 Poe e o fantástico

Agora que conhecemos um pouco do conto sob a ótica de Edgar Allan Poe, convém relacionarmos suas assertivas com o que diz a teoria do fantástico. Para tanto, resumamos os preceitos básicos do fantástico para melhor elucidação das comparações.

Apesar de estar presente nas artes há muitos séculos, o fantástico sempre foi vítima de confusões, interpretações errôneas ou, mais comumente, vagas demais. Até nossos dias ainda sentimos grandes dificuldades em estipular uma definição precisa do que venha a ser o fantástico. Um dos motivos para tanto se deve à diversidade de vertentes que o gênero abrange, mas também por, durante muito tempo, ter sua definição mais baseada na recepção que o leitor tem da obra apresentada. Tzvetan Todorov, nos anos 70, foi muito feliz em trazer a público um estudo que pensasse a literatura fantástica de forma mais sistemática, fato este que fez com que *Introdução à literatura fantástica* (1975) se tornasse primordial para aquele que deseja se aprofundar neste tipo de estudo. Partindo de uma longa avaliação de uma série de textos, Todorov estabelece suas famosas tipologias do fantástico, que finalmente nos proporcionam um olhar mais amplo às especificidades do gênero. Elas tentaram classificar o fantástico de acordo com aquilo que não é, ou seja, observando os limites de gêneros vizinhos: o *estranho* e o *maravilhoso*. Fica então conhecida sua declaração de que o fantástico é a incerteza gerada a partir da incapacidade de compreensão plena do que ocorre aos personagens da narrativa, fato que se projeta à recepção; em suas próprias palavras, “O fantástico ocorre nesta incerteza (...). O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). Ao não constataremos que estes requisitos se encontram na narrativa, acabamos por enquadrá-lo em algum gênero vizinho. Segundo Todorov, se formos conduzidos a uma explicação natural dos acontecimentos insólitos apresentados, teremos um texto *estranho*. Em contrapartida, se somos induzidos a aceitar as ocorrências como explicáveis sob o aspecto sobrenatural, adentraremos o campo da narrativa *maravilhosa*. Sendo assim, o fantástico é o entremeio de ambos, onde não há definição ou explicação concreta dos fatos.

Observemos então a citação a seguir:

A estrutura de uma história de fantasmas ideal [...] pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto

culminante [...] O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro [...] A maior parte dos autores tenta atingir uma certa gradação, visando ao ponto culminante, inicialmente de maneira vaga, a seguir mais e mais diretamente (TODOROV, 2010, p. 95).

Aqui vemos que Todorov, ao analisar as afirmações de Penzoldt¹³ sobre as histórias sobrenaturais, já percebe a similaridade dessa opinião com a teoria de Edgar Allan Poe:

Essa teoria da intriga na narrativa fantástica é na verdade derivada da que Poe tinha proposto para a novela [entenda-se o termo aqui como sinônimo de conto] em geral. Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um *efeito único*, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito. (TODOROV, 2010, p.95, grifo nosso).

De fato, em muitas vertentes encontradas na literatura fantástica, é possível perceber que a teoria de Poe pode ser bastante pertinente, pois contribui para a sensação de surpresa e perplexidade (muitas vezes de horror) que se propõe causar dentro do conto fantástico a partir da hesitação ou da incapacidade de decidir entre alguma explicação para seus eventos. Lembremos que a literatura fantástica ficou muito famosa, especialmente, por causa da difusão da narrativa de terror, que teve uma diversidade muito grande de autores, tais como H. P. Lovecraft, E. T. A. Hoffman e o próprio Edgar Allan Poe.

De fato, em se tratando de uma perspectiva mais clássica ou tradicional da literatura fantástica, em muito a teoria de Poe apresenta pontos convergência. Vejamos um exemplo do próprio Poe. Em “O barril de *amontillado*”, temos a história de vingança de Montresor sobre Fortunato. O primeiro usa da paixão que o segundo tem por vinhos para seduzi-lo, conduzindo-o às catacumbas que formavam a adega no subsolo. Uma vez em sua adega, Montresor o empareda vivo, concluindo sua vingança, ponto alto da narrativa. Até que esse clímax seja atingido, o autor faz com que tudo se forme gradualmente – exatamente como observaram Penzoldt e Todorov –, movendo a vítima pela sedução que o carrasco lhe apresenta por meio do *amontillado*, vinho raro e, portanto, objeto de cobiça por parte de Fortunato. Assim, o horror proposto pela cruel

¹³ Peter Penzoldt (1925 – 1969), crítico literário.

vingança de Montresor só se amplia através dessa tensão gradativa criada pela narrativa de Poe.

Encontramos situação parecida também na obra da autora que pesquisamos. Em “Venha ver o pôr-do-sol”, Lygia Fagundes Telles nos apresenta Ricardo, um rapaz que conduz a antiga namorada a uma cripta dentro de uma capela de um cemitério abandonado. Para chegar a este cume, o rapaz incita a curiosidade da ex-namorada, Raquel, falando que queria lhe mostrar o mais belo pôr-do-sol. Durante a preparação da captura da vítima, o tempo todo eles discutem, pois a desconfiança de Raquel só não é maior que a sua leviandade, que a faz ceder mais uma vez aos caprichos de Ricardo, indo então ver a lápide de supostos familiares do rapaz. Ao se deparar com a verdade, já é tarde demais: ela está trancafiada na cripta, sem mais poder fazer do que gritar por socorro, sem que seja ouvida. Toda a organização dos dois contos segue de forma similar; conforme aponta Silva (1992, p. 12),

À situação de equilíbrio inicial corresponde a convivência pacífica, ainda que toldada por ressentimentos, entre Montresor e Fortunato, Ricardo e Raquel. O desequilíbrio principia com o encontro ao entardecer, que marca o início do processo de vingança. À medida que o plano do agressor vai-se desenvolvendo, ocorrem, concomitantemente, os processos de degradação da vítima e o de melhora do vingador. O erro final da vítima, o de deixar-se aprisionar, coincide com a vitória do agressor. Concretizada vingança, instaura-se para o agressor um novo equilíbrio.

A vingança do rapaz é então concluída aos poucos, de maneira similar ao conto que acontece em “O barril de *amontillado*”. Tudo isso não só atesta a forte influência de Poe na obra de Telles como pode esclarecer que as vertentes do fantástico realmente se beneficiam muito do postulado pelo autor norte-americano.

Exibidas então mais algumas importantes afirmações sobre a teoria de Poe, observemos a seguir o que outro importante teórico tem a acrescentar a nossa discussão.

2.2 Tensão, significação e intensidade: a teoria de Julio Cortázar

As principais ponderações de Julio Cortázar sobre o conto encontram-se nos textos “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”¹⁴. Neles,

¹⁴ Ambos fazem parte da coletânea de ensaios do autor, intitulada *Valise de Cronópio* (1974). O primeiro é o registro de uma conferência dada pelo autor em Havana, Cuba.

especialmente no primeiro, encontramos as principais afirmações de sua teoria¹⁵ da narrativa curta, de que falaremos agora.

O argentino alega que um bom conto deve ser composto de três elementos. Dentre estes, o primeiro de que fala é da *significação*. A partir da explicação deste conceito, conhecemos a famosa comparação que o autor faz do conto com uma fotografia (Cf. CORTÁZAR, 1974, p. 151). Diz ele que uma fotografia busca enquadrar em si um instante de um evento que nos tenha ocorrido, excluindo de seu campo de ação todo e qualquer elemento que seja irrelevante ou mesmo desprezível com relação ao que o fotógrafo deseja capturar. Entretanto, o bom conto deveria procurar capturar algo muito mais amplo do que o exposto pelas suas lentes:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de um fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152, grifos do autor).

Com base nisso, percebemos então que o que Cortázar nos expõe é que um bom conto busca alcançar sempre o máximo de impacto por um mínimo instante exibido. A imagem criada pela narrativa tenderá então a se fixar à mente do leitor, tornando-se algo “significativo”. Entretanto, essa “significação” depende de outros elementos, tais como a *intensidade*. Sobre esta, Cortázar (1974, p. 157) afirma que “[...] intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”.

Reparemos que, até o momento, a teoria aqui mostrada pouco difere da teoria de Edgar Allan Poe. Ambos os escritores buscam reduzir os elementos constitutivos da narrativa a fim de evitar a dispersão do leitor. O que nos parece é que há uma tendência a se perceber o conto como uma narrativa de *redução*: curtos elementos constitutivos das personagens, do enredo, do espaço, do tempo e, conseqüentemente, da narração. Seria impossível manter uma redução de todos estes elementos; tal prática seria demasiadamente limitadora, o que prejudicaria a criatividade do contista. Todavia, não

¹⁵ Na verdade, Cortázar não pretendia estipular efetivamente uma teoria. Seus comentários serviram de base para estudos do conto, mas amparavam-se, sobretudo, na observação de seu próprio processo de criação. “O que se segue se baseia parcialmente em experiências pessoais cuja descrição [...] mostrará talvez algumas das constantes que gravitam num conto desse tipo [esférico, termo que usa para designar sua narrativa]” (CORTÁZAR, 1974, p. 229).

nos parece que seja esta a premissa: ambos, Poe e Cortázar, buscam a redução visando apenas a coesão e a concisão do que é narrado – o que proporcionará uma experiência genuinamente significativa em sua leitura. Em seguida, temos em “Alguns aspectos do conto” um conceito que é crucial, a nosso ver, para a diferenciação entre as avaliações de Poe e Cortázar: a *tensão*.

Julio Cortázar (1974, p. 158) explica que a tensão de um conto não deixa de ser intensidade, tampouco a anula; na verdade, ela é uma variação da intensidade, “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera”. Em outras palavras, um conto pode ganhar em significação a partir de uma desaceleração rítmica ou dinâmica do que é narrado. Isso implicaria num conto mais “lerdo”, que buscasse ampliar seu impacto gradativa e paulatinamente. Apesar de ambos falarem nesse tipo de narrativa que se dá de forma crescente, Cortázar acaba contrapondo-se sutilmente à teoria de Poe e, ao mesmo tempo, apresentando-nos um desafio, conforme veremos um pouco mais à frente.

Já em seu ensaio “Do conto breve e seus arredores”, Cortázar pouco traz de novo ao que já fora exposto. Boa parte do texto divaga sobre sua experiência como contista. Entretanto, duas noções ainda são mencionadas, tais como a *tensão* (mais bem comentada em “Alguns aspectos do conto”) e a *esfericidade* que pode ser vista no bom conto. Diz o escritor que essa esfericidade é obtida da “eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos” (CORTÁZAR, 1974, P. 228), o que faria do conto uma “máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 1984, p. 228), tal como afirma que seja o conto contemporâneo, nascido, segundo ele, com a narrativa de Edgar Allan Poe.

Se por um lado o ensaio pouco acrescenta ao que o autor já havia comentado sobre o conto em “Alguns aspectos do conto”, por outro “Do conto breve e seus arredores” traz importantes considerações sobre a construção do fantástico. Estas ponderações serão mais comentadas durante o terceiro capítulo deste estudo.

2.2.1 Possíveis implicações da teoria de Cortázar

As ideias que permeiam as teorias de Poe e Cortázar são bastante próximas. Entretanto, a definição de tensão feita pelo contista sul-americano se apresenta de forma um tanto inconsistente, aos olhos de Gouveia (2011, p. 43):

Entendemos essa definição como a capacidade do conto de gerar expectativas e segurar a atenção do leitor. Como não há outro esclarecimento, as três constantes são estabelecidas de forma superficial e insuficiente. Não há nenhuma consideração realmente pertinente sobre a relação entre a significação e a tensão, que Cortázar defende antes como um todo indissolúvel, mas não desenvolve.

O que Arturo Gouveia salienta é verdade. Pouco se fala sobre a tensão no ensaio de Cortázar. Apreendemos apenas uma sutil diferença entre este conceito e o de intensidade, que se refere à apresentação dos acontecimentos sem elementos que lhe proporcionem um entrave ou que sejam desnecessários ao impacto pretendido ao seu término. A tensão então se constitui como algo que se cria a partir de certo retardo ou lentidão da narrativa. A nosso ver, isso cria um problema, um desafio: a lentidão rítmica imposta ao conto não tenderia a lhe trazer elementos que desviassem do propósito principal, da unidade de efeito, da significação? Para gerar maior expectativa no leitor antes que se pudesse vislumbrar o final da *diegese*, seria necessário dar maior ênfase ao que se propunha repudiar (digressões e descrições) em um conto? Ora, parece-nos que a ideia de tensão não se enquadra ao resto do que Poe e Cortázar dizem sobre a narrativa curta. O que se mostra curioso é que o que à primeira vista denota um prejuízo – por apontar uma contradição – é o que acaba verdadeiramente abrindo mais um leque de opções às teorias do conto, uma vez que a tensão criada através do retardo rítmico da narrativa serve de amparo a uma tendência estética mais distante da que até então vimos, ao passo que, embora possa não a ter expressado ou desenvolvido melhor, Julio Cortázar (1974, p.158) já mostrava ter consciência dela: “[...] numa narrativa demorada e caudalosa de Henry James – “A lição do mestre”, por exemplo – sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os procedeu e os acompanha”. Por exemplo, em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca¹⁶, temos a história de Augusto, um homem que, após ganhar uma soma em dinheiro na loteria, abandona o emprego e passa a andar pelas ruas do Rio de Janeiro observando tudo que lhe surge à frente, enquanto escreve um livro paralelamente – ser escritor era desde muito tempo um de seus sonhos. Este mote faz com que a narrativa se estenda em longas descrições e

¹⁶ O conto do escritor carioca (1925) é parte de *Romance negro e outras histórias* (1992).

digressões acerca do que é visto pelo protagonista. Podemos considerar que se há um propósito na narrativa é o de traçar um panorama do centro carioca, lugar onde se passa toda a história. Entretanto, não percebemos que seja uma narrativa que “vá direto ao ponto”, o que fica bem claro na cena em que o narrador descreve o pastor Raimundo, dono do cinema-templo¹⁷ que Augusto passa a frequentar:

O pastor Raimundo migrou do Ceará para o Rio de Janeiro quando tinha sete anos, junto com a família que fugia da seca e da fome. Aos vinte anos era camelô na rua Geremário Dantas, em Madureira; aos vinte e seis, pastor da Igreja Jesus Salvador das Almas. Todas as noites, agradecia a Jesus essa imensa graça. Tinha sido um bom camelô, não enganava os fregueses, e um dia um pastor, ouvindo-o vender suas mercadorias de maneira persuasiva, pois sabia falar uma palavra depois da outra com a velocidade correta, convidou-o para a igreja. Em pouco tempo, Raimundo chegou a ser pastor [...] (FONSECA, 1992, p. 14).

A descrição não termina aí, segue por muito mais linhas do conto. O interessante é perceber que o pastor não é protagonista da história, aparecendo posteriormente em outro acontecimento também periférico do enredo. Assim, a história pouco se ampara em formas tradicionais de ação; em vez de focar-se diretamente no acontecimento, no enredo em si, constitui-se em sua maior parte de descrições espaciais bastante detalhadas. A tensão, acreditamos, nasce a partir do choque de elementos que nos são apresentados – neste caso, dos tipos encontrados pelo protagonista durante suas andanças nas madrugadas do Rio de Janeiro – e proporciona uma forma diferente da proposta de uma narrativa que seja mais concisa, pragmática. Da mesma forma, contos que se baseiam em reflexões, divagações e discursos fragmentados, tais como os de Hilda Hilst, Clarice Lispector e da própria Lygia Fagundes Telles, também poderiam ser percebidos como exemplo de *contos de tensão*.

2.2.2 Cortázar e o fantástico

Tendo percebido as consonâncias e dissonâncias entre Poe e Cortázar, como perceberíamos então a relação entre a teoria deste último e o fantástico, a literatura fantástica como um todo?

Primeiramente, ao vermos as consonâncias entre as visões de Poe e Cortázar, percebemos que nossas ponderações apresentadas ao falarmos sobre a relação entre Poe

¹⁷ O cinema-templo tem esse nome por funcionar como local de culto evangélico pelas manhãs, mas exibir filmes pornográficos à noite.

e o fantástico são, da mesma forma, válidas aqui. Isso fica bem claro quando, comentando a obra de Edgar Allan Poe, Cortázar (1974, p. 122) mostra-se de acordo com o pragmatismo proposto por sua teoria:

[...] a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas (grifos do autor).

É interessante percebermos que a citação acima corrobora o que já vimos sobre o fantástico, dando ênfase, inclusive, a duas importantes afirmativas. Uma delas, a da priorização do acontecimento, lembra-nos o que prega Irène Bessière (1974, p. 14):

Abrindo largo espaço para o insolúvel e para o insólito, [o fantástico] apresenta uma personagem geralmente passiva, porque examina como as coisas acontecem no universo e tira conclusões de uma definição do estatuto do sujeito. Orientada para a verdade do *acontecimento* e não à do *comportamento*, esta questão para ser completa deve se concentrar no que é irreduzível a qualquer quadro cognitivo ou religioso¹⁸ (grifos da autora).

Essa ideia sugere que as personagens da narrativa fantástica tendem a ser inferiores ao acontecimento com que se deparam; o absurdo, o insólito em si, é mais importante, pois desencadeia todas as ações seguintes e determina pujantemente o desfecho da história. O resultado aqui é um complemento à visão já comentada – em que Todorov afirma que o fantástico deve surgir de modo crescente na *diegese*, tendo seu clímax no desfecho.

Vejamos, por exemplo, como “O encontro”, conto de Lygia Fagundes Telles, parece confirmar todas essas exposições acima. O foco no acontecimento em detrimento do comportamento é flagrante:

A folha que resvalou pela minha cabeça era a seca advertência que colhi no ar e fechei na mão: que eu não buscasse esclarecer o mistério, que não pedisse explicações para o absurdo daquela tarde tão inocente na sua aparência. Tinha apenas que aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse na hora exata (TELLES, 1981, p 69).

¹⁸ “Faisant une large place à l'insoluble et à l'insolite, il présente un personnage solvant passif, parce qu'il examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences pour une définition du statut du sujet. Orientée vers la vérité de *l'événement* et non vers celle de *l'agissement*, cette interrogation pour être plénière doit porter sur ce qui est irréductible à tout cadre cognitif ou religieux”.

A protagonista do conto se vê buscando compreender em que consiste a experiência de se deparar com seu duplo. Esse acontecimento é determinante para o comportamento da protagonista. A condução da narrativa o tempo todo nos induz ao questionamento dos eventos inusitados, exibindo, conforme observamos na citação acima, toda a incapacidade da personagem de se desvencilhar da situação que lhe é imposta. Não lhe resta a inércia, mas uma passividade, uma busca por resolução que vai se denotando impossível. Uma análise mais minuciosa desta narrativa, a se realizar no capítulo seguinte desta pesquisa, mostrará que temos algumas sugestões de resolução.

A outra importante característica da teoria de Cortázar diz respeito ao que sugerimos chamar de *contos de tensão*. Como vimos, a ideia de tensão a que chegamos proporciona novas formas de ver uma narrativa curta. Reparemos que a literatura fantástica pode se beneficiar exaustivamente desse tipo de narrativa que se abre às descrições, digressões e fragmentações. Isso pode ser facilmente comprovado ao lermos contos de horror, de ficção científica ou contos maravilhosos, pois a negação ou variação do real que comumente se encontra nestes tipos de narrativa ganha em impacto quando enfatiza algum – ou até mais de um – desses elementos. Isso acontece porque a maior parte destas narrativas se passa em espaços parcial ou completamente destoantes do espaço real. Este último não carece de tantas informações para que haja interação com o leitor, pois ele já possui alguns parâmetros definidos sobre a “realidade”; é possível construir uma imagem riquíssima em detalhes com uma simples referência espaço-temporal do tipo “São Paulo, 25 de dezembro de 2010”. Em contrapartida, não podemos vislumbrar uma ambientação tão rica em um cenário imaginário, irreal, pois ele nem sempre corresponderá ao que encontramos em nosso dia-a-dia – basta que nos lembremos das narrativas maravilhosas e dos contos de fadas e teremos bons exemplos.

Também é possível encontrar provas do que comentamos nos contos fantásticos de Telles. Ainda em “O encontro”, percebemos grande ênfase nas descrições, pois o espaço em que a história acontece é indeterminado. Há semelhança com a realidade apenas quando vemos que os elementos espaciais também poderiam ser encontrados na realidade, mas toda descrição é exposta de maneira bastante imprecisa, para que se enfatize a sua indeterminação. Ficamos apenas especulando se estamos diante de um espaço mítico ou onírico, fato também suscitado ao leitor através dos próprios questionamentos da protagonista: “[...] e se eu estivesse sendo sonhada? Perambulava pelo sonho de alguém, mais real do que se estivesse vivendo. Por que não?

(TELLES, 1981, p. 69). O espaço narrativo é descrito detalhadamente para dar impressão de um *déjà vu*, mas ao mesmo tempo é descrito de forma que o leitor não se convença das possíveis determinações desse espaço, formando uma espécie de paradoxo, uma tensão muito grande que gera tanto na personagem quanto no leitor a expectativa de um possível desenlace.

A abrangência da teoria de Cortázar não para por aí. Se ao comentar como deve se escrever um bom conto ele se aproxima das teorias de Todorov, algumas das afirmações que encontramos em “Do sentimento do fantástico”¹⁹ podem ser úteis para compreender o que optamos por chamar de neofantástico. Entretanto, para melhor organização deste estudo, comentaremos a respeito no capítulo seguinte, dando continuidade à revisão aqui proposta inicialmente, a partir de agora enfocando os estudos de Piglia.

2.3 Duas histórias em uma: o conto à perspectiva de Ricardo Piglia

Se foi árdua a tarefa de captar as nuances que fazem a diferença entre as teorias de Poe e Cortázar, temos situação muito diferente ao nos depararmos com as observações contidas em “Teses sobre o conto”, do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia. Há, aqui, uma teoria já um pouco distinta das que vimos anteriormente, com informações úteis na compreensão tanto de contos mais antigos quanto os da contemporaneidade produzidos por diversos autores.

Ao longo do ensaio “Teses sobre o conto”, encontramos um estudo feito a partir de grandes mestres da narrativa curta, tais como Ernest Hemingway, Jorge Luís Borges, Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov e Katherine Mansfield, partindo de uma ideia primeira: um conto sempre conta *duas histórias*. Mais precisamente,

Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004, p. 90).

Em suma, cabe ao contista construir dois enredos que se desenvolvam simultaneamente. Um destes enredos tende a se manter a maior parte do tempo oculto, surgindo ao leitor apenas nos cruzamentos de elementos das duas narrativas. Em

¹⁹ Ensaio também encontrado em *Valise de Cronópio* (1974).

seguida, já se desdobram a partir desta ideia mais constatações que contribuem para a consistência de seu estudo, mostrando de que forma estas histórias são incrustadas uma na outra. Há então a distinção entre o conto clássico e o moderno²⁰. Nas palavras de Piglia (2004, p. 91): “O conto clássico, à Poe, contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. Entendemos como conto *clássico* aquele que segue o formato narrativo característico de Poe e escritores do Séc. XIX – Anton Tchekhov, Guy de Maupassant –, em que a narrativa é limada de eventuais enxertos desnecessários para a obtenção de um efeito único que se amplia ao seu término, conforme já explanamos anteriormente. Quanto ao conto *moderno*, este corresponde à narrativa voltada às personagens, suas características psicológicas, bem como à narrativa menos linear, mais fragmentada ou de caráter metalinguístico, como as de James Joyce, Virginia Woolf e Ernest Hemingway²¹.

Para citar um exemplo da época clássica, vejamos o conto “O caso da vara” de Machado de Assis. Damião é um jovem que, em medida de desespero para abandonar o seminário, acaba pedindo ajuda à Sinhá Rita que, conforme ficamos sabendo ao longo da narrativa, tem um caso amoroso com seu padrinho: “Sinhá Rita era uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de aproveitar” (ASSIS, 2013, p 2). A senhora tenta a todo custo fazer com que o padrinho convença o pai de Damião a desistir da imposição da vocação de seminarista ao filho. Entre tentativas de animar o jovem, Sinhá Rita chega a dizer que não mais se encontraria com o padrinho caso ele falhasse em convencer o pai de Damião. A narrativa se desenrola exibindo a expectativa do protagonista na casa de Sinhá Rita com relação a um final feliz para si, final que acabamos por desconhecer, posto que, ao término da narrativa, temos o foco no conflito envolvendo Sinhá Rita e sua mucama Lucrécia. A escrava não consegue terminar a sua tarefa diária a tempo e acaba sendo castigada com golpes de uma vara, conforme nos fica sugerido no desfecho. Sinhá Rita, personagem que se mostrara tão benevolente e caridosa, acaba se mostrando alguém

²⁰ A distinção entre *clássico* e *moderno* aqui exposta encontra-se amparada à visão de Ricardo Piglia. Sendo assim, para evitarmos eventuais confusões, esta será a distinção adotada durante esta pesquisa, ao menos no tocante às teorias do conto.

²¹ Convém salientar que o uso dos termos *clássico* e *moderno* tem função mais “didática” e genérica, utilizados para facilitar o entendimento, do que dogmática; não parece ter sido intenção do autor, tampouco não é a nossa, enquadrar os autores citados em fórmulas, até porque contraexemplos podem ser encontrados com facilidade. Muitos dos autores modernos também fizeram uso do modelo clássico do conto, assim como escritores clássicos nem sempre conseguiam enquadrar algumas de suas narrativas nesse formato, já apresentando indícios da “modernidade” vindoura.

cruel e hipócrita. Fica então ao leitor a representação da hipocrisia da sociedade da época, que age com bondade apenas quando lhe convém.

Entretanto, não é por essa “representação da sociedade oitocentista” que “O caso da vara” pode convergir com o que teoriza Ricardo Piglia. Isso só acontece quando conseguimos perceber que o conto possui realmente dois enredos. No primeiro, que é central, temos a história de um jovem que não deseja mais voltar ao seminário e precisa da ajuda de Sinhá Rita e do padrinho João Carneiro para que isso aconteça. O segundo enredo se apresenta cifrado na narrativa central; é a história de Lucrécia, a mucama, “[...] uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos” (ASSIS, 2013, p. 3) que, caso não terminasse a tempo sua tarefa, seria açoitada com uma vara. Durante o conto, Damião parece se compadecer da menina, mas isso não interfere no desenrolar de ambas as tramas. O cruzamento entre as duas histórias só se dá em definitivo quando Sinhá Rita pede que Damião lhe entregue a vara para que a mucama fosse castigada e, pensando em não contrariar a senhora, atende seu pedido. Com este ato Damião sela o triste fim de Lucrécia, que fica em destaque ao fim da narrativa. Assim, de maneira similar ao proposto por Piglia, a segunda história faz com que o conto ao seu término, tenha de ser lido novamente, mostrando ao leitor o que estava oculto na primeira leitura. Sendo assim, “O caso da vara” pode ser visto como um exemplo do que aqui tratamos como conto clássico.

E como seria então o conto moderno? Em seus estudos, Ricardo Piglia cita Ernest Hemingway como um exemplo de histórias que convivem de forma totalmente diluída. Piglia comenta (2004, p. 92) que Hemingway daria um toque bastante especial à anedota de Tchekhov²² caso a reescrevesse:

Que teria feito Hemingway com a anedota de Tchekhov? Narrar com detalhes precisos a partida, o ambiente onde se desenrola o jogo, a técnica que usa o jogador para apostar e o tipo de bebida que toma. Não dizer nunca que esse homem vai se suicidar, mas escrever o conto como se o leitor já o soubesse.

É exatamente o que vemos na contística do autor norte-americano, conforme podemos comprovar ao ler “Colinas parecendo elefantes brancos”, que narra a história

²² Todo o ensaio de Piglia mostra como os principais contistas escreveriam certa anedota criada por Anton Tchekhov. “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se’. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito” (PIGLIA, 2004, p. 89).

de um casal que viaja pela Europa e aguarda a chegada do expresso que os levará a Madri, Espanha. Os dois estão sentados à mesa, tomando cerveja e comentando trivialidades. Entretanto, nota-se algo estranho no diálogo. O rapaz insiste sutilmente que a moça passe por uma cirurgia, enquanto a ambientação corriqueira continua permeando toda a narrativa. Até que a moça se irrita com as sugestões e pede ao homem que mude de assunto. O conto termina com a atendente alertando para a chegada do trem em alguns minutos e o casal terminando de beber a cerveja pedida. Tudo parece extremamente banal, sendo quase impossível percebermos que, na verdade, o homem quer que a moça aborte para que continuem a viajar mundo afora. As sugestões que nos levam a entender que o assunto se trata de um aborto são extremamente sutis:

- O que é que está dizendo?
- Disse que poderíamos ter todas as coisas...
- E poderemos tê-las!
- Não, não poderemos.
- Teremos todo o mundo ao nosso alcance!
- Não, não teremos.
- Não haverá lugar algum aonde não possamos ir!
- Não, não poderemos. O mundo já não nos pertence mais.
- Você está enganada! *Ele é nosso!*
- Já não é! E, depois que o tiraram de nós, jamais o devolverão.
- Mas quem diz que vão tirá-lo?
- **Basta esperarmos um pouco para confirmar isso...**
- Venha para a sombra! Você está tomando muito sol na cabeça, e não deve pensar assim.
- Não estou imaginando coisa alguma! Sei como as coisas realmente são.
- Já lhe disse que **não quero forçá-la a nada que não seja de sua própria vontade...**
- **Nada que não seja bom para mim**, já sei. Podemos beber outra cerveja?
- Claro! Mas gostaria que você compreendesse...
- Estou compreendendo – atalhou a moça. — Será que não podíamos parar com esta conversa? (HEMINGWAY, 2001, p. 179, grifo nosso em negrito).

No diálogo acima percebemos como são apresentadas ao leitor pequenas pistas para que perceba que o casal discute um possível aborto, conforme destacamos. A moça parece cada vez mais irritada com as sugestões do homem, demonstrando até certo tom de ironia em suas últimas falas. Percebe-se que ela não concorda com a ideia de abortar e que isso definitivamente não é bom para ela, como suscita o seu companheiro. Assim, essa segunda história fica quase oculta por completo, deixando transparecer apenas uma conversa de mesa de bar entre dois viajantes – ou seja, a primeira história. A segunda

história só existe ao procurarmos o não-dito, a alusão e o subtendido; “[...] o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 91). O principal procedimento que vemos nos contos modernos é o trabalho de tensões entre as duas histórias, sem que haja sequer a necessidade de uma resolução. Ao final, no conto de Hemingway, devemos intuir apenas que um aborto está sendo proposto, assim como imaginamos que este será levado a cabo, já que a mulher representada aparentemente segue o estilo de vida de “seu” homem, bem ao estilo “geração perdida” dos anos vinte.

2.3.1 Possíveis implicações da teoria de Piglia

Como vimos, Piglia baseia sua teoria na premissa de que todo conto é o entrecruzamento de dois enredos. O que variaria na sua condução seria exatamente a forma como o escritor trabalha as duas histórias. Vejamos então que implicações interessantes podem ser extraídas de tais afirmativas.

A primeira coisa a nos chamar a atenção é que, diferentemente do que vimos em Poe e Cortázar, a teoria de Piglia se firma essencialmente no texto, ou seja, não há ênfase na repercussão ou impacto que esse texto deve causar ao leitor. Esse tipo de foco é extremamente benéfico, uma vez que voltar-se totalmente ao leitor seria uma forma muito vaga de estudo, cada leitor é detentor de uma variação enorme de percepções e convicções que são quase que inacessíveis a nós em sua totalidade²³. Não há como mensurar – talvez se pudéssemos prever algumas constantes, mas sem compreensão por completo – a impressão que o leitor terá ao apreciar uma obra. Esse problema não existe na teoria de Piglia, pois é possível centrar-se apenas no texto para a constatação de suas afirmativas. Entretanto, a possibilidade de condução de um duplo enredo não nos parece se limitar à narrativa curta, podendo ser aplicada a um romance ou novela. Outro questionamento que podemos fazer é sobre a extrema necessidade de duplo enredo para o conto. São inúmeras as narrativas que não poderiam servir de exemplo à teoria de Piglia, o que mostra que, apesar de sua grande efetividade e consistência, essa não pode ser vista como absoluta ou predominante.

²³ Em momento algum a afirmativa visa desqualificar a figura daquele que lê, tratamos apenas de constatar um problema que é muito comum dentro dos estudos teóricos e analíticos. A intenção não é de desprezo ao leitor, apenas de se buscar primeiramente algo que possa ser analisado de forma concreta para, em seguida, observarmos como as conclusões a que chegaremos influem na recepção do leitor.

Interessante é ver que, conforme vimos na explicação sobre o conto moderno, há mais ênfase na *tensão* entre os elementos que compõem a narrativa do que em seu desfecho – observação que aproxima a teoria de Piglia às palavras de Julio Cortázar. Isso só amplia nossa abordagem durante essa pesquisa, consistindo em nos atermos a estes três teóricos. A consistência vista em Piglia traz novos pontos de vista, compondo uma gama variada de vertentes que pode, efetivamente, formular em conjunto uma boa base teórica para a narrativa curta.

2.3.2 Piglia e o fantástico

Como duas histórias mostradas simultaneamente se comportariam dentro do fantástico, da literatura fantástica em si? Busquemos alguns pontos interessantes.

A primeira coisa que pode ser constatada é que a proposta de dois enredos concorre para um discurso que enfatiza a ambiguidade – o que é bastante promissor no que se refere ao fantástico: a oscilação entre uma explicação de ordem natural contra uma sobrenatural, um dos postulados de Todorov sobre esse recurso estilístico, se apoderaria com facilidade do que Piglia comenta, uma vez que um enredo poderia ser visto como o “real”, enquanto o segundo seria o que quebraria a lógica imposta pelo primeiro; as interseções criadas no cruzamento das duas histórias é que incitariam a dúvida e a hesitação em quem lê, impossibilitando que este assuma um dos lados apresentados como possível. Iluminemos um pouco esta observação por meio de um dos contos de Lygia Fagundes Telles.

“Tigrela” mostra um narrador (que não sabemos se é um homem ou uma mulher) que nos conta a respeito de certo encontro que tivera com Romana, a protagonista da narrativa. Neste, Romana, mulher de meia idade, diz-se muito desiludida, pois acaba de terminar o quinto casamento. A conversa que eles têm parece ser algo corriqueiro, mas algumas atitudes inusitadas no comportamento de Romana chamam a atenção do narrador. A mulher conta estar vivendo muito feliz com uma tigresa em seu apartamento. Também intriga o fato de ela se portar muitas vezes como se ela própria fosse uma tigresa, mostrando-se como uma figura “animalizada”: “Colheu com a ponta dos dedos uma lâmina de gelo que derretia no fundo do copo. Trincou-a nos dentes e o som me fez lembrar de que antigamente costumava morder sorvete” (TELLES, 1981, p. 93-94), seu discurso buscando humanizar o animal ou animalizar a

pessoa: “Tigrela gostava de joias e de Bach, sim, Bach, insistia sempre nas mesmas músicas, particularmente a *Paixão Segundo São Mateus*”. (TELLES, 1981, p. 95-96). Chamamos a atenção também para o nome “Tigrela”, que parece fundir os signos “tigre” e “ela”. Que podemos concluir neste ponto? Há uma primeira história, sobre a mulher de meia idade que acaba de se divorciar, mas se sente feliz ao lado de um animal selvagem que mora em seu apartamento. Por outro lado, Romana discursaria sobre uma possível mulher com quem passa a viver após a separação, mas não tem coragem de assumir. O fantástico enfatiza a dúvida sobre que posição o leitor poderia tomar com relação aos enredos, bem como contribui para a mescla de ambos, diluindo-os um no outro, mais ou menos como Ricardo Piglia sugerira que um conto moderno deveria se apresentar. Se Romana não consegue contar que possivelmente vive com uma mulher, o que pareceria absurdo a alguns olhos, conta outra história absurda ou improvável, em que uma tigresa habita um apartamento do Rio de Janeiro.

Entretanto, a teoria que ora discutimos parece não ser efetiva para demonstrar o que acontece em um conto como “As formigas”, de Telles, parece não se encaixar tão bem ou ao menos não fazer uso dessa teoria. Isso, acreditamos, se deve ao fato de o conto não permitir a detecção de duas histórias. Tal constatação só seria possível se considerássemos uma leitura alegórica dos símbolos presentes na diegese, conforme observaremos mais tarde. Porém, considerar uma alegoria não nos apresentaria um novo enredo, apenas uma interpretação alternativa de uma situação única. Assim, parece-nos que a teoria de Piglia deve ser aplicada com cuidado, no intento de não incorrerem no equívoco de forçar combinação improcedente ou pouco produtiva, empobrecendo a análise literária.

2.4 A união das teorias

As teorias do conto ainda podem ser certamente aprofundadas. Novos contistas chegam trazendo aos leitores novas formas de ver esta forma narrativa, novas construções estéticas que, inevitavelmente, rendem impactos e impressões distintas das que até agora vimos. Não raro surge um novo texto disposto a nos fazer rever até onde estas teorias são úteis, apontando possíveis novas tendências que se avizinham. Todavia, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia formam uma tríade que não deve jamais ser esquecida ou desprezada, uma vez que é possível perceber que todo aquele que intenta discursar sobre a arte da narrativa curta se vê na obrigação de

conhecer os três teóricos citados ou – ainda mais frequentemente – não só conhecê-los como aprofundar o conteúdo que eles apresentaram. A isso se deve aqui nossa ênfase em seus estudos e observação destes como *teorias* do conto. A consistência adquirida através destes é muito grande;

Se é possível dizer que Aristóteles foi o responsável, já na Antiguidade Clássica, pela produção da primeira reflexão séria e consequente sobre a arte de fazer tragédias, Poe, nos tempos modernos, deve ser considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística. Nas resenhas dedicadas a *Twice-told tales*, de seu conterrâneo Nathaniel Hawthorne, estabeleceu os fundamentos de uma poética do gênero (KIEFER, 2011, p.27).

A citação acima enfatiza a grande importância de Poe para os estudos sobre a narrativa curta. Ao longo dos anos, sua popularidade apenas aumentou, ainda mais quando novos escritores também resolveram pensar a arte do conto. Como vimos, as afirmações de Cortázar são bastante parecidas com as de Poe. “À totalidade dá o nome de esfericidade; à unidade de efeito denomina de intensidade” (KIEFER, 2011, p. 19). Baseando-se nesta importância e na grande popularidade desta forma de escrever contos, não nos parece absurdo que se possa usar o termo *teoria* para se referir a seus estudos. Vejamos então um pequeno resumo das três vertentes teóricas que comentamos:

Poe parte de um propósito, um impacto ou efeito que deve ser contado de forma direta, eliminando tudo o que não for constitutivo desse impacto final; a isso chamamos *teoria da unidade de efeito*. Já Cortázar parte do próprio Poe, mas acaba abrindo margem para a produção de um novo tipo de conto, pouco preocupado com um impacto final, mas com um impacto que permeie todo o texto devido aos choques de seus elementos constitutivos, que aterão o leitor à narrativa – chamamos aqui *contos de tensão*. Piglia, por fim, mostra que um conto sempre apresenta duas situações de causalidades distintas, em que a situação segunda se encontra cifrada nos interstícios da primeira. O que muda de um contista para outro é apenas a forma utilizada para entrecruzar estes enredos. Chamamos *teoria das duas histórias*.

Percebamos a partir do que arrolamos acima que as três teorias são base para boa parte da produção contística vigente, servindo até para a observação de contos de estrutura totalmente diversa. Notemos o exemplo de “Lúcia McCartney”, de Rubem Fonseca. O enredo é simplíssimo: uma prostituta de luxo apaixonou-se por um de seus

clientes. Porém, a estrutura do conto é composta de elementos de outros gêneros, tais como o drama:

CENA (verdadeira, com pequenas adaptações)

LOCUTOR: O presidente da República pede a união de todos os brasileiros!

MEU TIO: Este país não tem jeito!

MINHA TIA: São todos uns ladrões!

MEU TIO: Quem paga somos nós!

LOCUTOR: Gloriosos destinos da nação brasileira!

MINHA TIA: O dinheiro vai para as amantes e para os parentes!

(À mesa de jantar)

MINHA TIA: A filha está grávida e eles querem esconder, pensando que os outros são imbecis!

MEU TIO: Coitados! A filha única!

MINHA TIA: Coitados!? Só não viu o que ia acontecer quem não quis. Aquela sirigaita não podia acabar de outro jeito!

(De volta à sala de televisão)

CANTORA: Larali, lalalá etc.

MINHA TIA: Larali, lalalá mas foi presa pela polícia tomando as tais bolinhas!

MEU TIO: Fulana?!

MINHA TIA: Fulana sim senhor! Você não sabe nada. Gastaram uma fortuna para abafar o escândalo! (FONSECA, 1992, p. 38).

A cena ocorre quase ao final do conto e retrata a tristeza de Lúcia, a prostituta, em ver a situação em que vive, junto aos tios que passam a maior parte do tempo praguejando e falando da vida alheia. Como vemos no início do trecho acima, trata-se de uma cena verdadeira, mas o conto traz cenas hipotéticas, imaginadas pela protagonista ou ainda postas em pequenas colunas, que proporcionam ao leitor a liberdade de escolher que caminho lhe parece mais adequado. Temos também cartas (reais e imaginadas) intercalando todo o discurso de Lúcia. Aplicando os conceitos das três teorias, percebemos que não há muita afinidade entre “Lúcia McCartney” e a teoria da unidade de efeito, por exemplo, pois a estrutura prima pela pluralidade estilística, que rompe com a ideia de unidade de Poe. Por outro lado, toda essa pluralidade já cria contrastes interessantes que gerarão a tensão de que falamos acerca da teoria de Cortázar. Se em um primeiro momento essas estruturas confundem o leitor, não deixam por fim de lhe incitar a curiosidade e a expectativa. Por fim, os parágrafos em que se apresentam várias possibilidades de leitura (Cf. FONSECA, 1992, p.33) abrem espaço para que possamos criar novos enredos, como sugeriria Piglia, ou simplesmente para

termos a liberdade de alterarmos a história primeira. Em suma, percebemos que as teorias aqui discutidas possuem pontos de convergência que podem ser bastante pertinentes para o estudo das narrativas curtas.

2.5 O conto fantástico

Tendo verificado o pensamento dos principais teóricos do conto, vejamos o que se pode concluir das suas relações com a literatura fantástica, bem como com o fantástico em si. Para fins mais elucidativos, dividimos a literatura fantástica nos seguintes segmentos: *narrativa policial*, comumente chamada de história de detetive, que teve como principais nomes Edgar Allan Poe e Sir A. Connan Doyle; *ficção científica* ou especulativa, que versa geralmente sobre os avanços da ciência e do impacto desses avanços na sociedade, como se vê na obra Isaac Asimov, George Orwell e William Gibson; *narrativa de terror*, que visa propiciar medo e desconforto ao leitor a partir das imagens que cria e descreve, tal como vemos desde Horace Walpole, Anne Radcliffe até Edgar Allan Poe e H.P. Lovecraft; *narrativa maravilhosa*, aquela que se passa num mundo diferente do real, criando suas próprias lógicas. Neste rol vemos os contos de fadas e as narrativas de fantasia ou *nonsense*, tais como as de J. R. R. Tolkien e Lewis Carroll; *narrativa neofantástica*, em que a inexplicabilidade dos acontecimentos extraordinários é aceita de modo a se tornar parte inerente e inquestionável do enredo, comumente vista em Jorge Luís Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar e também em Franz Kafka; por fim, apresentamos o *fantástico* ou narrativa fantástica, onde não se consegue chegar a um consenso sobre possíveis explicações acerca de um acontecimento que quebra as lógicas preestabelecidas, tal como se via no decorrer dos séculos XVII e XIX, com Jacques Cazotte, Teophile Gautier e com a autora foco de nossa pesquisa, Lygia Fagundes Telles.

Segue então uma breve avaliação de possíveis utilizações das teorias do conto nestes grupos²⁴.

2.5.1 O conto policial

²⁴ As apresentações que seguem não são de maneira alguma amplas, tendo como objetivo apenas iluminar o leitor desta pesquisa acerca das principais vertentes da literatura fantástica. Sendo assim, evidentemente, as constantes servem apenas de ponto de partida ao leitor astuto para que se aprofunde nas nuances de uma das vertentes, permitindo que não nos desviemos do foco principal, ou seja, do fantástico em si.

Há um crime, muitas vezes desafiador até mesmo das leis do nosso mundo real, a ser desvendado. O investigador, sempre ao lado de um ajudante, busca pistas para que, observando-lhe as minúcias, consiga desvendar o mistério, provando que o crime sempre sucumbe à capacidade analítica de um bom investigador. Eis aqui a base para todo o enredo de um conto policial. Essa base está bastante evidente já nas primeiras linhas de um de seus maiores clássicos:

As características mentais geralmente denominadas analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis a uma análise. Podemos apreciá-las somente através de seus efeitos. Sabemos delas, entre outras coisas, que quando possuídas em grau incomum, sempre são, para seu possuidor, uma fonte do mais vivo prazer. Assim como o homem robusto vibra em sua força e habilidade física, dedicando-se com entusiasmo aos exercícios que põem seus músculos em ação, assim o analista se glorifica naquela atividade moral que *desembaraça* e *deslinda*. Encontra prazer até mesmo nas ocupações mais triviais que lhe permitam exercer seus talentos. Ama os enigmas, os paradoxos e os hieróglifos; exhibe, na solução de cada mistério, um grau de *acurácia* que parece sobrenatural às pessoas de compreensão mais ordinária. Seus resultados, ainda que obtidos através da própria alma e essência do método, apresentam, de fato, todo o aspecto da intuição (POE, 2002, p. 87 grifos do autor).

O texto acima é o parágrafo de introdução de “Assassinatos na Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe. Ele já propõe e exhibe que um dos eixos de uma narrativa policial é um enredo que ponha em xeque a capacidade analítica da personagem, bem como do leitor que o acompanha. Nesse “jogo” entre personagem e o acontecimento, ou seja, o crime, alguns elementos ganham destaque como coadjuvantes, por exemplo, o espaço físico. A narrativa policial tende a descrever em minúcias locais e ocorrências, para que o jogo proposto ganhe uma enorme quantidade de possibilidades. Não raro o conto policial também propicia que a personagem investigadora se apresente sempre de forma superior aos acontecimentos, embora, caso haja coadjuvante, este sempre se mostre inferior. Isso fica claro quando vemos que no conto citado o protagonista investigador do caso, C. Auguste Dupin é quem analisa as pistas que encontra durante a história, sendo que o narrador se atém apenas a contar sobre os feitos do amigo Dupin na investigação, pouco sabendo ou interferindo. Esse esquema pode ser visto em grande parte dos contos policiais, uma vez que Conan Doyle acabou por tornar extremamente populares esses padrões criados por Poe, utilizando-os na criação das aventuras de

Sherlock Holmes e Dr. Watson – personagens até hoje tidos como os mais famosos deste tipo de narrativa.

Tendo sido Poe um dos precursores do conto policial, é de se esperar que o que ele comentara em seus estudos sobre o conto seja pertinente neste caso, conforme já salientamos anteriormente. Os contos policiais podem ser observados à luz do pressuposto de que devam ser lidos de uma só assentada (Cf. POE, 2004, p.1). Isso se deve à dependência de um impacto que salte ao leitor no desfecho do conto – geralmente com a revelação do criminoso. Todorov já percebe essa dependência, usando-a para justificar o desinteresse do leitor por uma segunda leitura: o impacto não será mais o mesmo, pois já se conhece o final.

Notemos finalmente que a narrativa fantástica não é a única a enfatizar assim o tempo de percepção da obra: o romance policial de mistério marca-o ainda mais. Já que existe uma verdade a ser descoberta, seremos colocados em face de uma cadeia rigorosa da qual não se pode deslocar o menor elo; por esta mesma razão, e não por causa de uma eventual fraqueza de escritura, não se releem romances policiais (TODOROV, 2010, p.98).

Partindo então da ideia de que o conto policial visa o impacto do desfecho, seria bastante sugestivo associá-lo às observações de Poe. Entretanto, tudo o que uma narrativa deste gênero parece não fazer é ir diretamente ao desfecho. O primeiro parágrafo que vimos de “Crimes da Rua Morgue” já é uma digressão do narrador. Também abundam descrições, as mais minuciosas possíveis, levando-nos a questionar até onde elas são pertinentes. Por outro lado, esses “excessos” na narrativa criam tensão, geram expectativa no leitor, aproximando o conto policial da teoria de Cortázar, uma vez que o suspense permeia toda a história.

Já no que diz respeito ao que Todorov expõe, o conto policial tende a aproximar-se mais do *estranho* do que do fantástico propriamente dito, posto que muitas histórias do gênero parecem lidar com um evento sobrenatural, embora essa dúvida se desfaça ao término da narrativa. No conto de Poe já percebemos essa tendência: os assassinatos são de brutalidade ímpar, levando-nos a não acreditar que tenham sido obra de algo natural, embora tenham sido praticados por um orangotango, conforme nos é revelado ao fim da narrativa.

2.5.2 Ficção científica

Eis uma vertente muito interessante da literatura fantástica. É também chamada *ficção especulativa*, termo que parece condizer mais com sua proposta de “especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas” (CAUSO, 2003, p. 34). O tempo é um elemento crucial, pois através dele é que se propõe a apresentação de novas realidades. Já não tão restrita como a narrativa policial, a ficção científica possui uma gama variada de subgêneros: uns amparando-se ao máximo em dados científicos para dar a sensação de verdade a quem lê, outros nem tanto; essas duas linhagens formam a distinção entre ficção científica *hard* e *soft*. Sem nos apegarmos muito a essa dicotomia, vejamos alguns dos subgêneros: a *space opera* consiste em narrativas de aventura espacial e romance²⁵, geralmente com encontros com seres extraterrestres, batalhas interplanetárias, etc; o *cyberpunk* exhibe o embate entre o humano e os aparatos tecnológicos, mostrando como esses afetam drasticamente a qualidade de vida do primeiro. O *steampunk* especula como seria a vida há poucos séculos atrás²⁶ caso outras tecnologias tivessem dominado (o uso do vapor como base na construção de diversos tipos de aparelhos, por exemplo).

Da mesma forma como comentamos acerca da narrativa policial, no conto de ficção científica é muito comum a forma mais descritiva de narração, mas por motivo distinto: aqui a ambientação precisa de muitos detalhes por lidar com lugares e objetos a que temos pouco ou nenhum acesso, superfícies de outros planetas, foguetes, dispositivos tecnológicos em geral. A descrição também contribui para tornar verossímeis situações que não condizem com nossa realidade, sendo um bom exemplo disso a descrição de um ser extraterrestre. Quanto ao desfecho, notamos uma menor dependência dele para o sucesso do conto, fazendo com que a tensão e a expectativa se tornem mais úteis na análise de um texto deste gênero.

Embora não seja um exemplo clássico de ficção científica, o conto “A estrela branca”, de Lygia Fagundes Telles, apresenta elementos que são comuns à ficção especulativa, mesmo sendo em suma um conto fantástico. O narrador relata sua tentativa frustrada de suicídio. Quando ia atirar-se de uma ponte, é interpelado por um médico chamado Ormúcio. O médico, ao saber que o desespero do narrador se deve a sua deficiência visual, sugere que ele tente um método novo. Trata-se de um transplante

²⁵ O termo *space opera* foi criado para se referir pejorativamente a esse tipo de história, fazendo alusão a *soap opera*, como os americanos costumam chamar as novelas de rádio e televisão cheias de passagens melodramáticas.

²⁶ Há grande ênfase em representar o período da Era Vitoriana (1837-1901). Sendo assim, o espaço geográfico predileto dos escritores de *steampunk* é o Reino Unido.

de olhos. Leva então o narrador para realizar a experiência científica, que faz com que sua visão seja restaurada. Entretanto, o resultado desagrada o paciente, pois quem comanda os olhos em suas órbitas ainda é o antigo dono, um mendigo que agonizava no leito do consultório de Ormúcio. Mesmo tendo fortes traços das narrativas de terror, “A estrela branca” pode ser visto sob a ótica da ficção científica, uma vez que exhibe uma história que envolve procedimentos cirúrgicos, experimentos científicos.

2.5.3 O conto de terror

Aqui o foco é o medo, sendo a ideia central a de perturbar e inquietar o leitor através desse sentimento. Por este motivo, é um gênero bastante voltado a quem lê. Os procedimentos narrativos de que se utiliza são bastante variados, não raro trabalhando com aproximações a outros gêneros, tais como o maravilhoso e a ficção científica. Em toda sua história, a narrativa de terror foi mais amplamente difundida durante os séculos XVIII e XIX, época da popularização do romance gótico. Diz-se que os títulos mais importantes desta época são *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *Os mistérios de Udolpho* (1784), de Ann Radcliffe. Entretanto, H. P. Lovecraft, um dos maiores escritores do gênero, comenta Walpole e Radcliffe de forma muito interessante, afirmando que, apesar da grande popularidade, suas obras não possuem grande expressão em se tratando de qualidade estética. Segundo o autor, a narrativa de boa parte dos escritores da época não conseguia despertar no leitor aquilo que ele diz ser o horror cósmico. Para entendermos melhor, vejamos suas palavras:

A emoção mais antiga e mais forte 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).

Assim, esse horror cósmico tende a ser o pavor de nos depararmos com algo de compreensão imensurável. O autor usa este pressuposto para dizer que os textos de Walpole e Radcliffe são pouco interessantes, pois eles têm desfechos que frustram o leitor, explicando-lhe o fenômeno que parecia absurdo de forma lógica e, muitas vezes, pendendo a certo didatismo, ou seja, incluindo uma “moral da história” à narrativa. A narrativa de terror só conhecerá com mais força esse horror cósmico, ainda segundo

Lovecraft, a partir dos contos de Edgar Allan Poe e com o romance *Frankenstein* (1823), de Mary Shelley.

Sendo Poe um dos mestres da escrita de terror, é natural que se utilize sua teoria da unidade de efeito em tal vertente com muita pertinência, uma vez que, ao menos em sua maioria, as histórias de terror mantenham o foco na descrição do evento ou da criatura que causará o medo. São bastante comuns neste grupo figuras que perpassam toda a tradição do horror estabelecida através dos romances góticos e histórias parecidas: vampiros, esqueletos, zumbis, casas amaldiçoadas, lobisomens, demônios; todos que ganharam difusão durante os séculos XVIII e XIX graças ao “aparecimento [...] de certos aventureiros, charlatães, místicos, cientistas e curandeiros, cuja fama encheu a Europa e que proclamavam as maravilhas do hipnotismo, da alquimia, da magia, do apelo às forças sobrenaturais” (JÚNIOR, 1972, p. 66). Com base nisso, pode-se afirmar que o aparecimento de uma dessas criaturas é o que causa mais pavor, tendendo a ser o momento mais esperado, geralmente no clímax do conto. Isso faz com que o desfecho ganhe mais em importância, e com que a teoria de Poe se apresente como ferramenta muito útil ao escritor deste gênero. A tensão ou a forma dupla de contar, conforme pregavam Cortázar e Piglia, não são descartadas, embora se façam menos proeminentes.

Lygia Fagundes Telles, ao escrever “As formigas”, mostra como todos esses elementos de terror se comportam com maestria. O conto narra a chegada de duas estudantes que procuram estadia por alguns dias e, na impossibilidade de encontrarem local melhor, hospedam-se em uma lúgubre e funesta pensão. O ambiente as mantém o tempo todo intrigadas, em especial ao anoitecer, período em que formigas invadem seu quarto rumando para um caixote que havia sido ali abandonado e contém um raro esqueleto de anão. Uma das estudantes busca solucionar o problema, mas acaba por compreender muito pouco. Por fim, quando as moças constatarem que as formigas estão montando o esqueleto, abandonam o local o mais rápido possível, temendo que algo pior lhes aconteça.

Em toda a narrativa não há a sensação de excesso descritivo, caminha ela diretamente ao momento em que elas resolvem fugir, com medo do que aquele esqueleto de anão lhes faria quando as formigas terminassem o processo de montagem. O fantástico não permite que as personagens – tampouco o leitor – compreendam o fato.

2.5.4 O maravilhoso

Outra importante vertente da literatura fantástica diz respeito à narrativa maravilhosa, a que Todorov tem apenas como maravilhoso:

Existe enfim um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites claros. No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2010, p. 59-60).

O maravilhoso traz novas formas de ver o real, uma vez que ele cria novas realidades, que têm suas próprias leis e lógicas. Os principais representantes desse tipo de narrativa são, sem sombra de dúvida, os contos de fadas – histórias trazidas desde tempos imemoriais pela cultura oral e preservadas por estudiosos como os Irmãos Grimm²⁷ –, que tanto entretinham quanto ensinavam às pessoas os mais diversos assuntos, fato que faz com que muitos contos tenham acabado por receber adaptações, acomodações às culturas em que eram propagados.

Todorov (2010, p 60) explora o gênero dividindo-o em pequenos subgêneros. Segundo ele, temos um maravilhoso *hiperbólico*, em que o foco é o exagero das dimensões dos eventos/ criaturas/ ambientes apresentados (como em *As mil e uma noites*); um maravilhoso *exótico*, em que os eventos são apresentados com a naturalidade comum de um relato corriqueiro, fazendo com que o leitor não tenha por que duvidar deles; e um maravilhoso *instrumental*, que se foca nos diversos aparatos e itens apresentados, capaz de exercer tarefas extraordinárias, tais como um tapete voador ou uma maçã que cura. Curioso ver que o teórico também associa esse grupo ao que se chamara à época de *maravilhoso científico*, que hoje temos como ficção científica: “São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica” (TODOROV, 2010, p. 63). Questionamos aqui se mais alguns grupos não poderiam fazer parte das tipologias que mostramos, tais como um *maravilhoso mítico*, já que mito e contos maravilhosos em muitos momentos podem apresentar relações extremamente próximas²⁸. Observemos que a força da narrativa

²⁷ “Os Irmãos Grimm entendiam que o manancial de contos e de manifestações folclóricas – preservado por séculos na tradição oral popular – no século XIX já corria o risco de perder-se, de ser esquecido. Daí seu empenho a favor de um registro extensivo e fiel” (VOLOBUEF, 2011, p. 49).

²⁸ Desde a indefinição do tempo e do espaço comum ao mito quanto ao “Era uma vez, em um lugar muito distante” comum dos contos de fadas, as semelhanças entre ambos são muito grandes, pois envolvem relações complexas entre cultura, religião, educação e história. “Os contos seriam, [...] versões

maravilhosa pode ser encontrada não somente nos contos de fadas, mas em obras que flertem com universos extremamente destoantes ou com o puro *nonsense*, tal como vemos em “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carroll.

Da relação entre as teorias do conto e o maravilhoso, percebemos que dificilmente um texto desse gênero se enquadraria no exposto por Ricardo Piglia, pela simples tendência – encontrada principalmente nos contos de fadas – que têm os contos maravilhosos de possuir um fundo moral ou uma composição alegórica, tal como vemos na fábula “Um apólogo”, de Machado de Assis. Sendo assim, a alegoria não figuraria como um segundo enredo, pelo menos não como sugerira Piglia em “Teses sobre o conto”. Já Poe, com a teoria da unidade de efeito, somando-se às proposições de Cortázar sobre significação e intensidade são mais interessantes para que observemos o maravilhoso, pois os desfechos são de suma importância, são o principal elemento a proporcionar o impacto desejado naquele que lê. Como os contos mais voltados à tensão se tornam, de modo geral, mais extensos, pouco são utilizados nessa vertente da literatura fantástica, embora possam ser mais úteis em formas narrativas mais extensas, tais como a novela e o romance de fantasia. Já no que diz respeito à personagem, é possível perceber a tendência de serem expostos de modo superior aos acontecimentos – fato que talvez esteja vinculado à forte relação do conto maravilhoso com o mito, conforme comentamos há pouco. Essa tendência é mais proeminente nas histórias de fantasia, em que os feitos heroicos são comumente o centro das atenções.

2.5.5 O neofantástico

Por fim, a narrativa neofantástica²⁹ engloba a tendência estética criada no início do século XX e difundida especialmente pelos escritores hispano-americanos, que buscam levar a resultados tão distintos quanto interessantes. Adotamos o termo neofantástico para referir, de modo geral, a esse gênero que também é comumente chamado por outros termos pouco precisos, como o *realismo maravilhoso* e *realismo mágico*. O termo aqui adotado já se firma à característica principal como sendo algo que

modificadas da imaginação (ou seja, transformados em ficção) de antigas narrativas que outrora tinham valor sagrado” (BRICOUT apud VOLOBUEF, 2011, p.57).

²⁹O leitor atento há de perceber que ignoramos um dos grupos arrolados na seção 1.5 deste trabalho. Esse “salto”, no entanto, é proposital, visto que o fantástico, seção que deveria ser comentada após a apresentação da narrativa neofantástica, é o principal foco de nossa pesquisa e tomará boa parte do próximo capítulo. Sendo assim, no intento de não tornar a leitura repetitiva, preferimos por esmiuçar todas as nuances do fantástico logo mais.

se estende além do que temos como fantástico *strictu sensu*, aquele a que se refere Todorov – eis então o motivo de nossa preferência por ele. O próprio pensador já aponta que o modernismo e a psicanálise trouxeram consigo narrativas fantásticas que destoavam completamente do que se observava nas narrativas tradicionais³⁰. O que se pode perceber é que na narrativa neofantástica o insólito, o absurdo, se instaura imediatamente (ou quase) – já destoando da tendência do *crescendo* mostrada em muitas vertentes que comentamos. A hesitação desaparece, pois as personagens e o insólito se apresentam em comunhão. Percebamos que estes são preceitos semelhantes ao da narrativa maravilhosa. Entretanto, ambos diferem, pois o mundo neofantástico é sempre o nosso mundo real. Sendo assim, temos o irreal/ irracional que se mescla de tal forma ao real que não causa mais desconforto ou inquietação às suas personagens, apenas ao leitor que se depara com incapacidade de compreensão dos fatos. Comentando sobre *A metamorfose* (1915), de um dos escritores que podem ser vistos como neofantásticos, Franz Kafka, Todorov já percebe que “o que era uma exceção no primeiro mundo [do fantástico tradicional] torna-se aqui uma regra” (TODOROV, 2010, p.182).

Bons exemplos podem ser tirados da obra de Julio Cortázar. Em “Casa tomada”, clássico conto do autor, conhecemos a história de um casal que vive numa residência antiga, espaçosa e luxuosa. O espaço em que vivem é demasiado grande para apenas duas pessoas, fato que tende a fazer com que o local aparente estar marcado por tranquilidade. Porém, o silêncio vai sendo quebrado por estranhos ruídos que vêm de um dos lados da casa. Os personagens temem os ruídos – ou ao menos se conformam em ceder espaço a eles que, aos poucos, vão tomando a casa inteira. Por fim, prevendo que seria “expulso” pelos estranhos ruídos, o casal parte, jogando a chave fora para que ninguém mais entre ali, posto que a casa agora tinha outro dono. O grande mistério do conto é sobre a identidade desse possível “dono”. Em momento algum o narrador deixa claro do que se trata, atendo-se a descrever o comportamento do rapaz e de Irene, moça que vive junto a ele, perante os acontecimentos. As personagens não questionam nem tentam compreender o mistério, estão passivos e conformados desde a linha primeira da narrativa, sempre contada em tom de retrospecto:

Os primeiros dias nos pareceram penosos porque ambos tínhamos deixado muitas coisas que amávamos na parte tomada. Meus livros de leitura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene

³⁰ Esse assunto será mais bem comentado na parte final do capítulo seguinte, “O fim do fantástico?”.

sentia falta de umas toalhas, um par de chinelas que a abrigavam muito no inverno. [...] Com frequência (mas isto só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza.

— não está aqui.

E era mais uma das coisas de tudo o que tínhamos perdido no outro lado da casa (CORTÁZAR, 1986, p. 15).

Ao fim da narrativa, o leitor continua aturdido pela inquietação causada pelo evento, incapaz de assumir uma posição a respeito. Eis então uma forma totalmente nova de conceber e perceber o fantástico, fazendo jus ao termo que usamos nesta seção e durante toda nossa pesquisa.

Já que o desfecho nem sempre se mostra como elemento principal, a narrativa neofantástica tende a se beneficiar do que vimos aqui como conto de tensão, da teoria do próprio Julio Cortázar. Também há mais espaço para a construção de um duplo enredo, visto que, com a instauração do insólito desde o início da diegese, a diluição dos enredos, tal como Piglia comenta sobre como pode ser o conto moderno, também pode ser viável. A tensão é criada a partir da inserção do insólito e não se resolve, o que implica maior choque entre seus elementos.

No que diz respeito ao nosso *corpus*, o conto “Lua crescente em Amsterdã” possui características muito interessantes, que nos possibilitam uma aproximação desse texto de Telles com a narrativa neofantástica.

2.6 Primeiras conclusões

Ao longo deste capítulo, observamos as principais teorias do conto, buscando sempre relacioná-las às principais ponderações sobre o fantástico. Entretanto, convém salientar que tais teorias não são tão estanques como que pode parecer à primeira vista, devido ao recorte feito para utilização neste estudo. Sintetizando nossa linha de pensamento, destacamos que as três teorias aqui expostas – *teoria da unidade de efeito*, de Edgar Allan Poe; *teoria dos contos de tensão*, de Julio Cortázar e *teoria das duas histórias*, de Ricardo Piglia – são capazes de fornecer grande subsídio ao estudioso do fantástico, bem como da literatura fantástica em si. Entretanto, não podemos afirmar que se possa estipular, a partir destas percepções, uma *teoria do conto fantástico*. Um dos motivos é que estas percepções podem ser facilmente utilizadas em outros gêneros, tais como a novela ou romance – não sendo, então, de exclusividade do conto.

Entretanto, embora não seja nosso intento a formação de uma teoria do conto fantástico, as aproximações descritas entre as teorias do conto e as principais vertentes da literatura fantástica se mostram pertinentes para partirmos para análises mais minuciosas que se seguirão.

De forma mais aprofundada, o capítulo a seguir partirá para um viés mais específico sobre o fantástico, expondo as principais afirmações de Tzvetan Todorov sobre esse gênero, para que observemos os contos de nossa análise à luz dessas teorias. Os principais pontos da teoria toдорoviana serão três, posto que o pensador sugere tais condições para a realização do fantástico – a saber: a inserção do insólito, ou seja, aquele acontecimento que quebra a ordem ou lógica do mundo real; a hesitação por parte dos personagens e por parte de quem lê a respeito desse evento; e a negação de uma interpretação poética ou alegórica desses fatos. Todavia, também comentaremos outros pontos importantes de *Introdução à literatura fantástica*, como os principais temas que, segundo Todorov, dividem-se em temas do *eu* e temas do *tu*. Outra importante discussão se dará sobre um possível desaparecimento do fantástico da literatura.

CAPÍTULO 3

TODOROV E O FANTÁSTICO EM LYGIA FAGUNDES TELLES

Propomos a organização do capítulo que se apresenta em três partes principais. Neste grupo inicial, trabalharemos com os contos de Lygia Fagundes Telles, relacionando-os a questões referentes ao insólito e os primeiros pontos de definição do fantástico segundo a teoria de Todorov.

3.1 O fantástico como transgressão do real

Em nossas primeiras observações sobre a teoria todoroviana, já antecipamos que há uma questão que merece certo cuidado: a definição do que é “real” ou “imaginário”. Um grande número de textos fantásticos será composto com base nesse confronto³¹. Tais textos buscam desafiar a realidade, romper os limites que há entre ela e o impossível, o imaginário. Como já vimos, Todorov (2010, p. 31) ressalta que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural”. Entretanto, o teórico não questiona as possíveis definições do que sejam essas “leis naturais”, fato que torna sua apreensão a respeito bastante generalizada, sugerindo que a “razão” seja única, absoluta. Tal visão unilateral parece já não mais se sustentar. Posto que o que a definição do que é real, impossível ou imaginário varia, tanto diacronicamente (devido a mudanças de concepções e linhas de pensamento científico ao longo do tempo), quanto de forma sincrônica, já que a realidade pode ser vista de uma forma totalmente diferente de acordo com o lugar onde vivemos, a cultura e os grupos sociais com que convivemos. Para tornar mais claras estas variações diacrônicas, lembremos que

³¹ Convém informar que não abordaremos de forma aprofundada questões sobre as teorias da recepção, embora reconheçamos sua pertinência. Em especial, podemos citar os estudos de Wolfgang Iser como importante material a ser consultado para ampliação de perspectivas e proporção de novos estudos futuros. Também merece menção as reflexões de Luiz Costa Lima sobre a mimesis.

Bachelard [...] revela muito bem a fragilidade e as incertezas de um pensamento em marcha que se quer e se crê racional.

Mostra, por exemplo, como Emile Zola, escritor “realista” por excelência, em um de seus livros mais “sábios” [...] conta, de maneira bem detalhada e bastante séria, um caso de “combustão humana espontânea”, retomando, por sua conta, a crença pseudo-científica do século XVIII de que um bêbado embebido em álcool pode pegar fogo e consumir-se de maneira puramente interna... até restar dele apenas um monte de cinzas (HELD, 1980, p 62).

Hoje tal ideia de “combustão espontânea” seria facilmente tida como um relato insólito, fantástico. Porém, como vemos, há até pouco tempo atrás era algo visto de forma cientificista e séria, fato que mostra a necessidade de questionarmos as definições do “real”. Da mesma forma, é preciso levar em consideração que a “realidade” de um cidadão de cultura ocidental é bem diferente do de uma cultura do oriente. Para o teórico David Roas, esse é um assunto bem mais amplo e complexo, o que compromete seriamente o dito por Todorov. Roas (2011, p. 21) chega a questionar se existiria mesmo o fantástico depois da mecânica quântica:

Como se sabe, a teoria da relatividade de Einstein aboliu a visão de tempo e espaço como conceitos universalmente válidos e percebidos de forma idêntica por todos os indivíduos: passaram a ser concebidos como estruturas maleáveis cuja forma e modo de se apresentar dependem da posição e do movimento do observador. Por sua parte, a mecânica quântica revelou a natureza paradoxal da realidade: abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo onde a possibilidade e o aleatório têm um papel fundamental [...] ³²

Em “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles, é possível perceber esta maleabilidade da realidade. A protagonista passeia por um lugar por onde parece já ter estado antes. A paisagem ao seu redor é bastante vistosa e lhe inquieta, dada a impossibilidade de saber com precisão se está num ambiente onírico ou real. A consternação da protagonista é ampliada quando esta se depara com seu duplo: “Fixei-me naquela fisionomia devastada. ‘Já vi esta moça, mas onde foi? E quando?’” (TELLES, 1981, p. 70). Até então a vacilação comum do fantástico, segundo Todorov, permanece. Todavia, os últimos acontecimentos trazem surpresas:

³² Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percebidos de forma idêntica por todos los individuos: pasaron a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y del movimiento del observador. Por su parte, la mecánica cuántica ha revelado la naturaleza paradójica de la realidad: hemos abandonado el mundo newtoniano de las certezas y nos encontramos en un mundo donde la probabilidad y lo aleatorio tienen un papel fundamental [...].

— Eu fui você – balbuciei. — Num outro tempo fui você! – quis gritar e minha voz saiu despedaçada. Tão simples tudo, por que só agora entendi?... O bosque, a aranha, o bandolim de ouro pendendo da gravata, a pluma do chapéu, aquela pluma que tantas vezes alisaram... (TELLES, 1981, p. 73).

Nesse momento a protagonista conclui que a pessoa com quem interagia durante toda a narrativa é ela mesma, porém vista como se vivido em um tempo mais distante. Baseando-se nisso, a personagem conclui viver uma experiência de cunho religioso, relativa à reencarnação e vidas passadas – ou seja, a personagem passa a ter *certeza* de tal acontecimento. Se analisarmos o conto sob a ótica todoroviana, concluiríamos que o fantástico da narrativa se desfaz: a “realidade” do acontecimento poderia ser facilmente questionada ou relativizada pelo leitor, uma vez que tal acontecimento pode ser tratado como uma experiência pessoal religiosa da protagonista. Assim, um leitor que comungue das mesmas crenças não encararia o evento como algo insólito, já que acredita que aquilo, de fato, possa acontecer a qualquer um. Por outro lado, um leitor de crenças diferentes poderia sentir certo estranhamento perante o acontecimento narrado, pois esse tipo de fato, para ele, é impossível e desafia suas concepções do “real”.

De maneira semelhante, “As formigas” pode parecer um relato real e, portanto, mais assustador a certos leitores. Aqui, duas estudantes procuram um lugar onde possam pernoitar e acabam encontrando uma antiga pensão onde coisas muito estranhas acontecem. Ambas são levadas pela dona do local a um pequeno e lúgubre quarto, em que logo se nota a presença de um caixotinho que, segundo a dona da pensão, havia sido esquecido por outro estudante no passado. O caixote guarda um esqueleto completo de um anão. A descoberta chama a atenção, em especial, de uma das estudantes, que cursa medicina e se impressiona com o surpreendente estado de conservação da ossada:

— 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, 1981, p. 32).

Tudo vai bem até a hora em que as estudantes dormem. Nesse momento, a protagonista, que estuda direito, tem um sonho bastante peculiar:

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto! Mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. (TELLES, 1981, p. 33).

A prima percebe a presença de uma trilha só de ida de formigas, trilha esta que termina justamente no misterioso caixote. Ela as elimina com álcool, pisoteando as que ainda sobrevivem. Em seguida, as jovens voltam a dormir, com nova surpresa pela manhã: a trilha de formigas, que não havia sido varrida por nenhuma das moças, não estava mais lá. Sem muito compreender, seguem na casa. Os pesadelos da narradora continuam, até que um deles é interrompido pela conclusão da prima de que as formigas estavam, totalmente organizadas, montando o esqueleto do anão. Deparando-se com toda aquela situação inexplicável, ambas acabam fugindo da pensão antes que o esqueleto do anão pudesse ser montado por completo. A saída desesperada das estudantes encerra a narrativa e não chegamos a saber o que aconteceu no interior da pensão. Fica a sugestão de que, montado o esqueleto, o anão voltaria à vida.

Mais uma vez, vemos que a disparidade de recepção pode comprometer a aceitação do conto “As formigas” como fantástico. Várias pessoas realmente acreditam que é possível que alguém possa voltar dentre os mortos, para os mais diversos fins. Tais pessoas só encarariam esse relato como fantástico se nos baseássemos em definições mais voltadas ao medo, tais com as de Lovecraft e David Roas. Este último chega a afirmar que

[...] o medo é uma condição necessária para a criação do fantástico, porque é seu efeito fundamental, produto dessa transgressão de nossa ideia do real [...]. Por isso, todo relato fantástico – contradizendo Todorov – provoca a inquietação do receptor³³. (ROAS, 2011, p. 88).

Em contrapartida, um leitor que não creia em ressurreição, aparições e acontecimentos semelhantes pode ter uma recepção bem diferente, podendo ir de uma inquietação que não possa ser chamada de “medo” até o próprio riso.

Já em “A estrela branca”, Telles explora temas como a possessão. Como vimos, o protagonista aqui é um jovem que há um ano perdera a visão e, sem ânimo para viver, decide atirar-se de uma ponte. Eis que, no exato momento do suicídio, o jovem é

³³ “[...] el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa trasgresión de nuestra idea de lo real [...]. Por eso todo todo relato fantástico - contradiciendo a Todorov – provoca la inquietud del receptor”.

interpelado por Ormúcio, um homem muito misterioso que lhe promete de volta a visão, desde que o jovem confie em suas palavras e aceite o seu “tratamento”. Na esperança de rever a estrela branca, última coisa que vira antes da perda da visão, o jovem lhe dá um voto de confiança. Durante a cirurgia, Ormúcio lhe arranca os olhos, pondo em suas orbitas os olhos de um mendigo que agonizava no mesmo hospital. Ormúcio insiste para que o paciente confie em seus préstimos:

— É um mendigo que há meses está internado aqui. Naquela tarde em que impedi seu suicídio eu já estava pensando nele, nos olhos dele que são perfeitos e poderiam servir para alguém. Nem eu nem ele queremos nada em troca. Ele se contenta em lhe ceder os olhos e eu serei pago com o sucesso da operação. Compreendeu? (TELLES, 1981, p. 123).

Dias se passam e, após um procedimento cirúrgico misterioso, o protagonista volta a enxergar. Todavia, seus olhos parecem ter autonomia própria, não lhe obedecem mais. Quem coordena as ações dos olhos ainda é o mendigo, seu antigo dono. Transtornado com a possessão, o jovem decide vingar-se dos que lhe fizeram este mal. Foge do hospital sem que Ormúcio saiba do sucesso da cirurgia, e volta à ponte onde tentara suicídio tempos atrás para vingar-se dos olhos que lhe atormentam. O desfecho sugere que, com o suicídio, o mendigo, que “continuava” no protagonista, “— Continuarei em você! Continuarei!” (TELLES, 1981, p. 124), enfim desapareceria e lhe deixaria em paz. A possessão tem conotação bastante negativa e, em muitas culturas, é ou foi tida como coisa séria. Tais casos ainda servem de inspiração à arte, como fica provado aqui, mas podem muito bem ser vistos por muitos leitores como uma temática “ultrapassada” e que não lhes impressiona mais. Para o protagonista, apesar da ambientação científica dos acontecimentos, o fim é iminente, fato que justifica sua narração em tom de confissão: “Ah, meu Deus! Como poderei te explicar, como?! Antes que anoiteça preciso contar-te tudo, mas tenho a garganta seca como se tivesse engolido um punhado de areia e minhas mãos estão geladas como as mãos dos afogados” (TELLES, 1981, p. 119).

De maneira um pouco semelhante, o protagonista de “A mão no ombro” nos apresenta o que acredita ser seus últimos instantes vivo. Entrecruzando a tensão da morte que lhe virá tocar o ombro e suas lembranças de um passado traumático. O personagem principal descreve com riqueza de detalhes um jardim lúgubre por onde passeia. À medida que se depara com novos elementos, vêm à tona mais lembranças do

passado, todas angustiantes. Talvez possa ser vista como a lembrança mais importante a do caçador de um antigo quebra-cabeça que seu pai lhe dera na infância que lhe é remetida pelo jardim:

Um jardim inocente. E inquietante como o jogo de quebra-cabeça que o pai gostava de jogar com ele: no caprichoso desenho de um bosque estava o caçador escondido, tinha que achá-lo depressa para não perder a partida, vamos, filho, procura nas nuvens, na árvore, não está ele enfolhado naquele ramo? No chão, veja no chão, não forma um boné a curva ali do regato? [...] Esse caçador familiarmente singular que viria por detrás, na direção do banco de pedra onde ia se sentar, logo ali adiante tinha um banco. Para não me surpreender desprevenido (detestava surpresas) discretamente ele dará algum sinal antes de pousar a mão no meu ombro. (TELLES, 1981, p. 192).

A lembrança aterrorizante é o foco que dá título ao conto. Diante da série de lembranças amargas, acabamos sabendo que se trata apenas de um pesadelo do protagonista. Porém, a narrativa não para por aí. As imagens do jardim funesto, dos ciprestes, de uma estátua maltratada pelo tempo, todas continuam nítidas em sua memória e parecem refletir situações de sua vida cotidiana. Como, por exemplo, a figura da estátua carcomida, com uma fenda que descia do pescoço e perdendo-se entre os seios, e que da orelha deixava sair um inseto asqueroso; tal figura pode ser associada a sua esposa, que se mostra passiva, automática e entedia o protagonista:

Olhou para a mulher que passava geléia de laranja na torrada, uma gota amarelo-ouro escorrendo-lhe pelo dedo e ela rindo e lambendo o dedo, há quanto tempo tinha acabado o amor? Ficara esse jogo. Essa acomodada representação já em decadência por desfastio, preguiça. Estendeu a mão para acariciar-lhe a cabeça, que pena, disse. Ela voltou-se, pena por quê? Ele demorou o olhar em seus cabelos encaracolados, como os da estátua: uma pena aquele inseto, disse. E a perna ficar metálica na metamorfose final, não se importe, estou delirando. (TELLES, 1981, p 197).

Por fim, depois de muito refletir sobre a estagnação de sua vida “bem sucedida”, as lembranças dão lugar ao evento ocorrido em sonho, mas desta vez o protagonista está acordado. Como quem aguarda o momento final, o rapaz espera a chegada daquela figura lhe porá a mão no ombro e lhe levará à morte.

Apesar dos chamamentos relativos à religião proferidos pelo protagonista, a impressão que “A mão no ombro” nos revela remete mais aos transtornos por que este passara, mostrando um personagem desequilibrado, transtornado e traumatizado

condição que pode facilmente por em xeque a crença de que seu relato é real; parece mais fácil ao leitor crer que o sujeito sofre de algum problema de ordem psicológica. Para a nossa discussão sobre as afirmações de Todorov, tal constatação pode mostrar que um conto como este não poderia ter uma interpretação tão evidente quanto a que fizemos aqui se, por exemplo, tivesse sido escrito no século XIX, ainda sem o conhecimento das teorias da psicanálise. Sendo assim, não nos parece absurdo que alguns textos possam “deixar de ser” fantásticos, visto que eventos como os do conto em tela são insuficientes para que o leitor sinta sua “realidade” desafiada.

Por fim, o conto “Lua crescente em Amsterdã” também serve para o questionamento do que pode ser visto como real. Nele, encontramos um casal que viaja pelo exterior. Chegando a Amsterdã, na Holanda, o casal percebe-se um tanto incomodado com situações da viagem e da vida a dois, o que desencadeia uma discussão acirrada entre ambos. O embate faz com que ambos conjecturem outras vidas, longe da angústia que vivem. A moça deseja então se tornar uma borboleta; o namorado deseja tornar-se um pássaro. Ao término do conto, temos a sugestão de que a metamorfose realmente ocorre, além da sugestão de que a discussão entre eles é infinita.

O acontecimento especial aqui é a metamorfose do casal. Para boa parte dos leitores pode parecer extremamente absurdo o fato de alguém poder transformar-se em um animal, fato aceito apenas como credices populares, tais como a do lobisomem. Entretanto, algumas culturas mais afastadas do dito “mundo moderno”, sobretudo algumas indígenas, creem veementemente na transmutação dos seres humanos em animais, e tal crença não pode ser vista como uma visão irracional, posto que cada cultura possui sua própria lógica e razão. Como há apenas a sugestão de metamorfose em “Lua crescente em Amsterdã”, o conto se apresenta então “[...] fantástico tão-somente pela incerteza do acontecimento inusitado, possibilitado pelas inferências dos índices discursivos e pela sua inexplicabilidade” (SAMPAIO, 2009, p. 82).

Com base no que apresentamos, os contos mostram que a realidade pode ser questionada ou, ao menos, relativizada, evitando que reproduzamos o pensamento todoroviano de uma realidade ou razão única. Assim, a ideia de insólito, ou seja, daquele elemento ou acontecimento que rompe e desafia as leis naturais, também se torna maleável e de múltiplas interpretações. Essa maleabilidade implicará em novos questionamentos acerca da teoria de Todorov, conforme veremos no tópico a seguir:

3.2 Fantástico: narrativa de dúvida e hesitação

Outra importante condição para a manutenção do fantástico numa narrativa, na opinião de muitos estudiosos, é a hesitação, a dúvida, a incapacidade de oferecer a quem lê uma explicação sobre os acontecimentos. Para Todorov (2010, p. 37), “a *hesitação do leitor* é, pois, a primeira condição do fantástico”. Todavia, o teórico, adotando uma postura mais flexível, alerta que esta é “uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela” (TODOROV, 2010, p. 37). Com esta ressalva, parece não haver problemas com tal afirmação. Entretanto, salientamos que ela poderia ser mais ampla, conforme explicitamos a seguir.

“O encontro” mostra uma personagem que vive durante todo o tempo uma sensação de *deja vú*, em que as coisas lhe parecem muito reais. Outro fato que pode suscitar uma explicação plena sobre o evento é a constatação por parte da protagonista de encontrar-se consigo própria e de que todo o acontecimento é real. Tal posicionamento vai contra a exposição que Todorov faz sobre o discurso que privilegia e sugere a vacilação do leitor: “‘Cheguei a quase acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2010, p. 36). A protagonista do conto em questão sai da vacilação e termina na aceitação plena dos fatos como reais, o que, segundo Todorov, impede que uma possível hesitação seja projetada ao leitor. No tópico anterior, também chamamos a atenção para a possibilidade de alguns leitores julgarem a experiência vivida pela protagonista como perfeitamente possível. Tal postura também desconstruiria a incerteza e a hesitação, anulando por completo o fantástico ou, ao menos, levando a narrativa para um campo híbrido, como o *fantástico-estranho* ou o *fantástico-maravilhoso* (Cf. TODOROV, 2010, p 50).

Entretanto, alguns elementos da narrativa podem projetar a incerteza dos eventos ao leitor, ainda que de forma mais velada. A protagonista descreve uma grande quantidade de elementos espaciais, mas deixa ainda assim algumas lacunas, fazendo com que seu discurso se torne impreciso e, conseqüentemente, passível de questionamentos.

Em redor, o vasto campo. Mergulhado em *névoa* branda, o *verde* era *pálido* e *opaco*. Contra o céu, erguiam-se os *negros* penhascos tão retos que pareciam cortados a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol *espiava atrás de uma nuvem*.

“Onde, meu Deus?! – perguntava a mim mesma. — Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...” (TELLES, 1981, p. 67, grifo nosso).

As palavras destacadas na citação acima são termos que podem muito bem indicar que as imagens descritas não parecerem ser tão bem definidas, fato que põe em xeque as imagens vistas pela protagonista, ampliando a sensação de incerteza no leitor. Salientamos a presença abundante da cor verde:

“O verde – cor que aparece também de modo recorrente nas obras da autora – apresenta um simbolismo complexo e ambíguo, [...] proveniente de sua polaridade: o verde do broto (floração, vida, benéfico) e o verde do mofo (putrefação, morte, maléfico)” (LAMAS, 2004, p. 193).

Mesmo ao término do conto, quando a personagem diz ter certeza da veracidade do que vê, as imagens permanecem imprecisas:

Fui atrás. O vento me *cegava*. [...] Guiava-me a pluma vermelha que *ora desaparecia, ora ressurgia* por entre as árvores, flamejante na *escuridão*. Por duas vezes senti o cavalo tão próximo que *poderia* tocá-lo se estendesse a mão. Depois o galope foi se *apagando* até ficar apenas o uivo do vento (TELLES, 1981, p. 73, grifo nosso).

Assim, do começo ao fim do conto, temos elementos discursivos que sugerem ao leitor que o relato da protagonista não é tão certo quanto ela afirma ao fim da narrativa. Outro ponto que merece destaque é o tempo, que também se mostra impreciso. Mesmo reconhecendo o duplo e até considerando-o sua outra vida, a discrepância entre os tempos da enunciação e do enunciado é existente, embora não mensurável, ainda mais considerando a situação de dúvida em que a protagonista está inserida. Face à hipótese de que todo o evento decorre de um sonho (CF. TELLES, 1981, p. 69), o tempo do enunciado pode ser tido também onírico, impossibilitando o leitor apreender o que houve realmente:

Em virtude de uma neutralização do desígnio “realista” da memória, qualquer ausência se converte, por analogia, a um *quase-passado*. Qualquer narrativa – mesmo no futuro – conta o irreal *como se* o irreal tivesse acontecido (RICOEUR, 1984, p. 128).

Destarte, não nos parece absurdo por em xeque o relato da protagonista de “O encontro”, dado que o tempo da narrativa também sugere esta indefinição.

Em “As formigas” a hesitação do leitor é provocada com mais facilidade, já que as duas personagens envolvidas no acontecimento inusitado tem reações distintas. Como aponta Lamas (2004, p, 185), “enquanto uma [a narradora] tinha percepção do mundo de modo mais passivo, a outra [a prima estudante de medicina] interagia com ele, relacionando-se de modo mais ativo, através de ações mais concretas”. Da forma mais enfática da que vemos em “O encontro”, o ambiente aqui é lúgubre e desaconchegante, serve de cenário propício ao insólito, ou seja, à aparição das formigas que marcham rumo a um caixote para montar o esqueleto de anão ali contido. O discurso da narradora pode ser visto como resultado de alguém que se impressionou com o ambiente desconfortável onde pernoitaria, o que culmina nos pesadelos com o anão. “Sendo um fenomeno normal da psique, ocorrido durante o sono, o sonho traz à consciência impulsos, desejos e conteúdos inconscientes” (LAMAS, 2004, p. 180). Por outro lado, a curiosidade da prima estudante de medicina faz com que ela tenha fascínio pelo evento e acredite na sua veracidade. Para quem lê fica a opção de escolher a visão da narradora ou da sua prima. Ampliando a hesitação, Telles faz uso de um recurso estilístico³⁴ muito comum e salutar ao fantástico: o desfecho do conto não revela se de fato as formigas montaram o esqueleto e trouxeram o anão à vida. As primas fogem e fica apenas a sensação de que ambas estão sendo observadas, isso por causa da imagem da casa no desfecho do conto: “Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra” (TELLES, 1981, p. 38). Como tudo está sugerido, o leitor fica impossibilitado de assumir qualquer postura frente o acontecimento insólito. A hesitação então fica presente, independente da reação das personagens.

De modo semelhante, o desfecho de “A estrela branca” nos impede de saber o que acontece afinal. O jovem que teve seus olhos transplantados e sofre por ver que estes ainda estão sob o comando do antigo dono, resolve vingar-se do médico que o operou e do mendigo de quem recebera os olhos, suicidando-se. Na cena final, o rapaz prepara-se para saltar da ponte, mas não ficamos sabendo se ele realmente saltou. A dúvida sobre o que lhe acontece também permanece, posto que a ele não cabe entender o que há, apenas aceitar e reagir. Se em “As formigas” os envolvidos no acontecimento

³⁴ Comentando os contos de Ernest Hemingway, Ricardo Piglia salienta como pode ser interessante que informações cruciais sejam ocultadas. “O mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 20004, p. 91).

insólito acabam por fugir, aqui o protagonista decide encarar o que lhe ocorrera, embora não possa, do mesmo modo que acontece nos demais contos analisados, explicar o evento. É interessante ver que o relato do protagonista é sempre coberto de situações que impedem o leitor de tomar alguma posição que explique o acontecimento: Da operação e dos dias que se seguiram nada te poderei dizer porque minha memória partiu-se em mil pedaços como um espelho. Sei que ouvi certa manhã a voz sussurrante de Ormúcio segredar à enfermeira: “Amanhã saberemos” (TELLES, 1981, p. 124). Ficam então as perguntas: o que houve no período de pós-operatório? O que fizeram com o mendigo que lhe transplantara os olhos? Ele realmente faleceu? Por que Ormúcio não comenta os procedimentos cirúrgicos com seu paciente, o protagonista? Enfim, todos estes questionamentos ficam em aberto, ampliando a hesitação por parte do leitor, mesmo quando os personagens da narrativa pouco (ou realmente não) questionem o que lhes ocorre.

Assim é em “Lua crescente em Amsterdã”. As personagens, em momento algum, questionam o que lhes acontece. Inclusive, talvez sequer tomem conhecimento de terem se transformado em animais, como sugere o desfecho da história:

O vento soprou tão forte que a menina loura teve que parar porque o avental lhe tapou a cara. Segurou o avental, arrumou a fatia de bolo dentro do guardanapo e olhou em redor. Aproximou-se do banco vazio. Procurou por entre as árvores, voltou até o banco e alongou o olhar meio desapontado pela alameda também deserta. Ficou esfregando as solas dos sapatos na areia fina. Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra (TELLES, 1981, 64).

Na cena final, uma garotinha que passeia pelo jardim onde se encontravam os dois protagonistas é quem se torna o centro das atenções. Tal mudança de focalização³⁵ faz com que o leitor não possa de modo algum saber se a metamorfose do casal realmente ocorreu, ficando apenas sugerida pelo fato de a criança ter encontrado um pássaro e uma borboleta no local onde os namorados estavam, antes anunciados como formas de vida desejadas pelos personagens. Por este mesmo motivo, caso aceitássemos a metamorfose como possível, também não teríamos como saber a reação do casal frente à metamorfose, pois o foco passara a ser o da menina. Desta forma, fica a

³⁵ Termo utilizado pelo teórico Gérard Genette (1995, p. 189-190) para tratar do ponto de vista na narrativa. O foco, segundo ele, pode ser mantido em um personagem e, em determinado momento, fixar-se a outro. No conto em questão, a focalização é tida como alternada entre aos dois protagonistas, Ana e o namorado, mas muda para a criança no desfecho da diegese.

constatação de uma total ausência de hesitação por parte de todos os personagens envolvidos, restando ao leitor certo titubear, que emerge não a partir dos personagens da diegese, como propõe Todorov, mas da *paralipse* (Cf. GENETTE, 1995, p. 193) composta a partir da mudança de focalização na cena final do conto.

Ainda em outro conto de Lygia, mais uma vez um protagonista se vê diante de algo que não pode explicar: o rapaz de “A mão no ombro” sofre com o tédio que passara a marcar sua vida e, a partir do momento em que sonha estar em um jardim de aparência assustadora, onde um misterioso “caçador” lhe virá por a mão no ombro e o levar à morte, luta para evitar que tudo se torne real. A hesitação do personagem é exposta já nos primeiros instantes da narrativa:

O homem estranhou aquele céu verde com a lua de cera coroada por um fino galho de árvore, as folhas se desenhando nas minúcias sobre o fundo opaco. Era uma lua ou um sol apagado? Difícil saber se estava anoitecendo ou se já era manhã no jardim que tinha a luminosidade fosca de uma antiga moeda de cobre. Estranhou o úmido perfume de ervas. E o silêncio cristalizado como num quadro, com um homem (ele próprio) fazendo parte do cenário. Foi andando pela alameda atapetada de folhas cor de brasa mas não era outono. Nem primavera porque faltava às flores o hálito doce avisando as borboletas, não viu borboletas. Nem pássaros. Abriu a mão no tronco da figueira viva mas fria: um tronco sem formigas e sem resina, não sabia por que motivo esperava encontrar a resina vidrada nas gretas, não era verão. Nem inverno, embora a frialdade limosa das pedras o fizesse pensar no sobretudo que deixou no cabide do escritório. Um jardim fora do tempo mas dentro do meu tempo, pensou (TELLES, 1981, p. 191).

Observemos que todas as impressões tiradas pelo protagonista são bastante incertas, difusas. Não temos como saber se ele está diante de um amanhecer ou anoitecer, tampouco a estação do ano correspondente. De todo esse choque de impressões, o rapaz apenas conclui estar em um jardim que tem um tempo interno, totalmente alheio ao exterior. Acompanhando a perplexidade do protagonista, vemos que toda a estrutura do conto amplia a projeção dessa perplexidade ao leitor, isso devido à forma de narrar. Aqui temos um narrador heterodiegético (Cf. GENETTE, 1995, p. 244), ou seja, que não faz parte dos eventos narrados, limitando-se apenas a expor ao leitor o que se passa. Porém, esse narrador acaba diluído e obscurecido frente às divagações do protagonista; conforme aponta Lamas (2004, p. 205): “A narrativa expõe a interioridade da personagem principal, trilha seus caminhos internos, angústias, memórias, pensares durante todo o episódio que esta vivencia. São os processos internos do psiquismo desvelados através do fluxo de consciência”. Deste modo, a

figura do narrador, que poderia ser aquela que nos elucidaria os acontecimentos, por ceder tanto espaço aos pensamentos do protagonista, acaba apenas por confundir o leitor ainda mais, garantindo que a hesitação requerida para o fantástico permaneça do começo ao fim da narrativa.

A partir das análises dos contos de Lygia, percebemos que a ideia de Todorov sobre a incerteza e hesitação como elementos muito importantes ao fantástico é bastante pertinente. Arriscaríamos-nos a afirmar que a hesitação seja essencial, não apenas predominante ou facultativa como salienta o teórico. Porém, para tanto, seria necessário levar em conta o que expomos nas análises apresentadas: a sensação de incerteza se projetaria ao leitor a partir de outros elementos diferentes das personagens envolvidas no acontecimento insólito. Assim, a fragmentação temporal, a indeterminação espacial ou a imprecisão discursiva (tanto das personagens quanto de um narrador alheio ao evento) podem levar o leitor ao estranhamento e à hesitação. Complementando esta linha de pensamento, achamos que, tal como afirma Roas (2011, p. 32), “[...] a integração do receptor no texto implica uma correspondência entre sua ideia de realidade e a ideia de realidade criada intratextualmente. Isso o leva a avaliar a irrupção do impossível a partir de seus próprios códigos de realidade³⁶”. Caso levássemos apenas o que Todorov diz sobre estas primeiras proposições comentadas, contos como “O encontro” ou “Lua crescente em Amsterdã” não poderiam ser considerados fantásticos – no máximo seriam pertencentes a gêneros híbridos de que o autor pouco fala, como o *fantástico-estranho* ou *fantástico-maravilhoso* (Cf. TODOROV, 2010, p. 50), ambos os estilos se baseando numa predominância do fantástico durante toda narrativa, porém com uma anulação deste no desfecho da história, pendendo ao *estranho* no primeiro caso (quando se assume uma explicação “lógica” e “racional” sobre os acontecimentos) ou ao *maravilhoso* no segundo (quando assumimos que todos os acontecimentos são, de fato, impossíveis, sem que haja necessidade de questioná-los).

3.3 Poesia e alegoria no fantástico

³⁶ “[...] la integración del receptor en el texto implica una correspondencia entre su idea de realidad y la idea de realidad creada intertextualmente. Eso lleva al receptor a evaluar la irrupción de lo imposible desde sus propios códigos de realidad”.

Até então focamos nossa análise dos contos de Lygia Fagundes Telles no que se refere às duas primeiras afirmações de Todorov sobre o fantástico. Assim, vimos que a realidade pode ser variável para cada um dos leitores de um conto fantástico, dependendo então sua recepção do conjunto de experiências espaçotemporais que formará sua concepção do real. Entretanto, não basta ao fantástico a presença de um elemento que desafie ou transgrida a realidade do leitor; a hesitação e vacilação desse frente a tal elemento é essencial, embora possa ser também atingida através de vários recursos estilísticos. Passamos agora a analisar mais uma das condições de Todorov para a criação e manutenção do fantástico.

3.3.1 A negação da poesia

Todorov (2010) preocupa-se em mostrar certas situações que, segundo ele, podem ser vistas como “os perigos que corre o fantástico” (p. 66). Um deles é a possibilidade de interpretarmos o fantástico como poesia. Ainda sob a ótica do teórico, vemos que, como a poesia se baseia em elementos estéticos completamente distintos da prosa, o fantástico não pode ser incorporado a ela. Apesar de reconhecer que poesia e prosa muitas vezes se misturam, o autor enfatiza a existência de distinção entre elas:

Não é por acaso que, no primeiro caso [o da prosa de ficção], os termos empregados correntemente são: personagens, ação, atmosfera, cenário, etc. Todos termos que designam também uma realidade não textual. Ao contrário, quando se trata de poesia, somos levados a falar de rimas, de ritmo, de figuras retóricas etc. Esta oposição [...] não é da ordem do tudo e do nada, mas antes de grau. A poesia comporta, também ela, elementos representativos; e a ficção, prioridades que tornam o texto opaco, não transitivo. Mas nem por isso a oposição deixa de existir. (TODOROV, 2010, p. 67).

Baseando-se em suas primeiras afirmações sobre o fantástico, já comentadas neste estudo, o fantástico depende de um enredo para surgir, sendo assim propriedade da prosa. Assim, a poesia, por possuir construções estéticas diferentes, não poderia jamais proporcionar a criação do fantástico – ou seja, “fantástico implica ficção” (TODOROV, 2010, p. 68).

Poderíamos imediatamente questionar a visão generalizada do autor sobre a poesia, tal como se um poema não pudesse conter elementos narrativos, tais como

enredo. Entretanto, manteremos o foco sobre como tal proposição se relaciona aos textos de ficção, em especial os de nosso *corpus*. Temos a sensação de que Todorov sugere que o fantástico não pode ser visto como poesia por causa do papel fundamental que possui o acontecimento insólito para a maior parte das narrativas fantásticas. Conforme já comentamos no capítulo anterior, todo o comportamento das personagens envolvidas nos acontecimentos fantásticos é decorrente deste evento, ou seja, o acontecimento acaba condicionando as personagens. Sampaio (2009) chega a afirmar que “A essência das narrativas fantásticas é o acontecimento. As categorias – espaço, tempo, personagens – têm apenas a função de encenar o fenômeno, adequando-se ao seu teor ao veicular a normalidade à anormalidade em que se baseia o gênero” (p. 141). A preocupação de Todorov então nos parece bem fundamentada. Entretanto, é na alegoria – que também se relaciona muitas vezes à poesia, graças ao grande uso de figuras retóricas, como metáforas e metonímias – que os problemas parecem surgir.

3.3.2 O fantástico e a alegoria

Igualmente como faz com a poesia, Todorov deixa claro que a alegoria não dá espaço ao fantástico. Mediante algumas avaliações dos principais conceitos de alegoria, o autor (Cf. TODOROV, 2010, p. 69-70), chega à conclusão que, por construir um duplo sentido que apaga o seu significado literal, a alegoria faz com que o fantástico desapareça, posto que não há mais hesitação entre duas explicações, pois a explicação primeira não tem mais importância, tornando-se mais próxima das fábulas: “A fábula é o gênero que mais se aproxima a alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente” (TODOROV, 2010, p. 71). O pensador também ressalta que o duplo sentido criado a partir da alegoria esteja “[...] indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da (interpretação arbitrária ou não) de um leitor qualquer” (TODOROV, 2010, p. 71, grifo do autor). Neste ponto é que, assim acreditamos, pode haver alguns problemas.

O homem é um ser ávido pela novidade, pela busca da sabedoria ou mesmo de uma verdade incontestável. Ao mesmo tempo, ele é temeroso de, ao longo de sua busca, perder tudo o que já havia conquistado. Poderíamos afirmar que o ser humano tende a

querer sempre mais, desde que para tanto não precise sair de sua zona de conforto – seguindo o modo mais hedonista de ver a vida. Analisando o caráter simbólico dos elementos contidos dentro de “As formigas”, encontramos pontos interessantes. As duas protagonistas não conseguem compreender o que acontece na casa, mas suas reações são, a maior parte do tempo, diferentes. A narradora é medrosa, enquanto sua prima tende à curiosidade como força motriz. Não à toa a prima é estudante de Medicina, ou seja, uma cientista em potencial. Por outro lado, a protagonista tende à sensibilidade, que, grosso modo, corresponderia ao estereótipo dos pesquisadores das ciências humanas – o que justificaria a escolha do curso de Direito. Um dado externo que reforça a associação que fazemos é mais visível na adaptação fílmica do conto³⁷, em que a protagonista estuda Música ao invés de Direito. Acreditamos que esta mudança pode ser vista como uma ampliação do binarismo composto ao observarmos os estereótipos aqui confrontados. Em outras palavras, a estudante de Medicina tenderia à curiosidade e coragem, enquanto a estudante de Direito (ou Música, no curta-metragem) seria mais “sensível” e, portanto, mais passível ao medo. Essa oposição será sentida em vários momentos do conto, como quando as jovens se dão conta de que as formigas só aparecem à noite. A reação da protagonista é mais temerária:

Ela ficou pensativa. Comecei a tremer de frio, peguei uma ponta do seu cobertor. Cobri meu urso com o lençol.
— Você lembra, o crânio entre as omoplatas, não deixei ele assim. Agora é a coluna vertebral que já está quase formada, uma vertebra atrás da outra, cada ossinho tomando seu lugar, alguém do ramo está montando o esqueleto, mais um pouco e... Venha ver!
— Credo, não quero ver nada. Estão colando o anão, é isso? (TELLES, 1981, p. 36).

Por outro lado, a prima é extremamente corajosa, o que é impulsionado por sua curiosidade:

— Hoje não vou dormir, quero ficar de vigia — ela avisou. (...)
— Fico vigiando, pode dormir sossegada. Por enquanto não apareceu nenhuma, não está na hora delas, é daqui a pouco que começa. Examinei com a lupa debaixo da porta, sabe que não consigo descobrir de onde brotam? (TELLES, 1981, p. 37).

Outro elemento que enfatiza esta oposição é a figura do retrato que a protagonista coloca para enfeitar o quarto. (Cf. TELLES, 1981, p. 33). O discurso da narradora nos

³⁷ FORMIGAS. Direção: Verônica Guedes. Produção: Desejo Diverso Comunicação e Arte, 2004. 1 bobina cinematográfica.

impossibilita de assumir qualquer um dos lados, pois não sabemos se o retrato alude a Marcelo ou a Hermann Grassman. O primeiro é um artista plástico brasileiro, enquanto o segundo é um matemático alemão. Assim, compõe-se um cenário alegórico sobre a busca pela sabedoria, também reforçado por algumas importantes figuras, como a do anão.

O anão possui uma carga simbólica bastante expressiva na maioria das culturas ao redor do mundo, fato que enfatiza sua importância no cenário de “As formigas”. De um modo geral, eles “(...) simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm manifestações monstruosas” (CHEVALIER, 2009, p. 49). Vistos como representações de impulsos e desejos oriundos do inconsciente, é possível captarmos sentido na aparição de um anão nos sonhos da protagonista: a impressão que se tem é a de que o medo a impede de buscar solução para o acontecimento, sendo assim o anão a figura que a desafia durante o sono. Devido a sua associação a perversões, pulsões e manifestações incontroláveis de nosso ser, o anão também é comumente associado a demônios. Observando a ideia bíblica que temos do demônio – “aquele que traz as luzes” –, a figura do anão ganha formas ainda mais assustadoras e desafiantes. Em outro exemplo, podemos lembrar que a criatura que atormenta o protagonista do clássico de Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*, também é um anão:

“Ó Zaratustra!” – sussurrava com sarcasmo, separando as sílabas –, “pedra de sabedoria! Tu te lançaste para o alto, mas toda a pedra atirada, tem de cair. (...)”

Aqui se calou o anão e muito tempo decorreu. Mas seu silêncio me oprimia e, em semelhante situação, em dois se está mais solitário do que quando só!

Eu subia, subia, sonhava e pensava. Mas tudo me oprimia. Assemelhava-me a um enfermo prostrado por seu duro martírio e a quem um pesadelo desperta de seu sono.

Eu, porém, tenho em mim essa coisa a que chamo de coragem. Até agora, essa coisa foi a assassina de todos os meus desencorajamentos. Foi essa coragem que, finalmente, fez-me parar e dizer: “Anão! Ou tu ou eu!” (NIETZSCHE, 2008, p. 171-172).

A cena acima descreve o momento em que Zaratustra, durante sua jornada, é atormentado por um anão que insiste em dizer-lhe que o fardo – no caso, a pedra –, que carrega é grande demais e que de nada adiantava livrar-se dela, pois ela sempre cairia sobre ele. Do mesmo modo, o anão é o elemento desafiador, o enigma a ser decifrado na busca pela verdade. Em “As formigas”, essa verdade seria sobre a explicação sobre o acontecimento insólito ou ainda o próprio acontecimento. Ampliando ainda mais o dilema das moças, o anão está vestido de xadrez, fato que também enfatiza esse embate,

pois a figura do tabuleiro de xadrez “(...) simboliza as forças antagônicas, que se opõem na luta pela vida e, até, na constituição do universo. É por isso que o tabuleiro se presta tão bem ao jogo. Enquadra uma situação de conflito” (CHEVALIER, 2009, p. 858).

Completando a interpretação que propomos, falta-nos observar o que as formigas representariam. Chevalier (2009, p. 447-448) assinala que na maior parte das culturas elas simbolizam o trabalho organizado, exaustivo, muitas vezes propenso ao apego excessivo aos bens e à avareza. Dentro da narrativa de Telles, podemos ver as formigas como uma representação da busca incessante e desmedida pelo conhecimento, pela verdade. Elas mostram que aquele que deseja obter sucesso deve trabalhar obsessivamente para este fim, aconteça o que acontecer – o que se reflete no comportamento apresentado pelos insetos: “(...) atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas *como um exército em marcha exemplar*” (TELLES, 1981, p. 34 grifo nosso).

Tendo analisado os principais símbolos encontrados na narrativa, é possível vê-la como uma grande alegoria sobre o desafio do ser humano em busca da sabedoria, em que cada estudante representa uma faceta humana: a protagonista tende à emoção enquanto sua prima à razão, compondo um grande dilema. Por fim, ambas fogem da casa, mas permanece o desafio, pois o enigma não foi descoberto. Todo este sentido alegórico atribuído ao conto, entretanto, não parece afetar a hesitação e o estranhamento por parte do leitor, em afinação com aquilo que Todorov aponta. Lembremos que o teórico diz que uma alegoria não pode ser exposta de maneira explícita, o que requereria a interpretação do leitor. A pergunta que fazemos é: até onde uma alegoria se faz sem o leitor? Toda esta segunda interpretação apresentada aqui neste estudo, bem como qualquer outra proposta por outro leitor, seria uma intervenção arbitrária deste leitor? A alegoria, acreditamos, é dependente da interpretação do leitor, pois parte do contexto onde ele está inserido, de modo que a leitura aqui sugerida de “As formigas” poderia ter outro sentido frente a um leitor de uma cultura ou época diferente, o que nos faz pensar não ser tão importante a um conto fantástico que ele não possa ser visto como alegoria.

3.4 O fantástico e o foco narrativo

Conforme temos mostrado ao longo do presente estudo, certas condições sugeridas por Tzvetan Todorov para a realização do fantástico são, por vezes, problemáticas, merecendo revisão. A nosso ver, as ponderações do autor sobre a necessidade de uma *hesitação* por parte do leitor frente à narrativa carregam muitos problemas, graças ao caráter altamente restritivo de outras condições apontadas por ele. Um bom exemplo disso é a discussão sobre a posição do narrador em uma obra fantástica:

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores o tem explorado diferentemente enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se acha aquém da prova de verdade; quando à personagem, deve se submeter à prova (TODOROV, 2010, p. 94).

Todorov chama a atenção para o uso de um narrador autodiegético como elemento facilitador da criação do fantástico. Entretanto, diferente do que o autor propõe, nem todas as narrativas fantásticas são construídas sob o relato de um narrador representado na própria diegese. Como vimos afirmando, outros recursos estilísticos podem ser usados para a construção do fantástico, devendo então o uso desse tipo de narração ser visto apenas como mais um dentre outros. Vejamos então os contos de Telles.

Em consonância com as palavras de Todorov, “O encontro” possui um narrador autodiegético, isto é, representado na própria história e sendo ele próprio sua protagonista. A narradora descreve o encontro com seu duplo, transitando entre a riqueza de detalhes e a imprecisão discursiva. Isso faz com que o conto seja um bom exemplo das observações de *Introdução à literatura fantástica*:

[...] de fato só o que no texto é dado em nome do autor escapa à prova de verdade; a palavra das personagens, esta, pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano. [...] O problema torna-se mais complexo no caso de um narrador-personagem, de um narrador que diz “eu”. Enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir (TODOROV, 2010, p. 91).

Com base na citação acima, é possível duvidar até mesmo da conclusão da protagonista, que declara enfaticamente que a moça com quem interage durante a narrativa é ela mesma em tempos passados. Como já mostramos, a quantidade de termos vagos usados pela narradora já seria suficiente para que duvidássemos da

veracidade do ocorrido. Convém também lembrarmos da imprecisão espaço-temporal, já que a protagonista, em muitos momentos, cogita ser tudo um sonho ou como se ela fizesse “[...] parte de um sonho alheio” (TELLES, 1981, p. 69). O conjunto dessas evidências sugere ao leitor que ele está diante de alguém que pode estar mentido; neste caso, a possível mentira seria fruto de um conflito psicológico, ou ainda fruto da obscuridade característica do estado onírico. Como não temos certeza da veracidade dos acontecimentos, o leitor se vê frente a uma bifurcação, um impasse em que nada pode fazer a não ser *hesitar*. Sendo assim, o conto em questão exemplifica com maestria o que sugere Todorov sobre o foco narrativo.

Por outro lado, “A mão no ombro” já mostra uma estrutura mais sofisticada. O narrador, diferentemente do que recomenda Todorov, não está representado; trata-se de um narrador heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa. Mesmo assim, não perdemos a sensação de estranheza e hesitação. Apesar do uso desse tipo de narrador (heterodiegético), a focalização da narrativa permanece o tempo todo sobre a personagem principal – o homem que acorda atormentado após sonhar com um jardim deteriorado onde a morte o encontrará e o levará. Mediante tal situação, como pode ainda o conto manter a hesitação sem o uso de um narrador representado?

Para uma análise da ficção do fluxo da consciência, convém supor que há níveis de consciência desde o mais baixo, escassamente acima do esquecimento, até o mais alto, representado pela comunicação verbal (ou outra comunicação formal). [...] Existem, todavia, dois níveis de consciência que podem ser distinguidos com uma certa facilidade: o “nível da fala” e o “nível da pré-fala”. Há um ponto onde eles se sobrepõem, mas, sob outro aspecto, a distinção é bem clara. O nível da pré-fala [...] não implica uma base para comunicação como é o caso do nível da fala (quer falada, quer escrita). Esta é sua principal característica. Em breve, os níveis de consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados (HUMPHREY, 1976, p. 3).

O conto em questão lida mais uma vez com questionamentos sobre o sonho. Sendo o sonho um dos temas mais comuns ao tratarmos de níveis de consciência, a forma narrativa encontrada por Telles para a representação dos conflitos do protagonista foi o uso do fluxo de consciência. O narrador, apesar de situar-se fora da narrativa, cede com frequência a voz à personagem principal, compondo uma espécie de *onisciência seletiva* (Cf. FRIEDMAN, 2002, p. 178). Durante a apresentação dos acontecimentos do plano onírico, ou seja, na primeira parte de “A mão no ombro”, o grau de consciência é mais baixo, as tentativas de racionalização dos acontecimentos é mais falha: “Um

jardim fora do tempo, mas dentro do meu tempo, *pensou*” (TELLES, 1981, p. 191, grifo nosso) Entretanto, mesmo com a predominância da representação da consciência do protagonista, o narrador ainda está lá, conforme destacado na citação acima. Esse “jogo” permeia toda narrativa, variando apenas o grau de consciência da personagem principal. Na parte em que esta se encontra em estado de vigília, por exemplo, seu pensamento é mais organizado e a participação do narrador é mais evidente:

Tomou o café em goles miúdos, como era gostoso o primeiro café. A manteiga se derretendo no pão aquecido. O perfume das maçãs de mistura com outro perfume, vindo de onde? Jasmins? Os pequeninos prazeres. Baixou o olhar para a mesa posta: os pequeninos objetos. Ao entregar-lhe o jornal, a mulher lembrou que tinham dois compromissos para a noite, um coquetel e um jantar, e se emendássemos? ela sugeriu. Sim, emendar, ele disse. Mas não era o que faziam ano após ano, sem interrupção? (TELLES, 1981, p. 196-197).

Dada essa alternância apresentada no conto, temos acesso a diferentes graus de consciência da personagem sem que haja necessidade de um narrador em primeira pessoa. A hesitação do leitor não se desfaz, pois o acontecimento permanece inexplicável.

Situação mais interessante encontramos em “Lua crescente em Amsterdã”. Aqui, também temos uma narrativa heterodiegética, mas sem intromissões tão flagrantes por parte das personagens. A estrutura narrativa, por sinal, segue uma linha mais “tradicional”: o narrador conta a história do casal que está de passagem por Amsterdã e, durante uma parada em um jardim, começam uma discussão. O uso de discurso direto cria ainda mais a sensação de passividade e alheamento do narrador. Como aponta Todorov (1971, p. 45), essa “[...] visão de fora apresenta menor variedade, o que dá a pensar que suas possibilidades estéticas eram limitadas”. Mesmo assim, o fantástico permanece, pois como já demonstramos, a *paralipse* composta na mudança de focalização no desfecho do conto impõe a incerteza e hesitação do leitor frente à metamorfose do casal. Curioso também é perceber que, de forma diferente da tendência que apontamos neste estudo, “em alguns contos de Lygia Fagundes Telles [...], esses seres fictícios não apenas atuam a serviço da veiculação do insólito. Sua condição de ser é problematizada e em torno da situação em que se encontram é que o acontecimento sobrevém” (SAMPAIO, 2009, p. 141). Essa superioridade do *comportamento* frente ao *acontecimento* reforça nossa avaliação de “Lua crescente em Amsterdã” como um conto atípico, mais próximo da narrativa neofantástica do que do fantástico proposto por

Todorov. Entretanto, considerando nossos questionamentos às afirmações todorovianas, o fantástico não se desfaz.

O uso deliberado de paralipses e “cortes de cena” também são pontos flagrantes da composição do fantástico em “A estrela branca”. Lembremos que, dos momentos que precedem o transplante de olhos sofrido pelo protagonista, bem como todo o seu período pós-operatório, são ocultados. Todavia, diferente do que vimos em “Lua crescente em Amsterdã”, o narrador aqui é também o protagonista da trama. Tal procedimento narrativo pode ser visto então como mais próximo da proposição todoroviana. Somemos a isso a composição do protagonista que, sendo ele cego, parte de pressupostos sensoriais que podem ser questionados com maior facilidade. Por outro lado, o tempo da enunciação é o presente, “Eis que agora os olhos me obedecem, me obedecem apavorados, porque há pouco descobriram meu plano, [...] não zombam mais de mim!” (TELLES, 1981, p. 126), o que traz maior veracidade ao seu relato. Temos então o choque de recursos discursivos que ampliam a tensão do conto e, somados à posição autodiegética do narrador, constroem o fantástico.

Já em “As formigas” temos uma mescla interessante. Todos os acontecimentos são narrados pela estudante de Direito que, como já vimos, tende a um comportamento mais passivo frente aos eventos, diferentemente do que acontece com a estudante de Medicina, curiosa e interativa. Ambas presenciam o acontecimento insólito, mas reagem de formas distintas; dessa distinção é que adotamos uma visão peculiar sobre o foco narrativo empregado. As duas estudantes têm papéis essenciais na narrativa, porém a estudante de Medicina é a que pode ser vista como personagem principal, já que é ela quem age perante os acontecimentos. Tal visão poria a estudante de Direito como narradora homodiegética ou, à luz de Friedman (2002, p 175-176), uma *narradora-testemunha*. Sendo assim, temos um acontecimento que tem sua descrição mediada pela figura dessa testemunha, o que faz com que seja possível ao leitor questionar a veracidade dos acontecimentos, da mesma forma que vimos em “A estrela branca” ou “O encontro”, mas aqui a posição do narrador assume certo distanciamento, ficando em um meio-termo entre um narrador de primeira e de terceira pessoa – fato que exhibe a versatilidade de Telles para a construção do fantástico.

Ao observarmos os contos aqui expostos, fica então exibida a importância da afirmação de Todorov sobre a posição do narrador na ficção fantástica. Entretanto,

também fica claro que, graças à diversidade de recursos estilísticos à disposição dos autores, não há necessidade absoluta de que, para a obtenção do fantástico, o narrador tenha de ser autodiegético.

3.5 Os temas do fantástico

A partir de agora, comentaremos as características temáticas que podem estar relacionadas ao fantástico ou à literatura fantástica de modo mais generalizado. O estudo de Todorov, além de propor uma definição do fantástico já aqui observada em relação aos contos de Lygia Fagundes Telles, traz uma extensa observação sobre os principais temas do fantástico, ou seja, seu aspecto semântico. Em *Introdução à literatura fantástica*, vemos que o fantástico possui propriedades pragmáticas, sintáticas e semânticas.

3.5.1 Aspectos pragmáticos do fantástico

As propriedades pragmáticas estão relacionadas aos elementos constitutivos da narrativa de ordem mais estrutural, por exemplo, o uso de termos que suscitem a dúvida tanto aos personagens quanto a quem lê, tal como acontece ao usarmos adjetivos, abstratos ou formas verbais condicionais ou relacionadas à possibilidade e probabilidade. Ao comentar a composição de “Vénus d’Ille”, de Mérimée, Todorov (2010, p. 88), já nos alerta: “De cada vez, vê-se, a expressão figurada é introduzida por uma forma modal: ‘dir-se-ia’, ‘eles me chamariam’, ‘ter-se-ia dito’, ‘como se’”. Assim, vemos como o uso do discurso figurado é pertinente ao fantástico.

Ao observarmos os contos de Telles, precebemos a pertinência das afirmações todorovianas, tais como a de que o acontecimento fantástico é comumente precedido por expressões figuradas que ganham sentido mais literal diante do desfecho (Cf. TODOROV, 2010, p. 88). Em “A estrela branca”, por exemplo, momentos antes do

transplante de olhos, o protagonista conversa com Ormúcio, o cirurgião, e com o mendigo agonizante, de quem herdará os olhos. O pedinte demonstra grande satisfação:

No silêncio, só se ouvia uma respiração ansiosa. Senti no meu rosto um hálito ardente e fétido.

— É este? – uma voz roufenha e áspera perguntou voraz. Era tão asqueroso o bafo que vinha dentre aquelas cobertas e tão desagradável aquela voz, que instintivamente recuei.

— Sim, sim, não há dúvida que é bem jovem” – prosseguia a voz sem esperar pela resposta. Havia nessa voz um tom de insuportável alegria.

— Quer dizer que *viverei muitos anos!* (TELLES, 1981, p. 123, grifo nosso).

O diálogo é concluído com uma afirmação do mendigo que é vista imediatamente como uma expressão figurada. Uma vez que doaria os olhos à personagem principal, “viveria muitos anos”. A expressão tem dimensão simbólica e só ganha novos contornos quando nos deparamos com acontecimento insólito: a possessão. Diante disso, fica claro que o médico realmente viveria muitos anos, pois possuía o corpo da vítima. Com base nisso, a expressão deixa de ter caráter meramente retórico para compor o que Genette (1995) chamaria de uma prolepse, ou seja, antecipa ao leitor a possessão que acontecerá na parte final da narrativa.

No conto “A mão no ombro”, o verbo *parecer* surge em momentos especiais, que deveriam elucidar os acontecimentos. A dúvida, então, é ampliada: “E fugir para onde se tudo naquele jardim parecia dar na escada?” (TELLES, 1981, p. 194). Em “O encontro”, como já mostramos, os termos utilizados pela protagonista para descrever o espaço difuso onde ela vive a situação insólita possuem grandes níveis de abstração, impossibilitando que o leitor defina com precisão o espaço apresentado. A utilização destes termos dentro do discurso fantástico mostra que, além de ser uma ferramenta de grande importância, tal como pondera Todorov, pode servir de alternativa para a manutenção da hesitação e, conseqüentemente, do fantástico, conforme já observamos em nosso estudo.

3.5.2 Aspectos sintáticos do fantástico

O pensador búlgaro-francês também observou como se apresenta o fantástico em se tratando de sua organização sintática na narrativa. Um dos pontos que pode trazer discussões interessantes é quando o autor aponta a predominância de uma organização gradativa, ou seja, em que todos os eventos da diegese levam paulatinamente ao acontecimento fantástico – o que muitas vezes fará com que essa conclusão coincida com seu clímax. Sendo assim, o desfecho torna-se de grande relevância:

Deve-se ler um romance comum (não fantástico), um romance de Balzac, por exemplo, do começo ao fim; mas se, por capricho, o capítulo cinquenta é lido antes do quatro, a perda sofrida não é tão grande quanto se se tratasse de uma narrativa fantástica. Se se conhece desde o início o fim de uma tal narrativa, todo jogo fica falseado, por que o leitor não pode mais seguir passo a passo o processo de identificação; ora, está é a primeira condição do gênero (TODOROV, 2010, p.97-98).

Como já assinalamos no segundo capítulo deste estudo, tal afirmação tem grande semelhança com as ponderações de Edgar Allan Poe, com o que aqui chamamos de *teoria da unidade de efeito*. Evidentemente, apesar da grande quantidade de textos que podem mostrar tal relação, os procedimentos variam e criam novas alternativas.

Com cenas distintas, o conto “A mão no ombro” apresenta-se de forma parecida. Se dividirmos a narrativa em três grandes partes, tal como faz Lamas, (2004, p. 191), teremos três eventos: o pesadelo do protagonista, em que esse se encontra em um jardim decadente que leva a uma escada onde, supostamente, a morte virá lhe buscar; o período de vigília, em que ele rememora sua vida ao lado de sua família e julga sua situação presente como tediosa; por fim, o momento em que sonho e vigília se misturam e temos a sugestão de que o sonho então se tornara real. Graças a essa organização dos acontecimentos, as tensões provocadas pelos conflitos retratados durante o sonho desaparecem. Com o início do segundo evento, o leitor é condicionado a aceitar o acontecido na primeira parte como fruto de um pesadelo. Ao aceitar essa explicação, que vemos como natural, a narrativa ainda não traz o fantástico à tona. Tal situação poderia ser vista apenas com um acontecimento estranho, posto que o protagonista procura relacionar coisas acontecidas em sonho a sua vida cotidiana, como quando associa a voz da esposa ao suposto zunido produzido pelo inseto que saía da orelha da estátua do sonho:

Ele calçou os chinelos: se não estivesse tão cansado, poderia odiá-la. E como desafina! (agora ela cantarolava), nunca teve bom ouvido, a

voz até que é agradável, mas se não tem bom ouvido... Parou no meio do quarto: o inseto saindo do ouvido da estátua não seria um sinal? Só o inseto se movimentando no jardim parado (TELLES, 1981, p. 195-196).

As coisas ficam ainda mais estranhas quando chegamos à terceira parte do conto. As ocorrências do pesadelo deixam de ter caráter simbólico para se agregarem à realidade do protagonista. De acordo com Freud (1976, p. 296), as coincidências entre sonho e realidade provocam o estranhamento por parte de quem se depara com elas. Relacionando tal linha de pensamento às características do fantástico, vemos que essas coincidências que impulsionam o leitor ao questionamento dos acontecimentos. Como não há elementos que sejam suficientes para que o ele interprete o fato como natural ou sobrenatural (isso levando sempre em consideração a sua visão sobre o “real”), resta a hesitação, trazendo assim o fantástico para o centro da narrativa. No que tange a organização destas partes, vemos que a irrupção do fantástico em “A mão no ombro” realmente se dá próximo ao desfecho, quando sonho e vigília se encontram totalmente mesclados. Entretanto, não vemos a organização das partes do conto como uma gradação rumo ao fantástico, já que grande parte da tensão do conto está na primeira parte, graças à construção de imagens que são perturbadoras para a personagem principal e também pelo cruzamento delas com as falas do narrador através do uso de fluxo de consciência. Na segunda parte, onde ocorre a vigília, essa tensão diminui, voltando com maior impacto durante o clímax – onde surge o fantástico.

Observamos, por outro lado, que “A estrela branca” se mostra de forma mais próxima a essa forma gradativa de construção do fantástico. A história começa com o narrador lamentando o que então lhe ocorrera e propondo uma exposição em *flashback*: “Paciência e já saberás tudo. Antes que chega a hora propícia para o meu mergulho, juro que saberás tudo. Apenas não posso precisar exatamente quando foi. Há uns dois meses, talvez. Ou nem isso...” (TELLES, 1981, p. 119). Em seguida, podemos ver a narrativa também em três momentos: a cena da ponte, quando o protagonista se encontra com o cirurgião que lhe oferece ajuda; a espera para o início da cirurgia até o encontro com o mendigo moribundo; a possessão através do resultado da cirurgia, culminando na volta à ponte. De forma diversa do primeiro conto comentado, aqui vemos a condução dos eventos de forma mais gradativa. O protagonista vai se matar, mas é impedido por Ormúcio. Dias se passam sem muitas novidades, enquanto o médico trata dos preparativos para a experiência. Só a partir do início da terceira parte é que a tensão se

cria, com a possessão assumindo posição central. É daí que vemos surgir o clímax em que, em medida de total desespero e necessidade de vingança, o protagonista foge do hospital e corre para a ponte onde antes tentara suicídio. O conto se encerra com a expressão feliz do protagonista em ver que, apesar do sofrimento que carrega, seus carrascos não saíam vitoriosos. Como não sabemos se o suicídio realmente se concretizou, a tensão se mantém suspensa, sem resolução. Resumindo, a narrativa segue gradativamente à irrupção do fantástico, que cria um conflito que permanece irresoluto até o desfecho.

“O encontro”, por sua vez, apesar de ter estrutura parecida, de forma gradativa, já mostra o fantástico de outra forma. O estranhamento e a hesitação já estão presentes mesmo antes da aparição do elemento fantástico – no caso, o duplo. Isso acontece porque a personagem se depara com uma repetição involuntária de eventos. Diante do duplo, a situação se amplia, segundo Jentsch (*apud*. FREUD, 1976, p. 284):

Ao contar uma história, um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente.

Baseando-se nisso, vemos que toda a sensação que tem a protagonista de já ter vivido exatamente aquele cruzamento espaço-temporal, bem como a aparição da moça com quem interage, seu duplo, já instauram certa tensão e estranhamento desde o início da narrativa, desfazendo-os apenas se assumirmos como possível a conclusão da protagonista durante o clímax do conto: “Num outro tempo eu fui você!” (TELLES, 1981, p. 73). Por outro lado, a hesitação permanece:

O final em aberto permite margens largas ao entendimento do leitor. Aparentemente, a narrativa finaliza a história do tempo passado, deixando em aberto a do próprio presente da protagonista. Ela penetra no seu passado traumático, parecendo ir em busca de um grau maior de entendimento dos fatos que ocorreram. [...] o passeio teria sido uma antecipação durante um sonho? Sonhara aquele passeio e depois ele acontecera? (LAMAS, 2004, p. 143)

O fantástico em “O encontro” já se instaura desde as primeiras cenas. Algo semelhante ocorre em “As formigas”: assim que as duas estudantes se instalam na casa para o pernoite, elas veem o caixotinho com esqueleto de anão. Apesar de ainda não ser

impossível, este é um elemento incomum, que por si já suscitará ao menos a curiosidade do leitor. Em seguida, as moças voltam suas atenções ao mau cheiro do local:

— De onde vem esse cheiro? – perguntei farejando. Fui até o caixotinho, voltei, cheirei o assoalho. — Você não está sentindo um cheiro meio ardido?

— É de bolor. A casa inteira cheira assim – ela disse. E puxou o caixotinho para debaixo da cama (TELLES, 1981, p 33).

Somando-se à imagem do esqueleto de anão, o cheiro cria certo desconforto nas protagonistas, o que impulsiona os pesadelos da narradora. A partir do momento em que ela acorda, durante a noite, as formigas surgem formando uma trilha “[...] sem caminho de volta” (TELLES, 1981, p. 36). A aparição delas completa a construção do fantástico. Em seguida, o fantástico não desaparece, vai apenas ampliando-se no decorrer das ações das formigas, culminando na conclusão da estudante de Medicina de que elas estão montando o esqueleto. Diante desta constatação, as moças abandonam o local, e não sabemos se suas conclusões eram realmente verdadeiras, ou seja, permanecemos em hesitação constante, mesmo após o encerramento da história. Assim sendo, percebemos que o fantástico aqui também segue a gradação que aponta Todorov, culminando na conclusão da armação do esqueleto.

A já enfatizada atipicidade do conto “Lua crescente em Amsterdã” também se apresenta na organização dos eventos, em especialmente na irrupção do acontecimento insólito. Ao contrário do que vimos nos demais contos, aqui não temos uma gradação, mas o surgimento repentino do fantástico nos últimos instantes da narrativa através da metamorfose do casal que discutia no jardim. Antes disso, o único elemento que pode ser visto como propício ao fantástico é a lua crescente. Segundo Chevalier (2009, p. 581), “(...) simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é simbolo de transformação e crescimento”. Durante a narrativa, pouco se enfatiza sua presença; apenas em um momento ela é posta como elemento de contradição, junto ao espaço da cena: “Contudo, era lua crescente. E estavam em Amsterdã” (TELLES, 1981, p. 62). Como a “intervenção” da lua é muito pequena, ela só ganhará dimensões mais especiais quando a cena da metamorfose acontecer. Assim sendo, o conto em questão não mostra a comum gradação de que falamos, predominando apenas um quadro de quase total estagnação, rompido apenas com a metamorfose sugerida no encerramento. Tal organização dos acontecimentos pode representar a estagnação da vida a dois, causada

pela ausência de amor. Deste modo, “pelo amor, a satisfação de Ana se torna impossível. Resta a superação da convivência infrutífera através de um processo anunciado pela personagem: a metamorfose” (SAMPAIO, 2009, p. 62).

3.5.3 A semântica e o fantástico: os temas do *eu*

Entramos agora em assunto de suma importância nos estudos sobre o fantástico. O gênero aqui debatido possui relação direta com o sentido que atribuímos aos acontecimentos apresentados em suas narrativas. Por este motivo, Todorov, mesmo tendo uma linha pensamento mais estruturalista, reserva uma ampla discussão sobre o assunto em *Introdução à literatura fantástica*. Para explicitar como podemos analisar os aspectos semânticos no fantástico, o autor comenta:

Ora, ao qualificar um acontecimento de estranho, designamos um fato de ordem semântica. A distinção entre sintaxe e semântica, tal como é aqui colocada, poderia ser explicitada da seguinte maneira: um acontecimento será considerado como um elemento sintático na medida em que faça parte de uma figura maior, em que se estabeleça relações de contiguidade com outros elementos mais ou menos próximos. Em composição, o mesmo acontecimento formará um elemento semântico a partir do momento em que nós o comparamos a outros elementos, sem que estes tenham com o primeiro uma relação imediata (TODOROV, 2010, p. 100).

Mediante o exposto, Todorov relaciona os principais temas do fantástico, dividindo-os em dois grandes grupos. O primeiro é um “[...] grupo de temas reunidos a partir de um critério puramente formal: sua copresença” (TODOROV, 2010, p. 115-116), que o autor denomina *temas do eu*. Assim, o primeiro grupo está relacionado a temas fantásticos surgidos de forma externa em relação à personagem que vive o acontecimento fantástico. É o que acontece, por exemplo, em todas as narrativas em que algo se impõe arbitrariamente frente à personagem. São encontrados neste grupo, segundo o pensador, os temas referentes à metamorfose. Ao relacionarmos as ponderações todorovianas aos contos de Lygia Fagundes Telles, lembramos imediatamente de “Lua crescente em Amsterdã”, que lida com tal tema. A propósito, vemos que os contos de nosso estudo estão relacionados a este grupo temático. Vejamos então mais detalhadamente cada um deles.

Uma interessante afirmativa de Todorov (2010, p. 128) ressalta que a visão está diretamente relacionada a esses temas, ao passo que seria também possível denominá-los *temas do olhar*. Tal afirmação foca a percepção que a personagem tem do acontecimento insólito. Sem dúvida, a visão é de suma importância para a percepção do acontecimento. Todavia, alguns contos de Telles já trazem alternativas interessantes que problematizam as ponderações aqui discutidas. Como já afirmamos, a visão é algo muito importante – tanto que a trama de “A estrela branca” se desenvolve a partir de um transplante de olhos onde ocorrerá uma possessão. Curioso é perceber que, mesmo que o olhar seja a unidade visual predominante, o protagonista da história é cego. As cenas narradas por ele são produto de outras fontes sensoriais. Quando Ormúcio o encontra, o protagonista constituía cena com ênfase no que ouve:

— Já é noite? – perguntei.

— Não, estamos no crepúsculo – o desconhecido respondeu. Eu estava certo de que ele era um velho e no entanto a voz era firme e clara como a dos moços. Senti que ele me examinava atentamente (TELLES, 1981, p. 120).

Logo mais, é a partir do olfato do protagonista que temos acesso aos eventos: “Permaneci calado, contendo a respiração para não sentir aquele bafo detestável que vinha em lufadas do meu benfeitor” (TELLES, 1981, p. 123). Na última parte do conto, quando o protagonista tira as gazes do rosto para conferir o resultado da cirurgia, o olhar é finalmente evocado. Entretanto, para sua surpresa, seus olhos não lhe obedecem. O protagonista não pode fazer uso do olhar frente ao acontecimento fantástico, pois o fantástico se manifesta no próprio olhar. Mesmo recuperando a visão, ainda são os demais sentidos que guiam a percepção do protagonista frente ao sobrenatural.

Caso mais inusitado ocorre quando as personagens não percebem de forma alguma o fenômeno sobrenatural. É o que acontece em “Lua crescente em Amsterdã”: o casal é supostamente metamorfoseado, entretanto, nem Ana nem seu namorado demonstram consciência do ocorrido. Como o narrador do conto é extradiegético, alguns termos usados na descrição podem sugerir ao leitor o fenômeno iminente, como, por exemplo, quando o rapaz carrega a namorada para o banco do jardim:

Quando ele a tomou pela cintura, chegou a se assustar um pouco: era como se estivesse carregando uma criança, precisamente aquela menininha que fugira há pouco com seu pedaço de bolo. Quis se comover. E descobriu que se inquietara mais com o susto da menina do que com o corpo que agora carregava como se carregava uma

empoeirada boneca de vitrina, sem saber o que fazer com ela. Depositou-a no banco e sentou-se ao lado. Contudo, era lua crescente. E estavam em Amsterdã. Abriu os braços. Tão oco. Leve. Poderia sair voando pelo jardim, pela cidade. Só o coração pesando - não era estranho? De onde vinha esse peso? Das lembranças? Pior do que a ausência do amor, a memória (TELLES, 1981, p 62).

A citação acima mostra que o peso da moça parece não ser mais o mesmo. A percepção deste fato por parte do namorado é quase nula e não influi em nenhuma de suas atitudes. Para o leitor, ficam os primeiros indícios, ainda que muito sutis, de que algo inusitado ocorrerá; para os personagens não há constatação de relevância. Com a metamorfose sugerida no desfecho da história, temos também a impressão de que ambos os envolvidos não tem consciência do que lhes aconteceu – ou seja, o olhar não se apresenta como fator predominante perante o fantástico.

Em “As formigas”, o olfato tem importante papel. Em vários momentos as duas primas comentam o teor desagradável do cheiro do quarto onde se hospedam: “Fui buscar o tablete de chocolate e perto da porta senti de novo o cheiro, mas seria bolor?” (TELLES, 1981, p. 35). Porém, aqui sim vemos a predominância da visão como via sensorial frente ao fantástico. Lembremos que, quando está muito preocupada, a estudante de Medicina fica estrábica. Segundo Lamas (2004, p. 185), “O texto repete o tempo todo para o leitor a problemática deste tipo de visão, constituindo-se [...] num quase bordão ao longo da narrativa”. Também vale a pena reparar na primeira impressão que as moças têm ao se deparar com a casa: “Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (TELLES, 1981, p. 31). A visão é o tempo todo enfatizada, tanto na posição das duas moças, quanto na descrição espacial. A comparação utilizada para descrever a casa dá impressão de que ambas estão sendo observadas pelo lugar (ou alguém dentro do lugar) desde o começo. Ainda sobre a casa, é possível associar sua imagem aos comentários de Freud (1976) sobre a importância do olhar³⁸. O autor salienta que “o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças” (p. 289). Baseando-se nisso, podemos conceber a casa do conto como um lugar de desolação completa. A duplicidade visual sugerida no estrabismo de uma das estudantes amplia a estranheza e abre espaço para a ambiguidade. A moça tenta esclarecer o que lhe acontece, mas na impossibilidade de compreender o evento como um todo, resta-lhe

³⁸ Talvez as ponderações de Freud possam ter servido de fonte para as conclusões de Todorov sobre os temas do *eu*. Chama-nos a atenção o fato de ambos partirem da leitura do mesmo conto, “O homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann.

uma espécie de fuga através do estrabismo e de uma expressão recursiva no conto: “Muito esquisito mesmo. Esquisitíssimo” (TELLES, 1981, p. 35).

“O encontro”, por sua vez, também enfatiza o olhar; é através dele que a protagonista apresenta sua narração, uma mescla entre divagações e descrições minuciosas:

Fui andando em direção aos penhascos. Atravessei o campo. E cheguei à boca do abismo cavado entre as pedras: um vapor denso subia como um hálito daquela garganta de cujo fundo insondável vinha um remotíssimo som de água corrente. Aquele som eu também conhecia. Fechei os olhos (TELLES 1981, p. 67).

A protagonista faz uso do tato para exibir com maior exatidão o que descreve: “[...] Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, *palpáveis*, reais?” (TELLES, 1981, p. 67, grifo nosso). Todavia, é através da visão que o espaço descrito propicia as divagações e suposições da personagem, servindo tal como um “gatilho” para seu monólogo interior. Procedimentos um tanto semelhantes também podem ser vistos em “A mão no ombro”. Todas as imagens projetadas ao leitor são resultado da ótica do personagem principal. O que muda aqui é que a narração é em terceira pessoa. Como já vimos, o narrador abre espaço bastante amplo à voz do protagonista, fazendo com que do personagem apresente-se “costurada” ao fluxo de consciência, como ocorre nos instantes cruciais de seu pesadelo:

E se cheguei até aqui é porque vou morrer. Já? horrorizou-se olhando para os lados mas evitando olhar para trás. A vertigem o fez fechar de novo os olhos. Equilibrou-se tentando se agarrar ao banco, não quero! gritou. Agora não, meu Deus, espera um pouco, ainda não estou preparado! (TELLES, 1981, p. 194).

Mediante o exposto, parece-nos interessante que Todorov relacione o grupo dos temas do *eu* ao olhar, à visão. Entretanto, se alguns contos de nosso estudo se mostram consonantes a sua linha de pensamento, outros mostram que o fantástico pode se manifestar fazendo uso de outros sentidos.

Ainda sobre os temas do *eu*, Todorov comenta que tais temas estão sempre ligados a algo externo que se faz superior e dominante. Ou seja, os personagens geralmente são inferiores ao fenômeno fantástico, que por sua vez domina e condiciona seu comportamento. Em muitos momentos o pensador cita a expressão *pandeterminismo* para se referir a situações deste tipo. “O encontro”, de Telles, pode

servir de exemplo ao que aqui comentamos. Neste conto, a personagem entre divagações e descrições do espaço que percorre, percebe-se impotente; não há como mudar sua condição, restando-lhe apenas a submissão:

A folha que resvalou pela minha cabeça era a seca advertência que colhi no ar e fechei na mão, que eu não buscasse esclarecer o mistério, que não pedisse explicações para o absurdo daquela tarde tão inocente na sua aparência. Tinha apenas que aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse, na hora exata (TELLES, 1981, p. 69).

Percebamos que no conto em questão o sobrenatural que condiciona a personagem não é revelado; tudo acontece em um cruzamento espaço-temporal completamente indeterminado, como também não temos explicações para a aparição do duplo. Mesmo as conclusões da protagonista na cena final do conto, como já comentamos, podem ser questionadas. Cabe à personagem assistir a morte da moça com quem conversa; não há nada mais que possa ser feito, restando apenas a passividade da personagem que narra os fatos. Comportamento um pouco diferente tem o protagonista de “A estrela branca”. Neste conto, também não sabemos ao certo o que causou o acontecimento insólito (a possessão). O paciente chega a chamar Deus, numa espécie de confissão, talvez na esperança de obter respostas para sua condição. Sobre casos desse tipo, Freud (1976, p. 308) comenta que “Tão logo acontece realmente em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho”. Instaurado o acontecimento sobrenatural, o protagonista então recapitula tudo que lhe aconteceu, mostrando que não aceitara a sua desgraça. Pelas sugestões abertas com o encerramento do conto, ficamos com a sensação de que ele realmente conseguiu reagir e se vingar (cometendo suicídio, os olhos amaldiçoados não mais triunfariam), embora ainda não fosse possível encontrar explicação plausível para o fenômeno da possessão durante o transplante.

A metamorfose, tema abordado em “Lua crescente em Amsterdã”, embora se apresente como um fenômeno superior às personagens, não os condiciona. Isso acontece por causa da inércia do casal, que sequer chega a ter consciência da transmutação. A terceira personagem da trama, a garotinha que vem com um pedaço de bolo e encontra o pássaro e a borboleta, também desconhece o fenômeno sugerido. Sendo assim, o determinismo perdura sem a consciência ou a percepção deste, fato que torna o conto em tela um caso singular no que diz respeito ao grupo de temas com que o relacionamos.

Já de forma mais parecida com o que acontece em “O encontro”, os protagonistas de “As formigas” e de “A mão no ombro” também são vítimas do pandeterminismo, do sobrenatural impossível de ser contido. Entretanto, o sobrenatural que os condiciona está diretamente relacionado ao sonho. Tal situação problematiza os limites dos temas do *eu* de que se refere Todorov. Vejamos melhor por quê.

3.5.4 A semântica e o fantástico: os temas do *tu*

Se os temas do *eu* constituem um grupo de temas relacionados ao olhar, ao pandeterminismo, à submissão dos personagens frente ao evento que confronta sua visão do real, nos temas do *tu*, Todorov (2010, p. 147) aponta que “[...] o ponto de partida desta segunda rede [de temas] permanece o desejo sexual. A literatura fantástica dedica-se a descrever particularmente suas formas excessivas bem como suas diferentes tranformações ou, se quisermos, perversões”. Se a literatura fantástica se baseia em experiências limítrofes vividas por suas personagens, os temas do *tu*, logo, abordam o ser humano lutando contra seus desejos e pulsões, contra tudo aquilo que, inconscientemente, o conduz. Ou seja, nos temas do *eu* os personagens são condicionados por forças *exteriores*, enquanto quem lhes impõe determinada condição, com relação aos temas do *tu*, são forças *interiores*. Ao lidarmos com este grupo, lidaremos com temas relacionados que são tidos como tabus sociais, tais como o incesto, o homossexualismo³⁹ e a necrofilia.

Ao analisarmos os contos de nosso *corpus*, percebemos que boa parte deles pode ser relacionada ao grupo dos temas do *eu*. A metamorfose em “Lua crescente em Amsterdã”, a possessão em “A estrela branca” e o duplo em “O encontro” são bons exemplos. Em contrapartida, dois contos são bastante especiais para observarmos até onde vão os limites destes grupos sugeridos por Todorov.

³⁹ Cabe aqui uma ressalva sobre esta temática: estudos de gênero têm preferido o termo *homoafetividade* para se referir a questões deste tipo, alegando certa pejoratividade no termo *homossexualismo*. Optamos pelo uso do termo segundo tão-somente para preservar o texto todoroviano, não sendo do intento deste estudo entrar neste debate – fato que nos desviaria de nosso foco.

À primeira vista, poderíamos considerar que o conto “As formigas” está relacionado aos temas do *eu* da teoria todoroviana. O pandeterminismo existe, o fenômeno fantástico é superior às personagens, que, ao reconhecer sua insignificância perante a situação vivida, decidem fugir: “Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japonsa e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta” (TELLES, 1981, p. 38). Todavia, muitas das situações envolvendo a aparição das formigas que marcham para montar o esqueleto de anão do caixotinho acontecem a partir de um “jogo” entre sonho e vigília. A partir do momento em que temos o sonho como cena central, estamos diante de imagens propiciadas por manifestações inconscientes, que podem ser produto de desejos, medos ou fortes impressões reprimidas pelo sonhador. Sendo assim, podemos declarar que, além do fenômeno sobrenatural, os sonhos também condicionam as ações das duas estudantes. Se por um lado a aparição das formigas é um fenômeno externo (relacionado então aos temas do eu), por outro, o sonho é uma manifestação interna de uma das personagens, podendo ser relacionada ao que Todorov denomina temas do *tu*. As manifestações e pulsões vindas do inconsciente da narradora acabam por perturbá-la de modo que sonho e situações cotidianas se mesclam misturam, abrindo espaço para a irrupção do fantástico. Como observa Sampaio (2009, p. 51):

[...] em “As formigas” o sonho é uma extensão dos temores da personagem, repetindo-se no decorrer das noites de expectativa e, por vezes se misturando e agravando os seus problemas rotineiros: as provas da faculdade e o encontro de dois namorados simultâneos (um deles é imaginário: o anão) – o que atesta a situação de conflito em que se encontram as suas emoções.

Situação parecida ocorre em “A mão no ombro”. As imagens chocantes que lhe são impostas através do sonho desencadeiam todo o desconforto sofrido, estendendo-se do plano de sonho para o de vigília, desencadeando a série de questionamentos que faz o protagonista de sua vida prodemoninatamente entediante. O protagonista passa então a associar as imagens vistas durante o sono com situações cotidianas, tentando lhes atribuir algum significado. O cruzamento entre sonho e realidade acaba se concretizando na parte final da história, quando o protagonista entra em seu carro e se vê diante do jardim nefasto, onde se encontraria com o caçador, com a morte que lhe levaria pelo ombro. Igualmente ao ocorrido em “As formigas” temos a mistura da percepção, da consciência, com manifestações inconscientes propagadas pelo sonho.

Outro conto que poderíamos comentar é “O encontro”, por trazer uma personagem que, em muitos momentos, duvida do que vê, questionando se se estaria referindo a um sonho próprio ou ao sonho de outra pessoa. Entretanto, como todas as situações vividas pela protagonista estão nesse mesmo plano indeterminado, não é possível associar com exatidão os eventos a uma manifestação inconsciente, ou seja, não é possível atribuir ao onírico os acontecimentos, pois o que vemos é, de fato, a “realidade” da personagem. A personagem é vítima de um pandeterminismo, de um ambiente totalmente indefinido, restando-lhe apenas acompanhar a morte de seu *Doppelgänger*⁴⁰.

Mediante o exposto, percebemos que os temas dos contos de Lygia aqui analisados podem ser vistos predominantemente como parte do grupo de temas do *eu*. Entretanto, “As formigas” e “A mão no ombro” trazem situações que podem ser vistas tanto no grupo dos temas do *eu* (por se vincularem à percepção, à consciência e ao pandeterminismo), quanto no grupo de temas do *tu* (por se relacionarem a manifestações interiores e involuntárias, inconscientes). Tal constatação sugere certa revisão das proposições todorovianas, uma vez que uma narrativa fantástica pode se apresentar de forma híbrida, trazendo elementos pertencentes a ambos os grupos de temas aqui debatidos.

Embora não seja o foco de nosso estudo, acreditamos que o conto “Tigrela”, de Telles, merece menção, pois pode ser relacionado ao grupo de temas do *tu* com mais facilidade. A protagonista é Romana, uma mulher de meia idade que, segundo a voz narrativa, após cinco casamentos mal sucedidos, tem se sentido muito melhor vivendo a vida de solteira com a companhia apenas de uma tigresa de estimação. A primeira coisa a nos chamar a atenção é o fato de uma tigresa viver livremente em um apartamento. Em seguida, o depoimento de Romana mostra que o comportamento do animal é muitas vezes mais próximo do de um ser humano. Por outro lado, como já citamos no capítulo anterior, o comportamento de Romana também causa estranheza, pois se aproxima muito do de um animal. Tal inversão de comportamentos cria um ambiente propício para os questionamentos típicos que fazemos diante de uma narrativa fantástica. Entretanto, ao observarmos o sentido que se pode atribuir aos eventos, percebemos certa relação com o grupo de temas do *tu* que aqui debatemos. A associação é possível se

⁴⁰ Do alemão *Doppel* (duplo) + *gänger* (ambulante). Termo também utilizado para se referir ao duplo, ao ser que possui aparência exatamente idêntica a de outro.

levarmos em consideração que o conto pode tratar, ainda que de modo muito velado, da descrição de um relacionamento homoafetivo entre Romana e a suposta tigresa. Em nenhum momento da trama o animal aparece, só temos conhecimento de sua existência através das palavras da protagonista que, por sua vez, dá muitos sinais de viver um conflito de grande gravidade – também podendo ser interpretado como depressão. Isso fica claro quando Romana se encontra com a personagem que narra a história em um bar. Entre um uísque e outro, seu comportamento é bastante inusitado: “Duas vezes apertou minha mão, eu preciso de você, disse. Mas logo em seguida já não precisava mais e o medo virava indiferença, quase desprezo (...)” (TELLES, 1981, p.93). A conversa gira em torno do quinto casamento de Romana. Como aponta Cruz (2009, p. 46), “estudos modernos indicam que a probabilidade da depressão aumenta entre cinco a seis vezes mais após um evento de vida estressante”. Assim, é possível interpretar a situação da protagonista como sendo a de uma mulher que, vivendo um conflito interno muito forte devido ao fim do quinto casamento, fantasia a vida a dois com um animal que não temos certeza se existe realmente. Seus depoimentos nos dão a sensação de que tem uma vida confortável do ponto de vista econômico, porém infeliz. Como a descrição que a protagonista faz de Tigrela nos induz a pensar que a tigresa é uma mulher, fica sugerida a hipótese de que a personagem principal esteja, na verdade, se referindo a uma mulher com quem tem se relacionado, mas que, por vários fatores, teme assumir publicamente. Assim, podemos também declarar que os casamentos mal sucedidos de Romana assim o foram por serem relacionamentos heterossexuais, talvez por pressão social, já que

[...] permanece ainda uma tendência [nos dias de hoje] demasiado marcada para se exigir socialmente à mulher o papel de ‘boa mulher’, isto, é aquela pessoa que desempenha papéis de esposa e mãe na perfeição, que coloca a família à frente da profissão e que consegue ter tudo sob controlo sem nenhum queixume (CRUZ, 2009, p. 62).

A felicidade de Romana então parece começar a surgir quando, vivendo com a Tigrela, ou seja, quando a protagonista resolve seguir suas pulsões e desejos, vivendo uma possível relação homoafetiva. Como se trata de um conto fantástico, as sugestões apontam para diferentes interpretações, deixando ao leitor a hesitação. Para nosso estudo, percebemos que, ao interpretarmos o conto como representação dos desejos e vontades da protagonista em viver um relacionamento homoafetivo, também vemos sua possível tematização como parte do segundo grupo de temas proposto por Todorov

(2010, p. 140): “O homossexualismo é uma outra variedade de amor que a literatura fantástica retoma frequentemente”.

Com base no que vimos, é possível afirmar que os contos fantásticos de Telles, uma vez analisados à luz de Todorov, estão mais relacionados ao eixo dos temas do *eu*, do olhar, da consciência e da superioridade do evento sobrenatural. Entretanto, alguns contos apresentam procedimentos narrativos que mesclam elementos deste grupo com o do segundo grupo temático, o dos temas do *tu*, do impulso, do desejo incontrollável, da sexualidade e das manifestações do inconsciente. Tal situação serve para que observemos até onde vão os limites da organização proposta por Todorov para os aspectos semânticos do fantástico. Por fim, o conto “Tigrela” é analisado para mostrar que, alguns outros contos de Telles podem se relacionar ao segundo grupo temático. Os questionamentos levantados mostram tanto a singularidade dos textos de Telles quanto a necessidade de certa revisão das proposições todorovianas em questão.

3.6 O fim do fantástico?

Após sua explanação sobre os temas do fantástico, Todorov encerra seu estudo observando os rumos que a literatura fantástica têm tomado, chegando à conclusão polêmica de que o fantástico “[...] não existe mais” (TODOROV, 2010, p. 175) e observando a que se deve o seu fim. Para justificar seu ponto de vista, o autor apresenta uma longa reflexão sobre o surgimento da psicanálise e de seu impacto na produção literária:

[...] a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: a Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente nela se inspira, tratam disso tudo em termos indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos. [...] bastará mencionar aqui que o duplo, por exemplo, já tinha sido no tempo de Freud, o tema de um estudo clássico [...] (TODOROV, 2010, 169).

Entretanto, será possível acreditar realmente em um “fim do fantástico”? Observemos algumas afirmações do teórico. O autor afirma que os temas da Psicanálise e do fantástico tornaram-se os mesmos. Na verdade, acreditamos, eles não se tornaram, mas sempre foram; tal conclusão do pensador se deve mais ao alto caráter restritivo de sua teoria do fantástico. É possível perceber que muito do que o autor diz ter “acabado” com o fantástico tem mais a ver com novas formas de construção do gênero. Se por um lado o autor reconhece que a função social que tinha o fantástico nos séculos XVIII e XIX não é a mesma do fantástico produzido no século XX, já que os tabus “se deslocaram” (TODOROV, 2010, p. 169), por outro ele despreza que a produção literária mais recente continua buscando a transgressão da realidade vigente, a transgressão dos limites; mudando apenas a forma como o faz.

Os contos que analisamos podem ser bons exemplos de novas formas de abordagem do fantástico fundindo-se a procedimentos ditos como tradicionais do gênero. Conforme propusemos, a realidade é relativa e, como tal, pode ser questionada por uns, mas bastante familiar a outros grupos de leitores. Parece-nos então que o fantástico pode se relacionar com a produção literária dos séculos XX e XXI sem perder suas características principais. Roas (2011, p. 29) afirma que a narrativa pós-moderna:

Coincide assim com a visão pós-estruturalista da realidade, resumida na ideia de que esta é uma construção artificial da razão: no lugar de explicar a realidade de modo objetivo, a razão elabora modelos culturais ideais que se sobrepõem a um mundo que podemos considerar indecifrável⁴¹.

A pluralidade de concepções do real de que falamos, pode significar uma convergência entre os propósitos da narrativa fantástica e da narrativa pós-moderna. Porém, ao observamos os recursos estéticos utilizados em cada obra, veremos distinções. Acreditamos que o fantástico persiste nessa relação do elemento insólito que transgride a “realidade” com a hesitação projetada ao leitor, não sendo esta extamente projetada a partir das personagens. Lembrando-nos do que diz Cortázar (1974, p. 152) sobre a importância do tratamento do tema: que a percepção de que os temas do fantástico e os da narrativa pós-moderna são os mesmos não chega a ser um argumento suficiente para acharmos que o fantástico “acabou”. Se levarmos em consideração o ano

⁴¹ “Coincide así con la visión postestructuralista de la realidad, resumida en la idea de que esta es una construcción artificial de la razón: en lugar de explicar la realidad de un modo objetivo, la razón elabora modelos culturales ideales que superpone a un mundo que se considera indescifrable”.

de publicação dos principais textos aqui estudados⁴², veremos que são todos de uma época na qual, segundo Todorov, o fantástico não existiria mais.

Comentando as obras fantásticas do século XX, Todorov (2010, p. 179) observa que nelas “[...] o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase”. Como vimos, muitos dos contos de nosso *corpus* podem ser associados a esta perspectiva mais “tradicional” citada por Todorov. O protagonista de “A estrela branca”, diante do desespero por causa de sua cegueira, decide aceitar a ajuda de um médico misterioso. A partir de então, os acontecimentos inusitados conduzem a personagem ao evento maior, o clímax da gradação de que falamos, em que os olhos agem por conta própria dentro de suas órbitas, revelando o sucesso da possessão. Em “As formigas”, as estudantes se deparam com o caixote com um esqueleto de anão. Na mesma organização sintática do outro conto, os eventos vão aparecendo rumo à irrupção completa do elemento fantástico (tal irrupção, ou seja, a conclusão da montagem do esqueleto, fica sugerida no desfecho da história). Um pesadelo faz com que o protagonista de “A mão no ombro” se sinta prestes a se deparar com a sua morte, que virá quando o caçador do sonho lhe puser a mão no ombro, fato também sugerido nos momentos finais da narrativa. Como vemos, os pontos de consonância são vários. Em contrapartida, “O encontro” apresenta o fantástico já em suas primeiras cenas. A gradação rumo ao surgimento do fenômeno é quebrada, uma vez que tal fenômeno, o encontro da protagonista com seu duplo, acontece nos primeiros instantes. O clímax sugere que o duplo é na verdade sua reencarnação, mas desde o começo já lidamos com o fenômeno. Em outras palavras, é possível ver gradação rumo uma revelação epifânica, típica de um modo aristotélico de construção narrativa, mas não há gradação rumo ao fantástico. Já no caso de “Lua crescente em Amsterdã”, a gradação existe apenas na observação externa, pois não há consciência da irrupção do fenômeno por parte das personagens. Podemos concluir a partir do breve resumo apresentado que tal lógica sintática de apresentação do fantástico pode sofrer alterações sem necessariamente descaracterizar o conto, ou seja, sem que muitas das características tidas como principais para o surgimento do fantástico desapareçam.

⁴² Grande parte dos contos encontrados neste estudo foram publicados antes da coletânea *Mistérios*. “As formigas”, “A mão no ombro” e “Lua crescente em Amsterdã” podem ser encontrados em *Seminário dos ratos* (1977); “O encontro” foi publicado em 1958 em *Histórias de desencontro*. O conto mais antigo de nosso corpus, “A estrela branca” era parte integrante do raro *O cacto vermelho* (1949). Os estudos de Todorov, por sua vez, foram publicados em *Introducion à la literature fantastique* (1970).

Em “Do sentimento do fantástico”, Julio Cortázar (1974, p. 178) diz que “não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico”. A afirmação parece pertinente quando a relacionamos a nossa discussão. Todorov teoriza sobre o fantástico, mas acaba o restringindo demais a artifícios usados nos séculos de seu surgimento, desconsiderando as novas formas de abordagem da narrativa fantástica moderna e contemporânea. Parece-nos bastante oportuno, já que acreditamos na pluralidade de recepções que pode ter o fantástico, que seus escritores busquem sempre novos artifícios para transgredir possíveis padrões de recepção criados a partir das nossas relações sociais. Parece então que o fantástico, diferente do que acredita Todorov, não perde sua função social; apenas se renova, tal como ocorre também com todas as vertentes literárias e artísticas. Assim, “O que temos de evidenciar é como o fantástico tem se transformado (ainda conservando muitas de suas convenções formais e temáticas) em função do nosso trato com o real⁴³” (ROAS, 2011, p 154).

3.6.1 A narrativa neofantástica

Ainda comentando os rumos da narrativa fantástica no século XX, Tzvetan Todorov chega a declarar que eles se diferem dos apresentados nas narrativas tradicionais do gênero porque o sobrenatural é parte do mundo tido como real, dominando completamente a narrativa em sua maior parte e fugindo da já comentada estrutura gradativa de apresentação do fenômeno fantástico – desfazendo assim a hesitação de leitor. Ou seja, tudo acontece tal como o pensador comenta acerca de *A metamorfose*, de Kafka: “o que era uma exceção no primeiro mundo [o real] torna-se aqui uma regra” (TODOROV, 2010, p. 182).

A conclusão de Todorov nos remete imediatamente à tendência estilística adotada por muitos escritores do século XX em diante. Julio Cortázar (1974, p. 179) diz que “sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos

⁴³ Lo que hay que evidenciar es cómo lo fantástico ha ido transformándose (aun conservando muchas de sus convenciones formales y temáticas) en función de los cambios en nuestro trato con el real.

diante das rupturas da ordem”. Tal afirmação também nos parece relacionada aos textos em que a forma de ver o fantástico mudou, mas sem que desaparecessem por completo suas características principais. O fantástico deixa de ser o destino, o ponto de chegada da história, para ser a própria história em si. Tal grupo de narrativas ficou comumente conhecido como um subgênero da literatura fantástica – que muitos denominam *realismo mágico*, *realismo fantástico* ou, já na concepção do teórico Jaime Alazraki (2001), narrativa *neofantástica*. Acreditamos que, como já se pode deduzir apenas pela nomenclatura, o neofantástico se apresenta como uma vertente derivada do que temos como fantástico tradicional ou oitocentista, não como a negação ou oposição ao seu gênero de origem. Muitos dos elementos característicos do fantástico ainda podem ser vistos em um texto neofantástico. A principal diferença está no impacto que causa no leitor. Na observação de alguns textos que podem ser vistos como pertencentes a esse subgênero, Alazraki (2011, p. 277) comenta que

Nem “A biblioteca de Babel” [de Borges], nem “A metamorfose” [de Kafka] nem “Bestiário” [de Cortázar] nos produzem medo ou temor. Uma perplexidade ou inquietude sim, devido ao insólito das situações narradas, mas sua intenção é outra. São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar suspeitas, entrevisões ou interstícios da insensatez que escapam ou resistem a linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão pela contramão do sistema conceitual ou científico com que manejamos no dia-a-dia⁴⁴.

Todorov, ao declarar o “fim” do fantástico, acaba por ignorar uma série de tendências estilísticas, sendo a neofantástica a mais conhecida. Mesmo Lygia Fagundes Telles mostra em seus contos traços do neofantástico.

“Lua crescente em Amsterdã” é conto bastante pertinente nessa discussão. A falta de questionamento frente ao fenômeno fantástico já sugere certa aproximação estilística com a narrativa neofantástica. A naturalidade com que agem os personagens é flagrante; para eles, o importante é a discussão entre eles:

Ela levantou as mãos e passou as pontas dos dedos nos cabelos. Na boca.
— E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?

⁴⁴ Ni “La biblioteca de Babel”, ni “La metamorfosis” ni “Bestiario” nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.

Quase ele levou de novo a mão no bolso para pegar o cigarro, onde fumara o último?

— Sopra o vento e a gente vira outra coisa.

— Que coisa?

— Sei lá. Não quero é voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas - ele murmurou. - Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. Acho que queria ser aquele passarinho.

— Nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta. É fácil a vida de borboleta?

— E curta. (TELLES, 1981, p. 63-64).

Durante a análise do conto, vimos que não há medo, assombro, perplexidade ou inquietação por parte dos personagens. Se chega a haver, isso não é revelado, graças à mudança de foco no desfecho. A perplexidade de que fala Alazraki só se projeta ao leitor na forma como recebemos os acontecimentos. Para os personagens, nada acontece, mas para o leitor que acompanha a citação acima imediatamente relacionará os anseios do casal protagonista com o fenômeno sugerido no final da narrativa. Essa coincidência, somada à atmosfera misteriosa criada sobre a cidade e a imagem da lua crescente, cria tensão e expectativa de resolução para o mistério. Já que essa resolução não vem, o leitor termina o conto incapaz de compreender por completo o que houve e, por este mesmo motivo, perturbado. É fácil perceber que o conto possui elementos comuns a ambas as vertentes do fantástico, o que, além de atestar a qualidade estética do conto de Telles, mostra a possibilidade de construção de uma narrativa híbrida, misto de tradição e modernidade.

3.6.2 Fantástico e ficção científica

O século XX também popularizou um subgênero da literatura fantástica: a ficção científica. Tal subgênero pode ser visto como uma vertente a mais para problematizarmos a ideia de “fim do fantástico” comentada por Todorov. Vejamos:

É preciso fazer observar aqui que os melhores textos de Science-fiction se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a

ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão em nossa vida (TODOROV, 2010, 180).

A maneira de organização de um texto de ficção científica a que o estudioso se refere é a mesma que diz respeito ao que vimos como narrativa neofantástica. Assim sendo, o elemento que rompe (ou deveria romper) com a realidade vigente é introduzido como parte do mundo das personagens, sem que haja questionamento sobre ele. Isso, tal como vimos, segundo Todorov, acabaria com a hesitação necessária a um texto fantástico. Novamente vemos que o caráter extremamente restritivo das avaliações todorovianas é o motivo de sua afirmação de que o fantástico “não existe mais”. Sobre a ficção científica, deveríamos levar em conta que

A teoria pós-modernista sugere que a subjetividade (como modos particulares de cognição) varia de acordo com culturas que se distribuem num sentido sincrônico (simultâneo à cultura dominante). A ficção científica que a subjetividade varia igualmente num sentido diacrônico (disposto numa linha de tempo), porque culturas se sucedem e modos de vida assumem novas configurações. Essa perspectiva deve se manter na mente do leitor, se o que buscamos é a compreensão dos efeitos do gênero, no plano dos estudos culturais e na relação entre expressões hegemônicas e periféricas; muito além, portanto, dos temas, motivos e convenções específicos da FC, ou da sua mera articulação em torno do discurso científico (CAUSO, 2003, p. 46).

As palavras de Causo sobre a ficção científica lembram muito as de Held e Roas sobre a necessidade de questionarmos a realidade, bem como a recepção que se tem de um acontecimento dito como fantástico ou insólito. Todos eles reforçam nosso questionamento frente a Todorov, pois vemos que, tanto o neofantástico quanto a ficção científica não se distanciam do fantástico, embora possuam suas especificidades consolidadas a partir das variações culturais com que os autores do gênero têm se relacionado. Ou seja, essas variações são bastante pertinentes para “[...] calar algumas vozes agourentas que [...] contemplam [o fantástico] como uma categoria defasada”⁴⁵ (ROAS, 2011, p. 154).

No que diz respeito aos contos de Telles, vemos uma pequena aproximação de “A estrela branca” com a ficção científica, ao passo que, conforme citado no capítulo, o conto relata uma experiência cirúrgica, científica. Mesmo assim, acreditamos não ser conveniente a consideração de tal texto como sendo de FC, uma vez que os

⁴⁵ “[...] callar algunas voces agourentas que [...] lo contemplan como una categoria defasada”.

acontecimentos relacionados à ciência ou Medicina são pouco relevantes para a trama em comparação à possessão de que o protagonista é vítima. Também essa manifestação do fantástico não se apresenta desde o início do conto, seguindo assim uma estrutura mais tradicional do fantástico, e diferente do que ponderamos acerca das narrativas de ficção científica.

Parece-nos então que o fantástico, ao contrário do que presume Todorov, ainda “vive”, pois a narrativa dos séculos seguintes ao XIX ainda se interessa muito pelos temas e recursos estilísticos característicos do gênero. A abordagem pode variar, pois é algo natural da produção artística, influenciada pelas mais diferentes culturas e épocas. Entretanto, o fantástico, aquele elemento verdadeiramente transgressor da realidade vigente, ainda é de interesse tanto de novos autores quanto da crítica.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura fantástica, nos últimos anos, tem se destacado no mercado editorial. A crítica literária, por sua vez, parece começar a voltar seus olhos para o gênero. O estudo que aqui apresentamos foi movido por essa vontade: é preciso observar o que a produção literária dos últimos anos tem a mostrar, porém sem a parcialidade de que falamos em alguns momentos desta pesquisa. Acreditamos ainda existir a tendência ao binarismo literatura *mainstream* / literatura de gênero, tal como se não houvesse relações entre ambas. De um lado, os autores da literatura de gênero temem a erudição ou a preocupação com a linguagem, pois ela pode torná-los prolixos, enfadonhos; os “acadêmicos”, por sua vez, temem que obras de qualidade duvidosa sejam estudadas e passem, conseqüentemente, a figurar entre as listas do MEC ou no plano de curso de suas instituições. Ambos afirmam que esses medos não existem, mas não raro o manifestam em ocasiões informais. Como aponta Pena, em comentário sobre *A literatura em perigo*, de Todorov, aos poucos vemos mudanças, já que um teórico formalista reconhece um grande problema da literatura atual:

Todorov afirma que o principal risco que ronda a literatura é o de não participar mais da vida do indivíduo. E isso acontece, segundo o autor, porque os escritores não se preocupam com a afetividade e o prazer do leitor, limitando-se apenas a aspirar ao elogio da crítica (PENA, 2012, p. 13)

Todavia, observando atentamente a citação, é possível perceber que tanto Pena quanto Todorov, falam de modo muito geral. Se por um lado tal procedimento convida à reflexão, por outro, perpetua o conflito entre os dois grupos aqui debatidos. O fato é que tal binarismo conduz a uma generalização sem tamanho. Em se tratando de crítica literária, esse tipo de conduta nos parece ser inaceitável.

Sendo assim, este estudo buscou observar nuances da teoria de Tzvetan Todorov e, quando conveniente, problematizá-las, tomando como exemplo os contos de Lygia Fagundes Telles. Detectamos consonâncias e dissonâncias entre seus textos e as principais afirmações sobre o fantástico à luz do teórico francês. Assim sendo, conseguimos observar alguns problemas encontrados em sua teoria e, quando possível, propusemos algumas novas interpretações sobre o fantástico. Destacamos a necessidade de relativização de alguns conceitos, como o de *realidade*. O próprio Todorov (2010, p.

176) comenta que “[...] não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade”. Ora, se o pensador tem esse ponto de vista, acreditamos que ele deveria aplicá-lo frente a sua concepção do fantástico. A aplicação seria suficiente para tornar a sua teoria mais flexível.

Os contos que analisamos, se por um lado atestaram a singularidade de sua autora, por outro mostraram que a teoria de Todorov é muitas vezes pouco abrangente. Tendo questionado a visão de uma realidade imutável, propusemos que outras condições citadas pelo autor se mostram como de maior importância para chegarmos a uma definição do fantástico. Foi o que destacamos no que se refere à *hesitação* por parte dos leitores. Mesmo quando nos deparamos com textos que não poderiam ser vistos como fantásticos, a hesitação frente a algo que feriria a lógica vigente persistia no leitor. Entretanto, só essa hesitação seria insuficiente; restava ainda mostrar como o elemento destoante se manifestava dentro das narrativas.

Alguns dos contos de nosso *corpus* mostraram uma construção mais tradicional do fantástico, sendo “As formigas” o principal exemplo, graças à ambientação que remete às narrativas de horror gótico do século XVIII. Em “A estrela branca” o terror também se faz presente, mas já apresenta pequenas nuances que nos remetem à ficção científica, devido à possessão concretizada através de um transplante de olhos. “A mão no ombro”, por sua vez, intercala momentos de sonho e vigília, para, no fim, uni-los num só evento: a morte do protagonista. Em todos esses contos, falando aqui de modo bastante geral, há uma perspectiva mais tradicional do fantástico, em que os personagens vivem gradativamente um acontecimento que desafia a lógica de seus respectivos cenários.

Outros contos de Telles analisados já mostraram características mais destoantes, diferentes do modelo que aqui temos como tradicional. “O encontro” apresenta uma personagem que questiona o sobrenatural, mas acaba adotando uma explicação sobre ele, condicionando o leitor a aceitá-la. Como propusemos anteriormente, o fantástico no conto já se manifesta mais por meio de outros elementos estruturais (a descrição espacial e indefinição do tempo, por exemplo) do que pela própria personagem. Por fim, “Lua crescente em Amsterdã” mostra toda a versatilidade de Telles para a composição do fantástico, apresentando uma narrativa híbrida, com características do fantástico

tradicional, mas com elementos do que vimos como narrativa neofantástica. Chamou-nos a atenção a completa falta de hesitação por parte das personagens, já que nem se tem certeza quanto ao fato dessas perceberem ou não o acontecimento fantástico – graças à construção da cena final do conto.

Introdução à literatura fantástica mostra um estudo estruturalista, mas sempre considerando o leitor como elemento participativo. As principais linhas de pensamento sobre o fantástico estão sempre relacionadas ao tipo de impacto que a narrativa causa em seus leitores. Talvez seja por isso o motivo da dificuldade em constituir uma definição plausível para o gênero. Sendo o leitor uma figura muito maleável e, por vezes, imprevisível, parece sensato ver que o fantástico ainda está em causa, em formação, acompanhando as transformações socioculturais vividas ao longo de tempo, que por sua vez geram novas vertentes literárias. Assim, Todorov também erra ao afirmar que o fantástico desapareceu com a chegada do século XX (Cf. TODOROV, 2010, p. 174-175). Ainda não conseguimos mensurar até onde vai a literatura fantástica, isto é, ainda estamos longe de uma definição mais concreta sobre ela.

Contribuímos para as discussões sobre a teoria do fantástico através dos contos de Telles e evidenciamos mais uma vez toda sua maestria. A autora mostra que tradição e modernidade, e aqui nos referimos mais especificamente à literatura fantástica, podem ser encontrados em uma mesma obra, com nuances e requintes em cada face que tal literatura assume. Se “As formigas” pode ser visto como uma homenagem à tradição da narrativa fantástica, “Lua crescente em Amsterdã” chega a ser extremamente arrojado, a ponto de se diluir em traços tanto do fantástico tradicional quanto das principais tendências do fantástico no século XX. A autora pode ser um grande exemplo de que o binarismo já comentado não deveria existir; a diversidade e qualidade técnica da autora se denotam inegáveis, mesmo quando escreve textos que podem ser erroneamente vistos como sendo de um “gênero menor”. As fronteiras entre literatura *mainstream* e literatura de gênero então se diluem, mostrando mais uma vez o que afirmamos: a qualidade de uma obra está mais atrelada à forma através da qual o autor lida com os temas de sua predileção. Diferentemente do que comentam Pena e Todorov, a literatura não parece nunca se afastar da formação do indivíduo; as tendências apresentadas por ela são nada mais que reflexos dos nossos conflitos, produto de uma sociedade que prega a diversidade, mas que, na prática, ainda não aprendeu a lidar com ela.

A certeza que fica ao término do presente estudo é a de que mantivemos, ao longo de dois anos de estudo, um interesse crescente pela nossa temática de pesquisa, além de termos tentado colaborar efetivamente com a produção de nossa área de pesquisa, Literatura e cultura, e com nossa linha de pesquisa, Memória e produção cultural. Ao longo do trabalho que produzimos, insistimos em convidar os leitores à reflexão, ao mesmo tempo em que acreditamos ter aprofundado nossos conhecimentos sobre a literatura fantástica e de gênero, convidando possíveis leitores de nosso estudo a conhecer mais sobre a obra de uma das maiores autoras de nossa literatura moderna e contemporânea, sendo que muitas vezes sua obra é apenas analisada por óticas outras, o fantástico ficando de pano de fundo. Em nosso trabalho buscamos trazer o elemento fantástico que permeia esses e outros contos de Telles para um local destaque, indicando que uma excelente autora sempre consegue libertar-se das amarras excessivamente limitadas no que diz respeito a sua criação artística. Lygia F. Telles ousou na literatura e fez com que também ousássemos no trabalho crítico que desenvolvemos.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Revista Fronteiraz. Volume 3 - nº 3 – Setembro/2009 Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf> Acesso em: 05/04/2012)
- ASSIS, Machado de. O caso da vara. Disponível em <<http://archive.dudalibrary.org/dominiopublico.gov.br/grid-11248/bv000219.pdf/>> Acesso em: 01/02/2013.
- ASSIS, Machado de. Um apólogo. *Contos consagrados de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Ediouro, 2003 (p. 108-110).
- BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. *Anuário de Literatura. UFSC*. vol. 16, n. 2, p. 41-53, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n2p41>> Acesso em: 09/04/2012.
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse 1974.
- BRAS, Luiz. *Muitas peles*. São Paulo: Terracota, 2011.
- CAUSO. Roberto de Sousa. Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CHARBEL. Felipe. *Antonogia da "Granta" afirma novos talentos, mas traz decepções*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/07/21/antologia-da-granta-afirma-novos-talentos-mas-traz-decepcoes-456398.asp>> Acesso em: 01/02/2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. Casa tomada. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. (p. 11-18).
- CRUZ, Patrícia Maria Ferreira Amaral da. *A depressão no feminino: o gênero e a doença como laboratório de laços sociais*. Dissertação de mestrado. Braga, Universidade do Minho, 2009. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/10613/1/A%20Depress%C3%A3o%20no%20feminino.pdf>> Acesso em: 29 jul. 2011.
- DALCASTAGNÈ. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf> Acesso em 04/04/2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- FERNANDES, Rinaldo de. O conto brasileiro do século XXI. *Vargas Llosa – um prêmio Nobel em Canudos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012 (p. 7-31).
- FONSECA, Rubem. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (p. 9-50).
- _____. Lúcia McCartney. *Lúcia McCartney*. 6ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (p.19-39).
- FREUD, Sigmund. O estranho. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (p. 275 – 314).
- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito”. In: *Revista USP*, nº 53. São Paulo: USP, 2003, p. 166 – 182.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Veja, 1995 (coleção Veja Universidade).
- GOUVEIA, Arturo. A consagração da impertinência. In: GOUVEIA, Arturo; SEVERO, Sulenita (orgs.). *Machado de Assis desce aos infernos*. 2ª Ed. João Pessoa: Ideia, 2011 (p. 11-80).
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder – as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- HEMINGWAY, Ernest. Colinas parecendo elefantes brancos. *Contos de Ernest Hemingway*. Tradução Ênio Silveira e José J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. (p. 175-181).
- HUMPHREY, Robert. O fluxo da consciência. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- JÚNIOR, R. Magalhães. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- LAMAS, Berenice Sica. O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. O horror sobrenatural em literatura. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 3ª ed. São Paulo: Editora Escala, 2008 (Coleção grandes obras do pensamento universal).
- PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (p. 184-192).
- PENA, Felipe. Introdução. *Geração Subzero: 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores*. Rio de Janeiro: Record, 2012 (p. 9-19).

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (p. 87-94).

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *POE, Edgar Allan: poemas e ensaios*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987 (p.77-88).

_____. Assassinatos na Rua Morgue. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2002 (p.87-146).

_____. O barril de Amontillado. *Contos de terror, de mistério e de morte*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: Revista Bestiário (online). Ano I – nº6, Ago/2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html> Acesso em: 18/07/2012.

_____. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: Revista Bestiário (online). Ano I – nº6, Ago/2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html> Acesso em: 18/07/2012.

_____. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: Revista Bestiário (online). Ano I – nº6, Ago/2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html> Acesso em: 18/07/2012.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – Tomo II. São Paulo: Papirus, 1995.

ROAS, David. *Tras los limites de lo real: uma definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Geração subzero” mostra impasses da ficção de entretenimento. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/07/21/geracao-subzero-mostra-impasses-da-ficcao-de-entretenimento-456396.asp>> Acesso em: 01/02/2013.

RODRIGUES, Ana Cristina. Duas elites. In: BRAS, Luiz. *Muitas peles*. São Paulo: Terracota, 2011 (p.47-62).

SAMPAIO, Aíla. *Os fantásticos mistérios de Lygia*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. A ficção intertextual em Lygia Fagundes Telles. Goiânia: CEFRAF/UFPA, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980, 108 p.

_____. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 223 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

VOLOBUEF, Karin. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma (orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (p. 47-62).