

Os motivos da narrativa fantástica nos contos de Lygia Fagundes Telles

The narrative of the statement in fantastic tales Lygia Fagundes Teles

Aíla Maria Leite Sampaio¹

Resumo

Este artigo analisa os motivos que alicerçam os eventos fantásticos nos contos de Lygia Fagundes Telles, especificamente os que se enquadram no gênero e estão nos livros *Mistérios* (1981), *A noite escura e mais eu* (1995) e *Invenção e memória* (2000). Embora a autora não use os motivos clássicos – como os fantasmas, bruxas e feiticeiras, observa-se que ela é bastante tradicionalista na escolha dos *leit motifs*, mesmo na contemporaneidade, quando muitos autores naturalizam o insólito por meio de eventos que, mesmo inexplicáveis, colocam em cena espectros do mundo atual, trazendo o fantástico para o mundo que os circunda. Utilizamos subsídios teóricos de Todorov (1975), Louis Vax (1974) e Irene Bèssiere (1974) e analisamos as soluções formais, no sentido de mostrar os motivos utilizados e o modo como são esteticamente conduzidos na narrativa para aquisição do efeito fantástico.

Palavras-Chave: Contos; Fantástico; Motivos; Narrativa.

Abstract

This article analyzes the reasons that consolidate the fantastic events in Lygia Fagundes Telles short stories, specifically those that fit in the genre and are in books: *Mistérios* (1981), *A Noite Escura e Mais Eu* (1995) and *Invenção e Memória* (2000). Although the author does not use the classical inspirations - such as ghosts, witches and wizards, it is observed that it is quite traditionalist in choosing the *leit motifs*, even in contemporary times, when many authors naturalize the unusual through events that even inexplicable, put in scene spectra of the world today, bringing the fantastic to the world around them. This study has theoretical basis of Todorov (1975), Louis Vax (1974) and Irene BESSIERE (1974) and analyze the formal solutions, to show the motivations used and how they are aesthetically conducted in the narrative to acquire fantastic effect.

Keywords: Short Stories; Fantastic Literature; *Leit Motif*; Narrative.

¹ Professora Mestra da Universidade de Fortaleza - UNIFOR. Doutoranda em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.
Contato: amlsampaio@yahoo.com.br

Introdução

Os motivos da narrativa fantástica, durante algum tempo, limitavam-se a um reduzido número de opções, sempre voltadas para a exploração de espécies incomuns como os gigantes, os fantasmas, os anões ou outros tipos por vezes relacionados aos arquétipos de C. G. Jung, como afirma Vax (1974, p.33). Para o teórico, a *virtude angustiante* provocada por esses tipos é que fazia com que eles constituíssem propriamente os motivos dos textos e não apenas exercessem a função de agentes do fenômeno.

Com efeito, desde a Antiguidade Clássica, os monstros proliferaram na literatura, transvestidos em vampiros, lobisomens, bruxas, feiticeiras e toda uma gama de animais e seres susceptíveis às mais variadas metamorfoses. Mas o fantasma tradicional, definido por Vax (1974, p.180) como “solene, alvacentos e enfático”, depois de perpassar a imaginação popular e encontrar respaldo na literatura fantástica clássica, cedeu lugar aos espectros materiais modernos.

Bessière (1974) atribui à Psicanálise a responsabilidade pela renovação desses motivos, assinalando ainda as influências propiciadas pela Biologia, pela Física Nuclear, pela Telepatia, pelo Espiritismo e pelos temas relacionados ao Antropocentrismo. Nesse sentido, posiciona-se contra a opinião de Todorov (1975), para quem a Psicanálise substituiu e tornou inútil a literatura fantástica, ao explicar os fantasmas com base na atividade psíquica.

Além desses argumentos, as mudanças devem-se, também, ao fato de que “a narrativa fantástica contemporânea coloca em cena a complexidade do mundo atual, que difere bastante da realidade dos séculos XVIII e XIX representada na literatura fantástica clássica”, como afirma Lourdes Barbosa (1993, p.23), o que nos induz a considerar os anseios que o homem moderno tem de atualizar a sua visão do insólito, fazendo-a corresponder à realidade que o circunda.

O que se constata na leitura de textos do gênero é que, ultimamente, o motivo pode ser simplesmente uma máquina (“A estranha máquina extraviada”, de José J. Veiga (1991)), roupas tricotadas (“Casa tomada”, de Júlio Cortázar (1994)) ou apenas o vento (“O iniciado do vento”, de Aníbal Machado (1976)). O que não impede que velhos motivos sejam retomados, com novas soluções formais, como tem ocorrido, por exemplo, com o duplo, a metamorfose e a morte.

Nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, percebe-se a utilização de temas bastante tradicionais: o duplo, a viagem ao passado, a ressurreição, a possessão e os animais, a aparição de mortos e a animação de um ser inanimado,

sobre os quais faremos uma análise, a fim de verificar as vias de abordagem, pois, como assegura Vax (1974, p. 33), “o motivo importa menos do que a maneira como é utilizado”.

1 Os motivos

1.1 O duplo

O duplo é um fenômeno de desdobramento da personalidade, em que o *eu* vislumbra a sua outra face. De acordo com Bozzano (1972, p. 7), trata-se de um *fenômeno de bilocação*, que, na realidade, é uma prova cabal da existência de um *corpo etéreo no corpo somático*. Há outro *eu* mergulhado no inconsciente, que só se manifesta quando o sujeito se autopercebe simplesmente como uma projeção.

É este um dos mais antigos temas explorados pela literatura, tendo aparecido mais notoriamente no século XIX, quando vieram a lume as produções de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Dostoiévski. A sua origem, no entanto, remonta à Antiguidade Clássica, pois, como afirma Clément Rosset (1976 p.61), “os personagens de *Sósia* ou de irmão-gêmeo ocupam um lugar no teatro antigo, como no *Anfitrião* ou em *Os Menecmas* de Plauto”. O tema ultrapassa a expressão literária, estendendo-se, ainda, à pintura e à música.

O desdobramento do *eu* possibilita o encontro desse *eu* consigo mesmo, e resulta, geralmente, de um conflito existencial que leva o sujeito a buscar sua verdadeira essência. Clément Rosset (1976) afirma que a restituição desse *eu*, ou seja, essa “reconciliação de si consigo mesmo” (p. 77), ansiada pelo indivíduo em conflito, só é possível através da aniquilação do duplo. Já na literatura romântica, conforme assinala o filósofo, ocorre o contrário, pois “a perda do duplo, do reflexo, da sombra não é [...] libertação, mas efeito maléfico” (p. 78). A destruição do duplo implica a destruição do *eu*. No seu ponto de vista, inclusive, o duplo não passa de uma ilusão:

Quem repete não diz nada, quer dizer, não é nem capaz de repetir-se. O original deve dispensar qualquer imagem: se não me encontro em mim mesmo, reencontrar-me-ei ainda bem menos no meu eco. É preciso então que eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça na realidade: porque a escolha se limita ao único, que é muito pouco, e ao seu duplo que não é nada (ROSSET, 1976, p. 83-4).

Procurando concretizar essa ilusão – o duplo –, a literatura fantástica explora tanto a restituição quanto a aniquilação do *eu*. A linha mais tradicional segue a trilha da literatura romântica que, como citou Rosset, percebe na destruição do duplo a aniquilação do próprio *eu*. É o caso de “William Wilson”, de Poe (1987), em que a personagem, matando o seu duplo, mata a si mesma, e “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, cujo protagonista, após descobrir a razão da familiaridade com a cena da tapeçaria, tem a sua morte sugerida como decorrente do encontro com o que fora no passado. Efeito contrário ocorre em “O encontro”, da mesma autora, e em “O outro”, de Jorge Luis Borges (1984), contos nos quais a personagem se vê diante do seu duplo, de forma harmônica, sem implicar necessariamente um acontecimento maléfico. Nesses últimos contos, quem se esvai é o duplo; o *eu* sobrevive intacto.

No conto “A caçada”, por exemplo, o herói fica obsediado pela gravura de uma tapeçaria exposta na parede de uma Loja de Antiguidades. A cena de uma caçada, desgastada pelo tempo e pelas traças, vai dia a dia se tornando mais nítida, certificando-o de que o episódio e as personagens estão ligados à sua história. Sem discernir as razões da estranha e obstinada familiaridade com a cena, a sua angústia se avulta, levando-o a criar hipóteses que a justifiquem:

E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduzidas de quadros [...] por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias. [...] E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? [...] Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção. (p.26)

E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? (TELLES, 1981, p.27)

As hipóteses não são confirmadas e geram a constatação de que o herói não participou do ato de criação da peça, de que “não ficara do lado de fora, mas lá dentro encravado no cenário” (TELLES, 1981, p. 26), susceptibilizando-o à crescente intimidade, que o faz reconstituir os pormenores da cena mentalmente e experimentar as sensações térmicas inspiradas pela gravura. E, perturbado pela perseguição da imagem que remexe a sua memória, durante o sono ou em vigília, ele descarta a possibilidade da loucura, agarra-se à razão e procura resistir: “Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa a mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!” (TELLES, 1981, p. 27)

Tal convicção, no entanto, apenas atesta a sua lucidez e incrementa o choque do mundo racional com o irracional, quando o evento se configura. A decisão de destruir o objeto, tomada após um pesadelo, leva-o outra vez à loja e, repentinamente, de simples espectador, o homem se transforma numa personagem da tela. A tapeçaria invade o ambiente, vivificando a cena da caçada, induzindo-o a penetrar no bosque e assumir a posição da caça.

O encontro com o seu duplo – a caça – parece implicar a sua morte. A seta que quedava estática, desprendendo-se do arco do caçador, dispara e o atinge escondido sob a folhagem.

No texto, como na vida, a caça é o símbolo da morte iminente. Por temê-la, o homem, ao buscar respostas para a familiaridade com a cena da caçada, imaginou ter sido o caçador, o seu companheiro, mas não a caça, que seria exatamente o seu duplo e a implicância da morte. A insólita familiaridade se torna expressão do sinistro, para fazer emergir o duplo como uma forma de destruição do *eu*, tal como se concebia no Romantismo.

Assim, o tema aparece revestido sob uma perspectiva tradicional, diferentemente da linha mais moderna que encena a temática como uma maneira de restituição do *eu*.

No conto “O outro”, de Jorge Luis Borges (1984), por exemplo, a morte inexistente. O narrador conta o episódio do encontro consigo mesmo, muitos anos mais moço. O *outro*, jovem, não se reconhece no seu *eu* envelhecido, recusa admitir serem ambos a mesma pessoa. Depois da despedida, resta a *data no dólar* como certeza de ter vivido o impossível.

Tendenciosamente na linha do espiritismo, “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles, apresenta também o tema do duplo sem o estigma da morte. A personagem, vivendo o tempo presente, passeia pelo vale e, pela primeira vez, transpõe a colina e atinge o bosque. Inquieta com a familiaridade da paisagem, até então desconhecida, ela procura razões para o estranho jogo de reconhecimento que protagoniza: “Mas se nunca estive aqui! Sonhei, foi isso? Percorri em sonhos estes lugares e agora os encontro palpáveis e reais? Por uma dessas extraordinárias coincidências teria eu antecipado aquele passeio enquanto dormia?” (TELLES, 1981, p. 67).

A constatação do reconhecimento como oriundo de uma “lembrança tão antiga quanto viva” (TELLES, 1981, p. 68) elimina a possibilidade do sonho, logo induzindo a personagem à hipótese de estar sendo sonhada, o que, da mesma forma, não deixa de ser inconsistente.

Após toda a preparação para a irrupção do insólito, o discurso refere explicitamente que o inexplicável se realizará. A personagem é advertida de que a estranha familiaridade que lhe inspira o bosque resultará em um acontecimento que só poderá ser revelado na *hora exata*:

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 desatasse na hora exata. (TELLES, 1981, p. 69)

Essa advertência, inusitadamente decodificada, denota uma espécie de predestinação, caracterizando os fatos vividos como inevitáveis e revelando que o inexplicável e o absurdo pertencem naturalmente à vida, remetendos de imediato à mensagem de Osho, transmitida a seus discípulos em várias conferências, segundo a qual a vida não é um enigma a ser desvendado, mas um mistério a ser vivido. Quer dizer, não adianta questionar aquilo que ultrapassa o nosso senso racional; fazê-lo é querer desviar a própria existência do curso que segue, simplesmente para atender aos nossos anseios. Somos tolos bonecos a mercê do destino inexorável.

Vivendo o inesperado, a personagem do conto vê-se diante de uma situação enigmática e, ao mesmo tempo em que se assusta, pressentindo o perigo, sente-se atraída como se uma força sobrenatural manipulasse a sua vontade.

A *outra*, que fora algum dia, irrompe do seu passado com a finalidade mística de reconstituir o seu *eu* automutilado na vida anterior. A personagem reconhece, gradativamente, a figura antiga corporificada à sua frente e desvenda naturalmente a tristeza e o drama sentimental que a atormenta. Exatamente na hora da despedida, ela descobre na história da moça a sua própria história:

– Eu fui você – balbuciei. – Num outro tempo eu fui você! quis gritar e minha voz saiu despedaçada. [...] O bosque, a aranha, o bandolim de ouro pendendo na gravata, a pluma do chapéu, aquela pluma que minhas mãos tantas vezes alisaram... E Gustavo? Estremeci. Gustavo! A saleta esfumaçada se fez nítida: lembrei-me do que tinha acontecido. E do que ia acontecer. (TELLES, 1981, p. 73)

Mesmo revelando o fenômeno da reencarnação, explicável pelas leis do Espiritismo, o conto não perde a sua filiação ao gênero fantástico. O duplo, aí, não é uma projeção da consciência da personagem nem tampouco emerge

da impressão provocada por uma crença religiosa. Trata-se de um fantasma; não na acepção do reaparecimento de uma alma penada, que volta à vida para causar assombro, mas da aparição de uma mulher morta que mantém o seu antigo aspecto, longe das formas *indefinidas e evanescentes* (HOLANDA, 1986 p.757), próprias do fantasma tradicional. Apesar de não pertencer ao mundo real em que se encontra a personagem, a *moça antiga* conserva a forma perfeitamente humana, obedecendo às características do seu tempo no “traje completamente antiquado” (TELLES, 1981, p. 74). O que há de devastado na sua fisionomia não se refere à sua antiguidade, mas ao sofrimento que a envolve e que é a causa do trágico desfecho.

A moça finda por lançar-se no despenhadeiro, não atendendo aos apelos do seu *eu* em pânico. A cena do suicídio traz, para a protagonista, o resgate do seu passado, em caráter epifânico. Ela se reconhece no seu duplo, porém não interrompe a tragédia que se desdobra inevitável ante os seus olhos desesperados. É o caso de lembrar que, em outra perspectiva temática, “Uma visita de Alcebiades”, de Machado de Assis (1985), traz igualmente a morte de alguém que antigamente já havia morrido, para configurar o inexplicável.

Como se pode observar, embora trabalhando o mesmo tema, Lygia Fagundes Telles versatiliza a sua abordagem, ora resgatando o efeito maléfico instaurado pela temática na época do Romantismo, ora descartando-a do estigma do mal para harmonizá-la à modernidade.

1.2 A viagem ao passado

No prólogo da *Antología de la literatura fantástica*, Casares (1994 p.45) aborda as técnicas da narrativa fantástica. Entre os argumentos mais comumente utilizados pelo gênero, encontra as viagens pelo tempo, apresentando como exemplo clássico “A máquina do tempo”, de Wells. Em “Noturno Amarelo”, tende-se, inicialmente, à interpretação de uma viagem introspectiva, motivada não por uma máquina; tampouco pela técnica da regressão, própria da hipnose profunda, mas pelo impulso da consciência devedora da personagem.

Laura, em um momento de insatisfação afetiva, menciona o desejo de se transportar, implícito na ânsia de encontrar a paz: “Gostaria de estar numa nave mas com o motor desligado. Sem ruído, sem nada. Quieta” (TELLES, 1981, p.159).

Embora sem o transporte aludido, a personagem se desloca para o passado e reencontra a família reunida. O reencontro acaba por constituir um pedido de desculpas coletivo [“– Passei a noite toda me desculpando [...] oh Deus!

como eu precisava desse encontro” (p. 172)], como se proviesse da dívida de promessas não cumpridas: no passado, ela não levou a criada Ifigênia para pagar uma promessa em Aparecida, conforme deveria; não entregou o espelho que trocara com a irmã; roubou o noivo da prima Eduarda; roubou no jogo de xadrez com o avô; abandonou o primo apaixonado, levando-o à tentativa de suicídio e deixou de visitar a estimada avó que estivera demasiado doente.

Os motivos são suficientes para a necessidade do reencontro, que teria como resultado a paz da consciência devedora. Nenhuma anormalidade revestiria o fato, se ele se configurasse no tempo em que se situa a personagem ou se acontecesse em um sonho. A transposição entre o limite que separa o presente do passado, no entanto, ultrapassa o senso racional e instaura o inexplicável, pois há a prova final da ocorrência, ao contrário do que ocorre em “El destino es chambón”, de Arturo Cancela e Pilar de Lussaretta (*apud* CASARES, 1994 p.9), em que a viagem é explicada por uma alucinação. Quando retorna da sua viagem, Laura percebe que traz na mão a pulseira que Eduarda lhe ofertara como nova aliança de amizade: “ Fiquei olhando a Via-Láctea através do vidro. Fechei os olhos. Fechei com força a pulseira que ainda trazia na mão” (TELLES, 1981, p. 173).

Muitos contos encenam um acontecimento que transgride as leis da razão, mas terminam por explicá-lo no final, justificando-o como oriundo de um sonho, de uma alucinação ou mostrando um fato racional que o teria provocado. Nesses casos o fantástico se retrai para dar lugar a um gênero vizinho: o estranho.

Caso Laura não retornasse à realidade, trazendo o presente de Eduarda, tenderíamos, a explicar o fenômeno como decorrente de uma simples transposição psicológica, motivada pela insatisfação afetiva em que ela se encontra e pelo débito que demonstra ter com os entes queridos.

É a pulseira da prima a garantia de que realmente a inexplicável viagem pelo tempo se concretizou. Essa prova final do acontecimento insólito é um recurso tradicional para a consolidação do fantástico, comumente utilizado para adquirir a credibilidade da personagem e do leitor ante os perigos que assolam o gênero. Citando Coleridge, Jorge Luis Borges (*apud* BRAVO, 1985 p.477) ressalta exatamente a salvação do gênero, na iminência de transferir-se para o estranho: “¿si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... entonces, qué?”

Em “O pé da múmia”, Théophile Gautier (1985) também recupera o efeito fantástico, banido pela constatação do sonho da personagem, com a

permanência de um pingente deixado pela princesa Hermonthis no lugar do pé de múmia que lhe pertencia. “Aparição”, de Guy de Maupassant (1993), impede a certeza de uma alucinação da personagem por conta dos fios de cabelo da mulher morta que permanecem nos botões do seu casaco após o evento da aparição.

Igualmente ocorre em “Noturno Amarelo”. Quando o companheiro de Laura atesta que ela não saiu do carro e ela percebe que a hora do seu retorno – nove horas – é a mesma em que estivera na casa da avó, o efeito fantástico se dilui na sugestão de uma viagem mental, mas é logo restituído pela prova final da sua transposição física: a pulseira que Eduarda lhe dera no plano do passado.

A viagem se torna fantástica, inclusive, pelo choque temporal que se estabelece no decorrer da narrativa. Quando a narradora relata a sua estada na casa da avó, dá pistas da fusão do tempo: “o passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou das velas?” (TELLES, 1981, p. 163-4)

Ali, no passado, o presente do qual saíra representa o futuro. Laura está realmente fora do tempo real e tem consciência disso, embora se confunda ao situar aquela noite na sua história: “Um ou outro elemento esclarecedor que eu já tinha ou ia ter me advertia que era nova aquela noite antiga”. (TELLES, 1981, p. 165)

Aquela noite não fora jamais vivida por ela; é antiga porque os familiares permanecem intactos, inatingidos pela passagem do tempo, como ela mesma faz questão de refletir: “O tempo não alcança vocês, eu disse. Estão todos iguais. Iguais” (TELLES, 1981, p. 170).

Kátia Oliveira (1972, p.43), no seu estudo sobre a técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles, especificamente com relação ao romance, revela que “o tempo real não regula as ações, é apenas um tênue fio de ligação ao presente”. Nas narrativas fantásticas da autora – o conto, por excelência –, essa característica é ainda mais nítida, pois toda a ação é vinculada a um tempo oscilante, incapaz de se prender a um só plano, como ocorre no mundo referencial.

A personagem, de cabelos curtos por não ser mais *aquela jovencinha* (TELLES, 1981, p. 162), excessivamente maquiada e magra, mostra-se desgastada pela passagem dos anos, colidindo com a aparência de Eduarda, “tão jovem de cabelos soltos e cara lavada” (p. 165). A avó, inclusive, comenta que ambas as netas são da mesma idade, mas se confunde ao recordar a época da gestação das duas mães, como se a percepção do contraste entre os dois rostos a levasse, então, a duvidar dessa possibilidade. É que Laura traz o rosto

do presente, quando é evidente o tempo transcorrido, diferente das demais personagens que conservam o rosto do passado. Somente Rodrigo parece atingir o seu plano ao dizer: “—Éramos muito jovens.” (TELLES, 1981, p. 172). Ao que Laura responde ou pensa, intrigada: “*Éramos?* Levantei a cabeça. Já não me importava que me visse de frente, queria mesmo me expor assim devastada, ele então sabia? Ouvi minha voz vindo de longe” [...] (TELLES, 1981, p. 172).

Note-se que a própria personagem percebe que a sua voz emerge de outro plano temporal, tomando consciência de que vive um fenômeno. Outro índice do choque entre o passado e o presente se apresenta em um acontecimento, cujo relato imprime-lhe uma conotação quase mágica: “Enxuguei depressa os olhos na barra do seu avental e recuei, não era estranho? Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas. Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora. (TELLES, 1981, p. 164).

Essa confusão que a personagem demonstra ter vivido em relação ao plano temporal, que predominava no instante da visita, é uma característica marcante do fantástico tradicional, para o qual não há uma noção rígida da configuração do tempo. De acordo com a observação de Vax (1974, p.44), o “tempo fantástico, mantendo-se retilíneo, pode tornar-se reversível”, ou seja, não há, na ficção fantástica, fronteiras entre o passado, o presente e o futuro. Assim, a viagem ao passado torna-se plenamente verossímil, se compreendida no contexto da suprarrealidade criada pelo gênero em referência.

No conto *A chave na porta*, a viagem ao passado se dá num reencontro inusitado. A personagem conta um fato ocorrido numa noite de Natal em que ela estava sozinha na rua à espera de um ônibus para ir para casa. Enquanto esperava a condução, num começo de noite chuvoso e escuro, com as mãos cheias de pacotes, é abordada por um carro que lhe oferece carona. No princípio ela tem medo, depois reconhece o motorista e fica surpresa:

Recuei depressa quando o carro arrefeceu a marcha e parou na minha frente, ele disse menina? O tom me pareceu familiar. Inclinei-me para ver o motorista, um homem grisalho, de terno e gravata, o cachimbo aceso no canto da boca. Mas espera, esse não era o Sininho? Ah! é claro, o próprio Sininho, um antigo colega da Faculdade, o simpático Sininho! Tinha o apelido de Sino porque estava sempre anunciando alguma novidade. (TELLES, 2000, p.89)

Durante a corona com o antigo colega de faculdade, que ela não via há quase quarenta anos, eles conversam, falam do que lhes aconteceu e recordam fatos da época em que eram da mesma turma. Ele diz morar ainda na mesma casa que morara na época, depois de ter passado uma temporada fora do país, de ter casado e se separado.

Alguns indícios mostram a confusão da atmosfera do encontro, que faz a personagem sentir-se no passado: “[...] e me chamava *menina* no mesmo tom daqueles tempos”. Ainda:

Tentei vê-lo através do pequeno espelho entortado, mas não era incrível? Eu me sentir assim com a mesma idade daquela estudante da academia. Outra vez inteira? Inteira. E também ele com o seu eterno carro, meu Deus! Na noite escura tudo parecia igual ou quase. Ou quase, pensei ouvir sua voz um tanto enfraquecida, rateando como se viesse de alguma pilha gasta. Mas resistindo.

– Quarenta anos como se fossem quarenta dias, ele disse. Você usava uma boina.

– Sininho, você vai achar isso estranho, mas tive há pouco a impressão de ter recuperado a juventude [...]

Ele reacendeu o cachimbo, riu baixinho e comentou que não havia testemunhas dessa conversa. (TELLES, 200, p. 90-91)

Além da noite escura e chuvosa, a conversa entre eles cria ambiguidades: “Entregou-me os pacotes. Beije sua face em meio a fumaça azul. Ou azul era a névoa?” (TELLES, 200, p.93). Quando ela desce em casa e sobe as escadas, percebe que esqueceu sua bolsa com a chave do apartamento no carro do amigo, e resolve então ir até o antigo endereço dele para recuperá-las. Ao chegar lá, surpreende-se com a notícia de que ele havia falecido há muito tempo: “Esse daí morreu faz tempo, meu Deus! É o pai do meu patrão mas ele já morreu, fui até no enterro...” (TELLES, 200, p. 94). Volta, então, para casa, e mais uma vez se surpreende ao saber que um senhor havia trazido sua bolsa de volta. Dentro dela, estava uma um botão de flor, cujo espinho lhe espeta o dedo. Quando abre a porta do apartamento, tem “o vago sentimento de que estava abrindo uma outra porta.” (TELLES, 200, p. 95).

O encontro com o passo realmente aconteceu. O botão de flor vermelha e o fato de o amigo ter deixado a bolsa com o porteiro constituem as provas de que ela realmente esteve no seu antigo Jaguar, embora ele já estivesse morto há tantos anos.

1.3 A ressurreição

No conto “Natal na Barca”, o tema que se afigura é o da ressurreição. A personagem que narra, depois de ter visto uma criança morta nos braços da mãe, se surpreende ao vê-la acordar. Duas possibilidades de leitura são permitidas a partir desse fato: primeiro, ela poderia ter-se enganado na constatação, impressionada com a triste história que ouviu; segundo, poderia ter testemunhado uma intrigante ressurreição.

A primeira possibilidade de leitura assinalada remeteria o texto para o gênero estranho. O discurso, no entanto, não explicita a revelação do equívoco, não arrola razões para a propensão a um engano. Pelo contrário, a narradora, mesmo com a sua débil fé, esboça tacitamente o seu espanto diante do acontecimento, conduzindo-o até o final do relato: “A criança abriu os olhos – aqueles olhos que eu vira cerrados tão definitivamente. E bocejava esfregando a mãozinha na face corada. Fiquei olhando sem conseguir falar”. (TELLES, 1981, p. 107)

Assim, evidenciam-se parâmetros para o efeito fantástico: a perplexidade do sujeito da enunciação e a inexplicabilidade do fenômeno da ressurreição por via de um provável engano.

Considerando, entretanto, o universo de esmerada fé que aureola a pobre mãe, pode-se condicionar o fenômeno a uma dádiva divina, pois, como referiu, quase desdenhosamente, a narradora: “a fé remove montanhas” (TELLES, 1981, p. 106). A absoluta crença em Deus, tão ressaltada pela mulher, torna susceptível uma explicação através de uma probabilidade não-racional e meta-empírica: o milagre (BESSIÈRE, 1974 p.32) – o que remeteria o texto para o realismo maravilhoso, um gênero cujo “objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências freqüentes à religiosidade, enquanto modalidade capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional” (CHIAMPI, 1980 p.63).

Mas a dignificação do milagre não ultrapassa uma sutil sugestão propiciada pelo contexto e pela aura natalina submersa nas atitudes amenas das personagens. Além disso, como quem presencia a ressurreição é apenas uma personagem – justamente a cética –, não há nenhuma busca de explicações na religião. A protagonista tende a fazer uma conexão do fenômeno com o mistério que parece emergir das águas do rio e não com a data natalina ou com a fé da companheira de viagem. Esse detalhe vem justamente consolidar a construção do fantástico através da incerteza: o milagre não é referido, mas o menino que ela vira morto retorna à vida inexplicavelmente, sem que, como aludimos acima,

em nenhum momento, ela questione a veracidade da sua interpretação do fato presenciado.

O que a narrativa encena é o conflito do real e do possível que, segundo Vax (1974 p.8), “é o alimento do fantástico”. Com efeito, enquanto a ressurreição é impossível e inverossímil no mundo referencial, é perfeitamente crível no contexto enigmático da narrativa, pois a própria situação de passar o Natal dentro de uma barca, entre desconhecidos, já causa estranheza; o reduzido número de passageiros, inclusive, tipifica o fato como desabitual.

Assim, vários itens reiteram a inserção do conto no gênero fantástico: a omissão do nome das personagens, a noção de espaço híbrido e mágico aplicada ao rio, a ausência de dados que confirmem o equívoco da narradora quanto à morte da criança, a falta de referências a um provável milagre e a perplexidade explícita da personagem ante a ocorrência. Esses fatos todos inviabilizam as considerações acima referidas, que assinalam a possibilidade de enquadrá-lo no gênero estranho ou no realismo maravilhoso.

1.4 A possessão

Em “A estrela branca”, é o transplante de olhos de um velho mendigo em um jovem cego que subverte a realidade. Desesperado pela súbita cegueira, o protagonista, na iminência de cometer o suicídio, é salvo por um médico que lhe promete devolver a visão, interessado apenas na constatação do sucesso da cirurgia.

Embora repudiando a figura exaurida do doador, que se exulta ao saber que permanecerá vivo em outro corpo, o jovem se submete ao transplante e fica aterrorizado com o resultado: “Foi nesse instante que o horror começou. Ah, mas de que modo explicar a hediondez da minha descoberta? Ergui a face para o céu. Ergui a face mas os olhos... os olhos não obedeceram” (TELLES, 1981, p. 125).

Enxergando através dos olhos alheios, a personagem percebeu que já não dominava a sua visão. O velho lhe doara os olhos, mas, ironicamente, se apossara, outra vez, deles. Vax (1974 p.37) assinala que: “na posse, o homem já não é livre; um outro habita nele, fala pela sua boca, age pelas suas mãos”.

O morto continuava vivo nos olhos do jovem, como advertira antes de morrer, dominando-os, impedindo que eles obedecessem aos seus impulsos: ““Quero olhar a estrela, a estrela!””, repeti mil vezes num esforço desesperado. E sempre os olhos baixavam obstinados para o jardim como se fios poderosos

e invisíveis os dirigissem para o lado oposto daquele que minha vontade determinava” (TELLES, 1981, p.125).

Ao abordar os principais motivos da narrativa fantástica, Vax (1974 p.37) cita, dentre eles, o poder inexplicável das partes separadas do corpo humano, afirmando:

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

Os olhos transplantados na personagem são estranhos aos impulsos do seu corpo, continuam obedecendo ao antigo dono, que os manipula depois de morto, usando o jovem apenas para não se desgarrar totalmente da vida.

Racionalmente, um órgão transplantado não interfere na conduta do receptor, não é susceptível a nenhuma manifestação do doador. Transcorrida a fase de adaptação, o paciente leva uma vida normal, com a deficiência sanada.

Mas não é isso o que acontece no texto. A promessa sarcástica, feita pelo velho antes de morrer, é cumprida: ele permanece nos olhos doados, perturbando a vida do receptor, cujo objetivo de recuperar a visão era rever a estrela branca. Os olhos, independentes do corpo que os carrega, assumem um papel maléfico, pois, além de contrariarem os desejos do transplantado, demonstram um prazer mórbido em fazê-lo:

Tentei fechá-los, mas esbugalhados como se quisessem saltar, eles rodaram nas minhas órbitas como dois piões num rodopio enlouquecedor. Agora eles se divertiam fartamente à minha custa, riam-se de mim naquela brincadeira infernal.

Corri para o espelho. No meu rosto pálido e encovado só os olhos do morto pareciam ter vida, inquietos e brilhantes, sarcásticos e cruéis. (TELLES, 1981, p.125)

Impotente diante do poder sarcástico dos olhos, o protagonista se sente ludibriado pelo médico, autor da ideia do transplante, e pelo velho que, na verdade, não lhe ofertara os olhos gratuitamente, mas se aproveitara dele para dar continuidade à sua asquerosa existência. Desesperado diante da ocorrência e frustrado no desejo de rever a sua estrela, o jovem decide então interromper a sua vida para assassinar os olhos que jamais lhe pertenceriam. Mas, percebendo o intuito de vingança, os olhos mudam de comportamento e resolvem obedecer a ele, apavorados com a possibilidade da morte.

Como o relato final se passa no tempo presente, o discurso não faz referência à concretização do ato. Apresenta a intenção do jovem de destruir-se para destruir os olhos monstruosos, mas deixa incerto o desfecho, concretizando o efeito fantástico já assegurado pela maléfica possessão. A incerteza, nesse caso, decorre de uma estratégia que visa a acentuar a verossimilhança dos fatos narrados: se a narrativa é veiculada em primeira pessoa, o relato da própria morte tornaria a personagem um *narrador impossível* (FURTADO, 1980, p. 111) e, como tal, desacreditada.

1.5 Os animais

No *Livro dos seres imaginários*, Jorge Luis Borges (1982) cita uma série de animais propensos a agenciar um evento inexplicável. São, quase todos, seres incomuns criados pela ilusão fantasmagórica das narrativas fantásticas e maravilhosas.

Os contos de Lygia Fagundes Telles trazem diversos animais susceptíveis à condução do insólito. São, porém, espécies comuns e desprovidas, inicialmente, de poderes inusitados: o gato de olhos verdes (“Emanuel”), a borboleta e o passarinho (“Lua crescente em Amsterdã”), as formigas (“As formigas”), os ratos (“Seminário dos ratos”), e uma tigresa (“Tigrela”), bem diferentes dos monstros viscosos e grotescos criados, por exemplo, por Kafka e Lovecraft (*apud* VAX, 1974, p.34).

1.5.1 Os animais e as sugestões de metamorfose

“Emanuel”, um conto cujo efeito fantástico se efetiva na frase final, traz o gato doméstico da personagem Alice como ponto de partida para a criação do seu amante, que finda por irromper o real como um homem visível, capaz de ter a sua presença assinalada. A inexplicável materialização do ser imaginário tem como uma das sugestões a provável metamorfose do gato no homem; sugestão apenas, porque o discurso termina onde se inicia a ambiguidade do relato.

Em “Lua crescente em Amsterdã”, a metamorfose é também uma sugestão, ainda que mais explícita. Um jovem casal, passando fome em Amsterdã, percebe que o amor findou. Como ambos não mais se suportam nem têm condições para sair da situação de penúria na terra estranha, manifestam o desejo de se transformar em outra espécie: ela, numa borboleta; ele, num passarinho – simbolicamente, seres de convivência impossível. Depois de um forte vento, uma menina que passeava pelo jardim procura por eles e encontra o banco, onde estavam sentados, vazio. Em baixo, está um passarinho bicando

uma borboleta. Como a narrativa não aponta o destino do casal e tece liames imaginativos que supõem a possibilidade da metamorfose, resulta a incerteza concernente ao gênero fantástico.

Já o conto “Tigrela” gira em torno da relação de Romana com uma tigresa criada em seu próprio apartamento. Perfeitamente adaptado ao ambiente, o animal adquire características humanas: gosta de uísque e conhece as marcas falsificadas, gosta de joias, da música de Bach, tem preferência por roupas, sente ciúmes e possui toda a astúcia e sensibilidade femininas. Em contraponto, Romana incorpora os hábitos selvagens naturais dos animais: cheira a bebida como se testasse o faro, come cenoura crua com sal e se olha no espelho com olho de fenda. A relação se plasma num sistema de trocas igualitárias, como ela mesma assinala.

As oscilações do discurso acerca da figura da tigresa deixam entrever certa anormalidade no tocante à variação do seu tamanho: ora ela é apenas um *gato aumentado* (TELLES, 1981, p. 95), ora ela é capaz de pular e alcançar o lustre. Além disso, ela sente depressão, escuta conversas ao telefone e se rebela quando acometida de ciúmes.

O instinto possessivo do animal leva Romana a querer acabar com a convivência, embora se recuse à solução lógica que seria devolvê-lo ao zoológico, como lhe sugere a amiga confidente. Em sua opção por provocar o suicídio do animal, transparece o intuito de esconder algo, pois, ao mesmo tempo em que reconhece a morte como a única saída, teme, nesse desfecho, uma revelação drástica: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço” (TELLES, 1981, p. 99).

Subentende-se que, no horário calculado por Romana para o possível suicídio da tigresa – a meia-noite –, se efetua a transformação do animal em uma mulher. Como em “A estrela branca”, o relato deixa o suspense da concretização do ato, pois a narrativa, constantemente intercalada por duas personagens, termina no tempo presente, com a declaração dos receios de Romana, apresentados em consonância com o seu próprio ponto de vista.

Como se pode constatar, tanto em “Emanuel” como em “Lua crescente em Amsterdã” e “Tigrela”, os animais atuam como veículos da transgressão da realidade, ou conduzem essa sugestão. Nos dois primeiros contos, a metamorfose emerge de suposições que não são confirmadas pelo discurso, mas, também, não podem ser negadas. Em “Tigrela”, especificamente, o indício da metamorfose

é mais forte, pois a tigresa, no decorrer de todo o texto, se diferencia da sua espécie comum ao introjetar não apenas hábitos humanos, mas sentimentos.

1.5.2 A humanização maléfica

Em “Seminário dos Ratos”, os mamíferos roedores proliferam numa cidade, levando as autoridades governamentais a organizar um seminário no intuito de debaterem o assunto, com a presença, inclusive, de especialistas estrangeiros.

O texto se desenvolve em um discurso sutilmente irônico, sugerindo uma representação das providências intentadas pelos políticos brasileiros, sempre coroadas de ostentação e ineficácia. Contextualizados na contumaz ineficiência de tais autoridades, sempre incapazes de sanar as mazelas sociais, embora se declarem imbuídos do propósito, somos, pois, induzidos a uma leitura alegórica. Note-se que o órgão responsável pela organização do seminário é identificado com uma sigla que lembra as dos órgãos públicos – RATESP, bem como o cargo dos políticos: Diretor das Classes Conservadoras Desarmadas e Armadas, Secretário do Bem-Estar Público e Privado etc.

Segundo Todorov (1975 p. 66), a alegoria anula o efeito fantástico por criar uma conexão do relato com o mundo referencial e explicar os fenômenos como representativos de uma situação vinculada a uma realidade social. O acontecimento que tende a configurar o gênero fantástico consiste na invasão dos ratos à mansão onde se realizaria o tal seminário. Vejamos a descrição feita pelo cozinheiro, ao anunciar o roubo de toda a guarnição do jantar:

– [...] assim como entrou, saiu tudo guinchando feito doido, eu já estava ouvindo fazia um tempinho aquele barulho [...]. E cada ratão, viu? Deste tamanho! A Euclídea pulou em cima do fogão, eu pulei em cima da mesa, ainda quis arrancar uma galinha que um deles ia levando assim no meu nariz, taquei o vidro de tomate com toda força e ele botou a galinha de lado, ficou de pé na pata traseira e me enfrentou feito um homem, pela alma de minha mãe, doutor, me representou um homem vestido de rato! (TELLES, 1981, p. 87)

Como se observa, os ratos são assemelhados ao homem por mostrarem a capacidade de tomar atitudes jamais concebidas racionalmente à espécie. Saem, portanto, da condição de seres minúsculos e passam por uma humanização às avessas, ou seja, adquirem atributos humanos, como a habilidade de conduzir objetos e enfrentar o adversário – como se passassem por uma antropomorfização

—, mas não se humanizam na verdadeira acepção do termo. Ao contrário, se rebelam contra o extermínio. Apossam-se do que não lhes pertence de fato, mas de direito, utilizando um método ilícito que é o roubo. Tal atitude pressupõe um raciocínio lógico e prévio, o que nos remete, mais uma vez, à leitura alegórica, em que poderíamos conceber a rebelião dos ratos como uma revolta do povo cansado de injustiças.

Apesar de toda a indução para propiciar uma leitura representativa, só podemos interpretá-la como um artifício para escamotear os dados necessários à afirmação do gênero fantástico, pois, de acordo com Todorov (1975, p.81), “não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto”. E, como nenhuma indicação é feita a um referencial externo específico, não podemos definir um gênero apenas em função do seu parentesco com uma história pertencente ao contexto do leitor, que é um elemento extratextual.

Além da falta de referências textuais a uma realidade determinada historicamente, o gênero fantástico se afirma em alguns índices evidenciados na narrativa: o acontecimento transcorre em uma mansão isolada, local propício para o insólito; os funcionários que presenciam a gigantesca invasão fogem atemorizados e o próprio Chefe das Relações Públicas poucas informações consegue dar após ser vitimado pela força maléfica dos ratos, pois se lembra apenas de detalhes inusitados, como a escuridão que se fez durante a invasão e a iluminação da casa vazia após a sua fuga.

Todavia, como rotular de fantástico um texto pleno de ironias e efeitos cômicos? O tão formal Chefe das Relações Públicas escapa aos ratos, preso numa geladeira. Vejamos a comicidade da cena no relato:

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

Mesmo sem provocar perplexidade, tal excerto confirma a estranha fúria dos roedores. A cena induz ao riso e à ridicularização da autoridade, tendendo para o grotesco.

Mais uma vez, no entanto, a hipótese de uma racionalização plena não se confirma. O esvaziamento total da casa, provocado pelos ratos, não é explicado. Nem o inquérito que se processou sobre a ocorrência conseguiu lançar dados racionais que tornassem o acontecimento compreensível pelas leis da lógica. As personagens, tanto quanto o leitor, permanecem imersas no inexplicável, a questionar como espécies tão pequenas, ainda que em grande número, se tornaram capazes de carregar cortinas, móveis e tapetes – objetos totalmente desproporcionais ao tamanho e, conseqüentemente, à força dos roedores. Além disso, a comicidade não está no acontecimento fantástico; não é, sequer, percebida pela personagem que vivencia momentos de pânico. A ótica cômica pertence apenas ao narrador ausente da intriga e distanciado temporalmente dela.

1.5.3 O poder dos insetos

Em “As formigas”, são os insetos que agenciam o acontecimento insólito, sem nenhum indício de transformação física. Tal como em “Seminário dos Ratos”, a ação é veiculada pelo conjunto e não apenas por um exemplar da espécie, o que vem a constituir um recurso, talvez baseado no chavão “a união faz a força”, para tornar mais verossímil o relato.

Duas estudantes, uma do curso de Medicina e outra de Direito, hospedam-se no sótão de uma pensão e, lá, encontram uma caixa que contém os ossos de um anão, deixada pelo hóspede anterior, também estudante de medicina. Durante a noite, mais precisamente antes da meia-noite, elas percebem a formação de uma trilha espessa de formigas, de origem inexplicada.

O aparecimento dos insetos inquieta as personagens, fazendo-as estranhar o comportamento disciplinado, como se conduzido por um instinto racional:

– Essas formigas. Apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo?

Levantei e dei com as formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessavam o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar (TELLES, 1981, p. 33-4).

Uma das personagens tenta compreender a inusitada aparição, atribuindo-a à sedução de alguma cartilagem incrustada ainda aos ossos, mas a outra a certifica de que os ossos estão *limpíssimos*.

Outro dado gerador da estranheza é o desaparecimento imperceptível das espécies mortas e o fato de que elas nunca percorrem o caminho de volta:

No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. (TELLES, 1981, p. 34) [...]

– Você varreu as mortas?

Ela ficou me olhando.

– Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?

– Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que você antes de deitar juntou tudo...Mas então quem? (p. 35)

A trilha da véspera, intensa, fechada, seguia o antigo percurso da porta até o caixotinho de ossos por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro. Sem caminho de volta. (TELLES, 1981, p. 36)

O medo se apodera das duas moças e chega ao clímax quando uma delas descobre que são as formigas as autoras do fenômeno. Antes do término, já iminente, elas fogem atemorizadas e ficam indecisas se escutam um grito dentro da noite, ou apenas o miado comprido do gato da dona da pensão, sem ter nem deixar pistas do que poderia ter provocado o inusitado barulho. Elas não se questionam, mas deixam entrever a ligação com a finalização da montagem do esqueleto. A própria decisão da fuga decorre do medo de algo que iria inevitavelmente acontecer. Fica-se sem saber se gritara a velha ou miara o gato, e em razão de quê.

Apesar de trazer um índice que o insere na perspectiva do fantástico tradicional – a reação de pavor das personagens e a descrição do espaço sinistro –, o conto inova na atitude delas, que não se mostram impotentes ante o inadmissível; elas fogem da pensão em tempo hábil, deixando as consequências indefinidas.

Como em “Tigrela” e “Seminário dos ratos”, o elemento condutor do inexplicável não pertence à raça humana, mas se assemelha a ela. Confirmamos o desempenho das formigas:

as formigas [...] entravam em trilha espessa [...] disciplinadas como um exército em marcha exemplar (TELLES, 1981, p. 34).

Uma formiguinha que escapou da matança passou por perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada (TELLES, 1981, p. 34).

Uma formiguinha desgarrada [...] sacudiu a cabeça entre as mãos (TELLES, 1981, p. 37).

Tanto as atitudes impróprias dos ratos como as das formigas pressupõem um raciocínio prévio da organização do acontecimento, pois, como já assinalamos, a ação é coletiva. A atribuição de qualidades humanas, tais como a de premeditar situações e realizá-las, aproxima insetos e homem – o que, no discurso, funciona como um meio de tornar verossímil o inadmissível.

1.6. A animação do inanimado

Em *Anão de jardim*, o narrador do conto é um anão de pedra, que espera, junto a um violoncelo quebrado, pela demolição da casa em cujo jardim ‘viveu’ desde que foi comprado num antiquário, pelo professor, dono da casa. Ele recebeu o nome de Kobold e foi colocado num caramanchão de onde conta as histórias que viu e presenciou. Vejamos a sua autodescrição:

[...] sou um anão de jardim. Não de gesso como pensava a Marieta, Esse anão de gesso é muito feio, disse ela quando me viu. Sou feio mas sou de pedra e do tamanho de um anão de verdade com aquela roupeta meiom idiota das ilustrações das histórias tradicionais, a carapuça. A larga jaqueta fechada por um cinto e as calças colantes com as botinhas pontudas, de cano curto. (TELLES, 1995, p.185).

Ao contar a história da família que vivia na casa, fala que a empregada vestia as roupas da patroa, que dava pontapés no cachorro; diz que Hortênsia, a mulher do professor, era saltitante e, por ter sido sempre colocada em segundo plano, arranjou um amante e decidiu matar seu marido, para poder receber a herança. Depois que o professor morre, envenenado lentamente com arsênico, Hortênsia vende a casa e vai embora, ficando o prédio condenado à demolição. O gênero fantástico se configura na humanização da estátua, na sua capacidade de interagir como um ser vivo, tecer elocubrações e análise da vida de pessoas humanas com que conviveu. Ele, inclusive, observa e critica o trabalho dos operários enquanto relembra fatos da sua existência.

O conto é narrado em primeira pessoa, na linguagem do anão de pedra, como se ele fosse um ser que pensa e sente, como ele mesmo relata:

Volto à minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá dentro em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU (TELLES, 1995, p. 192).

Ele mesmo tem consciência dessa impossibilidade de ser, dada a sua condição de estátua de pedra, mas reafirma a presença do coração pulsante; ele, o amigo confidente do professor que quis mas não pôde dizer a ele que a mulher o estava matando.

Embora se possa fazer uma leitura simbólica – a interação das pessoas mediada pelas coisas - e se possa ter a sugestão de que a humanização dos objetos equivale à desumanização das pessoas, não há racionalização evidente no discurso para anular o efeito fantástico. O anão permanece pensante no jardim, aguardando, a picareta dos operários que irão destruí-lo e fazê-lo, por fim, deixar de sentir.

Considerações finais

Lygia Fagundes Telles, assim, trabalha temas diversos na sua narrativa, resgatando desde os mais tradicionais como o duplo, a viagem ao passado, a possessão e a metamorfose, a animação do inanimado até os animais desprovidos de qualquer aparência que suscite uma interpretação fantástica da sua atuação; eles aparecem como espécies comuns, modificadas apenas pelos efeitos narrativos que visam a desenquadrá-los da normalidade para imprimí-lhes um desempenho de caráter extranatural.

O duplo, um dos mais antigos temas da literatura, é tratado em função de duas perspectivas: a tradicional, que visa, na sua destruição, à aniquilação do *eu*, como se confere nas sugestões de “A caçada”; e a moderna, que implica a sua restituição, como se pode constatar em “O encontro”. A possessão, que pela sua própria razão de ser já conduz o efeito demoníaco, é encenada como desesperadora, mas não chega a configurar um acontecimento que cause o impacto próprio do sobrenatural. O tema da viagem ao passado é encenado também de forma harmônica, eximindo-se de causar perplexidade sequer na personagem principal; a narrativa feita pelo anão de jardim, igualmente, não provoca nenhuma relação de estranheza. Já a metamorfose, um tema também

bastante tradicional, não é tratado de forma concreta; aparece apenas como uma sugestão.

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

Referências

- BARBOSA, M. de Lourdes D. L. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Fortaleza, 1983. Texto datilografado. Monografia do Mestrado da UFC.
- BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- BOZZANO, Ernesto. *Desdobramento: fenômenos de bilocação*. São Paulo: Calvário, 1972.
- BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.
- CASARES, Adolfo B. Prólogo. In: BORGES, J. L. et al. *Antología de la literatura fantástica*. 10. ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994. p. 4-7.
- CHIAMPÍ, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAUTIER, Théophile. O pé da múmia. In: PAES, José Paulo (Org.). *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo: Braziliense, 1985. p.68-82.
- HOFFMANN, E. T. A. O homem da areia. In: _____. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.113-147
- MAUPASSANT, Guy de. Aparição. In: _____. *Histórias eternas*. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 103-110.
- OLIVEIRA, Kátia. *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. São Paulo: L&P, 1976.
- SILVA, Vera M. T. *A metamorfose no contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Seminário dos ratos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

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

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Arcádia. 1974.

VEIGA, J. J. *Os cavalinhos de Platiplanto*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *A estranha máquina extraviada*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

Data da submissão: 25/08/2015

Data do aceite: 04/10/2015