

LIGIA CAROLINA FRANCISCATI DA SILVA MASSOLI

**O FANTÁSTICO EM CONTOS DE LYGIA
FAGUNDES TELLES E AMILCAR BETTEGA
BARBOSA**



ARARAQUARA – S.P.
2018

LIGIA CAROLINA FRANCISCATI DA SILVA MASSOLI

O FANTÁSTICO EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2018

Franciscati da Silva Massoli, Ligia Carolina
O fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles e
Amilcar Bettega Barbosa / Ligia Carolina
Franciscati da Silva Massoli – 2018
120 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel
Coorientador: Karin Volobuef

1. Telles, Lygia Fagundes Telles. 2. Barbosa,
Amilcar Bettega. 3. Fantástico. 4. Narrador. I.
Título.

LIGIA CAROLINA FRANCISCATI DA SILVA MASSOLI

O FANTÁSTICO EM CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E AMILCAR BETTEGA BARBOSA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da narrativa

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 24/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Célia de Moraes Leonel
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Tania Mara Antonietti Lopes
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo verificar o modo como, em determinados contos de Lygia Fagundes Telles e Amílcar Bettega Barbosa, categorias narrativas - em especial, o narrador ou a narração - e seus procedimentos linguísticos constroem o fantástico. Selecionamos as composições “O encontro”, “As formigas”, “Tigrela” e “Lua crescente em Amsterdã”, de *Mistérios* da primeira e “O rosto”, “O encontro”, “O crocodilo I” e “O crocodilo II” de *Deixe o quarto como está* do segundo, para comporem o *corpus* da dissertação. Tais narrativas foram escolhidas porque nelas sobressaem três temas fantásticos, a saber: o duplo, o terror e a metamorfose. Essa delimitação levou à concentração do estudo na constituição desses temas, pela instância narrativa, por outras categorias como a história, as personagens, o espaço e o tempo. Para alcançarmos os objetivos, tomamos como embasamento teórico, especialmente proposições de Tzvetan Todorov, Irène Bessière e Remo Ceserani que auxiliam no entendimento de procedimentos como tradicionais e posições de Jaime Alazraki e Davi Roas úteis para a compreensão de componentes do fantástico contemporâneo. Nos contos de Lygia Fagundes Telles, manifestam-se sobretudo, elementos do primeiro grupo e, nos de Amílcar Bettega Barbosa, os do segundo. Apesar disso, ambos os escritores centram a elaboração do fantástico na instância narrativa, modo pelo qual a verificação da maneira como se dá tal construção tem como eixo essa categoria narrativa. Para tanto, a principal base teórica é constituída pelos estudos de Gérard Genette. Com o intuito de situar as produções selecionadas na série literária nacional do fantástico, realizamos breve estudo sobre ela.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Amílcar Bettega Barbosa. Literatura fantástica. Narrador.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo verificar el modo como, en determinados cuentos de Lygia Fagundes Telles y Amílcar Bettega Barbosa, categorías narrativas – en especial, el narrador o la narración – y sus procedimientos lingüísticos construyen el fantástico. Seleccionamos las composiciones “O encontro”, “As formigas”, “Tigrela” y “Lua crescente em Amsterdã”, de *Mistérios* de la primera y “O rosto”, “O crocodilo I” y “O crocodilo II” de *Deixe o quarto como está* del segundo, para componer el *corpus* de la disertación. Tales narrativas fueron elegidas porque en ellas sobresalen tres temas fantásticos: el doble, el terror y la metamorfosis. Esa delimitación llevó a la concentración del estudio en la constitución de esos temas, por la instancia narrativa, por otras categorías como la historia, los personajes, el espacio y el tiempo. Para alcanzarnos los objetivos, tomamos como base teórica, especialmente proposiciones de Tzvetan Todorov, Irène Bessière y Remo Cesarani que auxilian el entendimiento de procedimientos como tradicionales y posiciones de Jaime Alazraki y Davi Roas útiles para la comprensión de componentes del fantástico contemporáneo. En los cuentos de Lygia Fagundes Telles, se manifiestan, sobre todo, elementos del primer grupo y, en los de Amílcar Bettega Barbosa, los del segundo. Sin embargo, ambos escritores centran la elaboración del fantástico en la instancia narrativa, modo por el cual la verificación del modo de cómo se da tal construcción tiene como eje esa categoría narrativa. Para eso, la principal base teórica es constituida por los estudios de Gérard Genette. Por intuición de situar las producciones seleccionadas en la serie literaria nacional del fantástico, realizamos breve estudio sobre ella.

Palabras-claves: Lygia Fagundes Telles. Amílcar Bettega Barbosa. Literatura fantástica. Narrador.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 BALIZAS TEÓRICAS E CRÍTICAS	12
1.1 Literatura fantástica: percurso teórico	12
1.1.1 O fantástico tradicional de Todorov	13
1.1.2 Irène Bessière: o fantástico como lógica narrativa	15
1.1.3 Remo Ceserani: o fantástico como modalidade literária	19
1.1.4 O neofantástico	22
1.1.5 O fantástico contemporâneo	25
1.2 Literatura fantástica no Brasil	28
1.3 Fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa.	38
1.3.1 A escrita intimista de Lygia Fagundes Telles	38
1.3.2 O fantástico e o mistério nos contos de Lygia	40
1.3.2.1 Influências na produção fantástica	41
1.3.2.2 A linguagem precisa	42
1.3.3 Amilcar Bettega Barbosa: breve apresentação	43
1.3.4 O mundo fantástico de Bettega	44
1.3.4.1 A linguagem nebulosa	45
1.3.4.2 A família literária de Bettega	46
2 O FANTÁSTICO E O DUPLO	48
2.1 “O encontro”: o reconhecimento da narradora e o espaço misterioso	50
2.2 “O rosto”: o protagonista aprisionado, o rosto e a casa	57
2.3 A desconstrução do ser	64
3 O FANTÁSTICO E O TERROR	67
3.1 “As formigas”: a montagem do esqueleto de anão	71
3.1.1 O sobrado e o sótão	76
3.1.2 O tempo	78
3.2 “O encontro”: o narrador observador	79
3.2.1 O estreitamento da cidade	82
3.2.2 A incerteza temporal	84
3.3 O espaço, o tempo e o narrador.	86
4 O FANTÁSTICO E A METAMORFOSE	89

4.1 “Tigrela”: tigre/mulher	92
4.2 “Lua crescente em Amsterdã”: metamorfose no espaço mágico.	96
4.3 “O crocodilo I”: simbiose entre homem e crocodilo	100
4.4 “O crocodilo II”: metamorfose perpétua e a naturalização do sobrenatural.....	105
4.5 Metamorfoses: o olhar das personagens	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Lygia Fagundes Telles é um dos expoentes do conto fantástico na literatura brasileira e, desde o seu primeiro romance, “[...] o fantástico já dava sinal de si na ficção.” (PAES, 1998, p.82). A obra da escritora, de modo geral, apresenta uma linha existencialista e intimista, principalmente nos romances.

Porém, já na primeira coletânea de 1949, *O cacto vermelho*, os contos “Estrela branca” e “Madrugada grotesca” dialogam diretamente com a tradição fantástica, ou seja, há a presença de elementos que rompem com a naturalidade do mundo empírico e o segundo conto, inclusive, traz referência ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe, mestre dessa modalidade narrativa e uma das influências recebidas por ela.

Sua obra é marcada pela linguagem precisa, em um trabalho de artesã (ATAÍDE, 1973, p.92), explorando de maneira minuciosa as incertezas das personagens. Em seus contos a realidade externa é rompida pelos elementos sobrenaturais e “[...] soma-se a essas características para completar a mensagem de Lygia, tão profusa de valores: o gosto da magia e do fantástico, algo do romantismo, da novela gótica e da história de terror.” (LUCAS, 1990, p.63).

A coletânea *Mistérios*, objeto deste estudo, consiste em contos publicados anteriormente e apresenta inéditos. A obra é composta essencialmente por narrativas fantásticas e Sônia Régis (1982, p.10 – grifo da autora), em análise da coletânea, diz que os contos “[...] enfeixem a condição humana e a sua circunstância”, constituindo-se como narrativas inquietantes e questionadoras dos limites do real, uma vez que deixam em suspenso o comprometimento com o mundo verossímil: “A ambiguidade e a tensão expressiva deixam transitar a fantasia, o absurdo e o insólito pelos desvãos dos textos como forma de programar o conhecimento do *mistério* [...]”.

Sônia Régis (1998, p.87) observa, ainda, a busca da essência da linguagem nos narradores de Lygia, levando o leitor a observar as consciências mais diversas e as mutações da realidade:

A maior preocupação de Lygia Fagundes Telles é enunciar uma condição de mistério da palavra, principalmente da palavra poética, as analogias do conhecimento, os elos que vão se encaixando na memória, formando um tecido simbólico que causa assombro, pelo imediatismo, e reflexão, pela qualidade humana registrada.

Por sua vez, Amilcar Bettega Barbosa tem-se destacado na literatura fantástica contemporânea, embora só recentemente, tendo publicado três livros de contos: *O vôo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição do cansaço* (2002) e *Os lados do círculo* (2004). Na segunda coletânea, objeto de exame deste trabalho, o sobrenatural não apenas irrompe das situações cotidianas “[...] como também faz o caminho de volta a elas ou, antes, cria um novo cotidiano, uma nova anormalidade, um novo real”. (COUTO, 2002).

De acordo com Brasil (2007, p.87), o rigor formal e o zelo com a linguagem de Bettega nas narrativas podem ser comparados ao trabalho de ourives, devido ao emprego meticuloso da linguagem, pois o narrador, em primeira pessoa, é inserido em um espaço transgressor, composto por anormalidades e dissonâncias que desestabilizam o cotidiano.

A análise do *corpus* selecionado das coletâneas *Mistérios* (1998), de Lygia Fagundes Telles e *Deixe o quarto como está* (2002), de Amilcar Bettega Barbosa é pautada nos estudos de Tzvetan Todorov (2014), Irène Bessièrre (1974) e Remo Ceserani (2006) quanto ao fantástico tradicional e nas reflexões de Roas (2014) e Alazraki (2001) quanto ao fantástico contemporâneo.

É inegável entre os críticos a contribuição de Todorov aos estudos do fantástico. Julgamos de grande importância sua proposição sobre a possibilidade de dúvida que um narrador em primeira pessoa instaura, embora seja necessário apontarmos relatos em que a opção pelo narrador em terceira pessoa não exclui o fantástico, visto que houve uma reformulação da modalidade no século XX e não o desaparecimento do mesmo, como mencionado pelo teórico. As mudanças no tratamento do insólito ocorrem principalmente nos textos de Barbosa.

Na teoria proposta por Todorov (2014, p.47), a hesitação do leitor, gerada pela sequência narrativa, é fundamental, porque “[...] o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem”, portanto, a dúvida é um fator decisivo para a identificação do gênero. Para Todorov (2014, p.48), o evento sobrenatural pode ser entendido como produto da imaginação, não comprometendo as leis do mundo, ou como um evento que ocorreu de fato, ultrapassando as leis compreendidas pelos homens. A hesitação ocorre diante das duas alternativas e a escolha de uma delas danifica o efeito fantástico, visto que o leitor adentra nos gêneros vizinhos, o estranho ou o maravilhoso.

Acreditando, porém, que o fantástico não pode ser reduzido a presença ou a ausência de hesitação do leitor, consideramos que as colocações de Irène Bessière (1974), se não solucionam a questão, oferecem caminhos mais profícuos para a discussão do fantástico nas composições de Lygia e Amílcar.

Para Bessière (1974, p.9-10), a grande dificuldade para definir o fantástico está, em muitos casos, nos pressupostos metodológicos e conceituais, ignorando-se o enraizamento cultural presente no modo como o relato é construído. Assim, sua crítica a Todorov reside em que o sobrenatural não é somente uma construção da linguagem, mas, também, dentro de certos meios culturais, fato objetivo. Desde que a literatura escolhe representar o sobrenatural, ela não se fecha em si mesma, mas apresenta uma forma possível da relação do sujeito com o mundo exterior, com traços embrionários do fantástico contemporâneo, conforme posição desenvolvida posteriormente por Alazraki (2001) e Roas (2014).

Logo, para Bessière (1974, p.32), o fantástico se apresenta como lógica narrativa, composto pela superposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual) que corresponde à motivação realista e outra racional e meta-empírica (mitologia, teologia, milagres, ocultismo), que transpõem a realidade para o plano sobrenatural e que, por isso, o torna concebível e aceitável. A oposição de duas probabilidades externas impede que o acontecimento seja somente um mistério como no romance policial ou no de aventura.

Remo Ceserani, influenciado pelo estudo de Bessière sobre esse tipo de texto como lógica narrativa, propõe, em *O fantástico* (CESERANI, 2006, p.12), a concepção do fantástico como modalidade literária, ou seja, um modo de narrar que sempre esteve presente e chegou ao ápice na primeira metade do século XIX, quando se torna “[...] a estrutura fundamental da representação [...] para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor.”

Assim como Bessière, Ceserani (2006, p.68) salienta que a modalidade é composta pela recorrência de elementos formais e temáticos, que não são exclusivos da mesma, mas são frequentes no mundo fantástico e aplicados e combinados de maneiras diversas.

Para Alazraki (2001, p.279), a literatura fantástica ganhou outros contornos no século XX, surgindo um novo gênero, denominado neofantástico. Essa forma de narrar está ligada aos movimentos de vanguarda, à Primeira Grande Guerra e ao

existencialismo, assim, o evento sobrenatural não provoca medo ao leitor, mas perplexidade diante do mundo.

Já Roas (2014) não observa o nascimento de um novo gênero literário, mas a renovação do fantástico tradicional, que denomina fantástico contemporâneo. Nessa perspectiva, ocorre a mudança em relação ao conceito de real e de indivíduo. O sobrenatural é instaurado no cotidiano para refletir a realidade instável, caótica e inexplicável. Para o estudioso (ROAS, 2014, p.74), o fantástico do século XIX e XX são diferentes devido ao desenvolvimento sociocultural. Todavia, a essência do modo de narrar é mantida, isto é, o propósito de romper as regras que configuram o real.

Partindo do pressuposto de que os contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa são pautados pela desconstrução do mundo empírico, em inversões de sentido habituais, criando uma nova significação ao aproximar o sobrenatural do natural, notamos a necessidade de análise das instâncias narrativas que compõem as obras, em especial o narrador, na tentativa de apreendermos os recursos técnicos e temáticos responsáveis pelo efeito de sentido de fantástico.

Portanto, o intuito deste trabalho é verificar, em contos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa, a maneira pela qual o fantástico é construído, principalmente por meio do narrador, partindo de três temas recorrentes na modalidade: o duplo, o terror e a metamorfose.

O *corpus* é composto pelos textos “O rosto”, de Barbosa e “O encontro”, de Telles para as discussões do duplo; o terror é presente nas narrativas “As formigas” e “O encontro”, de Telles e Barbosa respectivamente; e a metamorfose, nas composições “Tigreela” e “Lua crescente em Amsterdã”, de Telles e “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, de Barbosa.

O embasamento teórico da dissertação pode ser agrupado em três linhas principais: ensaios críticos sobre os autores e suas obras de maneira ampla e, em especial, sobre as coletâneas selecionadas; balizas teóricas sobre o fantástico tradicional e contemporâneo e sobre o narrador e, por fim, estudos sobre cada tema específico.

No primeiro capítulo, apresentamos as balizas teóricas e críticas. Estudamos a literatura fantástica por meio de um breve percurso teórico, a partir das obras de Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006), sobre o fantástico tradicional e Alazraki (2001) e Roas (2014) sobre o fantástico contemporâneo, com o objetivo de refletirmos sobre nosso tema de maneira ampla, como modalidade narrativa. Para

verificar como os temas recorrentes são construídos por procedimentos narrativos e retóricos, com foco no narrador, pautado no estudo de Genette ([197-]).

Em sequência, discutimos a presença do fantástico na literatura brasileira e a recorrência dos temas selecionados. Como explica Lima (1986, p.207), a literatura brasileira é predisposta, desde a sua formação, à observação e ao culto documental, elementos inibidores da liberdade imaginativa na modalidade em questão. A fortuna crítica de Lygia será pautada nos ensaios críticos de Régis (1982), Lucas (1990), Coelho (1971), Paes (1998) e a de Amílcar, segundo os estudos de Mello (2007), Carneiro (2005), Brasil (2007), entre outros.

No segundo capítulo, apresentamos o duplo. Para a sua compreensão e sua relação com a literatura fantástica, é sistematizado um breve percurso das possibilidades da manifestação do tema em obras pertencentes à modalidade, a partir das reflexões de Bravo (1998) e Martín Lopes (2007) e a análise dos contos “O encontro” e “O rosto”.

Em seguida, o próximo capítulo trata do tema do terror e da influência dos romances góticos no nascimento da literatura fantástica, pautado nos estudos de Lovecraft (2007), Camarani (2013), Poe (1999), Manguel (2005) e Rossi (2008). As composições “As formigas” e “O encontro” são objeto de análise da questão com o intuito de observar como a maquinaria gótica ressoa nas recentes produções fantásticas, tal como a influência de Poe na construção das narrativas.

Por fim, o último tema abordado é a metamorfose, um dos mais antigos da literatura. Com a análise de “Tigrela”, “Lua crescente em Amsterdã”, “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, buscamos identificar como a metamorfose manifesta-se nesses textos fantásticos, levando em conta a publicação de Franz Kafka, *A metamorfose*. As discussões se dão por meio dos estudos de Silva (1985), Assis Silva (1995) e Carone (2009).

1. BALIZAS TEÓRICAS E CRÍTICAS

1.1. Literatura fantástica: percurso teórico

O termo fantástico, no domínio popular, é utilizado em diversas situações e pode significar: “1.aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2.caráter caprichoso, extravagante; 3.o fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4.o que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado.” (HOUAISS, 2001). No âmbito dos estudos literários, o fantástico mantém essas acepções, principalmente no sentido de representar algo incomum e extraordinário, ao romper com as regras do mundo empírico. Desse modo, faz-se necessário verificar como alguns teóricos refletiram para determinar o lugar do termo e suas concepções nos limites desses estudos.

A origem da literatura fantástica é um dos primeiros pontos discutidos entre os estudiosos e verificam-se duas linhas de pensamento. A primeira a concebe no sentido restrito – o fantástico *stricto sensu*, assim denominado por Rodrigues (1988) – e surge no século XVIII, precisamente. Segundo Roas (2001, p.22), esse século foi um período de valorização da razão, devido ao aparecimento dos ideais iluministas e das conquistas científicas, contudo, os escritores – ligados ao Romantismo - encontraram uma forma de expressar as limitações humanas por meio da literatura. Assim, a razão não era, para eles, a única forma de apreender o mundo, uma vez que a intuição e a imaginação eram outros meios possíveis para compreendê-lo.

Dessa maneira, a literatura fantástica prosperou em regiões nas quais o Romantismo desenvolveu-se intensamente, como na Alemanha e nos países anglo-saxões. É quase unânime os teóricos dessa concepção considerarem a obra *Le diable amoureux*, de Jacques Cazotte, escrito na França em 1772, como o texto fundador.

Todavia, a literatura fantástica é entendida em um sentido amplo – o fantástico *lato sensu*, segundo Rodrigues (1988) – compreendendo desde Homero e *As mil e uma noites* até produções atuais, ou seja, é um modo de contar que esteve presente em todas as épocas.

Para compreendermos de maneira mais adequada a literatura fantástica de forma restrita e ampla, bem como as suas modificações, este capítulo contempla estudos de relevo sobre esse ponto. Primeiramente, tomamos a *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, de Tzvetan Todorov, em que o teórico apresenta um estudo detalhado e consistente das características formais do gênero. Em oposição às ideias de Todorov,

Irène Bessière, em *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, de 1974, acredita que o fantástico não define uma qualidade intrínseca a determinados seres e objetos, nem supõe uma categoria ou gênero literário, mas constitui uma lógica narrativa. Já Remo Ceserani, influenciado pelo estudo de Bessière, propõe, em *O fantástico*, de 2006, a concepção de modalidade literária, ou seja, reflete o fantástico como um modo de narrar. Além disso, as reflexões de Alazraki no ensaio intitulado “¿Qué es lo neofantástico?”, de 2001, e de David Roas em *A ameaça do fantástico*, de 2014, são fundamentais para o entendimento da modalidade nos séculos XX e XXI.

1.1.1. O fantástico tradicional de Todorov

Tzvetan Todorov publica *Introdução à literatura fantástica*, em 1970, estudo que propõe a análise da estrutura formal da literatura fantástica, partindo do princípio de que toda obra literária se constrói por meio de um sistema cujos componentes estão em relação de interdependência.

O estudioso delimita o fantástico como gênero a partir de um conjunto de textos literários com características comuns, definindo-o como vizinho de dois outros: o estranho e o maravilhoso. O primeiro aproxima-se da realidade, porque os fatos são explicados com parâmetros naturais ou científicos; o segundo reside em um mundo imaginário em que não há estranhamento por parte das personagens. O fantástico está situado entre os dois gêneros, porque nele ocorre a inserção do elemento sobrenatural e, ao mesmo tempo, gera hesitação no leitor.

[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2014, p.49).

A hesitação do leitor é o cerne do fantástico, não abrindo espaço para a presença do estranho e do maravilhoso, qualquer explicação ou aceitação coloca fim ao gênero; portanto, o fantástico abriga a ambiguidade e se define como “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 2014, p.31).

Ao delinear o fantástico a partir da hesitação experimentada pelo leitor implícito, nota-se a preocupação de Todorov com o leitor e sua função na construção da narrativa, visto que é “[...] necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de personagens vivos.” (TODOROV, 2014, p.39). A proposição citada é a primeira condição para a existência do fantástico. A segunda condição refere-se à importância da existência na obra de algum personagem – frequentemente o narrador ou o protagonista – que experimente a hesitação causada pelos fenômenos sobrenaturais, proporcionando a identificação entre a personagem e o leitor. A terceira condição trata da necessidade de rejeitar interpretações poéticas ou alegóricas do texto. A primeira e a terceira condições são elementos constitutivos do gênero, já a segunda é facultativa.

Tais normas propiciam o efeito de ambiguidade na obra literária, porque geram dúvidas no leitor. A ambiguidade é construída nos três níveis que compõem a obra: verbal, sintático e semântico. O nível verbal, segundo Todorov (2014, p. 85-86), compreende a enunciação e o enunciado. No enunciado, há o emprego recorrente do discurso figurado que, se entendido literalmente, determina o sobrenatural; a enunciação, por sua vez, refere-se ao narrador que frequentemente fala em primeira pessoa, sendo ele uma das personagens, o que convém ao fantástico dado que

[...] a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos [...] trata-se de um homem como os outros, sua palavra é duplamente digna de confiança; em outros termos, os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: excelentes condições para que o fantástico apareça. (TODOROV, 2014, p.92).

Já o aspecto sintático, para o teórico (TODOROV, 2014, p.94-95), implica a organização textual, especificamente, no que tange à aparição do elemento sobrenatural, que deve ser gradual até atingir o ápice – argumento pautado nas recomendações de Edgar Allan Poe sobre o efeito único que deve existir no conto.

O terceiro aspecto é denominado semântico ou temático; quanto a esse ponto, Todorov elabora uma distribuição de temas partindo do princípio das compatibilidades e incompatibilidades, elencando dois grupos: os temas do “eu” e os temas do “tu”.

Os primeiros, de acordo com Todorov (2014, p.121), estão relacionados à metamorfose, aos seres com poderes ou às mudanças físicas que ocorrem em criaturas

naturais, ao pandeterminismo ou à pansignificação. “Em outros termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque.” Os temas do “eu” podem ainda abranger a multiplicação da personalidade, a ruptura entre sujeito e objeto e a transformação do tempo e do espaço.

Para os temas relacionados ao “tu”, o crítico (TODOROV, 2014, p.146-148) elenca aqueles ligados à sexualidade, tais como o incesto ou a homossexualidade; o amor a mais de dois indivíduos, o amor cruel que beira ao sadismo, a necrofilia – amor aos mortos ou aos vampiros, tema muito recorrente entre os românticos. Os temas do “eu” e do “tu” rompem os limites aceitos pela razão e a divisão entre matéria e espírito.

Contudo, a definição de Todorov é restrita aos escritores dos séculos XVIII e XIX, visto que os temas da literatura fantástica “[...] se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos.” (TODOROV, 2014, p.169) e a dúvida, elemento essencial para o gênero, apresenta outros traços no século XX como na célebre obra de Franz Kafka *A metamorfose*, em que o elemento sobrenatural surge no início da narrativa e sem estranhamento por parte das personagens.

Para Todorov a dúvida, ou seja a hesitação, deve permanecer para a concretização da narrativa fantástica; todavia, é necessário salientar que os padrões de realidade são modificados em cada cultura e a evolução da ciência desmistifica paradigmas. O fantástico contemporâneo tende a não contrariar as leis naturais, mas contraria a normalidade dos eventos, existindo uma fronteira tênue entre a normalidade e o não natural, ainda que o homem consiga diferenciar o real do irreal. Desse modo, a proposta do teórico, apesar de pertinente para refletir questões referentes às estruturas da narrativa fantástica não é suficiente.

1.1.2. Irène Bessière: o fantástico como lógica narrativa

Em oposição à proposta de Todorov sobre o fantástico como gênero literário identificado pela hesitação, têm-se as reflexões teóricas de Irène Bessière em *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*, de 1974, estudo que valoriza o texto e, desde o título – a poética da incerteza –, apresenta a proposta de examinar a dialética entre o real e o irreal inerente à literatura fantástica. Para a estudiosa, o fantástico

[...] provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire. (BESSIÈRE, 1974, p.10)¹.

O texto, para Bessière (1974, p.24), é um mundo a ser desvendado na leitura, por isso, ela defende a perspectiva polivalente da narrativa fantástica, propondo-a como a união de caso e enigma ou adivinhação, visto que une a incredulidade e a convicção de que é possível alcançar determinado saber. Assim, o caso existe devido à incapacidade do protagonista de resolver a adivinhação; por esse motivo, a narrativa provoca incerteza à mente, porque une elementos contraditórios de forma coerente e complementar.

As imagens presentes nos textos e as formas estabelecidas para definir o natural e o sobrenatural variam de acordo com cada época e com cada cultura; desse modo, a ficção fantástica elabora imagens e crenças que pertencem ao mundo empírico e são confrontadas na narrativa. É possível verificar, dessa forma, que o discurso não especifica o verossímil e o inverossímil, mas é construído a partir da justaposição e das contradições dos diversos verossímeis, isto é, das rupturas cotidianas colocadas a exame (BESSIÈRE, 1974, p.11-12).

A estudiosa ressalta o fato de não existir uma linguagem fantástica determinada, uma vez que, com as mudanças sociais, os discursos modificam-se, visto que esse modo narrativo evoca as opiniões coletivas sobre o natural e o sobrenatural, assim, a interioridade e a exterioridade necessariamente se comunicam. Devido às questões mencionadas, interessa examinar como os fatos acontecem no universo fantástico e as consequências para o sujeito; por isso, o questionamento das narrativas é “o que aconteceu”, com o intuito de destacar o elemento sobrenatural (BESSIÈRE, 1974, p.14).

¹ [...] provoca a incerteza ao exame intelectual, porque coloca em ação dados contraditórios, unidos de acordo com uma coerência e uma complementariedade própria. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa, ao mesmo tempo, formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo da pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e o imaginário coletivo. (Tradução nossa).

Em decorrência do foco no acontecimento e não na atuação da personagem, o fantástico mantém o enigma, em que as explicações possíveis desvendam o mistério, já que o elemento inverossímil é justaposto ao verossímil sendo impossível solucionar o fato sobrenatural. Por tal motivo. “[...] *le récit fantastique est bien, suivant la suggestion de Henry James, dans le Tour d’écrou, le premier tour d’une vis sans fin* ².” (BESSIÈRE, 1974, p.21).

Por essa razão o projeto fantástico é antinômico ao unir o real e o meta-empírico (mitologia, teologia dos milagres e dos prodígios, ocultismo, entre outros), o irreal está no primeiro plano e o real no segundo, por isso, a codificação do real é, paradoxalmente, mediada pelo fantástico. O relato pode parecer claro, mas provoca o leitor pela incerteza e pela familiaridade do mistério. “*Le discours fantastique accumule les indices de la révélation pour ne rien découvrir.*”³(BESSIÈRE, 1974, p.36).

Por conseguinte, o fantástico é composto pelo jogo de ambivalências e de antinomias, como a razão e a desrazão, o real e o irreal, constituindo uma lógica narrativa, criando ambiguidades e formando os signos culturais que a narrativa absorve; é o discurso da contraforma, ao anunciar a realidade aparente para aprisionar o personagem em suas incertezas.

Bessière (1974, p.55-56) discute a insuficiência metodológica para a análise do fantástico proposto por Todorov. O autor de *Introdução à literatura fantástica*, ao delimitar o fantástico como gênero historicamente datado, a partir da obra de Cazotte, restringe o campo de análise e, por esse motivo, acredita na diluição do gênero no século XX. Além disso, a estudiosa faz ressalva à terminologia confusa utilizada para delimitar as fronteiras entre os gêneros vizinhos – estranho e maravilhoso.

A autora contesta a definição do fantástico pautada na hesitação; para ela, a hesitação do leitor ou da personagem reduz a narrativa ao estranhamento e ao simples jogo entre o real e o irreal; todavia, o fantástico resulta da contradição entre as duas ordens e não da recusa entre ambas.

Le récit fantastique se présente comme la transcription de l’expérience imaginaire des limites de la raison. Il allie la fausseté intellectuelle de ses prémisses à une hypothèse extra-naturalle ou surnaturalle, de telle manière que la motivation réaliste soit indissociable d’un principe d’irréalité. La juxtaposition de deux

² A narrativa fantástica é, de acordo com a sugestão de Henry James, em *Tour d’écrou*, a primeira volta de um parafuso sem fim. (Tradução nossa).

³ A narrativa fantástica acumula índices de revelação para nada revelar. (Tradução nossa).

*probabilités externes, l'une empirique, l'autre méta-empirique, également inadéquates, doit suggérer l'existence de ce qui, dans l'économie de la nature et d'une surnature, ne peut pas être.*⁴
(BESSIÈRE, 1974, p.62).

A realidade é colocada em dúvida na narrativa, todavia, o natural e o sobrenatural coexistem no interior da obra, gerando a ambiguidade necessária que possibilita ver o meta-empírico instaurado, ultrapassando os limites da razão. Isso consiste na contaminação do racional pelo irracional dentro do espaço ficcional, de forma coerente e verossímil.

O efeito fantástico apresenta como condição a designação do referente, ou seja, o fato que ocorre na realidade concreta ao evocar signos cotidianos. O verossímil apresenta dois sentidos, para Bessière (1974, p.163): por um lado, há o distanciamento da verdade; por outro, institui o anormal no meio cultural, evocando o consciente coletivo, do qual partilha o leitor. Para tanto, a narrativa é construída por forças centrípetas e centrífugas e o improvável assume a tendência cotidiana.

Quanto à união do herói e do narrador, a autora (BESSIÈRE, 1974, p.196-197) diz que esta relação é necessária, como foi enunciado por Todorov, visto que designa a duplicidade da narrativa e suas contradições. O duplo *status* corresponde a outra exigência da composição que lhe é contingente: o mundo – fantástico – e a visão do indivíduo de acordo com suas aventuras existenciais. Tal procedimento corresponde à incerteza do herói e auxilia na diferenciação do natural e do sobrenatural, do real e do irreal, assimilando os dois domínios. A ruptura da legalidade cotidiana revela a ambivalência ideológica do indivíduo; assim, a identificação do narrador e da personagem constrói uma nova relação com a realidade e uma enunciação subjetiva.

Portanto, a poética da incerteza dá-se por meio do equilíbrio entre os elementos justapostos e a ambiguidade, marca a impossibilidade de certezas diante dos acontecimentos. Essa lógica narrativa é pautada pela ambivalência e pela contradição; além disso, seu caráter paradoxal multiplica as possibilidades de compreensão com o objetivo de unir os contrários e explicar os eventos de forma insuficiente.

Quanto ao fantástico no século XX, Bessière (1974, p.147) analisa narrativas de Borges e Cortázar e verifica a renovação da modalidade, visto que são composições

⁴ A narrativa fantástica apresenta-se como a transcrição da experiência imaginária dos limites da razão. Alia a falsidade intelectual de suas premissas a uma hipótese extranatural ou sobrenatural, de tal maneira que a motivação realista seja indissociável de um princípio de irrealidade. A justaposição de duas probabilidades externa, uma empírica, outra metaempírica, igualmente inadequadas, deve sugerir a existência do que, na economia da natureza e de uma sobrenatureza, não pode ser. (Tradução nossa)

centradas em temas advindos do antropocentrismo, especialmente, a metamorfose. Para a estudiosa (BESSIÈRE, 1974, p.149), Cortázar situa o fantástico na banalidade do cotidiano, como ocorre em “Axolotl”; já as composições de Borges para ela (BESSIÈRE, 1974, p.153) constroem a realidade como imagens de nós mesmos, por meio de espelhos e simulacros, como em “As ruínas circulares”. Apesar de não realizar uma análise profunda das mudanças do modo narrativo, Bessière já verifica a renovação do fantástico, posteriormente discutida por Alazraki (2001) e Roas (2014), por exemplo.

Por fim, a estudiosa (BESSIÈRE, 1974, p.198) afirma que “[la] *non-résolution du récit et le système métaphorique font de la narration un drame, et de la lecture, un exercice conflictuel.*”⁵ O manuseio desse conflito é notável nos contos de Lygia Fagundes Telles e Amílcar Bettega Barbosa, examinado no capítulo de análise dos contos.

1.1.3. Remo Ceserani: o fantástico como modalidade literária

Remo Ceserani em seu livro *O fantástico*, publicado em 2006, desenvolve a proposta de Bessière quanto ao fantástico como lógica ou modo narrativo. Tendo analisado diversas obras literárias afirma que

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006, p.12)

Ele menciona o estudo de Todorov de 1970 e seu relevo ao impulsionar os estudos sobre a literatura fantástica, devido ao exame sistemático e original da modalidade até então pouco estudada. Ceserani (2006, p.8-9) assinala que existem duas tendências que se opõem quanto à concepção de modo; a primeira reduz o campo dessa narrativa aos textos e escritores do século XIX, em especial, ao romantismo europeu; a segunda não delimita limites históricos e trata de forma confusa diferentes modos. Outro problema comum é reduzir o fantástico como o contrário de realismo ou como sinônimo de ficção ou imaginário.

⁵ A não resolução da narrativa fantástica e o sistema metafórico fazem da narração um drama, e da leitura, um exercício conflitual. (tradução nossa).

Ao retomar o estudo de Bessièrre e a proposta de considerar o fantástico a partir do modo, Ceserani (2006, p.12) menciona o fato de o modo fantástico organizar a estrutura fundamental da representação e de transmitir experiências inquietantes ao leitor, sendo presença forte na literatura da modernidade.

O estudioso investiga algumas obras fantásticas tradicionais como “As aventuras da noite de São Silvestre”, de Hoffmann; “O pé da múmia” e “A Vênus d’Ille”, de Mérimée; “Berenice” e “O retrato oval”, de Poe. Os contos “A casa deserta”, de Hoffmann e “O altar dos mortos”, de Henry James também merecem destaque em seu trabalho, visto que tais escritores discutem a modalidade do fantástico no texto ficcional. Na primeira obra, Ceserani (2006, p.52) nota que o escritor estabelece uma discussão entre três personagens, em uma moldura introdutória, extranarrativa, sobre os acontecimentos misteriosos inseridos no cotidiano, isto é, a presença do natural e do sobrenatural. Já no segundo conto, o escritor pauta seu discurso nas relações que devem ser estabelecidas entre a consciência central de um personagem e a reação do leitor

Como resultado da análise das obras mencionadas, Ceserani (2006, p.67) delimita procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico – ressalta, todavia, que esses procedimentos e sistemas não são exclusivos de determinada modalidade literária, mas são frequentes na modalidade do fantástico. Segundo ele,

[...] o que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p.67).

Em primeiro lugar, o crítico (CESERANI, 2006, p.68-76) discute os procedimentos narrativos e retóricos recorrentes na modalidade. Inicia as considerações tendo como foco a posição de relevo dos procedimentos narrativos no corpo da composição, ou seja, coloca em pauta ou explícita o funcionamento da ficção. A seguir, destaca a utilização da narrativa em primeira pessoa e de destinatários explícitos, presentes por meio de cartas ou como ouvintes, responsáveis por promover a identificação do leitor com os fatos. Quanto ao uso da linguagem, menciona a forte capacidade projetiva e criativa, por meio das palavras outra realidade é estabelecida, principalmente pelo uso de metáforas.

O crítico menciona ainda que os textos fantásticos estão inseridos no cotidiano e no familiar e vão para o irreal e para o surpreendente, desencadeando o humor ou o terror. Outro elemento em destaque é a passagem de limite e de fronteira; geralmente, a personagem sai da realidade e adentra na dimensão do sonho, do pesadelo e da loucura; costumeiramente para ultrapassar tais limites há a presença do objeto mediador, elemento concreto, comprovação de que a personagem-protagonista transpõe os limites do real.

Ceserani (2006, p.75) cita Bessière quanto à presença de elipses, espaços vazios no texto literário, com a função de gerar incerteza e potencializar o mistério, em que o silêncio da narração nutre a propagação de perguntas. A teatralidade é frequente na modalidade em pauta, segundo o crítico, devido à necessidade de criar no leitor o efeito de ilusão e à duplicação dos elementos ou eventos representados. Como consequência da teatralidade, a figuratividade está presente de modo implícito, principalmente pela presença de elementos gestuais e visuais; por fim, o detalhe, como a hierarquização dos diversos elementos constitutivos da narrativa, refere-se às mudanças de escala, aos fragmentos da realidade inconstante que caracterizam o fantástico.

Estreitamente ligados aos procedimentos formais estão os sistemas temáticos. Ceserani (2006, p.77-88) inicia a enumeração dos mesmos com a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo, ou seja, com os elementos noturnos caros à modalidade em questão. A vida dos mortos é um tema clássico, presente em Virgílio e Dante, mas, no fantástico, o tema é interiorizado, relacionado à filosofia e à ciência. Ao tratar do indivíduo, sujeito forte da modernidade, o estudioso parte da individualidade burguesa e demonstra que, de um lado, a evolução do homem apresenta um percurso linear, e de outro, um itinerário metamorfoseado e fragmentado. Nesse caso, o sujeito transforma-se em um eu monomaniaco, obsessivo e louco. Assim agregam-se outros temas como a loucura e o duplo. A loucura está relacionada aos problemas de percepção mental, ao autômato e ao visionário; o duplo surge de maneira extremamente interiorizada, visto que é o discurso descentrado do sujeito cuja identidade é colocada em crise.

A aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível tem a ver com a presença do estrangeiro no espaço domiciliar, levando à forte interiorização com o eu, agredido subitamente, como no pacto com o diabo, por exemplo. Ceserani trata de Eros e das frustrações do amor romântico, o que implica questões de alma gêmea, excesso de projeções individuais no objeto e sublimações; por fim, o tema do nada remete ao

pessimismo, à loucura e ao niilismo e demonstra as incoerências do modelo cultural vigente.

Ao tratar das raízes históricas do fantástico, Ceserani (2006, p. 91) diz que, no decorrer do século XIX, a modalidade entrou em contato com outros gêneros como a autobiografia e o romance de ideias. Nesse momento, o fantástico alcança o ápice ao se misturar com outros gêneros literários e atuou como forte reconversão do imaginário, possibilitando aos escritores explorar novas experiências e estratégias de representação: “Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura.” (CESERANI, 2006, p.103).

1.1.4 O neofantástico

A literatura fantástica modificou-se ao longo do tempo, o modo tradicional de narrar o evento sobrenatural estudado por Todorov (2014) e Bessière (1974) ganhou outros traços no século XX. Para compreender quais mudanças ocorreram o crítico argentino Jaime Alazraki, no ensaio intitulado “¿Qué es lo neofantástico?”, discute o desenvolvimento dessa modalidade, considerando-a um novo gênero literário próximo do fantástico tradicional. Alazraki (2001, p.267-268) discute a presença de elementos sobrenaturais em diferentes narrativas, visto que a presença de algo insólito não basta para considerar o texto pertencente à literatura fantástica.

A partir da obra de P.G. Castex, *O conto fantástico na França*, estudos mais sistemáticos sobre a modalidade surgiram; a característica comum entre as diferentes abordagens teóricas é a presença de algum medo ou terror na composição e podemos notar que esse fato é perceptível nos estudos de Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2004), por exemplo.

Com base nos estudos de Caillois, Alazraki (2001, p.270-271) afirma que a característica mencionada acima diferencia o fantástico dos demais gêneros, como o maravilhoso em que não há espaço para medo ou terror. Já o relato fantástico propicia outras formas de ver o mundo, domesticado pela ciência, ao gerar elementos perturbadores. Entre os anos 1820 e 1850, quando o determinismo é utilizado para explicar todos os fatos,

surgem obras e autores fundamentais para o desenvolvimento do fantástico tradicional, como Hoffmann, Irving, Hawthorne, Achim von Arnim, Poe, Mérimée, entre outros.

O medo como elemento central do gênero é algo consensual entre os teóricos; no entanto, Alazraki (2001) observa que algumas narrativas não provocam medo e questiona:

¿Cómo clasificar y nombrar aquellos relatos que contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con algún miedo o terror? ¿Cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges o Cortázar, de indiscutible relieve fantástico [...] (ALAZRAKI, 2001, p.272).⁶

Pautado nas obras dos escritores Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, o teórico verifica que a produção de ambos se afasta das narrativas fantásticas do século XIX, bem como os textos de Kafka. Isso explica o posicionamento de Todorov, por exemplo, ao excluir a obra *A metamorfose*, de Franz Kafka, das narrativas fantásticas, indicando o término do gênero. Assim, a partir de sua pergunta e da verificação de que o medo, presente nas narrativas do século XIX, perde espaço para a inquietação e perplexidade, Alazraki propõe uma nova perspectiva teórica a fim de compreender essa modalidade.

A abordagem do teórico argentino está embasada em seus estudos sobre o escritor Julio Cortázar e no desenvolvimento de algumas reflexões do mesmo, como em uma conferência de 1962, quando Cortázar diz: “[...] casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre.”⁷ (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 272). O escritor argentino filia-se à linha de Poe; no entanto, não instaura o horror como no gênero fantástico tradicional, mas situa a realidade empírica em outro plano, em que o elemento sobrenatural advém do cotidiano. A partir disso, Cortázar define o fantástico.

Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 276).⁸

⁶ Como classificar e nomear aquelas histórias que contêm elementos fantásticos, mas que não se propõem a provocar medo ou terror? Como definir algumas narrativas de Kafka, Borges e Cortázar, de indiscutível caráter fantástico [...]. (Tradução nossa).

⁷ “[...] quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de melhor nome.” (Tradução nossa).

⁸ Para mim o fantástico é a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e de nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro racional não capta, mas que em alguns momentos irrompem e se fazem sentir. (Tradução nossa).

Para diferenciar os referidos autores da produção do século XIX, Alazraki (2001, p.276) propõe a denominação neofantástico, pois a visão, a intenção e o *modus operandi* desse gênero dialogam com o fantástico tradicional, mas são construídos de forma diferenciada, uma vez que “[...] *lo fantástico asume la solidez del mundo real [...] lo neofantástico asume el mundo real como una máscara [...]*”⁹ (ALAZRAKI, 2001, p.276). O neofantástico ao construir o mundo real como uma máscara, oculta uma segunda realidade; cria-se uma visão paradoxal, porque é impossível separar e distinguir o natural e o sobrenatural.

Já a intenção do relato neofantástico não é provocar medo ou horror, mas perplexidade ou inquietação, por meio de metáforas, que expressam “[...] *entrevisões o interstícios 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.*”¹⁰ (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Alazraki acredita que a metáfora corresponde à visão e à descrição a segunda realidade, esse recurso de linguagem nomeia o inominável. Assim, há elementos ocultos que não são vistos com clareza e inseridos no cotidiano, mas que geram perplexidade no leitor e na personagem, em que a ausência de elementos e o silêncio são fundamentais. (ALAZRAKI, 2001, p.279).

Segundo Alazraki (2001, p.279), o *modus operandi* é essencial em narrativas neofantásticas. No fantástico tradicional, a irrupção do sobrenatural era construída progressivamente ao longo da narrativa, conforme a sistematização de Todorov; já no texto neofantástico, a irrupção do sobrenatural surge nas primeiras linhas, pois a intenção não é provocar medo ou terror no leitor, mas perplexidade e personagens e leitores aceitam o insólito dentro do cotidiano.

A denominação neofantástico, portanto, tem o objetivo de diferenciar as narrativas do século XX, como as de Cortázar e Borges, de outros tipos. Esse novo gênero, de acordo com Alazraki (2001, p.280), está intimamente relacionado aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, aos movimentos de vanguarda, a Freud e à psicanálise, ao surrealismo e ao existencialismo, entre outros.

⁹ [...] o fantástico assume a solidez do mundo real [...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara [...] (Tradução nossa).

¹⁰ [...] entrevisões ou interstícios de desrazão que escapan ou resistem à linguagem da comunicação, que não se encaixam nos espaços construídos pela razão, que vão contra o sistema conceptual ou científico com os quais nos ocupamos diariamente. (Tradução nossa).

Apesar da tentativa de adotar novas perspectivas para o gênero, o teórico argentino não se afasta do estudo de Todorov, porque, ao fazer ressalvas quanto à delimitação do gênero pelo medo ou horror, propõe a substituição dos referidos termos por perplexidade e inquietação, indo ao encontro de uma questão complexa. Porém, o conceito desenvolvido no ensaio de Alazraki mostra-se uma forma interessante de estudar as produções fantásticas contemporâneas, ao manter a ligação entre textos produzidos em períodos tão diversos, com o intuito de analisar permanências e mudanças do gênero.

1.1.5. O fantástico contemporâneo

O estudioso espanhol David Roas, na obra *A ameaça do fantástico*, de 2014, aborda a questão do fantástico contemporâneo e do modo como tais obras divergem da produção do século XIX e início do século XX.

Apresenta a diferença entre o fantástico e o maravilhoso, convergindo para as características evidenciadas por Todorov, Bessière, Caillois, entre outras. Assim, no espaço maravilhoso, os acontecimentos são aceitos naturalmente; já em narrativas fantásticas, “[...] deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade [...]” (ROAS, 2014, p.31). Nesse sentido, Roas (2014, p.43) remete-se ao estudo de Bessière quanto à importância do contexto social para a consolidação do sobrenatural e para representar uma ameaça, visto que o pensamento do ser e do real depende do conhecimento de cada época e dos elementos que são socioculturalmente aceitos.

Retomando o estudo de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, Roas (2014, p.43) diz que a hesitação do leitor não pode ser a única distinção entre o fantástico e outros gêneros, como o maravilhoso e o estranho, propondo uma nova definição:

Em contraste, minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam a mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (ROAS, 2014, p.43).

A literatura fantástica está inserida no código realista, apresentando-se como um atentado contra a realidade que a circunscreve; portanto, a verossimilhança não surge como fator estilístico no texto, mas como uma necessidade basilar para o pleno

desenvolvimento da narrativa (ROAS, 2014, p.52). O gênero, assim, torna-se subversivo no aspecto temático e estilístico, dado que modifica a representação da realidade ao construir acontecimentos impossíveis.

A transgressão da realidade impressiona as personagens e o leitor frente ao sobrenatural. Roas (2014, p.58) denominado esse sentimento como inquietação, pois a palavra medo gera diversos questionamentos. Essa reação, assim como a presença de elementos do mundo empírico, é comum em narrativas fantásticas.

Todavia, tais traços constantes do gênero ganharam outros atributos no século XX, principalmente com as narrativas de Kafka, Borges e Cortázar. Roas (2014, p.66) discorda do termo neofantástico para se referir a tais narrativas, como proposto por Alazraki, porque a utilização de metáforas e a perplexidade gerado no leitor coincidem com o fantástico do século XIX, já que estão pautados no mesmo ideal: romper com as regras que configuram o real.

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que o nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo [...] (ROAS, 2014, p.67).

Para Roas (2014, p.70-71), o neofantástico não difere do fantástico tradicional, mas representa uma nova etapa na evolução natural do fantástico. A realidade é considerada uma construção fictícia, uma invenção humana e isso é latente nos contos de Borges: o mundo coerente em que acreditamos viver, na verdade, não existe.

Mesmo que o narrador e as personagens não manifestem inquietação ao longo da narrativa, o leitor concreto contesta tal realidade diante do silêncio sufocante. Em suma, o fantástico tradicional e contemporâneo mantêm a mesma ideia: questionar e produzir incertezas diante do real, a partir do conflito entre o narrado e a realidade extratextual.

Ainda sobre o neofantástico, Roas (2014, p.132-133) discorre sobre a ausência do medo e do horror nas obras fantásticas do século XX. Para o teórico, o objetivo do fantástico é desestabilizar os fatores empíricos que nos dão a segurança do real e essa transgressão causa efeito ameaçador.

Conforme Roas (2014, p.141), o medo é uma condição necessária para a narrativa em questão, por ser o produto da transgressão do mundo empírico. Todavia,

Alazraki acredita que o neofantástico apresenta-se como outro gênero, por não ter a intenção de gerar medo, mas perplexidade, de acordo com a segunda realidade expressa.

Acho que o problema se deve, em boa medida, ao fato de Alazraki reduzir (como também faz Cortázar) o fantástico do século XIX a uma das diversas variantes cultivadas nessa época, a que poderíamos chamar de “gótico-terrorizante”, onde tudo se destina a provocar o medo físico [...] (ROAS, 2014, p.145).

Buscando esclarecer a questão, Roas (2014, p.151-152) distingue dois tipos de medo: físico ou emocional e metafísico ou intelectual. O primeiro refere-se à ameaça física de morte, experimentada pela personagem e transmitida emocionalmente ao leitor no nível da ação. Retomando o estudo de Alazraki, destaca que a falta de espanto frente aos eventos sobrenaturais é uma das características diferenciais do neofantástico e do fantástico tradicional, no entanto, “[...] por menos que os personagens e o narrador se espantem diante do insólito, o leitor não deixa de experimentar esse espanto, uma vez que encara fenômenos impossíveis, que estão além de sua concepção de real.” (ROAS, 2014, p.152).

Além disso, muitas narrativas contemporâneas compartilham a atmosfera de fatalidade do fantástico tradicional, seja com a morte da personagem, seja com o transtorno absoluto, como ocorre em “Ruínas circulares”, de Borges, em que a personagem descobre que não existe ou em “Carta a uma senhorita de Paris”, devido ao suicídio da protagonista como forma de resolver a questão.

Já o medo metafísico ou intelectual envolve diretamente o leitor, segundo Roas (2014, p.155), isto é, quando as convicções sobre o real são colocadas em dúvida e ficamos distantes do familiar. Ele está presente em todas as épocas da literatura fantástica. Por conseguinte, a diferença essencial entre o fantástico tradicional e o contemporâneo é o fato de esse último trazer a irrupção do anormal em um mundo cotidiano, não para apresentar o sobrenatural, mas para postular a possível anormalidade da realidade.

Quanto à linguagem das narrativas fantásticas, Roas (2014, p.164-165) retoma a questão do código realista para a construção textual, uma vez que a presença do mesmo, como eixo central da história, é fundamental para a instauração do impossível. Ainda segundo ele (ROAS, 2014, p.168-169), a necessidade do realismo marcou profundamente a evolução da modalidade, em que os narradores intensificaram gradativamente a marca do cotidiano; à medida que avança o século XIX, os escritores

buscam referências científicas para potencializar o realismo, como ocorre em alguns contos de Poe, mas, é no século XX que autores como Kafka, Borges e Cortázar constroem narrativas fantásticas ao grau mais elevado de cotidianização. Roas (2014, p.178) ainda menciona recursos linguísticos recorrentes em narrativas fantásticas e adverte que não existe uma linguagem fantástica em si, mas a forma de usar a linguagem cria o efeito fantástico, como proposto por Ceserani (2006).

Dessa maneira, o fantástico, para Roas, existe por meio da concepção de realidade socialmente construída que, em dado momento, é transgredida por um elemento incomum, como uma ameaça às leis do mundo empírico, com a intenção de problematizar o real. Essa indagação persiste desde o século XIX, todavia, com as mudanças do mundo, a literatura fantástica ganhou novos contornos no século XX, mostrando que os elementos da realidade são questionáveis, bem como a possibilidade do homem de percebê-los, pois o cotidiano é algo frágil e aparente.

Neste trabalho consideramos a literatura fantástica como um modo literário, como propõem Bessière (1974), Ceserani (2006) e Roas (2014), pois a ficção fantástica cria - por meio de antinomias, da justaposição do empírico e do metaempírico, sistemas temáticos e narrativos - outro mundo. Por isso, as propostas desses estudiosos mostram-se as mais viáveis para a compreensão do fantástico tradicional e contemporâneo nas obras de Lygia Fagundes Telles e de Amílcar Bettega Barbosa, bem como dos referidos temas nelas examinadas – duplo, metamorfose e terror (ou mundo obscuro, segundo Ceserani). Além disso, o propósito não é classificar rigidamente as narrativas, mas compreender de que maneira o fantástico se estrutura e quais efeitos cada composição desencadeia, tendo o estudo das categorias narrativas como base, especialmente o narrador. Ressaltamos que o notável estudo de Todorov faz-se presente na análise dos contos, quando apropriado às narrativas, principalmente no que tange às questões referentes ao narrador-personagem.

1.2. Literatura fantástica no Brasil

O fantástico não apresenta um lugar de destaque na literatura brasileira, ao contrário do que ocorreu nos países latino-americanos, em que abundam os adeptos da modalidade. O primeiro impasse para o desenvolvimento dessa vertente literária no país pode ser a predisposição para obras documentais. De acordo com Costa Lima,

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossa. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica. (LIMA, 1986, p.2007).

A busca da identidade e da construção de um passado nacional, por meio da literatura, tolheu a existência da literatura com caráter sobrenatural, deixando tal manifestação em segundo plano. Segundo Selma Calasans Rodrigues (1988, p.64), “[...] é bastante clara a tendência da literatura brasileira para os diversos tipos de naturalismo: no século XIX, o Realismo-Naturalismo; nos anos 30 do nosso século, o regionalismo; nos anos 70, o romance-reportagem.”

O movimento da independência no século XIX no Brasil foi decisivo para a perpetuação do realismo e do abandono da vertente imaginativa, a qual Carlos Fuentes (2000) denominou “Tradição de La Mancha”, pautado na obra de Cervantes, em que ocorre a instauração de outra realidade por meio da imaginação, da estruturação da linguagem e da ironia. Em nosso país, no entanto, seguimos a tradição de “Waterloo”, cujas obras baseiam-se no relato da experiência e na representação da realidade. Por esses motivos, o fantástico foi marginalizado pela crítica e obras dessa modalidade são escassas em nosso meio.

Para Davi Arrigucci Jr. (1987, p.142), a tradição realista impediu o voo da imaginação nas letras nacionais, pois, “[...] embora a literatura fantástica não se oponha necessariamente ao realismo, a tendência em nosso meio não foi para incentivá-la.”

É comum, entre os críticos, considerar a obra *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, de 1855, a primeira ficção fantástica brasileira, mesmo que as narrativas que a compõem não correspondam plenamente às características da modalidade. No entanto, Wilson Martins (1977, p.375) informa que, entre 1845 e 1848, apareceu o romance *A casa mal assombrada*, de Antônio Joaquim Rodrigues e Vasconcelos, raramente mencionado e antecessor a obra de Azevedo.

A obra de 1855 foi escrita no bojo do Romantismo, com forte influência do byronismo e do gótico. Essa escola literária apresenta íntima relação com o fantástico, visto que

[...] a abertura total aos caminhos da imaginação que os românticos apreçoaram deu passagem a esta forma de narrativa. A ela não fugiram os mais respeitáveis nomes daquelas nações cuja influência

notória em nosso principiante nacionalismo literário não se desconhece: Inglaterra, França e Alemanha. (LOPES, 1997, p.265).

As pesquisas de Hélio Lopes (1997, p.265) identificam as fontes europeias, especialmente alemãs, dos precursores do fantástico no país. Hoffmann é obrigatoriamente lembrado, além de Bürger, autor da balada *Lenore*. Segundo o estudioso, a primeira obra de Hoffmann publicada no Brasil terá sido o conto “Morgado”, na revista *Minerva Brasiliense*. Lembra ainda a narrativa de Bruno Seabra, *Paulo*, de 1861 e *A luneta mágica*, de 1869, de Joaquim Manuel de Macedo, autores com menor peso se comparados a Azevedo, segundo ele. A primeira composição não é bem realizada, construída nas bases do “maravilhoso trágico” (LOPES, 1997, 267); no romance de Macedo, a luneta, o objeto mágico, concede à personagem principal enxergar somente o lado positivo dos fatos: “A história, muitas vezes, transforma-se em moralizante. E com isso perde a força do extraordinário.” (LOPES, 1997, p.267).

Edgar Allan Poe foi revelado a nossa literatura pelos franceses e ganhou maior destaque após a tradução de “O corvo”, por Machado de Assis. Segundo Rodrigues (2000, p.76-77), o conto “Uma excursão milagrosa”, de Machado de Assis, republicado como “O país das quimeras”, invoca diversas obras do escritor norteamericano, em especial, *Histórias extraordinárias*. O crítico Araripe Júnior (1963, p.201), em *Obra crítica*, enfatiza as qualidades de Poe e atribui a ele uma “imaginação sobreaguda.”

Para Rodrigues (2000, p.86-89), o tema fantástico-gótico foi revisado por autores posteriores ao livro de Álvares de Azevedo, em uma espécie de tradição azevediana, como as obras *Trindade maldita*, de Sílvio Romero; os contos de Fagundes Varela, como “Inah”, “As bruxas”, “A guarita de pedra” e “As ruínas da Glória”, guardando similaridade com os contos de Hoffmann; o romance gótico *Dalmo ou os mistérios da noite*, de Luís Ramos Figueira, publicado em 1862. Ainda na primeira década do século XX, ressoa a influência azevediana em *Dança de fogo*, de Raul de Polito e “Os donos da caveira”, de Ernâni Fornari.

Aluísio Azevedo também escreveu narrativas que dialogam com o gótico e com o fantástico. *A mortalha de Alzira*, de acordo com Rodrigues (2000, p.91), dialoga com a obra de Gautier, *La morte amoureuse*; mas nos contos “O impenitente” e “Os demônios”, ambos de 1893, os elementos fantásticos são mais densos e melhor construídos. Machado de Assis conhecido pelas narrativas realistas, também enveredou

pelos labirintos da literatura fantástica, além de traduzir Poe. Erroneamente, já foi considerado o pioneiro dessa vertente literária no país:

Até o advento das vanguardas europeias, foi Machado de Assis o único a romper os laços entre o universo ficcional e a realidade; Álvares de Azevedo e Monteiro Lobato o fizeram de forma esporádica, mas o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao criar o narrador defunto, foi, sem dúvida, o precursor do fantástico entre nós. (XAVIER, 1987, p.84).

Selma Calasans Rodrigues (1988) reconhece a presença de elementos fantásticos na obra machadiana e comenta de forma comedida a questão: “[...] o Brasil teve um autor que, no século XIX, já usava elementos fantásticos em sua narrativa: Machado de Assis.” (RODRIGUES, 1988, p.64). Alguns contos do autor considerados fantásticos são: “A igreja do diabo”, “Entre santos”; “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O país das quimeras” (republicado como “Uma excursão milagrosa”), “Um esqueleto” e “O anjo Rafael”; tais narrativas apresentam o fantástico de forma muito variada, com utilização diversificada, como observado por Temístocles Linhares.

[...] [Machado de Assis] tantas vezes fez uso de temática do maravilhoso, ou seja, da imortalidade, da eternidade, da “segunda vida”, por meio de incursões milagrosas, de personagens ressuscitados, de diálogo entre Deus e o Diabo, de santos que descem do altar e vêm conversar entre si... Machado também fez uso da temática do “estranho”, em que entram o macabro, o insólito das atitudes, a perversidade, o indeciso, o impreciso, realizando mesmo uma das condições do “fantástico”: as descrições de certas reações, em particular a do medo, misturado por isso unicamente aos sentimentos dos personagens como diz Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*. (LINHARES, 1973, p.136).

Já no século XX, Monteiro Lobato escreve contos cruéis, de antropofagia, de necrofilia e de crimes sinistros como “Bugio moqueado”, “Bocatorta”, “A vingança da peroba”, “Meu conto de Maupassant”, “Assombro”, “Os negros” e “Gil moderno”. (RODRIGUES, 2000, p.113).

Na esteira das raízes góticas encontramos um conto pós 1922, de Gastão Cruls, “O espelho”, em que esse objeto reanima as pessoas que se posicionam frente a ele. Jorge de Lima em *Guerra dentro do beco* também utiliza procedimentos góticos. Na década de 30, Nenê Macaggi publica histórias à moda de Hoffmann e Luiz Canabrava, em “O bruxo”, narra histórias de almas de outro mundo.

Segundo Rodrigues (2000, p.102), há uma linha “além-tumulista” em nossa literatura, com início em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como exemplos, os contos “O defunto inaugural”, de Aníbal Machado; “João Simões continua”, de Orígenes Lessa; “O delírio” de Affonso Schmidt, que narra como o defunto deixa o necrotério e depois retorna; Murilo Rubião também resgata para o mundo dos vivos outro defunto, em “O pirotécnico Zacarias”; Carlos Drummond de Andrade enveredou-se pelo gótico com o conto macabro “Flor, telefone, moça”; Lygia Fagundes Telles também pretende recompor a vida de um esqueleto em “As formigas”.

No século XX, Murilo Rubião é considerado, pela crítica, o pioneiro das narrativas verdadeiramente fantásticas no Brasil inspirado pelas obras hispanoamericanas pós-50, dada a dimensão poética, o afastamento das tensões do verossímil e o caráter autônomo de sua irrealidade (RODRIGUES, 1988, p.65). O reconhecimento dessa tendência começa com a coletânea *O ex-mágico*, de 1947, bem como o tom kafkiano. Contudo, Rodrigues (2000, p.14) faz uma importante ressalva à obra de Rubião, considerando seus contos um divisor de águas nessa vertente literária:

É aceitável que Rubião tenha inaugurado, em 1947, o fantástico moderno, ou *contemporâneo*, pela qualidade de seus contos, que recusa o gótico e opera intercâmbio mais franco e conciliador entre o real e o irreal. Seu *O ex-mágico* não entra aqui, assim, como marco inicial, mas *divisório*. (RODRIGUES, 2000, p.14 – grifos do autor).

É importante ressaltar que de Álvares de Azevedo a Machado de Assis e, posteriormente, de Lobato e Rubião outros textos fantásticos exploraram o sobrenatural de maneira intensa e que, por alguma razão, foram deixados de lado pela crítica.

A literatura fantástica é observada em narrativas que compreendem o universo fantasmagórico sertanejo brasileiro como em “Assombramento”, de Afonso Arinos com o subtítulo “história do sertão”; “Os curiangos”, de Valdomiro Silveira; “À beira do pouso” e “Gente da gleba”; de Hugo de Carvalho Ramos, além das notórias narrativas de Guimarães Rosa.

Aníbal Machado, geralmente, é enquadrado na vertente intimista da literatura brasileira, tomado como um escritor veterano, de raízes modernistas, buscando espaço na fronteira do supra-realismo. (BOSI, 2013, p.418). Segundo Rodrigues (2000, p.235), o enquadramento intimista lembra o potencial irrealista dessa corrente. Algumas narrativas consideradas fantásticas são: “O homem alto”, “O telegrama de Ataxerxes”,

“O rato, o guarda-civil e o transatlântico”, “O iniciado no vento” e “O defunto inaugural”.

Cornélio Pena, ao lado de Lúcio Cardoso, faz uso do supra-real, segundo Bosi (2013, p.443), visto que o homem transita entre a incerteza e a certeza dos fatos, principalmente em *Fronteira e Dois romances de Nico Horta*. Já para Santilli,

O romancista trabalha num plano em que os ingredientes do fantástico não podem ser tomados por truques fáceis ou por abuso de nebulosidade, acusação que sobre ele tem pairado. O fantástico no romance de Cornélio Pena não se pode confundir com o fantástico do romance de aventuras, porque não provém da peripécia como fato exterior, mas sim dos pavores e incertezas da consciência humana, gerado ou não por ele... A nebulosidade, o fantástico, são nada mais que decorrência dessa angústia, atmosfera própria dela, e constitui não o ponto negativo do romance cornelianiano, mas a sua força. É o toque de maravilhoso, de supranatural. (SANTILLI apud RODRIGUES, 2000, p. 263).

Lúcio Cardoso aproveita o surrealismo e “[...] compõe atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará [...]” (BOSI, 2013, p.442), como nas obras *A luz do subsolo, O desconhecido e Dias perdidos*.

Nesse “mundo absurdo”, de “almas angustiadas”, jogadas entre o apelo místico e a atração materialista, brotam manifestações surrealistas, decerto à revelia do autor. Não raro, a fusão entre a realidade e o sonho deixa ver como a realidade se exprime simbolicamente no reino dos sonhos. (MOISÉS, apud RODRIGUES, 2000, p.271).

Autores como Lygia Fagundes Telles, J. J. Veiga e Dalton Trevisan são reconhecidos pelo uso de elementos fantásticos em suas obras, mas é recorrente certa imprecisão teórica para mencionar tais composições, como observado posteriormente na fortuna crítica de Lygia.

Assim, a imprecisão da nomenclatura para classificar as composições pode ser um dos fatores que contribuíram para o esquecimento de narrativas fantásticas em nossa história literária, haja vista que o termo utilizado sem precisão conceitual, dificulta a percepção das particularidades; outro problema é caracterizar o fantástico como oposição ao sistema realista-naturalista.

Como exemplo, podemos observar as antologias de contos fantásticos brasileiros, *O conto fantástico*, de 1959, organizado por Jerônimo Monteiro; *Maravilhas do conto fantástico*, de 1960, organizada por Fernando Correia da Silva e José Paulo Paes, *Obras primas do conto fantástico*, de 1961, organizada por Jacob Penteadado, traz cinco narrativas nacionais; *Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros*, de 2003, organizada por Braulio Tavares e *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, de 2011, organizada por Maria Cristina Batalha. Vale salientar que as antologias de Monteiro (1959), Tavares (2003) e Batalha (2011) são compostas por contos nacionais.

A leitura dos prefácios das antologias mencionadas é útil visto que apresenta um quadro geral do que se entende por literatura fantástica no Brasil. É importante ressaltar que há um número grande de estudos acadêmicos sobre esse tipo de literatura, com foco em obras e em autores pontuais, o que não permite uma visão macroscópica desse tipo de literatura.

A antologia organizada por Monteiro (1959) consta com vinte e oito textos considerados fantásticos, dos quais dezenove apresentam o tema gótico - com as características descritas por Lovecraft (2007): noite tenebrosas, cemitérios, esqueletos, redutos solitários, entre outros. A maioria dos contos foi escrita no século XIX e na primeira metade do século XX, como “Assombramento”, de Afonso Arinos; “Paulo”, de Graciliano Ramos; “A Rita do Vigário”, de Viriato Correa.

O estudioso (MONTEIRO, 1959, p.1) menciona que grande parte dos textos dessa vertente lidos no país são traduções de autores ingleses, em que o imaginário e os elementos sobrenaturais rompem com a realidade, provocando instabilidade e incerteza. Nossa cultura, ao contrário de outras com assombrações e castelos, é composta por lendas, superstições e credices que deveriam se manifestar vivamente em nossa literatura, porque nosso acervo de elementos sobrenaturais é mais vasto, comparado aos americanos: “Enquanto colhíamos o material para esta antologia, pensávamos que os autores nacionais podiam dedicar um pouco do seu tempo a este gênero, tão do gosto popular. Por que não o farão?” (MONTEIRO, 1959, p.2).

Jacob Penteadado (1961) verifica a presença de elementos fantásticos nas obras de Coelho Neto e Cornélio Pires, mas atribui tal presença à crença religiosa de ambos. Elogia o conto de Gastão Cruis, “O espelho”, em que a irrupção do sobrenatural surge a partir do cotidiano, isto é, com a compra de um espelho em um leilão de antiguidades e eventos dignos de calafrios ocorrem. Todavia, admite que “[...] nas antologias dos contos fantásticos, os brasileiros primam pela ausência.” (PENTEADO, 1961, p.2).

A edição consta de vinte e cinco contos, sendo apenas cinco nacionais, a saber: “O espelho”, de Gastão Cruels; “Delírio”, de Afonso Schmidt; “Uma noite sinistra”, de Afonso Arinos; “A ficha nº 20.003”, de Viriato Correa e “Bugio Moqueado”, de Monteiro Lobato.

“Existirá um ‘fantástico brasileiro’? Depende.” (TAVARES, 2003, p.8). A partir dessa sentença, o estudioso desenvolve suas reflexões acerca dessa vertente literária em nosso meio. Um tipo de narrativa, segundo ele, que parece corresponder ao temperamento patriótico são as histórias sobre o “brasileiro mítico”. São estruturas muito próximas da mitologia e da literatura oral, sobre personagens excepcionais que representam o brasileiro típico, que durante a jornada passa por experiências sobrenaturais, como ocorre em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, publicado em 1928; *Manuscrito holandês ou a peleja do caboclo mitavaí contra o monstro macobeba*, de 1960, de Cavalcante Proença; *As pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro, de 1986. “Em todas estas obras, não existe propriamente uma intenção dos autores em fazer com que o leitor fique em dúvida sobre a veracidade ou não dos fatos narrados, aspecto que Todorov e outros críticos acham essencial ao fantástico.” (TAVARES, 2003, p.9).

Nem sempre os autores refletem deliberadamente sobre o país. O sertão na obra de Guimarães Rosa não se restringe ao espaço nacional, mas a um sertão maior, representando, por exemplo, o embate entre o bem e o mal, Deus e o Diabo, em um ambiente mítico.

Tavares (2003, p.11) discute um subtema do fantástico, o qual denomina “eixo do mal”, ou seja, são as histórias de horror em que ocorre a materialização do mal, como nos contos “O satanás de iglawaburg”, de Adelpho Monjardin; “A podridão viva”, de Amâncio Sobral; “Íblis”, de Heloisa Seixas; “Luvibórix”, de Carlos Emílio Corrêa Lima; “A gargalhada”, de Orígenas Lessa, todos presentes na referida obra.

Contudo, alerta que não devemos “[...] fazer uma equação apressada entre o horror e o fantástico, porque, por mais que apareçam juntos, por conveniência narrativa, são dois modos diferentes de ver.” (TAVARES, 2003, p.12).

O estudioso ressalta que a antologia é incompleta e reflete seus gostos, por isso, optou por não utilizar expressões como “os melhores contos” ou algo similar. Ao terminar suas reflexões procura responder ao questionamento do início do prefácio:

Por que não existe uma literatura fantástica florescente no Brasil? Vai ver que a razão é uma categoria recente em nossa história. Ainda

estamos tentando domesticar o realismo, e cultivar o fantástico não é prioridade por enquanto. Nossa literatura, vista em conjunto, pretende enxergar o Brasil, imaginar o Brasil, extrair de nossas experiências contraditórias uma imagem plausível do Brasil. Não creio que o realismo seja a única estratégia narrativa capaz de se desincumbir desta tarefa, mas reconheço que a literatura fantástica dá a muitas pessoas a sensação de nos afastar do mundo (que nos exige respostas imediatas a problemas urgentes) para nos puxar de volta a uma zona crepuscular onde somos dominados por forças além da razão. (TAVARES, 2003, p.18).

A coletânea de Ana Cristina Batalha, *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, de 2011, apresenta composições representativas da literatura fantástica no Brasil, no sentido *stricto* da produção. A escolha das narrativas não se dá pela eleição dos melhores contos, por esse motivo não estão presentes contos de Álvares de Azevedo, Murilo Rubião e J. J. Veiga, mas pelos contos e autores esquecidos pelas antologias e pela crítica.

Batalha (2011, p.10) delimita as composições entre as primeiras décadas do século XIX até meados do século XX. Segundo a estudiosa, após o advento das obras rotuladas como pertencentes ao “realismo mágico”, na ficção latino-americana de língua hispânica, o interesse pela literatura fantástica brasileira aumentou; além disso, diz o que entende por fantástico no país:

[...] estudar a literatura brasileira pelo viés do fantástico é resgatar em nossa literatura o valor de uma linguagem que tem como matéria prima o mundo do devaneio, da fragmentação de um duplo, das lembranças infantis, dos sonhos, dos vertiginosos universos das imagens que povoam o imaginário da fantasia, fazendo de tudo isso matéria literária que se assume deliberadamente como ficção. Ao trazermos à tona estes textos esquecidos da crítica e do público, pensamos dar visibilidade, no espaço da linguagem construído por esses textos [...] (BATALHA, 2011, p.12).

De forma breve, Batalha (2011, p.13) discute a imprecisão da palavra *fantástico* ao longo dos séculos. O termo no sentido amplo sempre existiu em diversas manifestações literárias, visto que, os estudos literários, muitas vezes, tomam o termo de forma indiscriminada. No século XVIII, é possível perceber dois problemas quanto à terminologia: as diferentes concepções filosóficas que atribuíram a ele sentidos diversos e as traduções que tiveram nas línguas europeias.

Em francês, italiano e espanhol, por exemplo, a palavra “fantasia”, corresponde de modo geral ao sentido alemão, hegeliano e romântico, que designava a faculdade mais alta e criativa. Enquanto isso, “imaginação” – do alemão *Einbildungskraft* - remete à faculdade de menor entidade, ou seja, aquela que desenvolve uma atividade puramente combinatório. Já em inglês, dá-se exatamente o contrário [...] (BATALHA, 2011, p.13).

Por fim, a autora (2011, p.18) comenta os labirintos que compõem o fantástico, pois a flutuação teórica e as fronteiras entre teorias impossibilitam um conceito único e excludente para a modalidade. A solução proposta é a utilização do termo no plural: fantásticos. A pluralidade de manifestações de fantásticos está ligada a outras formas: grotesco, macabro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal, etc, de acordo com o predomínio de um destes aspectos: horror, terror, espaço do sonho, melancolia, trágico ou grotesco.

A partir das reflexões de diversos estudiosos e dos prefaciadores das antologias citadas, é evidente que a noção de literatura fantástica no país é difusa, indo ao encontro da terminologia utilizada por Batalha (2011) “fantásticos”, devido à pluralidade de manifestações. As antologias mencionadas unem narrativas fantásticas, estranhas, de ficção científica e de horror, porque consideram a temática metaempírica como direcionamento, isto é, a ocorrência de um acontecimento que transgride as leis do mundo real; assim, é evidente que o termo deve ser empregado em sentido *lato*.

No século XXI, autores contemporâneos escrevem narrativas que pertencem à modalidade, como Amilcar Bettega Barbosa, Rubens Figueiredo, Flávio Carneiro, Augusta Faro e Bráulio Tavares, evocando temas caros ao fantástico como o duplo e a metamorfose.

Independentemente do enquadramento teórico, notamos que diversas narrativas brasileiras – reconhecidas pela crítica e pela historiografia ou esquecidas – ultrapassam as fronteiras do mundo real e entram do mundo do sobrenatural e da incerteza e a sua produção sempre foi esparsa e deixada em segundo plano diante de outras vertentes literárias.

Lygia e Bettega pertencem à linhagem ficcional fantástica brasileira, que não se limita a Álvares de Azevedo no século XIX e a Murilo Rubião e J. J. Veiga no século XX, mas abrange obras muitas vezes esquecidas pela crítica. Ambos apresentam traços de influência dos grandes mestres da narrativa fantástica, como Poe quanto à construção do conto, ao manterem a unidade de efeito e criarem espaço de terror. No que tange aos

elementos noturnos, Lygia diz que Fagundes Varela foi fundamental para a sua formação como escritora, bem como Machado de Assis quanto à elaboração da linguagem; já Bettega apresenta forte influência de Borges e Cortázar, ao construir narrativas fantásticas contemporâneas.

1.3. Fortuna crítica de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa.

1.3.1. A escrita intimista de Lygia Fagundes Telles

Os historiadores da literatura, de modo geral, situam a obra de Lygia Fagundes Telles no que se convencionou denominar “geração de 45”. Sua obra é dividida pela crítica em duas modalidades, a intimista, recorrente nos romances, e a fantástica, predominante nos contos. Como embasamento teórico para refletir sobre tais modalidades, em especial a segunda, levantamos as considerações de diversos críticos, como Régis (1982), Lucas (1990), Coelho (1971), entre outros.

Previamente, contudo, faz-se necessário verificar como a obra da autora é considerada no panorama literário nacional por estudiosos como Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira* (2013), Eduardo Coutinho no ensaio “O pósmodernismo no Brasil” (1999, p.236-244) por Wilson Martins em *Pontos de vista: crítica literária* (1991; 2001).

Alfredo Bosi (2013, p.411) ao discutir as tendências contemporâneas da literatura brasileira – após a Semana de 22 – diz que as obras das décadas de 30 a 50 mostram “[...] que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo” e propõe quatro tendências que exploram a relação do herói com o mundo; a ficção de Lygia Fagundes Telles, Lúcio Cardoso, Osman Lins, Cornélio Pena, entre outros, são classificadas como “romance de tensão interiorizada”, visto que, nela, a personagem enfrenta de forma subjetiva os conflitos externos, tendo uma relação próxima com o romance psicológico. (BOSI, 2013, p.418-419)

Para Bosi (2013, p.448), o aspecto introspectivo na prosa da ficcionista é exemplar no que tange à representação de cenas e estados de alma da infância e da adolescência, como em *Ciranda de pedra*. Observa, também, a presença de denúncia das mazelas sociais, como no romance *As meninas*; a própria autora o reconhece como

romance engajado no contexto político da ditadura militar no Brasil, em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p.32-33).

Eduardo Coutinho (1999, p.236-237), corrobora com o estudo de Bosi, ao destacar a presença de elementos intimistas na ficção de Lygia, no capítulo “O pós-modernismo no Brasil”, denomina pós-moderna a ficção nacional da segunda metade do século XX, adotando um viés cronológico e afirma que a autora é uma das representantes da “[...] linha intimista da narrativa, sobretudo feminina.” (COUTINHO, 1999, p.239).

Em *Pontos de vista: crítica literária* (1991), Wilson Martins menciona a constante presença intimista nas obras, mas também trata das narrativas fantásticas, modalidade não mencionada pelos críticos anteriormente citados. Em “A ambiguidade do conto” (MARTINS, 1991, p.371), o estudioso afirma que Lygia é “[...] a melhor representante do conto em sua definição tradicional [...] do conto que, num único episódio, resume todo o ‘sentido’ de uma vida, de uma personalidade.”

De maneira geral, a crítica se atém à análise dos romances da ficcionista, com foco nos aspectos introspectivos; os contos, em especial os fantásticos, têm papel secundário no universo crítico.

Como foi dito por Bosi (2013, p.448), a escritora pertence ao grupo de romancistas e contistas que atingiram a maturidade literária da prosa introspectiva, característica evidenciada por Fábio Lucas (1990) e Sônia Régis (1998).

No ensaio “A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles”, Fábio Lucas (1990, p.62) destaca o emprego do estilo indireto livre e do fluxo de consciência para registrar a interioridade da personagem. Podemos considerar como embrião desses procedimentos na obra da ficcionista o conto “O cacto vermelho”, presente no livro homônimo, e seu desenvolvimento nos romances *Ciranda de pedra* e *As meninas*.

Sônia Régis (1998, p.92-93) acredita que os estudos críticos não devem restringir a obra de Lygia ao viés intimista, pois o aspecto realista deve ser levado em consideração, porque a autora “[...] é conduzida pelo desejo de testemunhar a experiência humana em seu perene ensaio para a vida [...]”. Dessa forma, a direção intimista dá-se pela vontade de narrar, problematizando a relação do homem consigo e com o mundo:

[...] [a] significação é um processo que se desenvolve de modo universal, pois o significado não reside numa mente particular e, como

as mentes não se percebem senão pela mediação sígnica, toda representação é tanto intimista quanto realista. Subjetiva quanto objetiva. O envolvimento das narrativas de Lygia com os aspectos ditos objetivos é lúcido o suficiente para nos fazer perceber que o movimento humano não se faz em submissão aos dados objetivos, mas de preclaras expressões para deles libertar-se. (RÉGIS, 1998, p.92-93).

A reflexão de Régis, por um lado, reafirma a vertente intimista da obra de Lygia, por apresentar a interioridade das personagens e seus conflitos, por outro lado, evidencia o caráter comprometido da autora ao buscar, nos mistérios do homem, o sentido para a existência, confrontando-o com a realidade. Para J. J. Veiga (1996, p.1), a autora apresenta um olhar minudente e profundo sobre a alma humana, por meio de instantes, pensamentos e lampejos.

1.3.2. O fantástico e o mistério nos contos de Lygia

Os romances de Lygia Fagundes Telles recebem maior atenção da crítica como mencionado; contudo, as narrativas fantásticas refletem os mistérios da existência de forma tão profícua quanto os romances, como dito por Martins (1991, p.371). O mesmo crítico examina o fato da suprarrealidade (elementos não naturais à realidade) ser um território recorrente na obra da ficcionista, abrangendo de questões familiares a pequenos objetos – elementos algumas vezes responsáveis pela irrupção do sobrenatural. Assim, Lygia “[...] aceita a fantasia como ingrediente necessário do realismo, ou se quisermos, toma-o como contra-canto das aparências.” (MARTINS, 2001, p.149).

Lucas (1990, p.65) escreve sobre a recorrência do fantástico na constância da autora, mas, denomina tal presença de mistério. Salienta a preferência por temas e procedimentos constantes no Romantismo e no romance gótico, presentes em enredos que entrelaçam o natural e o sobrenatural, desafiando o leitor a decifrá-los. “É a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista.”

Destacamos que composições fantásticas estão presentes desde as primeiras coletâneas da ficcionista. Em *O cacto vermelho*, de 1949, os contos “Estrela branca” e “Madrugada grotesca” dialogam diretamente com a tradição da modalidade, pela inserção de elementos que rompem com a naturalidade cotidiana; o segundo conto, inclusive, traz referência ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe, mestre dessa modalidade narrativa e uma das influências recebidas pela autora.

Sob o foco social, Nelly Novaes Coelho (1971, p.147) examina, em alguns contos, a presença do sobrenatural como a possibilidade de existir no futuro “[...] um fascinante caminho que está, talvez, à espera de novas explorações”; destarte, por meio de elementos aparentemente insignificantes, toda a narrativa ganha força e se revela; contudo, as personagens se mantêm inacabadas à espera de novas direções.

Para o ponto central das composições de Lygia, Coelho (1971, p.xii) utiliza a expressão “desencontro dos seres”, visto que ela, ao apreender o indizível e o invisível na relação do homem com o mundo, permite ao leitor se identificar e ver-se frente aos conflitos.

Unindo as reflexões anteriores, o ensaio “Mistérios” (1982), de Sônia Régis é fundamental para este trabalho, porque realiza uma análise lúcida do livro homônimo, composto por contos fantásticos publicados anteriormente e inéditos. Segundo Régis (1982, p.10 – grifo da autora), as histórias na coletânea “enfeixam a condição humana e sua circunstância”, constituindo-se em narrativas que inquietam e questionam os limites do real. A ambiguidade expressa nos contos permite que o leitor se infiltre na “[...] fantasia, [no] absurdo e [no] insólito pelos desvãos dos textos, como forma de programar o conhecimento do *mistério*”.

A rejeição da realidade externa rompe com a lógica e a racionalidade do conhecimento por meio de sonhos, visões, pressentimentos, enfim, por elementos misteriosos que propõem novas experiências às personagens. Isso só é possível devido à relação entre a realidade conhecida e a realidade interna; a causalidade temporal é fraturada, o presente é negado, visto que os enredos se adentram no futuro e, assim, a narrativa “[...] vai atingindo o centro de uma verdade que se desfolha continuamente, como possibilidade de representação múltipla e infindável, poupando o leitor de uma leitura factual.” (RÉGIS, 1982, p.10).

1.3.2.1. Influências na produção fantástica

Nos contos fantásticos de Lygia é perceptível a influência de procedimentos utilizados no Romantismo e no romance gótico, como narradores em primeira pessoa, presente em ambientes lúgubres e fechados, por exemplo. A própria autora em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1998, p.30-31) declara ter lido Edgar Allan Poe, Franz Kafka, William Faulkner, Oscar Wilde, Jorge Luís Borges, Henry James e Machado de Assis; e diz acreditar que a leitura de autores brasileiros inclinados

para as histórias fantásticas foi indispensável na construção do clima de terror em suas narrativas:

Eu li muito os nossos românticos – Fagundes Varella, Álvares de Azevedo. Aquela fixação por cemitérios, taças feitas de crânio, tavernas, embriaguez, a vontade de sair do cotidiano. Eu mesma, morando em pensão, levando uma vida pobre – eu tinha vontade de escapar para outra dimensão, para um mundo importante, um mundo fabuloso [...] Eu acho o nosso Romantismo da maior importância.

A influência de Edgar Allan Poe parece ter sido aplicada no exercício estrutural da teoria de efeito, composta pela brevidade, totalidade e intensidade, abrindo espaço para diversas interpretações, situando o texto entre o natural e o sobrenatural, obtendo clima de suspense em lugares limitados e em ambientes fechados.

Além dos procedimentos formais mencionados, notamos a recorrência de um tema caro ao escritor norte-americano: a duplicação da personalidade, como ocorre nos contos de Lygia, “O noivo”, “A mão no ombro”, “Estrela branca”, “O encontro” – objeto deste estudo – entre outros.

Entre os temas dos escritores brasileiros mencionados pela autora, o duplo faz-se presente em alguns contos de Machado de Assis, mas, é também notável a herança de procedimentos que constroem “[...] a ambiguidade, o texto enxuto, a análise social e a ironia fina [...]”. (LAMAS, 2004, p.85).

1.3.2.2. A linguagem precisa

A linguagem apurada da ficcionista, em especial nos contos, dá-se por meio da adesão à proposta de Poe – narrar somente o necessário e de forma intensa – e da influência machadiana, segundo Lamas (2004, p.85). Nas narrativas, Lygia joga com as palavras e apresenta “[...] vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos.” (LUCAS, 1990, p.63).

Por meio da palavra, a contista permite ao leitor adentra os limites entre o natural e o sobrenatural, expressando o impossível e o indizível. Para Ataíde (1973, p.91-93), a linguagem simples, a sintaxe e a semântica do uso cotidiano aproximam o leitor dos fatos, representando o “artesanato-artístico” da linguagem, elaborada de forma cuidadosa e exposta de modo claro. O trabalho incessante com a palavra, com o intuito

de encontrar a melhor forma de dizer, propicia ao leitor maior adesão ao mistério narrado.

Régis (1998, p.88) destaca o trabalho minucioso com a pontuação nos contos, porque Lygia não registra apenas o que as personagens dizem, mas como dizem. Tal fato é perceptível devido à presença de qualitativos exatos, sem excessos; a espontaneidade de falas e diálogos, além da pontuação, aproxima o leitor e gera incertezas. Para a estudiosa, o emprego da linguagem cotidiana, sem distanciar-se da linguagem culta, representa “novos padrões de qualidade” no meio literário, uma vez que, ao registrar a forma como as personagens dizem, a narrativa transcende o real, o aparente e o imediato.

Paes (1998, p.75) destaca a presença de metáforas e elementos simbólicos na produção da autora.

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

A linguagem artesanal dos contos de Lygia instala o mundo misterioso e fantástico, por meio da aproximação ímpar com a fala das personagens, ou seja, do modo como expressam incerteza frente ao sobrenatural e, através de metáforas e de símbolos potencializam a irrupção da nova ordem.

1.3.3. Amilcar Bettega Barbosa: breve apresentação

Como Amilcar Bettega Barbosa não é um escritor muito conhecido e não faz parte das histórias da literatura brasileira, faz-se necessária a apresentação de algumas informações relevantes sobre ele. Nasceu em São Gabriel, Rio Grande do Sul, em 1964. Formou-se em engenharia civil e começou a produção literária em 1991, aos 27 anos. É autor dos seguintes livros de contos: *O voo da trapezista* (1994), *Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição sobre o cansaço* (2002), *Os lados do círculo* (2003) e do romance *Barreira* (2013).

Dentre as antologias em que seus contos estão presentes destacamos *Contos sem fronteiras* (2000), *Dicionário amoroso da língua portuguesa* (2009), *Antologia panamericana* (2009) e *No restaurante submarino* (2012), coletânea de contos fantásticos de autores brasileiros, que conta com composições de Lygia Fagundes Telles. Como tradutor, publicou em 2009, *125 contos de Guy de Maupassant* e, em 2012, *Uma aventura parisiense e outros contos de amor*, também do autor francês.

A participação em oficinas literárias, como “Alquimia da palavra”, de Sérgio Côrtez e “Oficina de criação literária” (PUCRS), ministrada por Luiz Antônio de Assis Brasil, foi essencial na formação do escritor, como relata em sua tese de doutorado *Da literatura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor* (2012).

Em virtude da qualidade das obras, em especial das coletâneas, Amilcar apresenta vasta lista de premiações. Dentre elas, o prêmio Açorianos de Literatura, de 1995, pelo livro *O voo da trapezista*; oito anos depois recebeu o mesmo prêmio pela obra *Deixe o quarto como está* e, com *Os lados do círculo*, conquistou o primeiro lugar no prêmio Portugal Telecom de literatura brasileira.

Segundo Alcmeno Bastos [200-], Bettega Barbosa é um jovem autor que merece a atenção dos estudiosos, no que diz respeito à ficção brasileira fantástica. Alguns artigos, ensaios acadêmicos, teses e dissertações voltam-se para a contística do ficcionista para reconhecer, categorizar e avaliar a obra, como os trabalhos de Flávio Carneiro (2005), Antônio de Assis Brasil (2007), entre outros.

1.3.4. O mundo fantástico de Bettega

A fortuna crítica de Amilcar Bettega Barbosa é recente, com maior produção no meio acadêmico. Grande parte dos estudiosos atentam as coletâneas e a presença do fantástico, como modalidade recorrente das narrativas, principalmente em *Deixe o quarto como está* (2002) e *Os lados do círculo* (2003).

De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (2007), a presença do estranho e do absurdo são eixos centrais nas composições do autor, em especial na coletânea de 2002. Para Mello (2007, p.87), a recorrência de narrativas insólitas no Brasil eclodiu no século XX, como forma de denúncia da realidade opressora. “Nessa linhagem, incluem-se, sobretudo, os contos de J. J. Veiga e Murilo Rubião, mas também os de Moacyr Scliar, Sérgio Sant’Anna e Ignácio de Loyola Brandão [...]”.

Para a estudiosa, na narrativa de Bettega os fatos singulares e inquietantes transmitem ao leitor o sentimento de angústia da personagem, ao viver o conflito entre a razão e a desrazão, o natural e o sobrenatural. O tom reside na circularidade das narrativas, demonstrando o cansaço, a impossibilidade de mudança e a tentativa de expressar, por imagens, o sem-sentido das coisas. Refletindo sobre a circularidade nos contos do ficcionista, Fontoura e Rodrigues (2008), dizem que o círculo e suas representações no texto do autor, configuram o desejo de fugir da realidade ou a procura de um significado para a existência, no entanto, a circularidade dos fatos impede mudanças.

Além do espaço circular como elemento recorrente nas obras para a irrupção do sobrenatural, Masé Lemos (2007, p.186) discorre sobre como se dá a construção do irreal, já que, nas narrativas, o real é fendido e deve ser compreendido além daquilo que vemos cotidianamente, assim; “[...] o fantástico aparece disseminado nos contos de Bettega, justamente para quebrar a dicotomia entre ficção e realidade, maneira de questionar a própria consistência e coerência do mundo real, desse mundo organizado e congelado pelo cotidiano.”

Para Gomes (2003, p.453), o fantástico irrompe nos afazeres diários, sem causar estranhamento às personagens, contudo, inquieta o leitor. O crítico aproxima as produções de Bettega às de Murilo Rubião e de Kafka, devido à rotinização do fantástico e à instauração de uma nova lógica cotidiana, que se torna banal e fantástico é “[...] construído por uma linguagem translúcida, numa frase límpida, enxuta, sem malabarismos retóricos, absolutamente precisa e rigorosa [...]”.

1.3.4.1. A linguagem nebulosa

O tratamento da linguagem na constística de Bettega é um elemento essencial na construção e irrupção do fantástico, como mencionado por Gomes (2003), visto que a capacidade de metamorfosear a realidade consiste no trabalho atento com a palavra. Para Assis Brasil (2007, p.87), o zelo com a linguagem, constatado nas narrativas do autor, pode ser comparado ao trabalho de ourives, isto é, um trabalho artesanal voltado para os mínimos detalhes.

Refletindo sobre essa questão, em especial sobre a coletânea *Deixe o quarto como está* (2002), Flávio Carneiro (2005, p.134-135) compara a linguagem de Bettega à alternância de luz e sombra, por meio do que o autor constrói uma atmosfera indefinida,

sob um ambiente familiar e, de repente, tudo volta a parecer incerto e obscuro; uma espécie de névoa encobre o texto, mas,

[...] à medida que lemos, e, sob a névoa dissipada, vão surgindo contornos de cenário, de personagens, de histórias, até se revelar, então, o desenho final – que, por sua vez, não surge como algo acabado, mas apenas como mais um rascunho, uma espécie de estudo para a composição de outra coisa que não está ali.

Além disso, discorre sobre a linguagem elegante e a inserção de elementos poéticos, que lembram contos de Murilo Rubião também produzidos em situações insólitas, pautados na opressão e no cansaço cotidiano.

1.3.4.2. A “família literária” de Bettega

Nos estudos sobre os contos de Bettega, os críticos mencionam com recorrência a proximidade com as obras de Rubião e Kafka, como Gomes (2003) e Carneiro (2005), e de Poe, de acordo com Brasil (2007).

A tese de doutorado do escritor é um trabalho diferenciado, porque ele reflete sobre o próprio método de criação e sobre a sua formação como leitor e escritor. No que tange às influências literárias o contista diz:

[...] há certos autores [...] que nos revelam possibilidade dentro do campo de nossa sensibilidade e de nossas afinidades, que nos apresentam caminhos e nos ajudam a encontrar o nosso próprio [...] São estes autores da mesma família [literária], os nossos parentes, que nos ajudam a escrever, são eles que, ao nos tocarem, acendem em nós o desejo de, nós também, tocarmos o outro. (BARBOSA, 2012, p.32)

O escritor afirma que sua grande influência é o escritor Julio Cortázar, fato explicitado na coletânea *Os lados do círculo* (2002), em que o ficcionista argentino é transformado em personagem; além disso, partilha a ideia do estreito laço que deve existir entre o narrador e a narrativa e a proposição da esfera como metáfora ideal do conto. Segundo Barbosa (2012, p.67), o envolvimento íntimo entre o narrador e o fato narrado, como se ambos fossem um só, elimina todos os excessos e aproxima a narrativa da forma perfeita e autárquica da esfera, defendida por Cortázar. Em entrevista ao programa *Umas palavras*, de 2015, refere-se a outras influências como Kafka,

Samuel Beckett, Robert Walser e Sérgio Sant'Anna, em especial, no que diz respeito ao trabalho formal do escritor.

No que tange à estrutura do conto, Bettega é um seguidor de Edgar A. Poe, prezando a unidade de efeito, procedimento responsável pela estrutura circular em sua produção:

É esta unidade de efeito, segundo Poe, que vai nortear a construção do conto, desde sua primeira frase, com vistas ao final. Assim, o modelo da história curta estaria ligado à ideia de uma trama premeditada, de maneira que o desenlace governe todo seu desenvolvimento anterior. Tal desenlace daria unidade aos incidentes narrados, amarrando-os numa sincronia íntima que, então, se verifica em todo enredo – aquilo que, já no século XX, o formalista russo Tomachevski viria a chamar de *desfecho regressivo* (BARBOSA, 2012, p. 66).

As narrativas de Lygia Fagundes Telles e Amílcar Bettega Barbosa são influenciadas por mestres da narrativa fantástica, em que a irrupção do elemento sobrenatural pode causar ou não estranhamento nas personagens, como Poe, Kafka, Cortázar e, no caso de Lygia, de Machado de Assis, autor hábil na construção de narrativas curtas e densas.

Ambos utilizam uma linguagem apurada, minuciosa e precisa, ultrapassando os limites do dizível, com o intuito de propiciar reflexões profundas sobre o real. No entanto, o projeto estético de Lygia tem como objetivo expressar a interioridade e a essência do homem, demonstrando ser próprio de sua condição a multiplicidade de caminhos dentro da unicidade, possibilitando novos olhares para o mistério da vida. Já em Bettega a impossibilidade de mudança frente às situações ou à ordem é a tônica constante dos contos, delineando um círculo vicioso no qual a instauração do insólito apresenta o sem-sentido da existência e a condição imutável do homem.

Assim sendo, os contistas em questão, situam-se na linhagem de escritores que exploram situações misteriosas e sobrenaturais, para provocar reflexões no leitor sobre os limites da realidade e da existência, revelando o mistério inalcançável e inefável do cotidiano, desafiando-o a ler de forma perspicaz as linhas que compõem as narrativas.

2. O FANTÁSTICO E O DUPLO

O duplo é um dos principais temas do fantástico, mas não é exclusivo deste, porque a troca de identidade não transgride, necessariamente, a realidade com a instauração de um elemento sobrenatural. No entanto, segundo Martín López (2006, p.112), o fantástico e o duplo formam uma perfeita união, utilizados como ferramentas questionadoras das facetas ocultas do homem e do mundo.

A representação do duplo remonta a épocas longínquas, como as antigas lendas nórdicas e germânicas, remetendo à morte, como também ao mito da criação do mundo presente no livro do *Gênesis*, em que do homem nasce seu duplo, a mulher. Na antiguidade, a duplicidade perpassa obras em que o duplo surge por meio de máscaras, de sócias ou de irmãos gêmeos, como nas peças de Plauto. Nicole F. Bravo (1998, p. 264) denomina tais formas de duplicação de “duplos homogêneos”, pois o sujeito original retoma seu lugar e o desfecho dos fatos promove a reafirmação do ser.

A partir do século XVII, o pressuposto de indivíduo uno é questionado e, conseqüentemente, ocorrem mudanças na concepção do duplo, visto que o tema se torna a metáfora da “[...] busca de identidade que leva ao interior [...] Passamos do exterior para o interior. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal.” (BRAVO, 1998, p.269). Assim, o duplo deixa de ser homogêneo para tornar-se heterogêneo, como em *Dom Quixote de la Mancha* (1605-1615), de Cervantes, no qual o protagonista almeja ser o duplo encarnado dos heróis de cavalaria.

No Romantismo, no século XIX, o tema atinge o ápice, concomitantemente com a modalidade fantástica. Devido às mudanças históricas, políticas e filosóficas, os elementos que compõem o conhecimento do mundo perdem o caráter objetivo e tornam-se subjetivos. A literatura fantástica rompe com a realidade aparente questionando seus limites e, na mesma direção, o tema em questão passa a problematizar o lugar do homem na realidade e a sua relação problemática com a mesma¹¹. O duplo é

¹¹ No entanto, Martín López (2006, p.77) salienta que não se pode perder de vista as raízes antropológicas que constituem o tema, como o mito dos gêmeos, das almas viajantes, da estátua e do temor da morte, visto que todos fazem referência ao homem binário, elementos estes também analisados por Otto Rank em seu estudo *O duplo*, de 1914. De acordo com Bessièrre (1974, p. 10), os mitos e temas literários perduram graças à memória coletiva e sua produtividade, uma vez transformados em fontes para a literatura fantástica.

[...] fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra. (CESERANI, 2006, p.83).

Para se referir à duplicidade nesse momento, Jean-Paul Richter cunha o termo *Doppelgänger*, em sua obra *Siebenkäs*, de 1796, que é traduzido por duplo, segundo eu, aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada, segundo Bravo (1998, p.261). O duplo, nesse período, representa uma ameaça ao indivíduo já entregue aos vícios e incapaz de distinguir entre o real e o imaginário, revela o lado obscuro do homem diante do mundo em que está imerso, por meio dos sonhos e das refrações de sua imagem. Bravo (1998, p.270) afirma que “[...] a consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror.”

Bravo (1998) elenca diversas possibilidades da manifestação do duplo; dentre elas destacamos: o eu estranho e a dispersão do eu relacionados à subjetividade e à pseudociência como forma de justificar a hipnose e os sonhos premonitórios, de onde advém a crença dos românticos no inconsciente do sonho, em que o duplo representa a metáfora da relação do homem com o mundo; a união do vivente com o simulacro técnico, quando determinada criatura artificial ganha vida graças à imaginação do herói, como ocorre em “O homem de areia”, de Hoffmann, bem como quando objetos comuns dão vida a seres inanimados, como em “O retrato oval”, de Poe e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Conforme Bravo (1998, p.272) todas essas narrativas são marcadas pela loucura, pelo suicídio e pela morte.

Já o duplo como monstros interiores ou inferno íntimo revela o dilaceramento vivido pelo homem e, de acordo com Bravo (1998, p.276), “[...] o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado [...] entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade”. As obras representativas dessa construção do duplo são “William Wilson”, de Edgar Allan Poe e *O estranho caso do dr. Jekyll e de Mr. Hide*, de Stevenson, também nessas composições, a morte é o único fim possível para eliminar a presença do duplo. O tema, além disso, pode ser expresso na simultaneidade de épocas vividas pela mesma personagem em uma dissociação espaço temporal, em relação com a memória e com a história, evidenciando o aspecto múltiplo da condição humana, como em “Sul” e “Ficções”, de Borges e “Armas secretas” e “A distante”, de Cortázar.

Com o ideal romântico, o duplo assume um caráter trágico, atributo que permanece até os dias atuais, dado que o sujeito cindido é movido por forças contrastantes que lutam internamente e que, geralmente, levam à autodestruição. As mudanças ocorridas nos séculos XIX, XX e XXI revelaram o homem fragmentado e pleno de questionamentos e o duplo perseguidor é a concretização de tais embates. “O eu soberano que se expressava no *cogito* dá lugar ao “quem fala por mim?” (BRAVO, 1998, p. 279).

A análise dos contos “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles e “O rosto”, de Amílcar Bettega Barbosa são feitas à luz do percurso teórico proposto até aqui. Esses contos foram selecionados após a leitura das coletâneas *Mistérios* (1981), de Lygia e *Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição sobre o cansaço* (2002), de Amílcar. As composições apresentam nítida referência à duplicação do eu, seja por meio da distensão temporal quando o eu e o outro estão frente à frente, seja pelo desejo de perseguir o duplo e aprisioná-lo; em ambos os casos, a duplicação evidencia a fragilidade da realidade e a presença da morte.

Quanto às composições selecionadas, alguns questionamentos são pertinentes: como o fantástico e o duplo estão presentes nas narrativas e como se relacionam? O duplo nos contos selecionados compartilham quais características? Como o narrador lida com o sobrenatural e com a presença do duplo? Essas são algumas indagações que guiaram as análises. Também foram consideradas e analisadas outras instâncias narrativas, como o espaço, que, de algum modo, contribuem para a sustentação do fantástico.

2.1. “O encontro”: o reconhecimento da narradora e o espaço misterioso

“O encontro” (1998, p.67-76) está inserido na coletânea *Mistérios* e conta a história de uma mulher que decide adentrar no vale, espaço até então desconhecido para a personagem. Ao longo do trajeto ela reconhece os elementos que compõem esse local, mas sempre instaura a dúvida: “Já vi tudo isto, já vi... Mas onde? (TELLES, 1998, p.69)

Gradativamente a personagem reconhece o ambiente e tem vontade de prosseguir, embora uma parte racional lhe dissesse para não continuar e retornar. Ao encostar-se em um tronco de árvore, vê uma teia e uma aranha, isso lhe dá o pressentimento de que algo ruim está para ocorrer.

Continuando a sua jornada, a narradora vê um riacho e uma mulher vestida de amazona, com feições familiares. Após um breve diálogo, a protagonista percebe que ela está esperando um homem, pois há um encontro marcado. Todavia, após lembranças, a narradora vê que o encontro não ocorrerá e que está diante de si, porém, em um plano temporal diverso – o passado e o presente se confundem em um mesmo espaço – e a história chega ao fim com a morte da amazona e o grito da narradora.

No referido conto, a narração dá-se em primeira pessoa, situando-se na categoria de narrador autodiegético, segundo a terminologia de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* ([197-]), pois a protagonista narra sua própria experiência e sua percepção dos fatos. De acordo com Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006) o duplo *status* da personagem que é também narradora contribui cabalmente para a inserção do fantástico, já que a experiência sobrenatural é narrada por quem a vivenciou. Complementado tal questão, Martín Lopez (2006, p.50) diz que o predomínio do narrador autodiegético revela o caráter subjetivo da experiência do duplo, devido ao tema da identidade que parece mais apropriado ser apresentado pelo próprio eu.

O conto começa pela descrição de uma paisagem desoladora, um “[...] vasto campo. Mergulhado em névoa branda, o verde era pálido e opaco. Contra o céu, erguiam-se os negros penhascos tão retos que pareciam recortados a faca.” (TELLES, 1998, p.69). No início, a narradora revela que jamais fora além do vale, vivenciando uma experiência inédita, todavia, em seguida, dá-se o reconhecimento daquele ambiente e a instauração da dúvida. Tal dúvida permeia toda a narrativa, criando uma tensão, em que o leitor partilha com a personagem um conflito sem solução, como em situação destacada por Bessière (1974, p.198).

A narradora atravessa o campo em direção aos penhascos e para à beira do abismo: “Percorri em sonho estes lugares e agora os encontro, palpáveis, reais? [...] eu sentia qualquer coisa de sinistro.” (TELLES, 1998, p.69-70). A dúvida sobre conhecer ou não esse lugar coincide com a proposta de Ceserani (2006, p. 73), visto que nas narrativas fantásticas é comum a passagem de limite e de fronteira. No conto em questão, a história se desenvolve porque a personagem decide ultrapassar os limites do vale, ação que fomenta suas dúvidas e faz coincidir o passado e o presente.

Mesmo com a sensação de perigo assombrando-a, ela se sente motivada em prosseguir e desvendar o mistério, ou seja, reconhecer ou não tal lugar. Nota-se o conflito no interior da personagem; de um lado, deseja retornar, mas de outro,

prosseguir. “‘Vá-se embora depressa, depressa’ – a razão ordenava enquanto uma parte do meu ser, mergulhado numa espécie de encantamento, se recusava a voltar” (TELLES, 1998, p.70). Em seguida, encosta-se em um tronco, depois vê a teia de uma aranha entre dois galhos e sente que a caminhada, na verdade, é uma cilada. O sentimento de apreensão é potencializado quando a narradora lança vestígios sobre o final trágico dos fatos: “Fui repetindo a aspirar o cheiro frio da terra [...] Era como *se o visse pela última vez.*” (TELLES, 1998, p.70 – grifos nossos).

Os pensamentos expressos são construídos de forma antitética, revelando, novamente, o caráter dual da personagem. Durante todo o percurso, ela pensa em determinada ação, logo em seguida, contradiz seu próprio pensamento, para novamente retornar a primeira ideia. Esse jogo de certezas e a incertezas encadeia as dúvidas na narrativa e revela a relação da personagem com o fantástico, por meio das antinomias.

“[...] [E] se fugisse? E se fugisse? Voltei-me para o caminho percorrido, labirinto sem esperança. ‘Agora é tarde’ – murmurei e minha voz avivou em mim um último impulso de fuga. ‘Por que tarde?’” (TELLES, 1998, p.71). O reconhecimento do local ocorre de maneira gradual e repleta de modalizações, de acordo com a terminologia de Todorov (2014, p.95), como ocorre no excerto acima. Tal construção cria o efeito próprio da narrativa fantástica: a dúvida. Esse recurso de linguagem percorre todo o conto, até o ápice, ou seja, o encontro entre a protagonista e o seu duplo.

A personagem, mesmo repleta de dúvidas, avança pelo bosque e admite viver um fato sobrenatural, “[...] eu não busco esclarecer o mistério [...] tinha apenas que aceitar o inexplicável até que o nó se desatasse na hora exata.” (TELLES, 1998, p.71). A frase dita pela narradora pode ser entendida como a evidência do processo narrativo no corpo da narração, como mencionado por Ceserani (2006, p.68), o qual o sobrenatural é inexplicável, segundo as regras do mundo empírico, e cabe à personagem aceitar os fatos como são, assim, há a explicação do mecanismo da ficção fantástica, de forma implícita, por meio da voz da narradora.

Conforme a protagonista entra no bosque é possível notar que ela adentra, também, em um tempo longínquo, passando a (re)vivê-lo e toda a descrição do espaço denota mistério e dúvidas. “Daí o fato *estranhíssimo* de reconhecer todos os segredos do bosque [...]”. (TELLES, 1998, p.71 – grifos nossos).

Ao ultrapassar dois carvalhos a personagem encontra seu duplo. “Enveredei por entre dois carvalhos: ia de cabeça baixa, o coração pesado mas as passadas eram enérgicas, impelida por uma força que não sabia de onde vinha. ‘Agora vou encontrar

uma fonte. Sentada ao lado, está uma moça””. (TELLES, 1998, p.72). O carvalho em algumas tradições representa o eixo do mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p.196), para Durand (2002, p.345), qualquer árvore apresenta irrevogavelmente o aspecto genealógico e, também, é o símbolo que reconduz ao ciclo da transcendência.

No conto, a árvore expressa o encontro entre o presente vivenciado pela narradora e o passado, em uma espécie de portal que esclarece todas as dúvidas manifestas até então. Ao encontrar a amazona com uma expressão ansiosa, a protagonista passa a ter certeza de que os fatos não são um sonho, mas reais: “Não, não estava sonhando [...] em que sonho podia caber uma paisagem tão minuciosa?” (TELLES, 1998, p.71). O sonho ou a possibilidade de ser sonhada por outra pessoa é uma referência ao conto de Jorge Luis Borges, “Ruínas circulares”, cuja personagem percebe ser um sonho projetado por outro homem: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (BORGES, 2007, p.52).

A primeira impressão da personagem, além do olhar ansioso da amazona, é o contraste entre a sua vestimenta e a do duplo:

Sentei-me numa pedra verde de musgo, olhando em silêncio seu traje completamente antiquado: vestia uma jaqueta de veludo preta e uma extravagante saia rodada que lhe chegava até a ponta das botinhas de amarrar. Emergindo da gola alta da jaqueta destacava-se a gravata de renda branca, presa com um broche de ouro em forma de bandolim. Atirado o chão, aos seus pés, o chapéu de veludo com uma pluma vermelha. (TELLES, 1998, p.72).

O duplo está à espera de um rapaz para um encontro, chamado Gustavo. Ao pensar na ausência do rapaz, a protagonista- narradora faz referência ao poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, dando indícios de morte. “Mas porque ele não tinha vindo? E nem virá, nunca mais. Nunca mais.” (TELLES, 1998, p.73).

Assim como a narradora apresenta sentimentos duais durante o trajeto, a amazona traz consigo o mesmo tipo de características, ora está cansada, ora em tranquilo desespero, ora resignada, ora demonstra esperança. A identidade dessas mulheres é compartilhada, por esse motivo a personagem diz: “Já vi esta moça, mas onde foi? E quando...?” (TELLES, 1998, p.72).

A cena em sequência revela que ambas estão no mesmo espaço, contudo, o tempo é outro, fato perceptível para o leitor pelos trajes da amazona, mas não muito claro até então para a narradora:

- Você mora aqui perto?
- Em Valburgo [...]
- Valburgo, Valburgo... – fiquei repetindo. O nome não me era desconhecido. E não me lembrava de nenhum lugar com esse nome em toda aquela região.
- Fica logo depois do vale. Não conhece Valburgo?
- Conheço – respondi prontamente. Tinha agora certeza de que esse lugar não existia mais. (TELLES, 1998, p.73).

Dentre as diversas formas de se apresentar, o tema do duplo, faz-se presente na composição de Lygia por meio da expansão temporal. “O personagem pode viver simultaneamente em duas épocas, pode estar em dois lugares, vive duas ou muitas vidas ao mesmo tempo.” (BRAVO, 1998, p.283). Por isso, a narradora reconhece nesse espaço e na mulher vestida de amazona elementos que estão presentes em sua memória.

“Fixei obstinadamente o olhar naquela desconcertante personagem de um antiquíssimo álbum de retratos. Álbum que eu já folheara muitas vezes, muitas”. (TELLES, 1998, p.73). Segundo Cortázar (2015, p.53), o tempo nas narrativas fantásticas é um elemento poroso e elástico, porque há a construção de um presente deslocado e incerto. Assim, a distensão temporal é fundamental para a construção da narrativa, pois as barreiras entre passado, presente e futuro são transpostas. No conto em questão, a distensão temporal possibilita o encontro das personagens e, principalmente, a construção e a consolidação do efeito fantástico.

Após a lembrança vir à tona, outro fato é rememorado pela narradora. As imagens de um crime, depois de uma discussão entre Gustavo e o velho, repleto de violência, de lágrimas e de sangue. Gustavo é visto com uma máscara de cera na penumbra e rubis nas abotoaduras, qualificados como atozes, evocando algo perverso.

E ainda “[...] vi por último as abotoaduras brilhando irregulares como gotas de sangue”. (TELLES, 1998, p.74). A comparação com o sangue remete ao disparo de garrucha, mas não é possível descobrir o autor do disparo e a vítima. “Senti o coração confranger-se de espanto. ‘Quem foi que atirou, quem foi?’ Apertei os nós dos dedos contra os olhos. Era quase insuportável a violência com que o sangue me golpeava as fontes”. (TELLES, 1998, p.74).

A narradora sugere a seu duplo que retorne a casa, porque Gustavo não virá para o encontro e a amazona apanha o chapéu de pluma vermelha e decide partir em direção aos penhascos. Nesse momento, a protagonista, em uma espécie de revelação, conhece a si mesma naquela mulher.

- Há ainda uma coisa – repeti agarrando as rédeas do cavalo. Ela arrancou as rédeas das minhas mãos e chicoteou o cavalo. Recuei: *aquela chicotada atingiu em cheio o mistério. Desatou-se o nó na explosão da tempestade. Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu.* (TELLES, 1998, p.75 – grifos nossos).

O nó do mistério mencionado anteriormente é revelado nesse momento, como se tudo fosse claro e compreensível: “Eu fui você” (TELLES, 1998, p.75). Todavia, essa identificação surpreendente com a amazona gera incerteza, porque duas mulheres estão separadas corporalmente, mas são uma só pessoa: dois eus dialogam e se enfrentam no mesmo plano espacial, mas estão divididos temporalmente em uma espécie de revisita ao passado.

Apesar de separadas pelo presente e pelo passado, *doppelgänger* e original sabem o futuro catastrófico que se aproxima: “[...] corri alucinadamente na tentativa de impedir o que já sabia inevitável.” (TELLES, 1998, p.75). A narradora desaba de joelhos e tampa os ouvidos para escutar o som do cavalo e da amazona caírem no abismo, o passado não pode ser modificado e o destino daquela vida já estava traçado. Entretanto, o ruído pedregoso da amazona que mergulha para a morte se mistura com o grito da narradora em uma expressão de dor.

Em “O encontro”, o duplo apresenta forte relação com o tempo e com a morte, ao encontrar seu outro eu no passado, a narradora encontra-se consigo mesma e com a morte. Os dois planos temporais se fundem em um único plano espacial, dessa forma, o fantástico é construído pela intersecção de dois tempos no mesmo espaço, atrelado a elementos fundamentais para a construção da incerteza, como a gradação dos acontecimentos e a modalização do discurso das personagens, como em “e se fugisse” e “parecia petrificado”; elementos característicos do fantástico tradicional.

A narrativa termina com o grito de ambas, deixando em aberto o presente da narradora, já que ela permanece de joelhos diante da morte de seu outro eu e, assim, permanece a questão: o passeio e o encontro revelam a antecipação da morte num sonho?

Além disso, o espaço é fundamental para a construção do fantástico e para o reconhecimento do duplo, visto que, conforme a narradora caminha pelo vale – lugar familiar –, ela adentra no bosque – lugar (re)conhecido – e termina no abismo – a descida para a morte do doppelgänger, de maneira progressiva. Nesse ambiente, o mistério do encontro e dos desencontros é construído e as paisagens percorridas são compostas por oposições, acentuando o tema do duplo no referido conto: vale/colina, campo/bosque, água corrente/riacho seco, luz/penumbra.

A natureza é apresentada como algo aflitivo, sem vida, coberta por uma névoa branda, um verde pálido, opaco e com negros penhascos escondendo o sol, como um lugar esquecido em um tempo distante e estático, como no excerto: “A luz dourada filtrava-se por entre a folhagem do bosque que parecia petrificado. Não havia a menor brisa soprando por entre as folhas enrijecidas [...]” (TELLES, 1998, p.70). Pela descrição, nota-se um clima de tensão e apreensão nesse ambiente inerte e imerso na quietude.

As cores também são fundamentais para a construção do espaço e do ambiente de mistério. Primeiro a névoa é descrita como pálida, ofuscando a visão e o sol, posteriormente como dourada para enfatizar o passar do dia e, por fim, roxa remetendo à escuridão e à chegada da noite. A cor vermelha faz-se presente como referência à morte e ao sangue derramado: “aranha ruiva”, “pluma vermelha”, “atroz rubi”, “folhas vermelhas”, “gota de sangue”. A união de todos esses elementos compõem a atmosfera fantástica, visto que os espaços e as cores modificam-se conforme a narradora aproxima-se de seu duplo, construindo a unidade para a irrupção do fantástico.

Os animais, da mesma forma, contribuem para a inserção do sobrenatural, principalmente no que tange à relação da personagem com o ambiente. A aranha, segundo Durand (2002, p.315) apresenta um simbolismo negativo, é “[...] a fiandeira exemplar e devoradora, que polariza todos os mistérios temíveis da mulher, do animal e dos laços”. Em “O encontro”, a narradora age como se soubesse que o fio da vida estava próximo de ser cortado e devorado, mesmo tentando evitar tal acontecimento. “Sacudi violentamente o galho e desfez a teia que pendeu em farrapos [...] E a teia para a qual eu caminhava, quem? Quem iria desfazê-la?” (TELLES, 1998, p.70). Já o pássaro, podemos inferir que surge como um mensageiro: “Um pássaro cruzou meu caminho num voo atribulado. Soltou um grito tão dolorido, que cheguei a vacilar num desfalecimento [...]” (TELLES, 1998, p.71). O voo e grito do animal, dolorido e atribulado, provocam dúvidas a personagem. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001,

p.687), “[...] o voo do pássaro se predispõe a servir de símbolo às relações entre céu e terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio do céu.” Assim, o pássaro pode indicar o perigo que está à frente, bem como a comunicação entre diferentes espaços cósmicos, visto que, na narrativa, as barreiras espaço-temporais são rompidas.

A pedra é outro elemento fundamental na construção do espaço e apresenta-se de diferentes formas: “duros e pontiagudos penhascos”, “pedras no chão”, “pedregulhos limosos”, “pedra golpeada”, “pedra fendida”, “ruído pedregoso”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 696), a pedra mantém uma estreita relação com a alma do homem e seus percalços. Na narrativa em questão, a caminhada repleta de pedras demonstra os obstáculos percorridos até o encontro, culminando com a morte nos negros penhascos. De acordo com Lamas (2004, p.131), a fenda na pedra, antes do encontro das personagens, é uma analogia com a bipartição temporal da narradora-personagem, fendida no tempo passado e com a alma cindida.

Conforme Ceserani (2006, p.70), o espaço é um elemento importante na modalidade fantástica e a capacidade de criar valores plásticos às palavras cria outra realidade tão verossímil quanto à do mundo empírico. Em “O encontro” o cenário criado e ricamente detalhado para a revisitação da narradora a um passado longínquo, indica a travessia para o encontro com a morte de seu eu, questão mencionada por Paes (1998, p.75) ao dizer que a força dos elementos simbólicos na produção de Lygia é intensa e propicia diversas interpretações, no jogo de reconhecimento da possibilidade de prever o futuro ou lembrar o passado.

2.2. “O rosto”: o protagonista aprisionado, o rosto e a casa

A narrativa “O rosto” (2002, p.71-80) está inserida na coletânea *Deixe o quarto como está*: ou estudos para a composição sobre o cansaço, de Amílcar Bettega Barbosa. O conto narra a relação de um homem com sua casa e com os elementos que a compõem. A casa que, não se sabe por quais motivos, movimenta-se sozinha, mudando cômodos, portas e paredes de lugar, como se fosse dotada de vida. O narrador não se sente confortável com tais ocorridos, contudo, está acostumado com o ambiente e conhece precisamente cada lugar e a lógica dos movimentos.

Nesse espaço sobrenatural, o narrador percebe a presença de um rosto que vaga pela residência, situação que gera desconforto no protagonista e decide perseguir essa

criatura errante, travando uma batalha no interior do local pela disputa de território. A personagem captura o rosto, aprisiona-o em uma gaiola e passa a cuidar de suas feridas. Esse rosto capturado apresenta traços de criança, o que leva o narrador a se compadecer e, aproveitando um desses momentos, o prisioneiro escapa e foge pela janela. O homem ao iniciar outra perseguição termina com a cabeça presa em um buraco do vidro, onde sua imagem é difusa.

Utilizando o mesmo procedimento de Lygia Fagundes Telles em “O encontro”, a narrativa de Amílcar Bettega Barbosa apresenta um narrador autodiegético, mantendo a tradição do fantástico quanto ao tema do duplo ao explicitar de modo subjetivo a conflituosa relação entre o narrador-personagem, a casa e o rosto.

O texto tem início com a imediata apresentação do duplo, ou seja, do rosto que habita a casa, e da sua perseguição constante pelo narrador, que imaginava a casa como um lugar protegido:

Não sei quanto tempo ele esteve aqui *me observando* ou mesmo *me perseguindo* pela casa. No fundo ele aproveitou a minha ingenuidade, dessa maneira um pouco irresponsável *de pensar que dentro da casa eu estaria livre de qualquer ameaça*. (BETTEGA, 2002, p.71 – grifos nossos).

A apresentação imediata do elemento sobrenatural é um traço do fantástico contemporâneo, segundo Roas (2014), em que a irrupção do anormal é postulada para demonstrar a instabilidade do que acreditamos ser o real e não para demonstrar a evidência do sobrenatural. Em “O rosto”, o grande incômodo da personagem é a divisão do espaço habitado e não a presença de um rosto voador, o que desestabiliza o leitor. O protagonista vê o duplo como ameaça ao dividir o espaço da casa, como forma de autoafirmação diante do risco iminente de compartilhar outros espaços com o rosto, define assim a disputa territorial. “Sou eu quem o persegue, e não estou para brincadeiras. Ele deve ter percebido, tenho certeza de que está com medo.” (BARBOSA, 2002, p.71). De acordo com Bravo (1998, p.276), geralmente o duplo surge na literatura como uma ameaça, na medida em que o original se sente à margem.

Aparentemente, o narrador tem o domínio do local, mas, na verdade, ele vive em função da casa e de suas modificações; por isso, ela é apresentada de forma animada e movimenta-se conforme lhe convém. Essa relação sobrenatural entre o homem e a casa é narrada de forma natural, sem estranhamentos ou medo.

Somente esse convívio íntimo que mantenho com a casa há anos me permitiu descobrir a infinidade de passagens [...] Fui aprendendo aos poucos que a casa gosta de brincar com as coisas que *são e que não são*. É uma maneira de manter a afinidade com ela, de ganhar-lhe a confiança e, ao mesmo tempo, me impor sobre o rosto como aquele que realmente merece o território. (BARBOSA, 2002, p.72 – grifos nossos).

Nota-se que o narrador vive em função de duas criaturas sobrenaturais e não tem domínio delas. Em primeiro lugar, sua rotina é ditada pelos desejos da casa e ele deve se adequar a suas vontades naturais ou sobrenaturais, sem questionamento. Em segundo lugar, vive em constante estado de atenção, porque estabeleceu uma luta pelo domínio da casa com o seu duplo.

Em um dado momento, a casa cria um novo cômodo com um “[...] vidro muito brilhante, o que tornava difícil enxergar o lado de fora, por causa do reflexo que o vidro produzia.” (BARBOSA, 2002, p.72). A impossibilidade de ver o exterior remete ao aprisionamento em que vive a personagem. Apesar da aceitação dessa relação sobrenatural, nesse instante, o narrador questiona sua condição. “É uma coisa que ainda não assimilei por completo, mas preciso começar a pensar nisso.” (BARBOSA, 2002, p.73).

O objetivo de aprisionar o rosto é extremamente significativo para a personagem, por isso, desenvolve métodos para identificá-lo, mesmo quando distante dele. O primeiro é identificar o rastro, “[não] sei exatamente como o percebo, mas desde que me dei conta da sua impertinência consigo identificar quase com precisão os lugares por onde ele passa.” (BARBOSA, 2002, p.73); o segundo é o desenvolvimento da percepção posterior, termo utilizado pelo narrador, visto que o duplo sempre se aproximava por trás do original, que nota sua presença sem virar a face.

Na primeira aparição do rosto vagando pela casa, o narrador não consegue identificá-lo fisicamente com clareza, mas emocionalmente sim, porque lhe interessava gerar medo nessa criatura. “De repente, lá estava ele à minha frente: aquele ponto negro no ar, seus cabelos voando [...] Pude ver o terror nos seus olhos, a boca entreaberta pelo esforço e pelo medo.” (BARBOSA, 2002, p.73-74).

Após o fracasso da perseguição, a personagem opta por se instalar no novo cômodo feito pela casa, com o vidro brilhante, porque “[os] aposentos desconhecidos sempre têm algum fascínio, e é evidente que esse fascínio se exerce sobre o rosto também.” (BARBOSA, 2002, p.74). O narrador pressupõe que o fascínio que a casa

exerce sobre si, age também no seu duplo, igualando o sentimento de ambos. O recente espaço criado pela casa é um ambiente aprazível para o narrador, mesmo com a janela ofuscando a visão externa, dado que o interior era aconchegante e o vidro brilhante possibilitava a visualização de todos os movimentos do rosto. Entretanto, por instantes, sente-se atraído pelo exterior e luta com seu olhar, para não desviar sua atenção do interior:

Eu via primeiro o pequeno jardim à frente da casa, a cerca baixa e a calçada com árvores junto ao meio-fio, depois a rua, um terreno baldio e, mais adiante, um morro coberto de vegetação, cujo pico muitas vezes estava oculto pelas nuvens. [...] nos primeiros instantes que sucediam a puxada do meu olhar, eu não conseguia visualizar nada no interior da saleta, o que me deixava quase em pânico, achando que jamais conseguiria ter a visão das coisas ali de dentro. (BARBOSA, 2002, p.75)

Em minutos de conflito, o narrador concentra o olhar exclusivamente no interior e o rosto surge como esperado e, assim como o original, o *doppelgänger* é atraído pela paisagem externa. Por minutos, a perseguição é interrompida, para a apreciação do cenário pelo rosto, “[afinal], eu também me dera esse tempo. Meu jogo sempre foi um jogo limpo.” (BARBOSA, 2002, p.76). O encontro ocorre no reflexo do vidro, onde os olhares de ambos se cruzam.

A presença de objetos refletores é recorrente em narrativas fantásticas, em que o tema do duplo se faz presente, segundo (CESERANI, 2006, p.83). Todorov (2010, p.130-131) denomina tais ocorrências de “temas do olhar”, em que o encontro com o elemento sobrenatural, muitas vezes, é marcado pela visão e por elementos relacionados à mesma, como reflexos e vidros. Na narrativa em questão, o olhar de medo do rosto motiva, ainda mais, a perseguição e quando os olhares se encontram, por instantes, duplo e original ficam frente a frente. Nota-se também o reconhecimento gradual do rosto pelo narrador. Primeiramente, características referentes aos sentimentos são apresentadas, como o medo; posteriormente, esse rosto é visto de forma completa e descrita ao leitor. Portanto, apesar do elemento fantástico ser apresentado imediatamente, a caracterização do duplo ocorre de forma gradual, gerando dúvidas sobre a identidade dessa criatura.

Em seguida, o rosto empreende a fuga e tem início outra perseguição. Depois de movimentos bruscos e difíceis o rosto cai.

Me aproximei e não consegui evitar a surpresa de vê-lo tão jovem. Era o rosto de uma criança, a pele lisa e branca, um pouco avermelhada nas faces por causa do esforço da corrida, a escoriação no queixo pela batida no ressaltado do corrimão e – o que me deixou um pouco desacomodado – a lágrima cristalina que escorria do canto do seu olho. (BARBOSA, 2002, p.77).

A inesperada feição do rosto causa incômodo no narrador devido à juventude. Infere-se que o original é mais velho do que o seu duplo, ou seja, fisicamente são distintos e separados temporalmente, apesar de apresentarem as mesmas preferências. Em sequência, o rosto é aprisionado em uma gaiola. O narrador passa de perseguidor a cuidador do duplo; coloca-o próximo à janela para que tenha a visão de fora, cuida de seus ferimentos e dá-lhe leite para beber. Contudo, após a almejada captura, o narrador começa a viver outro conflito, novamente devido à relação com a casa e com o rosto, mas de maneira contrária.

[...] tinha outra vez a casa inteira à minha disposição. E foi por isso que não entendi direito aquela força que me fixava à saleta. Alguma coisa me prendia àquela velhas poltronas, à janela, ao desgraçado daquele rosto dentro da gaiola. Eu não saía mais dali. Deixava-me ficar durante longos períodos absorto na paisagem à janela, *sem saber se estava de fato enxergando o que havia lá fora ou se tudo era reflexo do meu pensamento*. (BARBOSA, 2002, p.78 – grifos nossos).

Segundo Bessière (1974, p.77), a ambiguidade no discurso fantástico e as dúvidas apresentadas marcam a relação entre o mundo e a tessitura psicológica e moral dos seres, assim, o cotidiano é justaposto a outras realidades experimentadas pelo narrador. Por esse motivo, o narrador, após abandonar sua condição de perseguidor, entra em choque com a mudança, ou seja, a presença de outra criatura para partilhar sua existência, além da casa. Ademais a afirmação do narrador gera incertezas diante desses fatos sobrenaturais: o exterior da casa e o rosto existiam ou não passavam de imaginação ou de rememoração?

Gradativamente, a relação se estreita entre o homem e o rosto, a personagem passa a depender do rosto para viver, porque a alegria do *doppelgänger* se refletia nele; há, portanto, a repetição da mesma dependência que anteriormente era observada em relação à casa. O rosto, atento à mudança de comportamento do narrador, fala pela única vez na narrativa: “– Você pode trazer uma toalha para enxugar minha boca?” (BARBOSA, 2002, p.79). O narrador, trêmulo de emoção, deixa a saleta, mas, ao sair a

gaiola fica aberta e, conseqüentemente, o rosto escapa pelo vidro: “A combinação de cacos de vidro com a portinhola aberta e a gaiola de arame vazia, tudo me encheu de uma tristeza gorda e sincera, que me deixou estagnado.” (BARBOSA, 2002, p.79). Após a fuga, ocorre a mudança no tempo da narração; se, anteriormente, a história foi narrada no passado, agora nos situamos no presente vivido pelo narrador autodiegético. A partir desse momento, o perseguidor torna-se perseguido e tem medo, “[...] não posso descartar a hipótese de que ainda esteja por aqui, num possível conluio com a casa, me espreitando. É essa dúvida que me incapacita.” (BARBOSA, 2002, p.79). A dúvida gerada pela narrativa cria o efeito fantástico e incapacita o leitor para encontrar uma explicação racional para os fatos.

A incapacidade de reação da personagem frente às mudanças e à dependência do rosto faz com que o protagonista reproduza ações do *doppelgänger* para tê-lo próximo novamente. “Imaginei que, adotando a sua forma de ser e agir poderia atraí-lo. Dia desses resolvi descer a escada do mesmo jeito que ele.” (BARBOSA, 2002, p.80).

Em uma atitude inesperada, a personagem coloca sua cabeça no buraco da vidraça aberto pelo duplo; nesse momento, consolida-se a mudança do original, que adquire alguns aspectos físicos do duplo, mas, ao contrário do rosto, não consegue empreender a fuga, sente-se cansado e aguarda a morte.

Há pouco choveu. Gosto de sentir a chuva cair mansamente sobre a minha cabeça, sentir o cabelo empapando-se aos poucos, pesando nas pontas. Imagino as gotas que se acumulam nas pontas como gotas de leite emoldurando meu rosto. É a única parte de mim fora da casa, no buraco do vidro, emoldurado pela janela da casa. Meu cabelo está pesado das gotas que não se seguram nas pontas e pingam e alargam uma grande poça d'água abaixo de mim. Onde se reflete meu rosto. A chuva parou há algum tempo. Veio o sol e minha nuca secou. Mas as gotas. Essas malditas gotas, insistem em continuar pingando sobre a poça. O que deixa o reflexo do meu rosto inteiramente difuso, difícil -, p.de enxergar. (BARBOSA, 2002, p.80).

Ao longo da narrativa, é possível notar pistas que revelam o final trágico do original e nos levam a pensar em um tempo circular, em que o passado se faz presente e o presente se faz passado. A impressão que o narrador tinha do rosto era de um ponto negro no ar, que girava a “[...] cabeça como se tivesse um pescoço que a sustentasse e um ombro sobre o qual girar.” (BARBOSA, 2002, p.73), ou seja, como se estivesse aprisionado em um espaço que limitasse os movimentos. A feição difusa, antes de ser revelada como infantil, atraía o narrador de alguma forma: “[...] não pude definir bem

suas feições, talvez por causa dos cabelos, longos e desarrumados, que me chamavam a atenção de forma muito particular.” (BARBOSA, 2002, p.76). Ao adentrar no recente cômodo produzido pela casa algumas imagens lhe veem à mente, mas a presença da água é predominante: “[não] sei por que me lembrou a água [...] *já pensei em encarcerar o rosto em uma das peças condenadas ao desaparecimento [...]*” (BARBOSA, 2002, p.73 – grifos nossos). Na última afirmação nota-se a ambiguidade, pois, há o desejo de encarcerar seu próprio rosto ou o de seu duplo?

Assim, o conto é construído de forma circular e esse procedimento é caro a Barbosa (2012, p.66-67), que busca seguir os moldes de Poe, unindo todos os acontecimentos, por isso, o fantástico e o duplo nascem da visão circular do real.

A apresentação do espaço no conto é um ponto essencial para o desenvolvimento do fantástico em “O rosto” e, conseqüentemente, do tema do duplo, por meio da sensação de sufocamento e aprisionamento transmitidos pelo narrador.

O duplo surge de imediato, já no início do conto, mas é a casa o ambiente essencial para a existência da personagem e seus conflitos interiores. Os diversos objetos do local são apresentados pelo narrador de forma particular, como se vários rostos compusessem o ambiente: “[um] rosto pode se esconder muito facilmente. [...] Ou sob o disfarce de um desenho pueril em alguma folha de caderno velho, ou na fotografia de uma revista, na estampa de uma toalha de mesa [...] não seria apenas um, mas muitos rostos a habitarem a casa.” (BARBOSA, 2002, p.71).

O conto de Bettega remete à composição “Casa tomada”, de Julio Cortázar, em que as personagens vivem reclusas em uma casa, com suas atividades rotineiras, até a suposta invasão do local, que leva ao excerto: “Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa e em como nos bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar” (CORTÁZAR, 1971, p.11).

O espaço da casa, nessa narrativa, é marcado pela duplicidade de lados, que, no final, remete à fusão de todas as partes, pois todos os espaços unem-se. No conto de Bettega, o narrador vive recluso na residência e tem uma relação sentimental com ela há anos, mesmo que tomada por rostos e pelo modo particular da construção.

Além disso, as personagens de Cortázar e Amilcar vivem de forma estagnada, como sombras do local, marcadas pelo comodismo. Por isso, o novo, instaurado pela instauração do sobrenatural, surge como ameaça, segundo a terminologia de Roas (2014), colocando em dúvida os limites da realidade.

O que causa incerteza no leitor é o fato de a casa movimentar-se e de a personagem estar acostumada com isso, dando-lhe características humanas, “[é] raro surgir uma peça no perímetro da casa, geralmente as movimentações se dão no centro do seu corpo [...] mais próximo às suas estranhas.” (BARBOSA, 2002, p.72). O emprego do vocábulo “entranhas” para apresentar as modificações da casa no conto vai ao encontro das observações de Bachelard ([198-, p.23]), em que a casa é o corpo e alma do homem e onde a vida começa fechada e protegida e, ainda, a casa cresce e se expande, porque “[ela] é a célula e é o mundo. A geometria é transcendida” ([BACHELARD, 198-, p.52]) Desse modo, a casa pode ser entendida como uma metáfora para representar os conflitos interiores desse sujeito cindido com a presença de vários rostos em seu cotidiano e que, ao final, não reconhece a si mesmo.

O tema do duplo é reforçado pela diferença entre o ambiente interno e o externo. A casa apresenta-se como um ambiente sufocante, escuro; é composta por móveis antigos e como se a personagem estivesse enclausurada. O vidro do novo cômodo é tão brilhante que reflete o próprio lugar; em contraposição, o exterior é composto pelo jardim, pelo morro e pelas nuvens, representado a liberdade. Entretanto, a personagem não consegue ultrapassar as fronteiras da casa e permanece estática quanto a sua condição, “[agora] sei que estou preso [...] mas não estou desesperado. Estou triste, cansado, mas não me sinto derrotado.” (BARBOSA, 2002, p.80).

Na composição de Bettega, a construção do fantástico e do duplo ocorre em um ambiente familiar à personagem, apesar de gerar incertezas no leitor, pois, ao mesmo tempo, uma atmosfera indefinida se faz presente. Como dito por Carneiro (2005, p.134-135), o conto de Bettega apresenta-se como um rascunho, com uma névoa que inquieta o leitor pelas incertezas.

2.3. A desconstrução do ser

Os contos “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles e “O rosto”, de Amílcar Bettega Barbosa, constroem, de maneira primorosa, efeitos próprios do fantástico e o tema do duplo. Isso ocorre, principalmente, pela ligação entre o passado e o presente dos fatos vividos pelas personagens e pelo caráter plástico do ambiente – o bosque, a casa e o rosto –, o que potencializa a irrupção do elemento sobrenatural.

A instância narrativa que possibilita a relação entre o fantástico e o duplo é o narrador autodiegético, que apresenta os conflitos experimentados em espaços insólitos, ocupado por outro ser, o segundo eu. Para Bessièrre (1974, p.169), esse tipo de narrador faz do mundo fantástico o espaço para as suas aventuras existenciais.

A duplicidade da narrativa, no primeiro conto, se dá pelo confronto entre dois seres em um mesmo espaço, mas em tempos completamente distintos, coexistindo passado, presente e futuro. Nota-se a continuidade física e psicológica de duas mulheres, que representam uma única pessoa, situadas em dimensões temporais diferentes. O encontro entre o sujeito e o duplo ocorre justamente pela indeterminação espaço-temporal, visto que o bosque parece situar-se em um lugar esquecido e impreciso, surgindo como fronteira entre o real e o irreal e o tempo é indeterminado, pois todas as suas delimitações foram rompidas.

No segundo conto, o duplo manifesta-se pela imagem de um rosto difuso, que pode ser entendida como a falta de identidade do homem que habita a casa e não encontra nela seu lugar. No plano temporal, é impossível saber quanto tempo a disputa territorial entre o narrador e o rosto perdurou. Além disso, em alguns momentos, tem-se a impressão de que ocorre uma luta imaginária no local. Já o espaço é fundamental para compreender a estagnação do indivíduo frente ao sobrenatural, visto que os movimentos da casa não incomodam a personagem e a relação com o duplo é restrita a esse ambiente.

Tanto em “O encontro” como em “O rosto”, as personagens não conseguem modificar seu destino e o final trágico se mantém; na primeira narrativa a narradora, não consegue evitar a cavalgada da amazona em direção aos penhascos; na segunda, o narrador fica preso na janela e perde, depois da chuva e do sol, o reflexo do próprio rosto, não mais se reconhecendo.

No entanto, os narradores apresentam posturas diferentes frente ao evento sobrenatural. Na narrativa de Lygia, a personagem-narradora é destemida, dado que ultrapassa a fronteira do vale e adentra no ambiente desconhecido e, diante da estranha familiaridade do local, procura desvendar o mistério, mesmo que a explicação não seja racional. Já no conto de Bettega, o narrador é um sujeito passivo, aceitando os elementos sobrenaturais sem questionamento, mesmo que tragam conflitos.

Isso ocorre porque a narrativa de Lygia Fagundes Telles segue os padrões da narrativa fantástica tradicional, em que o sobrenatural irrompe de forma gradual e a dúvida da personagem quanto aos eventos é refletida na narrativa. Já Amílcar Bettega

Barbosa, ao contrário, constrói sua narrativa nos moldes do fantástico contemporâneo, postulando a possível anormalidade da realidade, por isso, a personagem não questiona os movimentos da casa e a presença de um rosto voador.

A representação do duplo, em ambas as narrativas, mantém a essência da busca de identidade e da morte de um dos seres, os originais, uma vez que, no encontro com o *doppelgänger*, subjaz a ideia de permanência no ambiente à espera da morte. Em “O encontro”, a personagem desaba de joelhos ao ver a queda da amazona no abismo, grita com todas as forças que lhe restam e o leitor tem a impressão de que esse grito permanece ecoando e a existência do original finda com a do duplo. O mesmo acontece em “O rosto”: ao prender seu rosto na vidraça da saleta, a personagem não tem mais saída e perde a sua própria face, tornando-se uma imagem difusa como era o rosto.

De todo modo, o duplo situado entre a vida e a morte dá-se pela dissociação espaço-temporal construída pelo discurso fantástico, por meio da justaposição do verossímil e do inverossímil, em que o original e o duplo se confundem em uma identidade única e as personagens, mesmo em tempos distintos, constituem o mesmo eu.

3. O FANTÁSTICO E O TERROR

Ceserani (2006), em *O fantástico*, apresenta diversos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica; destacamos, neste capítulo, o núcleo temático denominado pelo estudioso como “*a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo.*” (CESERANI, 2006, p.77 – grifo do autor), presente nos contos “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles e “O encontro”, de Amílcar Bettega Barbosa. Para tanto, faz-se necessária a sistematização de um percurso histórico e teórico para compreendermos o tema em questão e o seu desenvolvimento na modalidade fantástica.

Os elementos enumerados por Ceserani (2006) para compor esse núcleo são encontrados originalmente nas histórias chamadas góticas e abrange a questão do terror causado no leitor. No senso comum, o termo gótico refere-se às narrativas que causam medo e ocorrem em ambientes noturnos e macabros, porém, o termo não se restringe ao meio literário.

A palavra gótico advém dos godos, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa e indica, na arquitetura, uma forma de construção surgida na França no século XII, verificada essencialmente na construção de catedrais, compostas por torres lanceoladas, gárgulas, abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentavam por si mesmos; um dos exemplos arquitetônicos mais populares é a catedral de Notre-Dame, em Paris (ROSSI, 2008, p.60).

No século XVII, surge também na França o Iluminismo, movimento filosófico e artístico que tinha como cerne a razão e a lógica, enquanto a burguesia caminhava rumo ao poderio político e econômico. Em contraponto, na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII, aparece um tipo de literatura que representa a transgressão nos planos culturais, políticos e sociais: a literatura gótica nasce como “[...] reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e mudança revolucionária por meio da razão [...] para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa.” (VASCONCELOS, 2002, p.122).

Dessa forma, o gótico é a resposta aos temores e às incertezas experimentados no período, visto que a razão não era suficiente para compreender todos os fenômenos, que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete, segundo Vasconcelos (2002, p.126). Ainda buscou-se o passado idealizado e orgânico, distante da industrialização e da ascensão da burguesia (PIRES, 2011, p.77).

Convencionalmente, a crítica atribui a Horace Walpole a publicação do primeiro romance gótico em 1764, *O castelo de Otranto*. Segundo Lovecraft (2007, p.27), a importância da narrativa gótica reside no cenário inovador e na influência que exerceu em autores posteriores; no entanto, na obra em questão, não há a presença autêntica da atmosfera fantástica. Dentre os elementos que compõem a obra de Walpole e que serão recorrentes na literatura gótica, Lovecraft (2007, p.28) destaca: o castelo antigo e obscuro; ramificações, corredores úmidos e catacumbas ocultas; a heroína, santa perseguida; o herói valoroso; o vilão; a escuridão e os rumores desconhecidos. Tais elementos característicos dessas composições são conhecidos como maquinaria gótica, propiciadores do cenário insólito e de estruturas que permanecem até hoje na literatura fantástica, evidentemente modificados ao longo dos séculos, mas que são revisitadas com recorrência.

Após a publicação de *O castelo de Otranto*, surgiram outros romances com os mesmo elementos; contudo, foi Ann Radcliffe que aprimorou e refinou os exageros de Walpole. Ela “[...] estabeleceu padrões novos e mais elevados ao domínio do macabro e da atmosfera aterradora [...] acrescentou um genuíno senso do sobrenatural em cenários e incidentes [...]”. (LOVECRAFT, 2007, p.30).

Mathew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin, nomes fundamentais para a literatura de terror dos séculos seguintes, representam o apogeu dessa literatura, utilizando toda a maquinaria gótica em suas obras. O romance *O monge*, de Lewis, publicado em 1796, obteve popularidade no período, devido ao escândalo que provocou nos leitores, “[a] obra foi acusada de obscena e altamente nociva às mentalidades jovens. Trata-se de um romance caudaloso, cheio de tramas paralelas e deslocamentos da ação.” (PIRES, 2011, p.81). Maturin merece destaque, pois internaliza motivos góticos e rebusca a literatura, dando-lhe uma nova dimensão; ele “[...] elevou a história gótica até altitudes nunca antes alcançadas de pavor espiritual.” (LOVECRAFT, 2003, p.32).

Com o apogeu do Romantismo, a literatura gótica entra em declínio e sofre modificações no que diz respeito à individualização e ao espaço. De acordo com Pires (2011, p.83), o espaço gótico é interiorizado, a escuridão e a melancolia são representadas por meio das paisagens sublimes, reproduzindo os estados mentais e emocionais das personagens; o indivíduo isola-se socialmente, valorizando a liberdade e a imaginação.

A literatura fantástica, sobretudo em seu início, inspirou-se nos temas, no espaço e nos elementos sobrenaturais da literatura gótica. De acordo com Camarani (2013, p.17-18), a recorrência de elementos góticos em autores de narrativas fantásticas determinou uma subdivisão dentro do fantástico tradicional; de um lado, alguns textos apresentam o sobrenatural de maneira sutil, em alguns casos, até poética; de outro lado, certas composições enfatizam demasiadamente o gótico, dirigindo a narrativa para o terror. Como exemplos dessa segunda vertente podemos citar Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Henry James e H.P. Lovecraft – este último no século XX.

Contudo, a literatura fantástica, apesar de utilizar elementos góticos, diferencia-se dessa forma de narrar no que tange à manifestação do sobrenatural. O fantástico como dito por Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006) depende da relação entre o real e o sobrenatural no mundo empírico pautada na ambiguidade, ou seja, na dúvida; já no gótico, o sobrenatural surge de forma explícita e não provoca dúvidas ou incertezas nas personagens; conseqüentemente, não há ambiguidade, mesmo que exista a contradição entre a ordem real e a sobrenatural.

Edgar Alan Poe é o grande nome da literatura fantástica veiculada à influência gótica, como indica Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura* (2007). Poe aperfeiçoou o conto de forma sistemática e criou a moderna história de terror em seu estado aprimorado, ultrapassando o espaço sinistro e adentrando no mistério da mente do homem para conseguir os efeitos almejados.

A mente de Poe nunca ficou longe de terror e decadência, e notamos em cada conto, poema e diálogo filosófico a tensa ansiedade de investigar abismos insondáveis da noite, perfurar o véu da morte e reinar em fantasia como senhor dos mistérios apavorantes do tempo e espaço. (LOVECRAFT, 2003, p.66).

A obra de Poe é essencialmente composta por contos de terror e horror, com a proposta de produzir efeitos no leitor, como dito em “A filosofia da composição”, publicado em 1846. A intenção é desestabilizar o real, inserindo um elemento sobrenatural e, assim, surpreender o leitor. Por esse motivo, Poe (1999, p.103) acredita que a obra literária deve ter extensão breve, no limite de “uma só assentada”. Muitos contos do autor norte-americano apresentam a maquinaria gótica, com algumas modificações, mas mantendo a essência. Em “O gato preto”, há o horror sobrenatural causado pelo corpo de um defunto que rompe da parede e a sinistra presença de um gato. “O poço e o pêndulo” apresenta uma atmosfera sufocante e angustiante e “A queda

da casa de Usher” traz ambientações internas tensas e claustrofóbicas e o meio externo revela uma natureza ameaçadora e sombria, além da aparição assustadora de Madeline Usher, aparentemente um fantasma, a morte de seu irmão, Roderick e a queda da casa, em uma espécie de maldição que cercava o lugar.

Poe aproveita a atmosfera e a maquinaria gótica de obras de Walpole, Radcliffe e Lewis e mantém espaços que “[...] desenvolveram-se de forma mais ou menos linear a partir do romance gótico que, desde as últimas décadas do século XVIII, estabeleceu um modelo bem conhecido de cenário [...]” (FURTADO, 1980, p.120). Esse espaço fechado contribui de forma harmônica para a proposta da unidade de efeito.

O ponto seguinte a ser considerado era o modo de juntar o amante e o corvo, e o primeiro ramo dessa consideração era o *local*. Para isso a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem a indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 1999, p.110 – grifos do autor).

Os espaços do conto são símbolos de decadência, declínio, ruína e decomposição. A projeção e a recuperação desses elementos caracterizam a morte e reconstituem-na como questões para o desenvolvimento do conto: seria este um evento sobrenatural? Alucinação ou ópio? (BESSIÈRE, 1974, p.140).

Neste ponto, faz-se necessária a diferenciação entre os termos horror e terror. Em muitos casos, os termos são utilizados como sinônimos; todavia, não apresentam o mesmo sentido. Manguel retira de Ann Radcliffe a diferença:

[...] possuem características tão claramente opostas que um dilata a alma e suscita uma atividade intensa de todas as nossas faculdades, enquanto o outro as contrai, congela-as, e de alguma maneira as aniquila [...] Onde situar, então, essa importante diferença entre terror e horror senão no fato de que este último se faz acompanhar de um sentimento de obscura incerteza em relação ao mal que tanto teme? (MANGUEL, 2005, p.10-11).

Segundo Rossi (2008, p.67-68), o terror difere do horror, porque é o resultado do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real, ou seja, trata-se da suspensão momentânea do senso de realidade: é o que sentiram os habitantes do castelo de Otranto ao verem o elmo flutuante ou os espectadores da famosa cena do chuveiro no

filme “Psicose” (1960), de Alfred Hitchcock, refere-se, portanto, ao suspense. Já o horror constitui-se em um ato de violência física e/ou emocional, como os crimes hediondos e sangrentos dos livros de Stephen King.

Os contos “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles e “O encontro”, de Amílcar Bettega Barbosa são composições que pertencem à modalidade fantástica e apresentam características próprias do conto de terror, nos moldes de Edgar Allan Poe e, por conseguinte, influência das narrativas góticas quanto ao cenário, principalmente.

Assim, nossa análise tem o objetivo de verificar como o terror surge em conjunto com o fantástico; como o narrador constrói o clima de suspense necessário para a manifestação das dúvidas quanto ao senso de realidade e como o espaço e o tempo contribuem para a criação de um discurso ambíguo e tenso.

3.1. “As formigas”: a montagem do esqueleto de anão

A narrativa “As formigas” (1998) traz a história de duas primas que alugam o sótão de um velho sobrado para morar enquanto frequentam cursos universitários. Levadas ao local pela proprietária, uma velha senhora com aparência decadente, ela lhes relata que o antigo inquilino, estudante de medicina, deixara um pequeno caixote contendo ossos. De imediato, uma das garotas, também estudante de medicina, sente-se fascinada pelo esqueleto e decide montá-lo.

Após guardarem o caixote debaixo da cama, elas notam a presença de formigas, que trabalham de forma enérgica e disciplinada em direção ao esqueleto. Para surpresa de ambas, os animais faziam somente a trilha de ida e não voltavam. Diante desse evento incomum as meninas ficam assustadas e uma delas decide vigiar para saber o que ocorre. Nos dias sucessivos, percebe que os ossos estão se encaixando e logo o esqueleto de anão é montado pelas formigas. Com medo perante tais acontecimentos, as estudantes fogem da pensão à noite, antes que o anão ganhasse vida.

A história é relatada por uma das personagens - a jovem estudante de direito narradora autodiegética, conforme a terminologia de Genette ([197-]), uma vez que vivenciou os fatos como uma das protagonistas. A escolha por esse tipo de narrador é comum em narrativas pertencentes à modalidade fantástica segundo Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006), pois possibilita que o leitor conheça os sentimentos da personagem. No conto, o uso do narrador autodiegético é um recurso apropriado para

estabelecer o mistério quanto à montagem do esqueleto, o trabalho fora do padrão das formigas e o terror provocado pela suspensão do real.

Desde o início, o clima de mistério é instaurado pela narradora. As personagens chegam ao sobrado ao anoitecer e é por ela caracterizado de forma sombria e com algo de humano, visto que as janelas são comparadas a dois olhos “tristes”.

Quando minha prima e eu descemos do táxi, já era quase noite. Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado com uma pedrada. Descansei a mala no chão e apertei o braço da prima. - É sinistro. (TELLES, 1998, p.31).

O medo e o estranhamento são acentuados quando surge a velha, proprietária do sobrado. A aparência decadente e o comportamento da mulher contribuem imediatamente para o clima de suspense:

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

O primeiro período faz referência à personagem Iracema, protagonista do romance homônimo, de José de Alencar. No contexto da obra do autor, a índia representa o ideal romântico de mulher - com uma beleza que supera a natureza - e de nação - ao gerar o primeiro brasileiro, Moacir. No conto de Lygia, a caracterização da velha proprietária do sobrado com uma peruca “mais negra do que a asa da graúna”, produz um efeito irônico, visto que os cabelos não lhe pertenciam naturalmente e, de modo geral, a sua aparência, remete às bruxas, considerando o imaginário popular, e não a beleza e coragem da índia representante da América.

A mulher apresenta-lhes o quarto e diz que o inquilino anterior deixara um caixotinho. Ele, assim como a prima da narradora, era estudante de medicina. A garota fascinada vê que os ossos são bem pequenos e imagina ser um esqueleto de criança, mas, para sua surpresa, é 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 nas pontas do dedo um pequeno crânio de uma

brancura de cal – Tão perfeito, todos os dentinhos. (TELLES, 1998, p.32).

Após a estudante de medicina admirar os ossinhos, a dona da pensão apresenta às primas as regras que regem o local e a última indicação é: “Não deixem a porta aberta senão meu gato foge.” (TELLES, 1998, p.32). Se a aparência da dona da pensão gera desconforto, o fato de ela ter como animal de estimação um gato potencializa o clima de tensão da narrativa, pois, na Idade Média, os gatos eram relacionados ao diabo e às bruxas. E, no final, ao fugirem e deixarem a porta aberta, outro mistério surge: “Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (TELLES, 1998, p.39).

As garotas arrumam o quarto e a estudante de medicina diz que, na próxima semana montará o esqueleto. Em sequência, a narradora fareja um odor peculiar: “[...] – Você não está sentindo um cheiro meio ardido?” (TELLES, 1998, p.33). O olfato é justamente um dos sentidos recorrentes no conto, ligado, geralmente, à aparição das formigas e à montagem do esqueleto.

É narrado o primeiro sonho da estudante de direito, como uma premonição da reconstrução do esqueleto: “No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto”. (TELLES, 1998, p.33). Ao acordar, vê a prima ajoelhada observando atentamente o chão:

Levantei e dei com formigas pequenas e ruivas que entravam em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessaram o quarto, subiam pela parede do caixotinho de ossos e desembocavam lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar. (TELLES, 1998, p.34).

O fato causa estranhamento nas personagens e no leitor. Se os ossos estavam limpíssimos, qual seria o motivo de elas estarem ali? O tom de mistério e terror são intensificados pelo diálogo entre as personagens:

- Esquisito. Muito esquisito.
 - O quê?
 - Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote [...] (TELLES, 1998, p.34).

Pode-se supor que a mudança de lugar do crânio tem a ver com a observação de Durand (2002, p.142) de que o crânio é “[...] centro e princípio de vida, de força física e

psíquica, e também receptáculo do espírito”. Ele é a primeira parte do esqueleto que muda de posição. Após esse fato todas as formigas são mortas, mas a narradora autodiegética salva uma formiguinha do massacre, após ver que “[...] levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada.” (TELLES, 1998, p.35). A antropomorfização da formiga reforça a inversão que ocorre gradativamente no conto, isto é, o fato de as primas ganharem atributos de animais – como primeiro exemplo, o verbo utilizado para referir-se ao olfato é farejar.

Após a invasão de formigas, a estudante de direito sonha “[...] aflitivamente, mas dessa vez foi o antigo pesadelo com os exames, o professor fazendo uma pergunta atrás da outra [...]” (TELLES, 1998, p.35). Ao acordar, nota que o cheiro desaparecera, bem como as formigas; contudo, o intrigante é a dúvida quanto ao sumiço dos insetos. O diálogo entre as personagens potencializa o mistério e o suspense. A teatralidade, segundo Ceserani (2006, p.75), cria no leitor a ilusão de real, bem como a série de interrogações e elipses.

- 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 formigas nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então, quem?! (TELLES, 1998, p.35).

No dia seguinte, a narradora dorme cedo, mas, sentindo o mesmo odor estranho de antes; sonha que marcara encontro com dois namorados e procura afastar o primeiro pretendente, visto que o segundo era o anão. Ao acordar, a prima está completamente estrábica e desesperada: “Aí está o mistério [...] é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando.” (TELLES, 1998, p.36).

Além da suposta reconstrução do esqueleto ao mudarem os ossos de lugar, a carreira de formigas se dirigia para dentro do caixote em um “[...] antigo percurso da porta até o caixotinho de ossos por onde subia na mesma formação até desformigar lá dentro. Sem caminho de volta.” (TELLES, 1998, p.36). O neologismo utilizado para descrever o acontecimento é a forma que a narradora utiliza para explicar o inexplicável. No conto, as formigas apresentam um caráter negativo, ao propiciarem o sobrenatural e causarem medo nas personagens.

De acordo com Durand (2002, p.73), o formigamento é uma forma primitiva da manifestação do animado; seu movimento anárquico traz “[...] uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita [...]” e o fervilhar desse movimento revela a animalidade da imaginação. Assim, pode-se supor que, o movimento tende a dar vida ao esqueleto de anão. A agitação do formigamento, também remete à angústia diante da mudança, conforme Durand (2002, p.74). No caso do conto, as personagens vivem uma nova fase de vida, mas também enfrentam um fenômeno desconhecido.

O último sonho acontece quando a estudante de direito dorme, após chegar de ressaca de uma festa. “No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto.” (TELLES, 1998, p.37-38). A estudante de medicina apavorada acorda a narradora: “- Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende? O esqueleto já está inteiro, só falta o fêmur. E os ossinhos da mão esquerda, fazem isso num instante. Vamos embora daqui.” (TELLES, 1998, p.38). Nota-se que o terror faz com que a lógica seja deixada de lado e um traço de antropomorfização ocorre novamente: “[...] ela falava num tom miúdo como se uma formiguinha falasse com sua voz.” (TELLES, 1998, p.38). Portanto, podemos inferir que a prima ganha atributos animais e as formigas humanos.

A visão contribui para a criação do fantástico e do terror, principalmente pelo estrabismo, gerando uma visão dupla do espaço. O conto remete constantemente ao campo visual, bem como ao olfativo, quando as formigas surgem: “Ela apertou os olhos estrábicos” (TELLES, 1998, p.35); “[...] completamente estrábica” (TELLES, 1998, p.36); “Estava lívida. E vesga.” (TELLES, 1998, p.38). Além do olhar da moça, a casa também é apresentada com um problema de visão, porque tinha, como já citado, um dos olhos vazado por uma pedrada. No final do texto a narradora diz que “[...] só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.” (TELLES, 1998, p.38). Para Durand (2002, p.92-93), as trevas e a cegueira trazem um valor negativo, sublinhando que o negrume noturno está em oposição à imaginação da luz e do dia, apresentando o desconhecido.

No narrativa a progressiva reconstrução do anão acontece de modo tenso e sinistro para as personagens e para o leitor, devido à manifestação do sobrenatural no mundo real, concretizado pelo incomum trabalho das formigas. Na narrativa a reconstrução do esqueleto de anão ocorre de forma gradual, principalmente, após os sonhos da estudante de direito. A construção do diálogo das personagens contribui demasiadamente para o surgimento do efeito fantástico, como a modalização do

discurso, como “Mas então, quem?!”; “Aí é que está o mistério”; “Parecia fascinada”; os questionamentos externados, a escolha lexical – pela recorrência da palavra sinistro. Tudo isso dá o tom de suspense e terror à narrativa, concretizado pela descrição do incomum trabalho das formigas.

Além disso, cada personagem diante do insólito tem um tipo de reação. A estudante de direito abraça o urso, esconde-se nas cobertas e rejeita olhar para o anão, mas essa recusa no mundo empírico não ocorre no mundo onírico, seus sonhos atuam como premonição da montagem do esqueleto pelas formigas; já a estudante de medicina enfrenta os fatos de maneira objetiva, matas as formigas, observa a mudança dos ossos de lugar e organiza a fuga do local.

3.1.1. O sobrado e o sótão

A construção do espaço no conto de Lygia Fagundes Telles é fundamental para a composição do terror e a irrupção do sobrenatural. Seguindo os pressupostos de Edgar Allan Poe, o espaço da narrativa é fechado e claustrofóbico, enfatizado pelos sentidos das personagens – a visão e o olfato - que captam algo estranho no local.

Gaston Bachelard ([198-, p.18]) em seu estudo sobre o espaço, diz que alguns ambientes, dentre eles a casa, são compostos por fenômenos emocionais. O ambiente externo da pensão causa temor, primeiramente, por chegarem à noite e depois pelas janelas apresentarem um ar de tristeza. As primeiras palavras para expressar o sentimento da estudante de direito diante da casa foram: “– É sinistro.” (TELLES, 1998, p.31).

A impressão externa é comprovada ao entrarem na sala, primeiro cômodo descrito pela narradora como um ambiente estranho e decadente: “A saleta escura, atulhada de móveis, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido [...]” (TELLES, 1998, p.31-32).

A velha “balofa” apresenta o pequeno quarto localizado no sótão, ao qual é possível chegar por meio de uma escada de caracol muito estreita. Segundo Silva (1985, p.83), a escada representa a graduação da passagem de um nível existencial para outro e contribui para o clima de terror e mistério da montagem do esqueleto. A escada surge no último sonho da narradora, quando o anão chega até o quarto, em uma espécie de premonição do suposto retorno à vida do esqueleto.

Conforme Bachelard ([198-, p.30-31]), há duas formas de imaginar a casa: verticalmente ou centralizadamente. A casa imaginada como um ser vertical é representada pelo sótão e pelo porão. O sótão está perto das nuvens, da racionalidade e gera imagens claras, enquanto o porão é a parte obscura e irracional, lá a escuridão e o medo são permanentes.

No texto em questão, no sótão há imagens claras, é possível observar o exército de formigas invadindo o caixote para montar o esqueleto; todavia, a racionalidade dá lugar ao terror e às incertezas diante do evento insólito. A casa, de forma geral, apresenta um aspecto descuidado, abandonado, sombrio e, no pequeno quarto, as formigas, animais comuns do cotidiano, são a fronteira entre o natural e o sobrenatural. A casa e o quartinho são construídos como espaços clássicos do medo, eliminando a possibilidade de racionalizar os acontecimentos.

Quando as personagens entram no aposento, a primeira ação é tornar o ambiente familiar, para que se reconheçam no sótão. De acordo com Bachelard ([198-, p.24]), levamos para a casa nova os deuses domésticos, ou seja, os objetos que remontam ao passado para gerar bem-estar. Na composição do espaço, a diferença entre as primas é também notável, visto que, enquanto a estudante de direito organiza seus objetos pessoais, a estudante de medicina atua de forma concreta e racional no espaço:

Esvaziei a mala, dependurei minha blusa amarrotada num cabide que enfiei num vão da veneziana, preendi na parede, com durex, uma gravura de Grassmann e sentei meu urso de pelúcia em cima do travesseiro. Fiquei vendo minha prima subir na cadeira, desatarraxar a lâmpada fraquíssima que pendia de um fio solitário no meio do teto e no lugar atarraxar uma lâmpada de duzentas velas que tirou da sacola. O quarto ficou mais alegre. Em compensação, agora a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho. (TELLES, 1998, p.33).

As oposições presentes na narrativa contribuem para a construção do terror e do fantástico. A luz e a escuridão são fundamentais, nesse sentido, pois as formigas trabalham durante a noite e desaparecem no período diurno; além do sono e da vigília; da vida e da morte; do humano e do inumano; da curiosidade e do temor.

As ambiguidades impossibilitam a explicação dos acontecimentos, como causas naturais ou sobrenaturais, criando o efeito fantástico (TODOROV, 2014, p.31). Essas dúvidas são designadas pelo protagonista-narrador, porque ele imprime as contradições da obra. (BESSIÈRE, 1974, p.169).

O conto de Lygia, quanto ao terror e ao espaço, dialoga com o conto de Edgar Allan Poe, “A queda da casa de Usher”. O olhar do sobrado com dois olhos tristes e a circularidade da narrativa está presentes no conto de Poe, configurando a unicidade da obra, permanecendo o mesmo efeito e tom do início ao fim:

Por todo um dia triste, sombrio e silente de outono, em que as nuvens baixas pairavam opressivamente no céu [...] Olhei para a cena à minha frente - para a casa nua e os traços simples da paisagem daquele domínio - para as frias paredes negras - para as janelas como olhos vagos [...] (POE, 2015, 127-128).

Enquanto eu a contemplava, aquela fissura rapidamente se ampliou [...] sobre os fragmentos da “*Casa de Usher*”. (POE, 2015, p.155).

Há procedimento gradativo na descrição do espaço, que visa à instauração do terror e do fantástico. Por meio da construção textual defendida por Poe, isto é, fazer convergir todas as estruturas para a construção de um único efeito. Em “As formigas”, as dúvidas advêm da atmosfera sombria arquitetada, dos questionamentos no período noturno, da descrição do sobrado e da proprietária, além da insólita presença dos ossinhos de anão. Como diz Silva (2009, p.95):

Lygia é uma exímia criadora de atmosfera e suas narrativas reafirmam os princípios prescritos pelo escritor americano [Edgar Allan Poe], levando muitas de suas narrativas ao domínio do fantástico, ao somar acontecimentos insólitos e a hesitação de seus protagonistas em interpretá-los.

3.1.2. O tempo

A expressão “quase noite”, utilizada no início da narrativa, refere-se ao tempo de transição, ou seja, a luz cede lugar à escuridão. A ênfase no tempo da noite é indiscutível, é no ambiente sombrio que os fatos ocorrem e as atividades diurnas não têm relevo para a composição. As ações das estudantes são apresentadas de forma rápida, por meio de sumários, segundo a denominação de Genette ([197-]), isto é, algumas partes da história são resumidas, como nos exemplos a seguir: “Quando cheguei por volta das sete da noite, minha prima já estava no quarto.” (TELLES, 1998, p.35); “Voltei tarde essa noite, um colega tinha se casado e teve festa. Vim animada, com vontade de cantar, passei da conta.” (TELLES, 1998, p.37).

A duração cronológica da história é de três dias, marcadas, principalmente, pelos três sonhos da estudante de direito, desde a chegada das personagens ao sobrado até a noite da fuga. No terceiro dia, o esqueleto está praticamente montado pelas formigas. É importante ressaltar a carga simbólica desse tempo: segundo a tradição cristã no terceiro dia Cristo ressuscitou e, no conto de Lygia, o esqueleto supostamente ganharia vida após três dias de reconstrução.

Em “As formigas”, o clima de terror e de mistério são perceptíveis em todos os movimentos da narrativa, combinando o sobrado sombrio, a presença do caixotinho com um raro esqueleto de anão, o assustador trabalho das formigas e a fuga das estudantes, que decidem enfrentar o mundo exterior, pois a circunscrição fechada do quarto é aterrorizante. A unidade de efeito defendida por Poe é perceptível devido ao caráter circular dos fatos, apresentados no primeiro e último parágrafos.

Ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada. (TELLES, 1998, p.31)

No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra. (TELLES, 1998, p.38)

Na narrativa, a justaposição e a contradição de diversos verossímeis, segundo os termos de Bessière (1974), constroem as ambiguidades entre o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, no incessante trabalho das formigas para a suposta montagem do esqueleto.

José Paulo Paes (1998, p.83) diz que o fantástico na obra da autora expande a fresta metafísica. “Mesmo porque, por essa fresta, só se pode olhar com os olhos da imaginação, e a olhos que tais – sabem-no bem os poetas e ficcionistas como Lygia Fagundes Telles – interessa menos ver aquilo que se mostra do que aquilo que se reluta em mostrar-se.”

3.2. “O encontro”: o narrador observador

Um casal chega a uma cidade com o intuito participar de um encontro, contudo, é impossível decifrar o motivo desse compromisso ao longo da narrativa. A cidade é pequena e eles percebem que há uma muralha cercando o local. A proprietária do quarto

alugado, uma velha senhora, está disposta, assim como os demais moradores, a ajudá-los a marcar o encontro na Casa o mais rapidamente possível.

Algumas dificuldades impossibilitam o cumprimento da tarefa: apesar da extensão do local, a dupla se perdia em todos os momentos e não encontrava a localização exata da Casa; as ruas se modificavam formando um labirinto. O encontro não ocorre e, movidos pela esperança, decidem permanecer na cidade.

Todavia, com o passar do tempo, a população desaparece e a muralha se aproximava da cidade reduzindo o espaço. Angustiadadas as personagens não encontram mais a Casa, os habitantes e terminam emparedados.

Amilcar Bettega Barbosa utiliza um procedimento diferente do de Lygia para construir o conto em questão. O narrador, segundo a terminologia de Genette ([197-]), é heterodiegético, está fora da história, não participa da ação. Essa escolha não é recorrente em narrativas fantásticas tradicionais, para Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006), mas, há certa recorrência desse tipo de narrador no fantástico contemporâneo, segundo Roas (2014).

O narrador autodiegético é o que melhor convém a esse tipo de composição. Mas, a escolha não compromete o desenvolvimento do terror e do sobrenatural, pelo contrário, gera muitas dúvidas, porque pouco se sabe sobre os protagonistas e eles pouco falam. No fantástico contemporâneo, de acordo com Roas (2014, p.71), as personagens nem sempre manifestam seu desconcerto e esse silêncio confronta o insólito com os parâmetros da realidade.

O casal chega à noite na cidade e hospeda-se em uma pensão desconfortável. O narrador revela que os forasteiros não tinham certeza de nada, eles esperariam o encontro o tempo que fosse necessário: “Como não sabiam exatamente quando se daria o encontro, trataram logo de procuram um quarto [...] Não souberam responder por quanto tempo ficariam [...]”. (BARBOSA, 2002, p.91-92). Essa incerteza dá início à rede de dúvidas que a narrativa constrói.

Eles decidem encontrar a Casa e a sensação de desconforto é logo revelada: “[...] deixaram-se andar pelas ruas da cidade para que os olhos – e os sentidos todos – se familiarizassem com que até então era absolutamente desconhecido. Mas já aí uma sensação desconfortável os atingia.” (BARBOSA, 2002, p.92). O campo da visão, como foi dito, é recorrente no fantástico, pois revela o olhar da personagem sobre o mundo empírico; Todorov (2014), refletindo sobre a obra de Hoffmann, chama a atenção para a ambiguidade da palavra visionário: é quem vê e não vê, quem detém grau superior de

visão e negação da mesma. No conto de Amilcar, as personagens veem e sentem fatos insólitos, mas acabam por aceita-los ou negá-los para si mesmas, acreditando que o encontro ocorrerá mesmo naquele ambiente peculiar, visto que o fantástico contemporâneo tem o intuito de provocar o leitor sobre o que é a realidade.

A muralha que circunda a cidade é um dos elementos que os incomodava e o narrador revela o desconforto do casal ao mencionar o silêncio após cada fala de um deles:

Ele não respondeu, mas alguma coisa em seu silêncio concordava com ela, alguma coisa que jamais saberia exprimir e que certamente, se fosse exprimido, iria ao encontro do que ela sentia. Temos que esperar, ele disse, quando outra vez um largo silêncio compartimentava a conversa. (BARBOSA, 2002, p.93).

Segundo Ceserani (2002, p.75), as elipses e o silêncio fazem proliferar as dúvidas. No conto em questão, perguntamo-nos: o que estariam pensando? O que gostariam de expressar, mas não encontram palavras? Esses questionamentos ocorrem, porque o fantástico, de acordo com Lugnani (apud CESERANI, 2002, p.79), é o lugar dos pavores, das verdades indizíveis e dos encantos obscuros.

O casal decide conhecer a cidade e a ambiguidade é perceptível no excerto a seguir. “Não eram turistas, obviamente, e irritava-os a simples ideia de que poderiam passar por tal.” (BARBOSA, 2002, p.93). A irritação não faz sentido na narrativa, visto que agiam como turistas visitando o local, embora, toda a população soubesse do encontro na Casa: “Vieram para o encontro não foi? Eu logo percebi, ela continuou, logo percebi pela carinha de vocês.” (BARBOSA, 2002, p.93). Contudo, dúvidas quanto ao local e à população pairam na mente das personagens.

Acharam que talvez fosse um golpe, alguém tentando se aproveitar daquela situação de serem visitantes na cidade à espera do encontro e, portanto, mais frágeis e suscetíveis a tudo. Mas, ao mesmo tempo, poderia ser uma boa oportunidade de ajuda [...] Dormiram sem chegar a uma conclusão. (BARBOSA, 2002, p.94).

Os habitantes da cidade eram tão incomuns quanto o lugar; a imagem de alguns remete a personagens de histórias maravilhosas; outros apresentam traços contraditórios e todos são nomeados de acordo com alguma característica marcante, sem estranhamento ou julgamento por parte das personagens ou do narrador. A dona da pensão é intitulada como a Senhora Baixinha Que Falava Alto, trazendo consigo traços

opostos; há a Velha Que se Dizia Cantora, mas, é impossível saber se era ou não cantora; O Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugigangas na Calçada, que pode ser vinculado a “[...] um desses avozinhos bondosos que só existem em histórias infantis [...]” (BARBOSA, 2002, p.95); o Jovem Com Olhar de Espanto, tendo o “[...] aspecto de quem vê uma assombração [...]” (BARBOSA, 2002, p.96) e a Mulher de Meia-Idade e Ar Distraído “[...] permanece sorrindo, abstraída.” (BARBOSA, 2002, p.98), assemelhando-se a um autômato.

Nesse ambiente insólito, gradativamente as dúvidas aumentam e o silêncio prevalece atrelado à aceitação da impossibilidade de realizar o tão almejado encontro. “Caminham em silêncio, um silêncio que envolvia decepção, alguma impaciência e muito desânimo. Caminharam sem saber exatamente para onde iam, caminharam por caminhar [...]” (BARBOSA, 2002, p.97).

Contudo, por instantes, as personagens parecem decididas a sair da letargia e procurarem respostas para os seus questionamentos: “[...] ele acordou com a ideia fixa de obter uma resposta concreta a respeito do encontro.” (BARBOSA, 2002, p.98). Todavia, como procurar algo concreto em um ambiente tão insólito? A impossibilidade de respostas revela, também, a de expressar em palavras o terror e a angústia vivenciada pelo casal: “Ele a apertou contra o peito e sentiu uma necessidade absurda de dizer-lhes palavras ao ouvido, uma frase, alguma coisa. Mas calou-se, como derrotado [...]”. (BARBOSA, 2002, p.99).

O terror continua, porque todos os habitantes desaparecem, sem explicações como também a Casa e somente o caminhar sem direção do casal rompe o silêncio do local. A partir disso, as personagens perdem a voz e somente a interioridade é revelada, tendo como cerne a angústia do aprisionamento na cidade cercada por muros: “Correu, meteu-se na primeira rua que encontrou e deu de frente com a muralha em seu nariz. Chegou a pensar em voltar, mas desistiu e deixou-se ficar”. (BARBOSA, 2002, p.100).

De acordo com Brasil (2007), as personagens dos contos de Bettega sofrem da não-adequação ao lugar, imersas numa impotência transcendental a tolher todos os passos; mesmo diante de uma situação insustentável não conseguem se afastar do local ou impelir uma ação.

3.2.1. O estreitamento da cidade

Amilcar segue a orientação de Poe ao considerar a unidade de efeito do conto, ao prezar pela brevidade do discurso narrativo, à criação imagética do espaço, em uma circunscrição fechada e claustrofóbica, devido à presença da muralha, e à circularidade.

Assim como no conto “As formigas”, em “O encontro” o casal chega à noite em uma pensão desconfortável, “[...] onde uma escada rangendo pode ser tanta coisa” (BARBOSA, 2002, p.91). A escada remete ao terror e à presença do sobrenatural, como dito por Silva (1987).

Logo no dia seguinte, as personagens veem uma ponta da muralha que, segundo informações, era centenária. Ainda que a muralha delimitasse o espaço da cidade, o elemento sobrenatural é logo verificado, pois “[era] difícil orientar-se ali dentro. A cidade era pequena, com duas ou três ruas principais mas várias travessas, ruelas transversais, becos e escadas [...] Parece que andamos, andamos e não saímos do lugar” (BARBOSA, 2002, p.92). O espaço surge, desse modo, como uma instância ambígua, ao mesmo tempo, é restrito e amplo, gerando suspense na narrativa e questionamentos.

A Casa, onde se daria o encontro, era branca e com janelas e portas azuis. “[A] Casa está em uma esquina; no outro lado do largo há uma igreja e na rua em frente, ao fundo, vê-se a sombra escura das muralhas, como algo sobreposto à paisagem da cidade”. A Casa é um espaço inatingível pelas personagens; a grafia em letra maiúscula desse ambiente supõe que ela é única e, dessa forma, a casa mais importante da cidade e com vida própria. A busca incessante do casal para concretizar o encontro leva à desistência e à desilusão. “Foram, como tantas vezes, à Casa saber notícias do encontro. Na última delas, encontraram o largo e o banco onde tantas vezes haviam se sentado, mas na esquina onde ficava a Casa, viram apenas um descampado vazio”. (BARBOSA, 2002, p.99).

Gradativamente, a muralha domina o espaço insólito e, em alguns momentos, surge como ser vivo, orgânico e com o intuito de enclausurar os visitantes de forma angustiante.

Eram grossas muralhas de granito bem cortado e assente com precisão matemática; estavam dispostas em níveis, em largas faixas que abraçavam a colina em diversos pontos da sua declividade. [...] Mas havia também a sensação de que a colina inteira era sustentada pelas muralhas e, portanto, também ela [a colina] protegida – e por isso eram ainda mais muralhas (BARBOSA, 2007, p.95).

A sombra da muralha que anteriormente cobria a cidade, agora é apresentada como um abraço que circunda todo o local, um abraço sufocante e apertado, porque todos os estabelecimentos foram fechados e a única coisa visível era “[...] o corpo negro das muralhas [...] Andou muito e em todas as ruas por onde se enfiou deu sempre com a sombra da muralha. Entrou e saiu de várias ruelas, mas não encontrou caminho de volta.” (BARBOSA, 2007, p.98-99).

Durand (2002, p.168-169) discorre sobre a ambivalência das coberturas protetoras, muralhas, couraças e muros, quanto os símbolos da intimidade e os símbolos da proteção. “É preciso fazer um sério esforço para separar os símbolos do repouso, da insularidade tranquila, dos símbolos do ‘universo contra’, que constroem a muralha e as fortificações.” Os muros indicam a intenção de separação da exterioridade, são imagens do fechamento e não da intimidade. Segundo Eliade (2002, p.299), as muralhas podem simbolizar, além da defesa militar, a defesa mágica, porque reservam, no meio de um espaço caótico, um espaço organizado, provido de um centro.

Em “O encontro”, as muralhas, desde o início da narrativa, são apresentadas pelo narrador como um elemento sobrenatural, como uma sombra que protegia o local. A cidade, de fato, fora uma vila-fortaleza, mas o seu caráter insólito, de acordo com o termo de Eliade, parece proteger o espaço do casal de forasteiros, impossibilitando o encontro marcado e fechando-os nesse meio impossível de ser modificado. Uma das personagens que morava do local afirma mesmo: “[...] daria tudo para ir embora [...]” (BARBOSA, 2002, p.93). Portanto, a dominação externa age coercitivamente sobre as personagens, gerando terror e angústia frente à realidade.

3.2.2. A incerteza temporal

O terror e o fantástico têm estreitas relações com o clima e com a passagem do tempo. Em primeiro lugar, a noite está sempre em evidência, juntamente com a chuva constante, desde as primeiras linhas da narrativa: “Chegaram à cidade com noite e cansaço e um táxi os tirou da chuva [...]” (BARBOSA, 2002, p.91), quando saiam da pensão havia “[...] uma chuva intermitente que os obrigava a um constante vestir e desvestir os impermeáveis.” (BARBOSA, 2002, p.91).

Com o passar do tempo, a chuva e o frio se intensificavam. À medida que esses eventos naturais permaneciam, a muralha se movimentava de forma orgânica, diminuindo a extensão da cidade paulatinamente. No emparedamento que ocorre no

final, a chuva é substituída pelas lágrimas da personagem num tom desesperador: “Tinha um pouco de frio e sabia que, àquela hora, já perto do anoitecer, ela provavelmente andaria às voltas e sentiria frio [...] já resignada mas chorando baixinho com as mãos espalmadas na muralha.” (BARBOSA, 2002, p.100).

Apesar da ordem cronológica da narrativa, é impossível inferir quanto tempo o casal permaneceu na cidade para concretizarem o encontro, situação que angustia o leitor, dado que eventos insólitos ocorrem e, mesmo assim, eles permanecem no local: “Acordaram cedo e fazia sol, um sol já quase esquecido após tantos e tão longos dias de chuva” (BARBOSA, 2002, p.94); “Todos os dias ele se levantava e saía para buscar o pão do café da manhã.” (BARBOSA, 2002, p.97); “Na outra semana foram à Casa de novo.” (BARBOSA, 2002, p.97); “Passaram-se vários dias [...]” (BARBOSA, 2002, p.98); “Continuaram a sair todos os dias pela manhã, voltavam quase à noite e não mais a encontraram.” (BARBOSA, 2002, p.99).

Devido à condensação dos acontecimentos dos dias, por meio de sumários, o texto permanece povoado pelo não dito: o que as personagens fizeram nesses dias de chuva? Como mantiveram a rotina com a aproximação das muralhas?

Na narrativa de Amilcar podem-se notar dois movimentos, o primeiro remete à obra de Kafka, especialmente a *O castelo*, devido à incomunicabilidade, à desorientação e aos indivíduos com características incomuns que sabem tudo, mas nada revelam; o segundo conduz ao desespero crescente pela impossibilidade do encontro e pelo encarceramento das personagens pela muralha, gerando o terror e construindo um mundo fantástico.

O conto “O encontro”, de Barbosa, apresenta semelhanças com a composição “A fila”, de Murilo Rubião, em que o protagonista, Pererico, vem do interior e aguarda uma entrevista com o gerente de uma fábrica; ele recebe uma senha e permanece em uma fila interminável, sem compreender o motivo disso. “Ainda não seria naquela tarde que Pererico falaria ao gerente, pois somavam a centenas as pessoas que aguardavam a oportunidade de serem recebidas [...]” (RUBIÃO, 2016, p.83). Em ambas as narrativas, há o embate entre a necessidade ou desejo do homem e a burocracia, seja para marcar um encontro, seja para falar com o gerente. Além disso, o fantástico, por meio da capacidade projetiva da linguagem, cria uma realidade outra, visto que, em “O encontro”, a narrativa é construída em torno da palavra encontro e a impossibilidade de ação, gerando uma situação angustiante e tensa.

3.3. O espaço, o tempo e o narrador.

As composições “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles e “O encontro”, de Amílcar Bettega Barbosa apresentam de forma latente elementos recorrentes nas narrativas fantásticas de terror e a influência de Edgar Allan Poe em suas construções. Nos contos em questão, notam-se estruturas advindas do cenário gótico; em “As formigas” o sobrado é um lugar desconhecido e assustador exteriormente, fato comprovado ao entrarem na casa e descreverem o ambiente e a imagem da proprietária; em “O encontro” o cenário insólito é criado pela muralha que cerca a cidade. Ambos recorrem a elementos noturnos e apresentam a morte como questão fundamental: o suposto retorno à vida de um esqueleto de anão e o emparedamento do casal.

A descrição do sobrado com os olhos tristes, da proprietária, do quarto do sobrado e o suposto retorno à vida do esqueleto, ocorre em uma gradual e crescente construção de dúvidas e com a recorrência da palavra sinistro. As impressões e imprecisões das madrugadas, marcadas por sonhos e vigílias, levam as primas a abandonarem a pensão. Dessa forma, a junção dos elementos mencionados gera uma teia de incertezas, compartilhadas com o leitor, pois, assim como as personagens, é impossível não sentir tensão.

Em “O encontro”, a apresentação da sombra da muralha, o possível movimento das mesmas e a aparência dos habitantes do local geram desconforto nas personagens. Todavia, pelo silêncio do casal nesse ambiente hostil, percebemos a impossibilidade do encontro e a incerteza temporal, gerando o efeito fantástico, por meio da união desses elementos. Conforme Roas (2014, p.187), tanto o fantástico tradicional quanto o contemporâneo problematizam a ordem precária da realidade, num efeito de ameaça às personagens e ao leitor.

Ao optarem pelos espaços mencionados, Lygia e Amílcar seguem à proposta de Poe (1999, p.10), ao inserirem as narrativas em espaços fechados, concentrando a irrupção do sobrenatural nessa circunscrição, perpassadas pelas dúvidas das personagens.

Já a ambiguidade e o suspense manifestam-se no tempo da narrativa. Em “As formigas” a montagem do esqueleto acontece à noite, no simbólico período de três dias; é evidente a oposição do dia e da noite, porque o dia é narrado por meio de sumários, enquanto, na escuridão surge o sobrenatural. Em “O encontro” não há exatidão temporal, as personagens chegam à cidade, mas não delimitam tempo de permanência.

As elipses potencializam o terror e o fantástico, visto que se tem a impressão de que o casal está aprisionado no local, composto por seres e elementos peculiares, todavia, eles parecem não notar a situação.

A maquinaria gótica está presente nos referidos textos, principalmente, na construção temporal e espacial; em ambientes claustrofóbicos e em atmosferas angustiantes. Vale ressaltar, que em ambas as composições, as personagens chegam de forma muito similar no espaço narrativo: descem de um táxi à noite e, imediatamente, reconhecem algo incomum no ambiente.

Quanto ao narrador, Lygia opta por uma narradora autodiegética, forma tradicional da literatura fantástica, para relatar a estranha construção do esqueleto. As cenas entre as personagens dão verossimilhança a narrativa, por isso, o leitor partilha com as garotas todas as dúvidas, buscando respostas impossíveis. Já em Amilcar, o narrador heterodiegético trata os fatos sem questionamento, mas há uma série de dúvidas sobre o encontro e a Casa por parte das personagens e do leitor, aumentando a angústia, concretizando-se o fantástico e o terror também pelo silêncio do casal.

Apesar das escolhas diferentes quanto ao narrador, o fantástico e o terror são suscitados pela recorrência aos sentidos das personagens, criando um mundo complexo de percepções. Em “As formigas” o estranho cheiro de bolo anuncia à chegada do exército de formigas e a visão marca o terror das personagens, elemento também presente na janela vazada por uma pedrada no sobrado. Em “O encontro” os olhos não se familiarizam àquele estranho ambiente, mas as personagens não notam o perigo iminente do emparedamento.

Os elementos góticos reverberam nas narrativas dos escritores em questão, bem como a proposta de Poe quanto à construção do conto. Lygia (1998, p.30-31) diz que as obras do escritor norte-americano, de Fagundes Varella, de Álvares de Azevedo e a fixação por elementos noturnos foram fundamentais para a construção de suas narrativas de terror; Amilcar (2002) embasa suas obras nos ensinamentos de Poe e diz que Kafka influencia suas narrativas, fato que explica a mudança de tom do fantástico frente aos fatos insólitos, comparado com a composição de Lygia.

Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa buscam construir um efeito único nas narrativas, a partir da convergência de todos os elementos que as compõem. Em “As formigas”, as modalizações, as dúvidas, a escolha lexical e a descrição do sobrado criam a atmosfera de suspense gradualmente; em “O encontro”, o silêncio das personagens e do narrador é perturbador e a descrição do local traz o terror. Além disso,

ambos constroem ambientes ambíguos, sombrios e repletos de símbolos e incertezas. A tensão das personagens e a construção espacial dão-se de forma semelhante nos contos analisados.

Portanto, as narrativas em questão, de forma geral, são compostos por contrastes e antinomias, fundamentados em questões insolúveis. Conforme Bessièr (1974, p.119), o fantástico cria um mundo complexo, através da interioridade do sujeito. Pode-se inferir, em especial nos contos fantásticos, que a oscilação entre as leis do mundo empírico e a possibilidade do sobrenatural distorce a percepção das personagens gerando o suspense e a ambiguidade.

4. O FANTÁSTICO E A METAMORFOSE

No discurso biológico, a metamorfose está ligada às transformações naturais observadas pelo homem: o mimetismo de algumas espécies, isto é, a possibilidade de mudar a cor e a forma, adaptando-se ao ambiente, com o intuito de confundir o predador; às transformações da fase larvar para a fase adulta, como ocorre com as borboletas. Desse modo, a metamorfose está relacionada à mudança e às transformações de estado.

Transportando o discurso biológico para o meio conotativo-metafórico, Pires (2011, p.232) diz que a metamorfose apresenta amplo uso e recurso nas artes, ligada estruturalmente a toda mitologia e está associada a diversas categorias, como o maravilhoso e o fantástico:

Assim, como tema e motivo, a metamorfose possui uma vasta tradição na cultura ocidental, seja propriamente nos relatos mitológicos, seja nos contos populares infantis, seja nos textos literários que tocam o maravilhoso e o fantástico. (PIRES, 2011, p.232).

A obra de Ovídio, *As metamorfoses*, trata do tema de forma emblemática: relata a metamorfose de uma pessoa em flor, como no mito de Narciso ou em pássaro como em Alcíone, entre outros. De acordo com Silva (1985, p.22-23), a metamorfose é o método punitivo mais recorrente na obra e apresenta caráter transitório ou permanente.

Como mencionado, a metamorfose é um tema recorrente na literatura fantástica e para Todorov (2014, p.117), ela representa o primeiro grande grupo temático da modalidade ao discutir os temas do eu, no sétimo capítulo de sua obra.

Dizemos facilmente que um homem finge-se de macaco, ou que luta como um leão, como uma águia, etc.; o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebido. (TODOROV, 2014, p.121-122).

Conforme o teórico, o problema do limite entre matéria e espírito engendra numerosos temas fundamentais como a multiplicação de personalidade, a ruptura do

limite entre o sujeito e o objeto e a transformação do tempo e do espaço, como no conto “Aurélia”, de Nerval (TODOROV, 2014, p.128).

No século XX, a obra de Franz Kafka, *A metamorfose*, apresenta o tema em questão de maneira inovadora, uma vez que a transformação não ocorre como algo punitivo ou transitório.

[...] a metamorfose em inseto é postulada pela novela como algo definitivo: ela não é um pesadelo do qual se pudesse acordar. [...] não está aí como um disparate, mas como uma licença poética transformada em *fato* – com o qual, aliás, tanto o herói como o leitor têm que se conformar. Nesse sentido, o narrador não procura nem esclarecer nem ironizar a metamorfose, limitando-se (digamos assim) a constatar-la com a maior cara de pau. (CARONE, 2009, p.14 – grifos do autor).

Carone (2009, p.15) completa sua reflexão dizendo que as metamorfoses, geralmente, são reversíveis ou são manifestações de um estado de consciência ingênuo, fatos que não perturbam o leitor, já a obra kafkiana gera uma sensação extraordinariamente perturbadora e penosa.

Vera M. Tietzmann Silva, em seu estudo *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (1985), verifica que a metamorfose da personagem pode acontecer de três formas na narrativa: com a transformação física pela alteração da aparência do ser, denominado sentido ovidiano; com a transformação psíquica pela alteração do comportamento do indivíduo, designado como sentido goetheano; ou ainda, como a última mudança possível para o vivente, a morte.

Quando a transformação ocorre no sentido ovidiano, Silva (1985, p.53-54) diz que as formas mais recorrentes são o zoomorfismo, quando os homens podem transformar-se em animais, como o lobisomem, por exemplo, ou o antropomorfismo, momento em que formas inanimadas ou seres vivos irracionais adquirem comportamentos e pensamentos característicos do ser humano.

O sentido comportamental, proposto por Silva (1985, p.99-100), apresenta dupla direção, significando melhora ou degradação gerada por fatores externos, como as pressões sociais, e internas, devido ao excesso ou à carência de afetividade. A estudiosa

destaca que a melhora supõe uma degradação prévia, assim sendo, essas situações são o verso e o averso do mesmo fato, reduzidas, portanto, ao tema da queda.¹²

A morte como metamorfose final “[...] processa-se apenas no plano físico, pela decomposição do corpo, ou encontramos-nos mais uma vez diante de uma dupla transformação envolvendo simultaneamente corpo e espírito.” (SILVA, 1985, p.161). Como consequência desse questionamento, a autora divide o estudo entre morte e amor, morte e tempo e morte e renascimento, pares que refletem formas de findar a existência ou revivê-la.

Já Ignacio Assis Silva, em *Figurativização e metamorfose: o mito de narciso* (1995) divide a metamorfose em dois grandes grupos. No primeiro grupo, a metamorfose manifesta-se em um discurso sobre a morfogênese, como elevação de novas formas a um estado mítico, como nos mitos de Proteu e Eco; no segundo, dá-se como discurso sobre a antropogênese, surgimento ou evolução de novas formas, como em Narciso e Gregor Samsa, por exemplo. (SILVA, 1995, p.33).

Quanto ao discurso antropogênico, Silva (1995, p.35) observa que, para ocorrer uma metamorfose plena devem existir a morte do ser e a instauração da nova forma, todavia, os traços fundamentais da criatura primeira permanecem.

Para que Narciso-flor exista é preciso que Narciso-homem morra, seja destruído. Persistem em Narciso-flor traços que são do Narciso-homem. Ou melhor, Narciso-flor vai permitir uma leitura figurativa, ao nível fundamental, do componente mítico que está sufocado sob a crosta figurativa estereotipada do Narciso-homem: nesse garoto de dezesseis anos, de rara beleza, que não ama ninguém, até que se descobre e passa a amar-se até a morte [...] (SILVA, 1995, p.35).

Portanto, a metamorfose, de modo geral, não implica a destruição ou a completa transformação de uma criatura em outra, mas ocorre a desconstrução de uma forma anterior, com a modificação de alguns traços e a manutenção de outros essenciais.

O *corpus* selecionado para a análise da construção da metamorfose em narrativas fantásticas são “Tigrela” e “Lua crescente em Amsterdã”, de Lygia e “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, de Amilcar, composições presentes nas coletâneas *Mistérios* (1981) e *Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição sobre o*

¹² O tema da queda é o arquétipo do paraíso perdido. Para Silva (1985, p.100), o caráter degradante da queda traz liberdade, pela aquisição de uma vida nova. Em alguns casos, há também o sentido de revelação, devido ao desvendamento da realidade.

cansaço (2002), respectivamente. As composições apresentam nítida alusão ao tema em questão, ao adotarem um discurso antropogênico para representar a metamorfose de cada personagem.

Algumas indagações orientam a análise para examinar a manifestação do tema: como o fantástico e a metamorfose são construídos nas narrativas e como se associam? Como o narrador enfrenta o evento sobrenatural? Ao se metamorfosearem, as personagens mantêm traços da criatura exterior? Além do narrador e da personagem, quando pertinente, o espaço é estudado, dado que o ambiente em que a história se desenvolve é propício para a transformação.

4.1. “Tigreela”: tigre/mulher

Duas amigas encontram-se, por acaso, em um café. Uma é a narradora e a outra se chama Romana. Esta, na juventude, era muito bela e alegre; já adulta, a beleza permanece, mas a alegria deu lugar à tristeza e à solidão, casara-se cinco vezes e não encontrara a felicidade.

Um de seus namorados lhe trouxera da Ásia um filhote de tigre, Tigreela, da qual cuida desde pequena com mamadeira. O animal é criado com todo o conforto possível, existindo, inclusive, no apartamento um jardim para acomodá-la. O intrigante é o fato de a tigresa tomar uísque e gostar de joias.

Romana confessa viver uma relação conturbada com Yasbeck, o novo namorado, e convive com o ciúme doentio do felino, que não aceita o relacionamento, comendo o fio do telefone para que o casal não se comunique.

No conto em questão é instaurado um narrador homodiegético, ou seja, um observador, uma testemunha dos fatos, atuando como personagem, mas não sendo o principal, segundo Genette ([197-]). De acordo com Ceserani (2006, p.69), é comum na narrativa fantástica a presença de um ouvinte direto do caso que facilita o ato de identificação do leitor.

As ex-colegas estão em um café e Romana, a personagem que narra seu caso, encontra-se ligeiramente alterada, graças aos copos de uísque que já ingerira. Seu olhar é fugidio, numa mistura de caça e caçadora. A primeira frase que diz à narradora é “Eu preciso de você” (TELLES, 1998, p.95), sentença repetida em outro momento da

narrativa, devido às elipses não é possível saber para que Romana precisa da ajuda da colega e, nesse silêncio da narração, os questionamentos tem início.

A característica intrigante dos olhos da personagem, observada no início do conto, é revelada como algo presente naquela mulher, diferenciando-se na adolescente que fora.

Voltava a ser adolescente quando ria, a melhor da nossa classe, *sem mistérios. Sem perigo*. Fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria. Contou-me que se separou do quinto marido e vivia com um pequeno tigre num apartamento de cobertura. (TELLES, 1998, p.95 – grifos nossos).

O mistério que vem à tona sobre Romana é a presença de um tigre como animal de estimação. “Com um tigre, Romana?” (TELLES, 1998, p.95). O processo de metamorfose tem início, porque o animal é dois terços tigre e um terço mulher, segundo a personagem. Assim, estamos diante de antropomorfização, em que uma criatura irracional apresenta traços humanos.

A narradora escuta Romana e fica sabendo todas as particularidades que Tigrela porta. Aprecia uísque original e, após a bebedeira, fica deprimida, pensando em se suicidar, “que nem gente, igual.” (TELLES, 1998, p.96); é extremamente sensível ao tato, gosta de Bach, principalmente, da composição Paixão segundo São Matheus – a predileção do felino por essa obra de Bach é relevante para o conto, visto que constitui uma composição musical impressionante dos sofrimentos de Jesus na cruz, culminante em sua morte, desse modo, a referência pode atuar como uma indicação do desenlace da história, culminando em uma morte.

Após contar os fatos acima, Romana procura desesperadamente um relógio para saber as horas.

[...] [estava] procurando um relógio no meu pulso. Recorreu a um homem que passou ao lado de nossa mesa. As horas, as horas! Quando soube que faltava pouco para a meia-noite baixou o olhar num cálculo sombrio. Ficou em silêncio. Esperei. Quando começou a falar, me pareceu uma jogadora excitada, escondendo o jogo [...] (TELLES, 1998, p.96).

A preocupação da personagem com o horário perpassa todo o conto. Segundo a tradição da narrativa fantástica, durante a noite os fatos sobrenaturais irrompem, os pavores surgem e as tentações também. No conto em pauta, há a possibilidade de o felino cometer suicídio nesse período. No início, a narradora expõe sua percepção do

olhar de caça e caçadora de Romana e, novamente, tal fato é mencionado, revelando o tom de mistério que permeia a história que provém da vida dessa mulher.

Diante de todas as revelações, a amiga pergunta a Romana como os vizinhos reagem diante dessa criatura, no entanto, Romana explica que mora em um edifício altíssimo, onde há um apartamento por andar. A única pessoa que tem acesso ao local é a empregada, Aninha.

Tivera algum trabalho em convencer Aninha de que era apenas um gato desenvolvido [...] Mas agora, tudo bem, as duas guardavam uma certa distância e se respeitavam, o importante era isso, o respeito. Aceitara Anina, que era velha e feia, mas quase agredia a empregada anterior, uma jovem. (TELLES, 1998, p.97)

Desse modo, é reiterada a personalidade possessiva do animal, que queria a dona somente para si. Em cada novo relato, o felino é apresentado com características notoriamente humanas. Complementado tal circunstância, Romana diz que Tigrela gostava de joias e que lhe deu um colar de âmbar e comenta “[...] você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. É tão simples, você teria que entrar no jogo para entender.” (TELLES, 1998, p.98). Por isso, o incerto e o improvável dominam a narrativa, acentuada pela oscilação de comportamento de Romana e da tigresa.

A narradora procura falar do passado, rememorar momentos de alegria como a formatura, mas a amiga ignora a tentativa e foca o diálogo em Tigrela, em seu presente: “Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana, você sabe. Eu não sabia. Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa que carne dá mau hálito.” (TELLES, 1998, p.98). Perante tal revelação, a rede de questionamentos expande-se. Como um felino pode ser vegetariano? E Romana ainda assegura que o animal adora pasta com sabor de hortelã e não usa fio dental, ou seja, definitivamente não estamos diante de um tigre. Por isso, surge a pergunta: “É verdade, Romana? Tudo isso! Não respondeu [...]” (TELLES, 1998, p.99).

Na sequência do diálogo, Romana tem uma espécie de premonição: “Ainda não aconteceu, mas vai acontecer” (TELLES, 1998, p.99) e, afrouxando o laço da echarpe, deixa aparecer uma nódoa roxa. Possivelmente, o hematoma é a consequência de uma briga que tiveram por causa de Yasbeck, o novo namorado de Romana.

A narradora não concorda com a personagem sobre o relacionamento dela com o felino e propõe uma alternativa racional para a situação.

Mas Romana, não seria mais *humano* se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se ela for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser. (TELLES, 1998, p.100 – grifos nossos).

Romana argumenta que o animal prefere o conforto, isso é liberdade para ela. Agora, devido ao ciúme, não se alimenta e anda pela casa arrastando o colar de maneira soberba. Por fim, utiliza o tempo passado para falar do animal e essa escolha linguística surpreende a narradora. “Tinha? [...] O que mais eu poderia fazer?” (TELLES, 1998, p.101). Todavia, o que mais intriga são as palavras finais dessa misteriosa mulher. “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, 1998, p.101 – grifos nossos).

De acordo com Silva (1985, p.65), a metamorfose acontece no conto num movimento dialético de mútua influência. À medida que o tigre vai, gradativamente, assumindo atitudes humanas, sua dona, Romana, vai se transformando em tigresa, compondo um jogo fatal de amor e de morte: “No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda.” (TELLES, 1998, p.95).

Além disso, o próprio nome do animal causa dúvida ao leitor, porque Tigrela é a possível união de tigre+ela, ou seja, é uma criatura com traços humanos e, ao mesmo tempo, animais. Completando o caráter ambíguo do relato de Romana é impossível saber com exatidão o tamanho de sua companheira:

[...] o crescimento de um tigre asiático na sábia mágica da adaptação, não passava de um gatarrão que exorbitou, como se intuisse que precisava mesmo se restringir: não mais do que um gato aumentado. Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais espaço embora continue do mesmo tamanho [...] (TELLES, 1998, p.97).

Segundo Durand (2002, p.86), alguns animais são representados em sentido terrificante e assustador, associados ao medo, à dor e ao sadismo, dentre eles o lobo, o tigre e o leão. No texto de Lygia, é possível inferir que Romana sente prazer em

aterrorizar o tigre psicologicamente, em uma espécie de jogo entre caça e caçador, em que as personagens trocam de posição a todo o momento.

A metamorfose mantém-se como algo enigmático, visto que não há a transformação ou a passagem de um ser em outro, como dito por Silva (1995, p.35), mas os traços da mulher e do tigre misturam-se, em uma espécie de simbiose. Assim, o efeito fantástico ocorre pela dúvida em relação à metamorfose e à identidade dessa criatura, além do discurso nebuloso de Romana, construído pela ingestão de bebidas alcoólica e pela presença das elipses narrativas, portanto, não se pode afirmar se existe, de fato, um animal morando com Romana ou se esse animal, na verdade, é uma pessoa, ou, se ainda, utilizando o termo de Todorov (2014, p.128), é um surto psicótico.

4.2. “Lua crescente em Amsterdã”: a metamorfose no espaço mágico

Um jovem casal está em um jardim na Holanda, especificamente em Amsterdã. Nutridos pelo amor vão em busca da felicidade, mas as dificuldades contribuem de maneira negativa para o relacionamento.

Eles enfrentam problemas para se comunicarem, porque não conhecem o idioma local; sentem fome e não têm dinheiro para comprarem algo e não têm moradia, dormirão no banco da praça. A jovem, Ana, em estado de desespero chora e com um pensamento racional e prático percebe que errou ao acreditar que o amor bastaria; o namorado, por sua vez, ainda tem esperança e sua maneira de ver o mundo é mais sentimental.

Diante desse contexto de faltas, o casal conclui que o amor também acabou. Olhando a lua, o jardim e sentindo o vento, ambos desejam mudar de vida e, nesse momento, o que se vê no banco da praça não são os forasteiros, mas um passarinho de penas azuis bicando uma borboleta.

No referido conto, a narração não apresenta um narrador autodiegético como ocorre tradicionalmente na modalidade fantástica, mas um narrador heterodiegético, segundo a terminologia de Gérard Genette ([197-]), situado fora da história. No entanto, ele dá voz às personagens e, majoritariamente, a narrativa é composta pelo diálogo de ambas.

O casal está em uma praça e encontra uma menina comendo um pedaço de bolo. Como eles estão com fome a imagem da menina se alimentando inicia a discussão que

move a história e, gradativamente, há a inserção do elemento sobrenatural, manifesto pela metamorfose.

O modo de ver cada personagem sempre está em oposição ao do outro, enquanto Ana apresenta-se como uma criatura pragmática, imediatista e racional, seu companheiro é idealista e sentimental, como expresso no diálogo.

- Se você me amasse mesmo, faria agora um ensopado com seu fígado, com seu coração. Meus cachorros gostavam de coração de boi, eram enormes. Não vai me fazer um ensopado com seu coração, não vai?
- Meu coração é de isopor e isopor não dá nenhum ensopado. Li uma vez que – ele acrescentou. Puxou-a com brandura: - Vem, Ana. Ali tem um banco.
- [...]
- Vem que amanhã a gente vai ver o museu de Rembrandt, lembra? Você disse que era o que mais queria ver no mundo.
- Tenho ódio de Rembrandt.
- Não esfregue assim a cara, Ana. Você vai se machucar. (TELLES, 1998, p.63).

Em determinado momento, travam um diálogo sobre sujeira e, novamente, a oposição entre Ana e o rapaz é sensível; ela desenvolve seu argumento no plano concreto, ele percebe os fatos pelo plano abstrato.

- Você disse que seria a menina mais feliz do mundo quando pisasse comigo em Amsterdã, lembra?
- Tenho ódio de Amsterdã. Eu era tão perfumada, tão limpa. Me sujei com você.
- Nos sujamos quando acabou o amor [...]
- [...]
- Mas você também – ela soqueou-lhe fracamente o peito. Nega que você também...
- Sim, nós dois. A queda dos anjos, não tem um livro? (TELLES, 1998, p.64).

Na sequência, o narrador revela o estranhamento do jovem ao carregar Ana. A forma plástica como a situação é construída, propicia uma atmosfera particular em que a naturalidade dos fatos começa a tomar outros contornos.

E descobriu que se inquietara mais com o susto da menina do que com o corpo que agora carregava como se carrega uma empoeirada boneca de vitrina, sem saber o que fazer com ela. Depositou-a no banco e sentou-se ao seu 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 pensando – não era estranho? De onde vinha esse peso? (TELLES, 1998, p.64)

A forma como o jovem vê o local e vê Ana é modificada. A voz dela se tornara outra, ele tem o desejo de pegar algumas estrelas para manter as mãos sempre cintilantes, o silêncio de ambos potencializa os rumores dos bichos e plantas, como se estivessem sendo envolvidos pelo lugar e uma música começa a ser tocada.

- E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?
[...]
- *Quando acaba o amor, sopra o vento e a gente vira outra coisa* – respondeu ele.
- Que coisa?
- Sei lá. Não quero voltar a ser gente, eu teria que conviver com as pessoas e as pessoas [...] Queria ser um passarinho, vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida um passarinho de penas azuis [...]
- Nunca me teria como companheira, nunca [...] acho que quero ser borboleta. (TELLES, 1998, p.66 – grifos nossos).

De acordo com Todorov (2014, p.85), o discurso figurado, se entendido literalmente, determina o sobrenatural. Na narrativa em questão, o vento que sopra e o desejo das personagens terem outra forma, anunciam a irrupção do fantástico e a concretização da metamorfose. A menina que estava comendo o pedaço de bolo no início da narração retorna e vê “[...] o passarinho de pernas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procura se esconder debaixo do banco de pedra.” (TELLES, 1998, p.66).

De acordo com Durand (2002, p.71), o pássaro, em algumas culturas, representa a mudança e a velocidade, característica que partilha com a flecha; pode significar ainda a separação e a purificação. Já a transformação em borboleta representa a passagem de estágio, ou seja, representa outra forma de vida.

No conto, além da mudança corporal, há a mudança de comportamento do casal após o zoomorfismo, ou seja, a transformação de homens em animais. Antes, Ana representava a racionalidade, expressando raiva diante dos fatos e pedindo o coração do companheiro para sanar sua fome, já o jovem mostrava-se preocupado com ela e era guiado pelo sentimento. Contudo, o rapaz agora é o companheiro voraz, pois, já tendo afirmado, quando homem, que as borboletas tinham vida curta usa a irracionalidade para saciar sua fome.

O agente responsável pela transformação é a própria vontade do casal, como maneira de fugir da realidade, ultrapassando os limites da razão. Nesse contexto, o narrador, situado fora da história como foi dito, não questiona os acontecimentos, somente narra a cena, como se estivesse diante de um quadro.

A garotinha com o pedaço de bolo tem papel fundamental no que tange à instauração do sobrenatural e a propagação de dúvidas quanto ao destino do casal. Como o narrador não questiona a metamorfose, que é relatada pelo olhar da criança, a cena faz com que o leitor não tenha certeza se a transformação do casal de fato ocorreu, sendo apenas sugerida pelo fato de a menina ter encontrado um pássaro e uma borboleta no local onde os jovens estavam; justamente as formas de vida que eles haviam anunciado como aquilo que cada um desejava ser.

O espaço em que as personagens estão inseridas é favorável para a ocorrência do zoomorfismo. O lugar apresenta-se como mágico composto por um jardim e por uma alameda: “[...] notou então que a estreita alameda se bifurcava em dois longos braços curvos que deviam se dar as mãos lá no fim, abarcando o pequeno jardim redondo. – Um abraço tão apertado – ele disse – Acho que este é o jardim do amor.” (TELLES, 1998, p.61). O jovem vê nesse jardim algo especial, diante de contexto de carência em que estavam inseridos.

Ana encosta-se em uma árvore e enlaça-se nela, misturando o cabelo com a folhagem, com a intenção de olhar o céu:

- Que lua magrinha. É lua minguante?

Ele avançou até o meio da alameda e expôs a cara que se banhou na luz do céu estrelado.

- Acho que é crescente, tem o formato de um C. Vem querida, ali tem um banco. (TELLES, 1998, p.62)

As personagens têm certa ligação com o ambiente, misturando-se aos elementos naturais, como se anunciando que integrarão o espaço como animais. Já o convite para dormir no banco “[...] reforça a carga simbólica do assento de pedra, remetendo-o à imagem de Jacó e se seu sonho. Isso, de certa forma, vai preparando o clima para uma intervenção do sobrenatural ou, pelo menos, do insólito.” (SILVA, 1985, p.54).

Com o correr da noite, o lugar torna-se mais frio: o banco é frio e a voz de Ana parece uma caverna fria, como uma metáfora para a frieza que adentra cada um deles. O vento completa a instauração do insólito, como elemento que concretiza o fantástico e transforma fisicamente as personagens, completando o tom sobrenatural da narrativa.

Apesar de estar presente no título da composição, a lua é um elemento secundário na narrativa, mas o seu simbolismo contribui para a figurativização da metamorfose. Segundo Durand (2002, p.294), a regularidade das fases da lua está ligada à obsessão do tempo e da morte. “A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão de contrários, pela alternância de modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser [...]” (DURAND, 2002, p.295). No conto, a lua crescente representa a nova fase, ou melhor, a nova vida das personagens, metamorfoseadas, conforme o desejo de cada uma, e transformando-se em novas criaturas tanto exteriormente, como interiormente, visto que a essência de Ana é verificada no pássaro e vice-versa.

4.3. “O crocodilo I”: a simbiose entre homem e crocodilo

Em “O crocodilo I”, numa manhã de verão, um indivíduo acorda e vê um crocodilo deitado em seus pés, na cama. Pensa que está louco. Ao se aproximar do animal recebe um sorriso e retribuiu automaticamente. Deitado por volta de cinco dias, o sujeito diz que se levanta da cama, somente, para se encostar à parede do quarto, local frio e que refresca o seu corpo. Em uma das tentativas de amenizar o calor, ele percebe que o animal o imita, apoiando-se pela cauda e, assim como o homem, em forma de cruz, encosta-se na parede.

Ao acordar, percebe que o réptil está grudado em suas costas, mas nada faz. Recebe uma ameaça de despejo por não pagar o aluguel e, aceitando que está louco, abandona o local e decide viver nas ruas. Como o crocodilo machuca-o com as unhas das patas dianteiras, pede cintos ao camelô para prendê-lo melhor. Compadecido o vendedor não cobra pelos produtos. O homem então segue pela rua e vê que outras pessoas carregam também animais nas costas, de forma implícita ou explícita.

No conto de Amilcar, o narrador é autodiegético mantendo a tradição das narrativas fantásticas, como proposto por Todorov (2014), Bessière (1974) e Ceserani (2006). O fato sobrenatural é inserido logo no início do texto com a entrada do crocodilo nos aposentos do homem. O réptil não é um animal sobrenatural, mas a forma como ele surge demonstra o rompimento com as leis do mundo empírico: “O crocodilo entrou no meu quarto mansamente, com passos arrastados que deixaram a ponta do

tapete virada. Ele subiu no colchão onde eu estava deitado, se aninhou junto dos meus pés e ficou me olhando.” (BARBOSA, 2002, p.51).

Ceserani (2006, p.128), refletindo sobre a obra de Cortázar, diz que o fantástico no século XX não apresenta, em alguns casos, a aparição gradativa do elemento sobrenatural, como proposto por Todorov, mas a irrupção do inexplicável surge repentinamente, sem hesitação ou preparação para isso. A inserção do insólito surge sem-cerimônia, abruptamente, como diz Carone (2009, p.18) ao refletir a obra de Kafka. Consoante às reflexões de Ceserani (2006) e Carone (2009), o narrador não expressa perplexidade e atribuiu a presença do animal a sua loucura, condição reiterada em diversos momentos da narrativa, por meio da expressão “Estou enlouquecendo”. Contudo, a personagem questiona o tipo de loucura de que pensa ter sido acometida:

Sempre achei que não escaparia de crises históricas, gritos lancinantes, golpes com a cabeça contra a parede e todos esse clichês que nos ajudam a fazer uma ideia e ter opinião sobre as coisas. *Enlouqueceria dentro da mais pura normalidade. Um louco padrão.* (BARBOSA, 2002, p.52 – grifos nossos).

O narrador autodiegético, por meio de sua vivência e de seu conhecimento, não estabelece limites para a realidade, mesmo no campo da loucura, mas a presença do crocodilo rompe tais padrões. O discurso torna-se paradoxal, porque ele narra sua experiência acreditando na sua demência, ou seja, que estava fora da realidade, todavia, ao admitir o enlouquecimento, apresenta uma atitude incomum, já que não é recorrente a pessoa identificar o próprio problema quando se trata de situações como essa.

A loucura, no primeiro momento, surge como o elemento que justapõe a questão racional, pelas leis psicológicas, e a meta-empírica, pela presença de um crocodilo. Segundo Bessière (1975, p.147), a narrativa fantástica habilita outra ordem diante dos elementos de identificação do mundo e do homem apreendidos globalmente por este, portanto, ele rompe o equilíbrio do sujeito e com o cotidiano.

Voltando à história, em seguida, o narrador conta como o animal chegou até o colchão e quais características notou nele; a partir daí, há início um peculiar processo de metamorfose. Retomando os estudos de Silva (1995), a metamorfose é a transformação de uma criatura em outra, mas alguns traços do ser anterior são mantidos no novo ser metamorfoseado, como exemplo, apresenta o mito de Narciso. Todavia, no conto de Bettega, a metamorfose não implica a desconstrução total do narrador e do crocodilo, mas, a união de traços de ambos dá forma a uma nova criatura.

Ao encostar-se à pele grossa e fria do crocodilo o narrador diz: “[...] [ele] fez um movimento brusco para trás, como quem se defende de uma cócega, e me sorriu.” (BARBOSA, 2002, p.51). E ainda: “[seus] olhos eram duas bolhas opacas e tristes e me transmitiam uma coisa boa [...] Olhei e lá estava ele, me olhando também, com seus olhos saltados e tristes. Ele me sorriu de novo, mas aí não respondi.” (BARBOSA, 2002, p.52).

O incômodo do narrador começa a se manifestar diante do visitante peculiar, mas a impossibilidade de modificar a situação e o cansaço provocado pelo calor faz com que ele se adapte. “O diabo é que não consigo me incomodar por muito tempo e me adapto muito facilmente às novas situações. Posso garantir que isso não se alterou com a minha loucura. [...] Afinal o crocodilo não interferia em nada. Apenas estava ali.” (BARBOSA, 2002, p.53).

Em seguida, lembra-se de que a presença do animal impossibilitou encostar as costas na parede para se refresca e, por isso, suave demasiadamente e sentia nojo de si mesmo. Com raiva do crocodilo, desfere um chute contra a sua barriga e, novamente, atributos humanos são narrados para expressar as reações.

Foi aí que ele chorou. E foi aí que notei que desde o início, mesmo quando me sorria, seus olhos esféricos e salientes represavam uma enorme quantidade de choro. [...] E só não bati de novo porque ele teria ainda mais motivos para chorar. (BARBOSA, 2002, p.53 – grifos nossos).

Para se refrescar na parede, a personagem permanece com os braços abertos, em forma de cruz. De repente, tateando o lugar, percebe a presença de uma pele grossa e ao abrir os olhos vê o crocodilo ao lado e na mesma posição.

Ele se sustentava pelo rabo. Era o rabo, de músculos incrivelmente enrijecidos, que lhe servia de base. A ponta estava um pouco dobrada e era a única parte do corpo dele que tocava o piso. Aquela posição de pé e de costas para a parede que, para mim, era muito relaxante, para o crocodilo devia ser um martírio. (BARBOSA, 2002, p.54).

Estarrecido com o esforço daquela criatura, o narrador agarra a sua mão. Anteriormente, o antropomorfismo dava-se, principalmente, no campo das feições, como as expressões de tristeza e de alegria, mas gradativamente a parte física do animal

se iguala à humana. “Num impulso, agarrei com força a *mão dele, aquela mãozinha dobrada* [...]” (BARBOSA, 2002, p.54 – grifos nossos).

Na sequência, o interfone toca e, pela primeira vez, o narrador dá voz ao réptil.

- Estão chamando no interfone – eu disse.

O crocodilo deu um suspiro quase imperceptível, se desgrudou das minhas costas e foi atender.

- É para você – ele disse, enquanto subia outra vez para o colchão e para as minhas costas. (BARBOSA, 2002, p.56)

Por causa do débito com o proprietário do quarto, o narrador é despejado. É interessante o fato de o crocodilo falar como humano, uma vez que a metamorfose avança, dado que tal capacidade não é própria de animais. Mas, o intrigante é o fato de o crocodilo poder adentrar no pensamento no narrador, como se dá no excerto: “Agora que estou louco, *pensei*, não preciso mais de casa. – Tem razão – disse o crocodilo.” (BARBOSA, 2002, p.56 – grifos nossos).

Apesar de o narrador aceitar os fatos, mesmo que procurando explicá-lo como loucura, o leitor está diante de dois elementos contraditórios, porque a ambiguidade se mantém. O crocodilo existe efetivamente ou não passa de devaneios do narrador?

Entretanto, segundo a personagem, o zelador do prédio olhou de forma embaçada para o animal, que estava preso em suas costas. Ao sair do imóvel leva consigo somente o colchão. Mas, o peso do objeto e do animal era incômodo e, por esse motivo, abandona o primeiro na rua.

Para solucionar o problema dos ombros, pede cintos a um camelô e lhe diz que não pode pagar o produto.

[...] ele relutou um pouco, mas acabou entendendo. Inclusive me ajudou a amarrar os cintos.

- Meu pai tinha um problema desses – ele disse -, só que era um macaco.

Eu não quis perguntar de que raio de macaco ele falava, mas fiquei profundamente agradecido quando senti que meus ombros já não eram castigados [...]

Antes de ir embora, vi que também o camelô tinha alguma coisa sobre as costas. (BARBOSA, 2002, p.57).

O diálogo estabelecido entre os homens revela outra situação sobrenatural, mantendo a ambiguidade do conto. De acordo com Torodov (2014), a ambiguidade atua

de modo dominante na narrativa fantástica, criando caminhos possíveis de compreensão, em meio às dúvidas inquietantes.

Após o diálogo com o camelô, o homem muda o olhar em relação ao mundo e às pessoas, percebendo que a sua condição não é única:

Comecei a ver que muitos homens e mulheres que passavam apressados, metidos em seus ternos e tailleurs e carregando suas pastas ou dirigindo seus automóveis, sabe-se lá para onde, muitos deles levavam às costas um gato, um cachorro, às vezes uma pomba. Por vezes só se via uma cabecinha sobressaindo-se à gola da camisa, junto à nuca. Outros deixavam escapar um rabo, uma pata. [...] Agora que fiquei louco, eu pensava, estou vendo coisas. (BARBOSA, 2002, p.57).

Em sentido contrário ao pensamento do narrador, o crocodilo sempre ri e diz ao homem: “tem razão”. O fantástico é instaurado pela dúvida que surge a todo momento: estamos diante de um caso de demência ou não? Isso porque “[...] os autores atuais se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo.” (ROAS, 2014, p.106).

Pensando na obra de Franz Kafka, em “O crocodilo I” a metamorfose também ocorre de forma abrupta, mas, ao contrário da situação de Gregor Samsa, em que o narrador afirma categoricamente que não é um sonho, no texto de Bettega, é impossível afirmar que seja sonho ou realidade, fato reiterado pela escolha de narrador protagonista.

A metamorfose no conto em questão ocorre em um espaço delimitado, o quarto. Situação similar ocorre em *A metamorfose*, de Franz Kafka, em que a transformação de Gregor Samsa se dá no mesmo ambiente.

Devido ao incessante calor, o narrador retira-se para o quarto, também para se refugiar do nojo que sentia de si mesmo, em uma espécie de hibernação às avessas, já que acredita que a possibilidade de ficar louco ocorreria no verão e nunca no inverno:

Devia fazer uns cinco dias que eu estava deitado no colchão, com nojo de mim. Só levantava dali para ir à parede oposta à da janela e grudar as costas nela. Era a única parede do meu quarto que não fervia com o calor lá de fora. Talvez fizesse divisa com outro apartamento, não sei, mas por alguma razão ficava mais protegida do calor. (BARBOSA, 2002, p.52).

A permanência nesse espaço fechado, quente e claustrofóbico é fundamental para a concretização das metamorfoses que ocorrem. Segundo Bachelard (1980, p.35), a imagem do quarto, assim como a imagem da casa, revela a intimidade do indivíduo. No conto em questão, o quarto não é visto como um abrigo ou como um ambiente acolhedor, mas como um espaço perturbador.

O canto do quarto, lugar onde se refresca, revela a imobilidade da personagem, que vaga do colchão para a parede, da parede para o colchão:

Todo o canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa. (BACHELARD, 1980, p.108).

A princípio, o colchão compunha o espaço e era importante para a rotina, visto que, quando é despejado leva-o consigo: “Limitei-me a apanhar o colchão e deixei o resto como estava.” (BARBOSA, 2002, p.56). Contudo, o objeto perde valor quando a personagem vaga pelas ruas: “O colchão abandonei na rua – se um louco não precisa de casa, pensei, também não precisa de colchão”. (BARBOSA, 2002, p.56). Dessa maneira, deixa todos os elementos antigos para trás e inicia uma nova fase de sua vida, marcada pela mudança no olhar, dado que, anteriormente os olhos sempre estavam fechados, quando dormia ou quando se encostava à parede. Agora podia ver que outras pessoas carregavam os animais nas costas.

A ponta do tapete virada é um elemento importante. Primeiramente representa a forma como o animal chegou até o colchão da personagem: “O crocodilo entrou no meu quarto mansamente, com passos arrastado que deixaram a ponta do tapete virada.” (BARBOSA, 2002, p.51) e, também, pode ser entendida como a metáfora para as mudanças que ocorreram, pois as coisas não são mais como pareciam.

4.4. “O crocodilo II”: a metamorfose perpétua e a naturalização do sobrenatural

“O crocodilo II” é a continuação do conto anterior. O homem trabalha em um lugar denominado Instituição. O cargo que ocupa foi confiando-lhe, porque o Doutor também carrega consigo um crocodilo, existindo certa identificação entre as

personagens. O futuro do sujeito parece promissor: segundo informações, ele será o sucessor do Doutor.

Com a responsabilidade que há de vir, o homem preocupa-se com a família. A esposa, grávida, repousa no quarto em uma praia deserta. Enquanto isso, ele passeia com o primogênito e vê nas costas do filho estruturas que formarão um crocodilo. O narrador autodiegético está em outro momento de sua vida. O crocodilo do conto anterior, de fato, modificou não só fisicamente a personagem, mas ocorreu, também, uma metamorfose comportamental, ao sair do espaço restrito do quarto e da letargia e assumir responsabilidades.

Conforme Silva (1985, p.99-100), a metamorfose comportamental pressupõe a melhora ou a degradação. Para que haja melhora é necessário que a personagem tenha um período de degradação e, após isso, consiga se reerguer. Em “O crocodilo I” o narrador vive solitário e sem expectativas, em “O crocodilo II” o indivíduo constitui família e consegue viver dignamente.

O que posso dizer é que o Doutor simpatizou comigo. Vou mais longe: se identificou comigo. A razão é muito simples e está nas suas costas, naquele crocodilo caquético e doente que ele traz nas costas. Tudo bem, hoje sou querido pelos outros e todos me respeitam, mas a opinião do Doutor teve um peso que não se pode ignorar. Ele me tem como filho ou irmão mais novo, e foi assim desde a primeira vez que me viu [...] (BARBOSA, 2002, p.67).

O crocodilo é aceito com naturalidade pelo narrador e não como loucura. Aliás, tem consciência de que carregar um animal daquele porte exige responsabilidade, diferentemente das pessoas que levam cães, por exemplo. Afirma que nunca planejara nada em sua vida, mas “[...] no fundo, as coisas dão certo e tudo se encaixa, foi porque deixei as coisas acontecerem”. (BARBOSA, 2002, p.68). Parece que a aceitação da nova ordem estabelecida, faz com que a vida da personagem se transformasse e a nova realidade, anteriormente insólita, faz-se natural e trivial.

O narrador olha o filho no mar e sabe que o futuro do menino será bom. Já o crocodilo que carrega nas costas está velho, com o mesmo riso asmático e uma tosse severa; com a simbiose entre o homem e o crocodilo, do conto anterior, podemos inferir que as caracterizadas atribuídas ao crocodilo podem, também, ser estendida ao homem.

Divergindo das composições estudadas até aqui, em “O crocodilo II”, a inserção do elemento sobrenatural não é questionada. As personagens aceitam a condição de

terem animais nas costas e a possibilidade de isso ser uma herança passada de pai para filho. Selma Calasans Rodrigues (1988, p.11) denomina tal modo de narrar a inserção do sobrenatural no cotidiano de *fantástico naturalizado*, ou seja, a naturalização do fenômeno fantástico, não está desvinculada da noção de transgressão da ordem do mundo empírico.

A metamorfose é apresentada de forma diferente em cada conto de Amilcar e, conseqüentemente, difere o modo como o fantástico manifesta-se, pois nas narrativas interligadas a percepção é desigual. Se, na primeira situação, há a hipótese de o sobrenatural ser resultado de loucura, na segunda, ele é aceito de forma natural, sem questionamento e, de forma implícita, o narrador afirma que a aceitação de elementos sobrenaturais pode criar realidades melhores.

4.5. Metamorfoses: o olhar das personagens

Cada autor selecionado compõe o texto por meio do discurso antropogênico, de acordo com a terminologia de Silva (1995), pois são criadas novas formas de vida, mantendo traços da criatura anterior, ou seja, a metamorfose ocorre como desconstrução e reconstrução.

Lygia Fagundes Telles opta por modificar a posição do narrador, afastando-se da proposta tradicional do narrador autodiegético. Em “Tigrela”, o narrador homodiegético propicia a possibilidade de irrupção do sobrenatural ao procurar elementos naturais para explicar o insólito, mas a justaposição dos discursos cria as contradições: estamos diante de um tigre ou de uma mulher?

O discurso elíptico e fragmentado de Romana cria o efeito fantástico e a ambigüidade; tais recursos podem ser notados quanto à metamorfose, pois é impossível saber quem é o animal e se, de fato, há um tigre, pois as características humanas e animais são transitórias na caracterização das personagens.

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

na praça e depois o pássaro e a borboleta, transformação desejada pelas personagens enquanto dialogavam.

A metamorfose de Ana e do rapaz é particular, pois, se na transformação traços são mantidos, como proposto por Silva (1995), na composição em questão, as personagens trocam de características e a atitude irracional de Ana é verificada no pássaro.

Amilcar utiliza narradores convencionais em suas composições, ou seja, atuodiegéticos. Em “O crocodilo I”, o narrador acredita que está louco - postura comum na literatura fantástica, segundo Todorov (2014), mas aceita o fato de carregar um crocodilo nas costas e não hesita diante dos acontecimentos, acatando passivamente sua condição. Como dito, a metamorfose ocorre em uma espécie de simbiose entre o homem e o crocodilo, formando um novo ser. O fantástico em “O crocodilo II”, bem como a metamorfose, é naturalizado, ou seja, não há dúvidas quanto à inserção do elemento sobrenatural no mundo empírico da narrativa. Isso é aceito normalmente, o que é comum no fantástico contemporâneo em que a normalidade do que entendemos como real é ameaçada, devido à instauração do elemento sobrenatural, gerando mal-estar e inquietação no leitor diante dos acontecimentos narrativos.

Outro fato relevante é que todas as personagens são metamorfoseadas em animais: tigre, pássaro, borboleta e crocodilo. Em Lygia, as transformações apresentam caráter negativo, o tigre remete aos conflitos de Romana e está ligado à morte de uma suposta mulher; o embate entre Ana e o rapaz continuam após a mudança para pássaro e borboleta, visto que o primeiro animal procura saciar sua fome matando o segundo. Já em Amilcar, o crocodilo tem caráter positivo, pois, a união com o homem possibilita que ele saia do ambiente fechado e vá para a rua; no segundo momento, essas criaturas vivem em harmonia.

Mesmo com tais diferenças, Lygia e Amilcar recorrem ao campo do olhar como forma de anunciar o fantástico e a metamorfose. Em “Tigrela”, o olhar de Romana e do felino se fundem, ambas têm a mesma essência; em “Lua crescente em Amsterdã”, quando o jovem vê Ana e o ambiente com outros olhos, as transformações começam; em “O crocodilo I”, o narrador, ao sair de sua zona de conforto, observa que várias pessoas carregam animais.

Conseqüentemente, a maneira de olhar o mundo modifica as personagens, como forma de fugir da realidade ou como forma de antever melhora. Elas estão em busca de maneiras de reagir ao mundo externo, já que, nessa realidade, nada permanece, tudo se

transforma. Além disso, as transformações atuam para demonstrar a solidão dos seres, pois ocorrem em ambientes em que as personagens estão sozinhas – o apartamento, o jardim e o quarto – com atitudes irracionais e perturbadoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as análises estudadas nos diferentes capítulos deste trabalho, podem-se realizar algumas considerações acerca dos resultados obtidos e refletir sobre eles de forma conjunta, observando-se, de forma sucinta, como o fantástico se constrói por meio dos temas analisados – o duplo, o terror e a metamorfose – nos oito contos em pauta.

Inicialmente, é importante destacar que Lygia Fagundes Telles e Amílcar Bettega Barbosa têm influência dos mestres das narrativas fantásticas, como Poe e Cortázar, prezando o trabalho apurado na linguagem, tanto para explorar a condição humana e multiplicar as incertezas nos mistérios em Lygia quanto para instaurar a impossibilidade de mudança ao delinear o mundo novo, nas personagens cansadas de Bettega.

Para analisar as composições que exploram temas caros à literatura fantástica (o duplo, o terror e a metamorfose), nas obras dos autores em questão, foi necessário adotar uma concepção teórica ampla que considera o fantástico como um modo literário, embasada principalmente nos estudos de Bessière (1974) e Ceserani (2006), quanto ao fantástico tradicional e Roas (2014), quanto ao fantástico contemporâneo. Isso se fez necessário, porque cada composição desencadeia o sobrenatural de forma particular, o que é comprovado pela verificação da maneira como é construído o rompimento com o mundo cotidiano, especialmente por meio do narrador, mas também de outras categorias narrativas como a história, a personagem, o tempo, o espaço e a linguagem.

Com a análise de “O encontro”, de Lygia Fagundes Telles e “O rosto”, de Amílcar Bettega Barbosa, foi possível examinar como o duplo surge nessas narrativas. A posição do narrador de ambas as composições é fundamental para a manifestação do outro eu e para a irrupção do fantástico. Em “O encontro” o espaço do bosque e a atitude destemida da narradora, propicia de imediato uma rede de dúvidas: afinal, o espaço era conhecido ou não? Já em “O rosto” a atitude obsessiva do narrador em relação à casa e ao rosto culmina na perda de identidade dessa criatura. Além disso, o duplo confunde-se com a identidade das personagens, sendo impossível saber se os fatos são reais ou frutos da imaginação; se, de fato, o *doppelgänger* está mesmo ali. Para alcançar tais efeitos, os contos estão situados em ambientes verossímeis e restritos, em um mundo reconhecido pelo homem: uma casa e um bosque; todavia, os elementos

inseridos e a atmosfera plena de incertezas observadas pelos narradores dão o tom incerto nas obras.

As composições “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles e “O encontro”, de Amílcar Bettega Barbosa trazem para a construção do fantástico os elementos comuns nas narrativas góticas. As histórias ocorrem em espaços fechados e claustrofóbicos, o quarto no sótão e a cidade, respectivamente.

Lygia opta por uma narradora autodiegética e pela recorrência de cenas entre as personagens, o que dá veracidade à narrativa, gerando tensão em cada marcha do exército exemplar de formigas e a cada mudança de posição do esqueleto de anão. Já em Amílcar, o movimento das muralhas, as personagens peculiares que compõem o ambiente, a falta de percepção do casal e o narrador heterodiegético, que narra os fatos de forma passiva, concretizam o fantástico e o terror.

Apesar de narradores diferentes, as formas de construir o ambiente das narrativas são semelhantes: lugares restritos, a presença de elementos noturnos, os rumores assustadores, o esqueleto que possivelmente ganha vida, as formigas e os muros. O tom de terror se dá pela presença de elementos conhecidos – o esqueleto, as formigas e os muros - que ganham outra conotação, assim, o sobrenatural emerge por meio do mundo empírico.

As narrativas “Lua crescente em Amsterdã” e “Tigrela”, de Lygia; “O crocodilo I” e “O crocodilo II”, de Amílcar apresentam algumas diferenças estruturais. Em “Lua crescente em Amsterdã”, a mudança de foco do narrador heterodiegético culmina com a irrupção do fantástico, por meio da metamorfose das personagens inseridas em uma atmosfera mágica, composta por um jardim, pelo vento forte e pela lua. A dúvida é construída nesse ambiente pela falta de testemunhas, pois a garota que comia bolo no início da narrativa e retorna após a transformação é o único ser que poderia confirmar a transformação.

Já em “Tigrela” o narrador homodiegético narra o encontro com uma amiga e procura obter respostas racionais para o discurso incerto, insano e fragmentado de Romana. O filhote de tigre ora apresenta traços felinos, ora humanos; nesse ir e vir de informações é impossível chegar a uma conclusão para explicar a relação entre as personagens.

Em “O crocodilo I”, um homem aceita carregar um crocodilo em suas costas sem questionamentos. Tal narrativa diverge de tom das duas anteriores, pois a aceitação do evento sobrenatural está relacionada às obras kafkianas, em que as personagens

aceitam sua condição. No entanto, a ausência de dúvidas por parte da personagem não apaga as dúvidas do leitor; esse homem leva o réptil em suas costas ou está em surto psicótico? Já em “O crocodilo II”, a metamorfose e o fantástico são naturalizados, o sobrenatural divide espaço com o mundo empírico de forma trivial e sem incertezas, sendo essa a narrativa que destoa, nesse sentido, das demais.

Em Lygia Fagundes Telles, os acontecimentos desenvolvem-se de forma cumulativa, seguindo a gradação proposta por Todorov (2014), mantendo a expectativa da personagem e do leitor frente ao sobrenatural. Amilcar Bettega Barbosa insere o elemento sobrenatural imediatamente em “O rosto”, “O crocodilo I” e “O crodilo II”, todavia, a ausência de reação da personagem, também gera expectativa ao leitor, pois o sobrenatural sempre é uma ameaça ao mundo empírico, segundo as reflexões de Roas (2014). Já em “As formigas” e “O encontro”, para manter o clima de terror, os elementos insólitos são apresentados gradativamente, culminando no impacto final, isto é, a suposta construção do esqueleto e o emparedamento do casal.

Apresentando os elementos fantásticos de forma gradual ou imediata, nenhuma das narrativas apresenta explicação para os mistérios que envolvem as personagens e a ação, criando de maneira sistemática o efeito fantástico, visto que a dúvida permanece em todas elas. Ambos os autores, ainda, procuram manter o efeito único da narrativa, proposto por Edgar Allan Poe, organizando a teia textual de forma circular, evitando os excessos, visando à economia narrativa.

Além disso, a construção da linguagem, ficcionalmente por meio do narrador, é também responsável pela irrupção da modalidade nas narrativas estudadas. Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa inserem a manifestação do fantástico no cotidiano das personagens, criando climas ambíguos, ambientes restritos, recorrendo a elipses, frases premonitórias, modalizações. A narrativa é carregada de símbolos, atizando a imaginação: um bosque que parece esquecido no tempo; uma casa com cômodos sombrios, que parece ter vida própria; odores que anunciam a construção do esqueleto; as estranhas personalidades das pessoas de uma cidade e os olhos que veem a metamorfose de outras criaturas.

O modo fantástico desenvolveu-se ao longo dos séculos, mas é a vida cotidiana e seus questionamentos que são base para a construção de tais narrativas, revelando a instabilidade do mundo e da realidade, visto que nunca compreenderemos os fatos universais em sua totalidade. As narrativas fantásticas, tradicionais ou contemporâneas,

ao fim e ao cabo, atuam como contraponto ao real e problematizam, pois a indeterminação dos fatos leva à reflexão da nossa existência.

Dessa forma, constata-se que, no *corpus*, o fantástico é construído por meio da ruptura da ordem cotidiana e surgimento do sobrenatural, em que emerge um novo mundo advindo da justaposição de diversos verossímeis e da contradição dos mesmos, visto que a modalidade se manifesta pela motivação realista e meta-empírica, rompendo os limites do aceitável e instaurando outra ordem.

Essa simultaneidade de verossímeis e nascimento da nova ordem ocorre principalmente no domínio do olhar das personagens. Nos contos analisados no segundo capítulo, as personagens, quando veem seus duplos, sentem-se cindidas e, nesse momento, o sobrenatural se instala; nos contos de terror, o medo das formigas e a possível mudança dos ossos aumentam o estrabismo da personagem e os olhos do casal, bem como os demais sentidos, deveriam se familiarizar com a cidade para o tão esperado encontro ; quanto à metamorfose, a menina vê o casal e ela é responsável pela confirmação do tema e do fantástico; os olhos de Romana não são felinos, mas também não são humanos; quando a personagem vê outras pessoas com animais nas costas sabe que não está louca e aceita a nova vida. Dessa forma, a maneira de olhar modifica o campo de visão das personagens, culminando com a irrupção do fantástico e com a concretização de cada tema selecionado.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In:_____. ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

AMILCAR BETTEGA BARBOSA. **Umás palavras**. Rio de Janeiro: Futura: 2 de junho de 2015. Programa de TV

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: MEC/Casa Rui Barbosa, 1963. v.3. p.199-210.

ARRIGUCCI, JUNIOR, Davi. Minas, assombros e anedotas: os contos fantásticos de Murilo Rubião. In:_____. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.141-165.

ATAÍDE, Vicente de Paula. A narrativa de Lygia Fagundes Telles. In:_____. **A narrativa de ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973. P. 91-111.

BARBOSA, Amilcar Bettega. **Da leitura à escrita**: a construção de um texto a formação de um escritor. 310f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Pontifícia Universidade Católica – PUCRS, Porto Alegre, 2012.

_____. O crocodilo I. In:_____. **Deixe o quarto como está**: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.51-57.

_____. O crocodilo II. In:_____. **Deixe o quarto como está**: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.67-69.

_____. O rosto. In:_____. **Deixe o quarto como está**: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.71-80.

_____. O encontro. In:_____. **Deixe o quarto como está**: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.91-100.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Rio de Janeiro : Eldorado Tijuca [198-].

BASTOS, Alcmeno. A realidade não existe: os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea. Disponível em: <<http://www.alcmeno.com/index.htm>>. Acesso em 10 de novembro de 2016.

BATALHA, Maria Cristina (Org). Introdução. In:_____. **O fantástico brasileiro**: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011. p.9-19.

BESSIÈRE. Irene. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Laurosse, 1974.

BORGES, Jorge Luis. Ruínas Circulares. In:_____. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.46-52.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49ªed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Ler Amilcar Bettega. **O Eixo e a Roda**. UFMG, v.15, p. 85-89, 2007.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In:_____. BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 261-288.

Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles. Instituto Moreira Sales, São Paulo, Instituto Moreira Sales, n.5, 1998.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In:_____. LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.13-39.

CARNEIRO, Flávio. Amilcar Bettega Barbosa: variações sobre quase nada. In:_____. **No país presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p.133-136.

CARONE, Modesto. O parasita da família. In:_____. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.12-26.

CESARINI, Remo. **O fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (Org.). **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles. In:_____. TELLES, Lygia Fagundes. **Seleção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.144-149.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In:_____. **Bestiário**. Tradução Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971. p.11-18.

_____. O conto fantástico I: o tempo. In:_____. **Aulas de literatura**. Tradução Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p.43-74.

COUTO, José Geraldo. [Orelha do livro]. In:_____. BARBOSA, Amilcar Bettega. **Deixe o quarto como está: ou estudos para a composição do cansaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo no Brasil. In:_____. COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1999, v.6, p.236-244.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**. Tradução Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.299-300.

FONTOURA, Daniela Barbosa da; RODRIGUES, Inara de Oliveira. A rotação dos símbolos em Os lados do círculo, de Amílcar Bettega Barbosa. **Disc. Scientia**. Série: Artes, Letras e Comunicação. Santa Maria, v. 9, n. 1, p. 93-114, 2008.

FUENTES, Carlos. O milagre de Machado de Assis. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/inde01102000.htm>. Acesso em: 19/08/2017.

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

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativas de prontidão resgatam resíduos utópicos. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 452-455, 1 sem. 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

LEMONS, Masé. Os lados do círculo – espaços ficcionais. In:_____. DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (Org.). **Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p.179-192.

LIMA, Luiz Costa. Documento e nacionalidade no Brasil. In:_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.200-220.

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LOPES, Hélio. Literatura fantástica no Brasil. In:_____. **Letras de Minas e outros ensaios**. São Paulo: Edusp, 1997. p.265-278.

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

LUCAS, Fabio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, Santa Catarina, n. 20, p.60-77, junho 1990.

MANGUEL, Alberto (Org.). Introdução: história do terror. In:_____. **Contos de horror do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9-11.

MARTÍN-LÓPEZ, Rebeca. **Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea**. 663f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Universidade Autônoma de Barcelona, 2006.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977. v.2. p.375-376.

_____. A ambiguidade do conto. In:_____. **Pontos de vista: crítica literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. v.14. p. 367-372.

_____. Real e supreal. In:_____. **Pontos de vista: crítica literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2001. v.14. p. 149-151.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O mundo sem promessas em Deixe o quarto como está. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.85-98, dezembro 2007.

MONTEIRO, Jerônimo (Org.). Prefácio. In:_____. **O conto fantástico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. p.1-2.

PAES, José Paulo. Ao encontro dos desencontros. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Sales. n.5, p.70-83, 1998.

PENTEADO, Jacob (Org.). Introdução. In:_____. **Obras primas do conto fantástico**. São Paulo: Martins, 1961. p.1-5.

PIRES, Ramira M. S. S. Pelas fendas da razão: a ficção gótica inglesa. In:_____. Karin Volobuef (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Unesp, 2011. p.73-88.

PIRES, Antônio Donizeti. Especulações sobre mito e metamorfose na obra de Franz Kafka. In:_____. Karin Volobuef (Org.). **Mito e magia**. São Paulo: Unesp, 2011. p. 197-240.

POE, Edgar A. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p.101-114.

_____. A queda da casa de Usher. In:_____. **Contos de suspense e terror**. São Paulo: Martin Claret, 2015. p.125-156.

RÉGIS, Sônia. Mistérios. **O Estado de S Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1982. Caderno de Cultura, n.131. p.10.

_____. A densidade do aparente. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Sales. n.5, p.84-97, 1998.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In:_____. ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 7-46.

_____. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

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

RODRIGUES, Milton Hermes. **Ficção fantástica no Brasil: do Romantismo ao Modernismo**. 319f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras, Campus Assis, 2000.

ROSSI, Aparecido D. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **Ícone**, São Luís de Montes Belos, v.2, p.55-76, jul. 2008.

RUBIÃO, Murilo. A fila. In: _____. **Obra completa**. São Paulo: Companhia da Letras, 2016. p.81-95.

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

_____. **Dispersos e inéditos**: estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

SILVA, Ignacio Assis. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

TAVARES, Braulio (Org.). Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In: _____. **Páginas de sombra**: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.7-17.

TELLES, Lygia Fagundes. As formigas. In: _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.29-38.

_____. Lua crescente em Amsterdã. In: _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 59-66.

_____. O encontro. In: _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.67-76.

_____. Tigrela. In: _____. **Mistérios**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p.93-101.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Sandra G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VEIGA, José J. Uma viagem luminosa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jan. 1996. Mais!. p.5-10.

XAVIER, Elodia. **O conto brasileiro e sua trajetória**. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.