

04

**AS APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS ENTRE CONTOS
FANTÁSTICOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES
E SILVINA OCAMPO**

Laís Gerotto de Freitas Valentim
Tânia Mara Antonietti Lopes

Recebido em 01 nov 2022.

Aprovado em 14 abr 2023.

Laís Gerotto de Freitas Valentim

Mestra em Letras, Literatura latino-americana contemporânea, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), 2021.

Integrante dos grupos de pesquisa “Linguagem, identidade e sociedade: estudos sobre a mídia” (UPM); “Fantástico e Mitologismo: presença e limites na literatura latino-americana contemporânea” (UPM); pesquisadora voluntária do grupo de pesquisa “Mulheres protestantes: trajetórias no contexto educacional brasileiro” (UPM) e foi membro do extinto grupo de pesquisa “Ficção brasileira no século XXI” (UPM).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7500993138637726>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4708-3128>.

E-mail: laisgfvalentim@yahoo.com.br.

Tania Mara Antonietti Lopes

Doutoranda em Estudos da Tradução, Tradução e Poética, pela Universidade de São Paulo.

Doutora em Estudos Literários, Crítica e Narrativa, pela Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (UNESP), 2011.

Integrante do grupo de pesquisa “Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português” (USP), do “Grupo

de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea” (UFRPE) e do grupo de pesquisa “E por falar em tradução” (Unicamp).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5208540184125892>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6048-9245>.

E-mail: taniaalopes7@gmail.com / taniaalopes@usp.br.

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar os contos: “Um chá bem forte e três xícaras”, do livro *Antes do baile verde* (2009), e “Noturno Amarelo”, do livro *O seminário dos ratos* (2018), de Lygia Fagundes Telles; “A lebre dourada”, do livro *A fúria e outros contos* (2019), e “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Antonia Fielding”, do livro *As convidadas* (2022), de Silvina Ocampo, pelo viés do fantástico, levando em conta os elementos que colaboram para a presença do sobrenatural em cada narrativa. Para tal análise, utilizamos o livro *Introdução à literatura fantástica* (1981), de Tzvetan Todorov; o artigo “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, de Martha J. Nandorfy, do livro *Teorías de lo fantástico* (2001), de David Roas (org.); o artigo “A literatura fantástica: gênero ou modo” (2013), de Marisa Martins Gama Khalil, entre outros. Dividimos o estudo da seguinte forma: a primeira parte é um recorte da abordagem teórica referente ao gênero fantástico; a segunda parte oferece uma breve apresentação de Lygia Fagundes Telles e de Silvina Ocampo; a terceira se concentra na análise dos contos e, por fim, apresentamos uma breve conclusão.

Palavras-chave: Lygia Fagundes Telles. Silvina Ocampo. Tzvetan Todorov. Fantástico. Insólito.

Abstract: This paper aims to analyze the tales: “Um chá bem forte e três xícaras”, of the book *Antes do baile verde* (2009), by Lygia Fagundes Telles; “A lebre dourada”, of the book *A fúria e outros contos* (2019), by Silvina Ocampo; “O diário de Porfíria Bernal”, of the book *As convidadas* (2022), by Silvina Ocampo, and

“Lua crescente em Amsterdã”, of the book *O seminário dos ratos* (2009), by Lygia Fagundes Telles, all of these considering the gender fantastic and analyzing metamorphosis and the unusual that occurs in the texts. For this analysis, we used the book *Introduction of fantastic literature* (1981), by Tzvetan Todorov; the paper “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, by Martha J. Nandorfy, of the book *Teorías de lo fantástico* (2001), by David Roas (org.), and the paper “A literatura fantástica: gênero ou modo” (2013), by Marisa Martins Gama Khalil, and others. Therefore, we utilized the bibliographical methodology because it has so many studies about the fantastic and the unusual. This paper was made in three parts: first, we did an introduction about the fantastic from Todorov; after, we wrote a minibiography of Lygia Fagundes Telles and Silvina Ocampo; then, we did the analysis and, finally, we wrote a conclusion.

Keywords: Lygia Fagundes Telles. Silvina Ocampo. Tzvetan Todorov. Fantastic. Unusual.

INTRODUÇÃO À LITERATURA FANTÁSTICA: RECORTE DA ABORDAGEM TEÓRICA

Levando em conta que há uma tradição ampla e consolidada em relação às estruturas narrativas do Fantástico, problematizadas de forma significativa pela crítica especializada, torna-se necessário um recorte para a sistematização teórica que permita a reflexão sobre esse gênero. Uma vez que nossa abordagem teórica funciona como lente para o estudo dos contos de Lygia Fagundes Telles e de Silvina Ocampo, autoras contemporâneas leitoras da tradição, nosso objetivo é mencionar estudiosos que colaborem para as investigações que pretendemos oferecer ao longo deste artigo. Alguns serão mencionados neste tópico, outros serão convocados durante a análise dos textos.

O que nos chama a atenção é a maneira como o insólito se estabelece nos contos em questão, uma vez que há uma hibridização de elementos do fantástico tradicional¹, isto é, aquele realizado por Hoffman ou Poe no século XIX, e de elementos daquele que nos remete ao precursor de um fantástico contemporâneo, ou seja, a Franz Kafka (1883-1924), seguido de Jorge Luis Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984).

Para melhor entendermos como se configura o fantástico contemporâneo, apresentaremos antes um breve panorama sobre as diferentes perspectivas a respeito desse gênero a partir de sua origem, fazendo-se pertinente para isso a apresentação cronológica de alguns teóricos que se dedicaram ao tema. De modo geral, a narrativa fantástica lida com eventos insólitos, realidades supra-humanas, o sobrenatural, o inexplicável e, sobretudo, remonta aos primórdios da própria literatura. Pensemos em textos bíblicos, nos Vedas, nas epopeias gregas, histórias fabulosas dos persas, nos quais habitam monstros, fantasmas, mortos-vivos, aparições demoníacas, espectros assustadores etc. As primeiras manifestações do fantástico – insólito, inexplicável, irracional, fabuloso – foram tratadas inicialmente pelo viés religioso e pelas mitologias, quando o mundo sobrenatural convivia com o natural sem marcas distintivas.

A literatura fantástica nasceu com a literatura gótica, cujo surgimento se situa na Inglaterra do século XVIII e tem como representante *O Castelo de Otranto* (1764), romance de Horace

1 Consideramos como fantástico tradicional as narrativas que trazem os traços apontados por Todorov (2003) e que se repetem na crítica especializada, as quais estão presentes, sobretudo, nos autores do século XIX. A partir do século XX, Franz Kafka (1883-1924) será o precursor de uma nova forma de conceber o sobrenatural, dando origem ao que podemos chamar de fantástico contemporâneo.

Walpole (1717-1797). Nesse contexto, as narrativas se apresentavam sob um estilo frasal pesado, e um arsenal de efeitos tétricos contribuiu para criar uma atmosfera de horror.

Os cenários eram constituídos por castelos e igrejas de arquitetura gótica e o enredo se desenvolvia a partir de uma técnica de suspense contínuo. O aspecto básico e caracterizador para definir esse tipo de narrativa é constituído, sem dúvida, por elementos que se associam ao insólito. Segundo Filipe Furtado (1980, p.20),

[...] o conjunto de manifestação assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente desse termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção e desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.

Notemos que o insólito nem sempre cria a ambivalência necessária para que se estabeleça o fantástico, assim como o meta-empírico ou o sobrenatural não são características exclusivas das narrativas fantásticas; mas é a invasão do inexplicável no mundo concreto, operada pelo sobrenatural, abalando nossa compreensão baseada na experiência humana, uma das características do gênero, no qual o sobrenatural coloca em xeque a existência do mundo real e das leis naturais que o organizam.

Em relação aos territórios do fantástico, em sua abordagem, Louis Vax (1965) nos oferece os limites de fronteiras para o gênero a fim de delinear uma definição. Desse modo, o crítico nos

propõe um estudo acerca dos motivos presentes em narrativas consideradas como fantásticas. Segundo Vax (1965), os domínios vizinhos do fantástico são o maravilhoso, as superstições populares, o horrível e o macabro; a literatura policial, o trágico, a utopia, a alegoria e a fábula; o humor, o ocultismo, a psiquiatria, a psicanálise e a metafísica. A lista de motivos é representada pelo lobisomem, vampiro, partes separadas do corpo humano (podem se separar e adquirir vida própria), desdobramentos da personalidade, jogos do visível, alterações da causalidade, do espaço e do tempo e a regressão.

Há dois aspectos relevantes na classificação dos motivos propostos por Vax (1965): (1) a enumeração dos motivos baseada em diferentes concepções e (2) a formação de um rascunho do mundo fantástico. Alguns motivos são essencialmente fantásticos, como por exemplo, o vampiro. O gato, por sua vez, é considerado um tema accidental, pois pode ou não causar horror, dependendo da contextualização. Um mesmo motivo pode ser colocado em várias classes diferentes, pois um motivo nada mais é do que um “fundo”, algo por meio do qual o fantástico se desenvolve. Podemos explicar essa afirmação com o exemplo do fantasma, que é um motivo indeterminado por si próprio e fantástico em contextos determinados. O motivo capta a consciência emotiva do leitor e, assim, lhe fornece a impressão fantástica.

Conforme a abordagem de Vax (1965), o fantástico refere-se à forma, enquanto seus motivos são a matéria. Eles são, geralmente, indeterminados no início da narrativa e determinados no fim dela. Colocam-se no centro da narrativa e se desenvolvem por meio dos temas. Vários temas podem ter origem em um único motivo

e um único tema se expande em diversos motivos. Os esquemas narrativos, no entanto, podem ser representados pelas repetições, fundadas no elegíaco, no cômico e no trágico. O universo fantástico nasce e se desenvolve no interior da obra, o que nos leva a depreender daí que depende da linguagem, como afirmará Tzvetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica* (2003). Nesse livro, Todorov nos oferece um estudo sistematizado sobre a composição do fantástico como gênero. Exceto por algumas afirmações que carecem de consistência e exigem discussão crítica, a perspectiva oferecida por ele é digna de atenção, uma vez que proporciona a problematização do gênero.

A discussão sobre as condições necessárias para que o fantástico exista como gênero se apresenta interessante, atrelada à ideia de que a ficção e a literalização funcionam como elementos essenciais nesse sentido. Ou seja, o fantástico se liga à ficção e ao sentido literal para se constituir como um gênero; é preciso que haja relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes de um texto para que ele funcione estruturalmente.

Colocando à parte a ideia defendida por Todorov (2003), de que o fantástico se caracteriza pela percepção ambígua do leitor, os traços aos quais o autor recorre para enfatizar a sua concepção são pertinentes no que diz respeito à razão estrutural do gênero. Nesse aspecto, a realização da unidade estrutural dependerá de três propriedades, sendo elas o enunciado, a enunciação e o aspecto sintático. Constituindo-se o discurso fantástico, ao abordar as três propriedades, devemos nos atentar para o emprego específico do discurso figurado – sendo ele um traço do enunciado –, ao qual se ligam as figuras retóricas com a função de se tornarem literais e

pelas quais o leitor é condicionado. A modalização, que introduz a expressão figurada, e a utilização do pretérito são procedimentos presentes em quase todos os escritores do fantástico, sendo, portanto, “marcas” do gênero:

As diferentes relações observadas entre fantástico e discurso figurado se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem; é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras de retórica, e a figura é [...] a forma mais pura da literalidade. (TODOROV, 2003, p. 90)

Para elaborar sua argumentação sobre o que considera como discurso do fantástico, após se deter na questão do enunciado, Todorov apresenta a segunda propriedade que integra a estrutura narrativa pertencente ao gênero e a que julgamos mais importante: diz respeito à questão do narrador; trata-se, portanto, da enunciação. A problematização do narrador em primeira pessoa – seja como testemunha, seja como protagonista – é essencial para a discussão sobre a releitura do gênero. Consideramos que um dos elementos determinantes da “remodelagem” do fantástico no século XX consiste, em certa medida, na diferença de enunciação.

No fantástico tradicional, como mencionado, predomina a presença do narrador em primeira pessoa (testemunha ou protagonista) e, a partir da discussão acerca do jogo duplo que esse

tipo de enunciação proporciona, Todorov (2003) retorna a uma de suas premissas, que concerne ao estatuto do discurso literário, ou seja, à questão que engloba o problema da confusão entre verdade e representação, afirmando que “*toda* a literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso”, e nesse caso, a focalização em primeira pessoa é responsável por um duplo jogo entre discurso do narrador e discurso da personagem. “O narrador representado convém, pois, perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente fingir [...]” (TODOROV, 2003, p. 91).

É nesse ponto que, a nosso ver, Todorov nos oferece uma concepção inconsistente e equivocada sobre a função do leitor para a sua definição do gênero. Talvez haja uma incoerência por parte desse crítico. Tentemos, então, esclarecer nossa compreensão. Se o fantástico, para se estabelecer como um gênero, exige a dúvida, não dependerá do leitor para que isso aconteça. Essa condição dependerá exclusivamente do narrador, e é por esse motivo que o “narrador-representado”, que preferimos tratar como narrador-protagonista, ou narrador-testemunha, será necessário. Esse tipo de narrador, e o próprio Todorov conclui, que é eficaz no que se refere à aproximação com o leitor. É na relação de cumplicidade entre ambos que nasce o dilema essencial para a consolidação do gênero: acreditar ou não? Assim, torna-se evidente para nós que, somando-se às propriedades propostas pelo teórico, esse narrador é o elemento caracterizador do fantástico tradicional, uma vez que, sem se obrigar a aceitar o fato insólito, seja ele sobrenatural ou não, essa instância narrativa legitima o que é narrado.

Como última propriedade para a constituição do fantástico, Todorov nos apresenta o aspecto sintático da estrutura, em outras

palavras, a composição. Para elucidar sua proposta, ele utiliza como exemplo a obra de Penzoldt², reportando-se à teoria da intriga na narrativa fantástica derivada da proposta do “efeito único”, de Edgar Allan Poe, para a novela em geral.

Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito. “Em toda obra, não deveria haver nem uma só palavra escrita que não tendesse direta ou indiretamente a realizar este projeto preestabelecido”. (EIKHENBAUM, 1965, p. 207 apud TODOROV, 2003, p. 95)

Nessa questão, Todorov se atém à construção da atmosfera que cria o efeito do fantástico, ou seja, aos elementos que, em seu conjunto, serão responsáveis por criar a expectativa no leitor e que será confirmada com a irrupção do sobrenatural. Desse modo, se considerarmos as propriedades sugeridas por Todorov (2003), modificando, contudo, o ponto de vista sobre o papel do leitor na definição da narrativa fantástica, temos que concordar que uma segunda leitura – como propõe o crítico – de um conto do gênero, tendo em mente os procedimentos oferecidos, transforma-se em uma metaleitura, fato que nos convence da importância do trabalho de Todorov acerca desse assunto.

Uma outra proposta que nos interessa diz respeito ao trabalho de Irène Bessière, *L'expérience imaginaire des limites de la raison* (1974), no qual a definição do fantástico se fundamenta na contradição entre o natural e o sobrenatural. O que se tenta mostrar é que o uso da imaginação do autor capta a sensibilidade

² Peter Penzoldt (1925-1969) é autor de *The Supernatural in Fiction* (1952) e o maior crítico de *weird tales* (contos estranhos).

do leitor. Nesse caso, a autenticidade e a verossimilhança correspondem à irrealidade ligada ao real concreto e aos códigos sociocognitivos do leitor. Talvez essa perspectiva resolva as contradições presentes em Todorov (2003).

Para Bessièrè (1974), os elementos sobrenaturais não têm um motivo dentro do mundo dado como “normal”. Os eventos enigmáticos se relacionam ao fantástico, e este é representado pela sobreposição de probabilidades que constrói a própria narrativa fantástica. Ou seja, o discurso fantástico tem um duplo artifício: o inverossímil (probabilidade empírica) contraposto ao real (probabilidade meta-empírica). O que a temática fantástica sugere é a ilusão de modo convincente sob a aparência real e irreal. Enquanto o sobrenatural acrescenta ao real um efeito inconsistente, por seu lado, o real comanda a organização da narrativa fantástica. A base para tal narrativa é representada pela contradição recíproca entre racional e irracional. Desse modo, Bessièrè (1974) se contrapõe a Todorov (2003) ao afirmar que a narrativa fantástica deve recusar a hesitação, uma vez que, visto dessa forma, reduz o fantástico ao estranhamento. O que se deve considerar, de fato, é o jogo do real e do imaginário, a dualidade natural-sobrenatural, a razão versus a ilusão.

Ao refletirmos sobre a discussão de Bessièrè (1974), percebemos que o fantástico resulta da contradição e da recusa mútua e implícita entre o natural e o sobrenatural. A ordem racional entra em confronto com a ordem sobrenatural, instalando, dessa forma, a incerteza. O elemento sobrenatural, por sua vez, desracionaliza a realidade, mas participa, ao mesmo tempo, do mundo real. O racional e o irracional, o real e o irreal coexistem no interior da

narrativa fantástica de forma a provocar a ambiguidade e remodelar o sistema cultural ao qual pertencem. Assim, a narrativa fantástica impõe incerteza e alia proposições contraditórias nos limites extremos da razão. De certo modo, a autora desse estudo esclarece algumas questões que não foram consideradas em Todorov (2003), mas isso não desqualifica, assim pensamos, a abordagem do crítico, que nos proporciona a importante discussão sobre a instância narrativa e a representação.

Apresentamos acima uma breve exposição a respeito dos autores que nos parecem necessários para o encaminhamento de nossas abordagens. Sob nosso olhar, faz-se importante a menção à origem das narrativas fantásticas, pois nos contos eleitos para nossa análise o gênero se associa às relações que se estabelecem ao longo do tempo entre literatura e a noção de realidade.

LYGIA FAGUNDES TELLES E SILVINA OCAMPO: APRESENTAÇÃO

Lygia Fagundes Telles³ nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1918 e faleceu na mesma cidade no dia 3 de abril de 2022. Ao contrário do que se acreditava, Lygia morreu com mais de cem anos, ela “escondeu” sua idade verdadeira durante toda a vida, fato que veio a tornar-se público devido a uma investigação de um jornalista. Seu pai era promotor público e sua mãe, pianista, devido à profissão dele, passou a infância em algumas cidades do interior do estado, como Sertãozinho, até retornar à capital. Em 1938, aos 20 anos, escreveu o seu primeiro livro de contos, que já alcançou certa notoriedade, *Porão e Sobrado*. É autora também de outras

3 As informações sobre Lygia Fagundes Telles foram retiradas do site da Academia Brasileira de Letras, que consta nas referências bibliográficas.

obras como os romances *Ciranda de Pedra* (1954), considerado o livro de sua maturidade literária, *Verão no Aquário* (1963), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989); e alguns de seus livros de contos, além do já citado acima: *Praia Viva* (1944), *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *A disciplina do Amor* (1980), *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos* (1987) e *Durante aquele estranho chá: achados e perdidos* (2002). Além de escritora, Lygia era formada em Direito e Educação Física pela Universidade de São Paulo e funcionária aposentada do IPREM-SP, ganhou prêmios literários ao longo de sua carreira, dentre eles, os mais importantes: o Prêmio Jabuti, em 1965, e o Prêmio Camões, em 2005, sendo este considerado o mais importante de língua portuguesa para um(a) escritor(a). Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1985 ocupava a cadeira número 16.

Silvina Ocampo⁴ nasceu em Buenos Aires, em 1903, e morreu na mesma cidade aos 90 anos, em 1993. Na juventude, estudou desenho e pintura em Paris com Giorgio de Chirico e Fernand Léger. Em 1935, depois de conhecer Adolfo Bioy Casares, com quem se casou em 1940, passou a se dedicar totalmente à literatura. Entre suas obras, destacam-se os volumes de contos *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *A fúria* (1959), *As convidadas* (1961) – sendo estes dois últimos publicados pela Companhia das Letras, respectivamente, em 2019 e em 2022 – e *Los días de la noche* (1970).

4 A biografia de Silvina Ocampo foi retirada do site da Companhia das Letras, que consta nas referências bibliográficas.

ANÁLISES

“UM CHÁ BEM FORTE E TRÊS XÍCARAS” E “A LEBRE DOURADA”: A METAMORFOSE COMO ELEMENTO DO INSÓLITO

No conto “Um chá bem forte e três xícaras”, a narração é em terceira pessoa, a protagonista, Maria Camila, esposa de um médico, espera uma visita para o chá e observa uma cena que chama a sua atenção: uma borboleta pousa na rosa do seu quarto e fica muito tempo “sugando-a”, até que esta fica toda desfolhada. Maria Camila, ao mesmo tempo que conversa com Matilde – a empregada doméstica –, depara-se com o ocorrido e, de alguma forma, sente algo estranho com isso, pois sente falta de ar ao ver aquilo. Podemos dizer que a borboleta e a rosa transformam-se em um só elemento e representam o conto, pois “a passagem/inexorabilidade do tempo, fatores aos quais o ser humano está à mercê, e como as relações amorosas sofrem a influência da passagem implacável do tempo, que valoriza o novo em detrimento do que é *velho*, do que é passado” (JARDIM, 2012).

Maria Camila questiona internamente com a cena a passagem do tempo, o quão efêmera é a juventude e a passagem para a vida adulta/velhice. De certa forma, a borboleta amarela “com um fino friso negro debruando-lhe as asas” (TELLES, 2009, p. 99) representa uma metamorfose para a personagem principal e modifica a sua realidade: “Maria Camila concordou com um leve movimento de cabeça. Examinou com espanto as próprias mãos cheias de sardas” (p. 100), pois “Desse modo, a realidade deixa de ser objetiva e ‘externa’, pois se vê profundamente afetada pelo indivíduo que interage com ela” (ROAS, 2014, p. 79). As sardas seriam um

elemento de metamorfose da protagonista e que modificam o “estado original” da pessoa, pois o olhar de espanto representa algo que ela não tinha antes.

Sabemos também que a transformação da protagonista é interna e de acordo com a do inseto, a borboleta, no caso:

A borboleta recolheu precipitadamente a tromba e fugiu num voo atarantado. Uma pétala desprendeuse da corola e foi pousar na relva. Outra pétala desprendeuse em seguida e desenhando um giro breve, caiu num tufo de violetas. Maria Camila estendeu a mão até a corola da flor. Não chegou a tocá-la. Recolheu as mãos e ficou olhando para as veias intumescidas com a mesma expressão com que olhara para a rosa. (TELLES, 2009, p. 101)

Percebemos que, conforme afirma Roas (2014), o real e o impossível são explicados como coisas distintas pela maioria das teorias, mas as teorias mais atuais do fantástico tratam do possível e do impossível como se fossem uma coisa só, já que a noção de realidade é dada por meio da pós-modernidade e das ciências. Desse modo, o cientista observa o externo modificar a realidade assim como a mecânica quântica; então, o leitor torna-se parte da literatura e “a realidade não existe antes da consciência que temos dela, o que a converte em uma construção subjetiva” (p. 84). Sendo assim, esse conto encaixa-se nisso: realidade e ficção fazem parte uma da outra sem haver estranhamento e leitor, autor e narrador fazem parte desse mesmo mundo.

Podemos dizer que

O fantástico, como eu dizia antes, exige a presença de um conflito que deve ser avaliado tanto no

interior do texto como em relação ao mundo extratextual. Como afirma Jackson, o fantástico recombina e inverte o real, mas não escapa dele, estabelecendo com ele, em vez disso, uma relação simbiótica ou parasitária. (ROAS, 2014, p. 94-95)

A borboleta “absorve” a protagonista no seu mundo de dúvidas, efemeridade do tempo, invisibilidade versus visibilidade do sol e do tempo em muitos momentos. A metamorfose não chega a ser explícita, porém confunde a personagem e domina Maria Camila, deixando-a sem personalidade:

Maria Camila fixou no céu o olhar perplexo. Voltou a examinar o relógio-pulseira. E cruzou os braços tentando dominar o tremor das mãos. (...) Por um breve instante Maria Camila fixou-se de novo na borboleta. Teve uma expressão de repugnância.
– Chega a ser obsceno...
– Mas é sabido que as vermelhas têm mais perfume – prosseguiu a empregada apoiando-se nos cotovelos. (TELLES, 2009, p. 101)

Não se é possível, nesse caso, explicar a invasão por meio da razão, conforme afirma Gama-Khalil:

A definição de fantástico para Roas inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não é posta em discussão, como as narrativas em que a ambiguidade é indissolúvel, pois todas representam a mesma possibilidade – a invasão do sobrenatural no mundo real e, especialmente, a inabilidade de explicar tal invasão por meio da razão. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24)

No conto seguinte, também temos a questão da metamorfose, vejamos.

Em “A lebre dourada”, temos uma história narrada em terceira pessoa, o animal é de uma “pelagem diferente das outras, tem olhos de tártaro, orelhas caprichosas e transmigrações, está sempre correndo porque tem medo de ser pega” (OCAMPO, 2019, p. 5). Percebemos nesse conto, assim como no analisado anteriormente, que há uma metamorfose, pois ela hesita em certo momento se é um cachorro ou uma lebre. Ela corre dos cães para confundilos e, em certa passagem, transforma-se em um, tornando-se a responsável por fazê-los desmaiar de cansaço e correr em círculos.

O animal “absorve” o leitor no seu mundo de efemeridade, em que temos o “holocausto do sol” (MIRÓ, 2019) e vemos a invisibilidade em certos momentos. Quando conversa com Deus, ao ficar sozinha, sente o Seu chamado e foge em um salto como se este revelasse a sua imortalidade, tornando-se algo inexplicável. Sendo assim, como afirma Roas,

Volto à definição exposta no início: o fantástico se define e se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno. Essa inexplicabilidade não está determinada exclusivamente no âmbito intratextual, envolvendo em vez disso o próprio leitor. Porque a narrativa fantástica, convém insistir, mantém desde as suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial foi e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento em relação a ela, e sobre a validade das ferramentas que desenvolvemos para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2014, p. 89)

A realidade da lebre é transformar-se em cão a hora que quiser para evitar ser devorada; por ser esperta e rápida, sua metamorfose é uma forma de protegê-la:

A lebre estava sentada entre seus inimigos. Tinha assumido uma postura de cachorro. Em certo momento, até ela duvidou se era um cachorro ou uma lebre.

– Quem será este que está olhando para nós? – perguntou o dinamarquês preto, movendo uma só orelha.

– Nenhum de nós – disse o cão pila, bocejando.

– Seja lá quem for, estou muito cansado para olhar para ele – suspirou o dinamarquês tigrado.

De súbito, ouviram-se vozes, que chamavam:

– Dragão, Sombra, Ajax, Lurón, Senhor, Ajax.
(OCAMPO, 2019, p. 8)

Também percebemos que essa transformação cachorro-lebre leva-nos a crer em uma ilusão que passa a fazer parte da realidade:

En la literatura contemporánea, la ilusión atraviesa a menudo, en tanto que alteridad, el espacio existencial del sujeto, con lo que crea problemas fundamentales para los que no parece haber solución alguna. Por lo general, los héroes no «ven la luz» al final y se reincorporan al orden de las cosas, ya que de repente el mismo orden adquiere la efímera cualidad de la ilusión, e incluso las cosas pierden su sustancia. (NANDORFY, 2001, p. 247)⁵

Ficar invisível ou não é uma opção para ela também, pois consegue, assim, “despistar” os seus inimigos, bem como incorporar

5 Na literatura contemporânea, a ilusão atravessa amiúde, um tanto quanto diferente, o espaço existencial do sujeito e, com isso, cria problemas fundamentais para aqueles que parecem não haver solução alguma. De modo geral, os heróis não “veem a luz” no final e se reincorporam à ordem das coisas, já que de repente essa mesma ordem adquire a efêmera qualidade da ilusão, incluindo as coisas que perdem sua essência (tradução nossa).

para sua realidade aquilo que acha possível para salvar-se. No excerto final, após livrar-se de suas presas, fica pensativa e retorna à vida de antes, trazendo consigo o real e o impossível para um mesmo mundo conforme afirma Roas (2014) e, também, o leitor, que adentra o seu mundo ficcional: “Os cachorros saíram correndo e a lebre ficou imóvel por um momento, sozinha, em meio à campina. Mexeu o focinho três ou quatro vezes, como se estivesse farejando um objeto afrodisíaco” (OCAMPO, 2019, p. 8).

“O DIÁRIO DE PORFÍRIA BERNAL. RELATO DE MISS ANTONIA FIELDING” E “NOTURNO AMARELO”: NARRATIVAS EM ABISMO

As duas narrativas selecionadas para a nossa análise – “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Fielding” (2022), de Silvina Ocampo, e “Noturno Amarelo” (2018), de Lygia Fagundes Telles – constituem o gênero fantástico, na medida em que a ambiguidade é o elemento que permite a fusão entre o plano real e o irreal, gerando dúvida e diferentes interpretações que podem buscar uma resposta no ilusório ou no tangível dentro do mundo da ficção.

“O diário de Porfíria Bernal”⁶, publicado em 1961, no volume *As convidadas*, traduzido para o português em 2022 por Livia Deorsola, permite a apreciação de dois ângulos justapostos no interior das histórias. Dentro do diário de Porfíria, está a perspectiva (o relato) de Miss Antonia Fielding, que, em primeira pessoa, descreve os fatos que lhe ocorreram quando foi contratada como preceptora de Porfíria Bernal. Os textos aparecem na ordem inversa da narração, na qual o relato de Miss Fielding precede o diário, o que contraria o título do conto.

6 Daqui em diante, todas as vezes que o conto for mencionado, optamos por utilizar apenas a primeira parte do título original.

Miss Fielding, uma inglesa de trinta anos, começa seu relato apresentando as principais fases de sua vida, a partir de anedotas da infância, de sua paixão pela Argentina e da rotina com Porfíria, incapacitada de ir à escola devido a uma pleurisia⁷. Em uma viagem de família, a preceptora sugere que sua pupila escreva um diário:

– Mas eu já tenho um diário – disse Porfíria, com uma voz ácida, que eu não conhecia nela. – A senhora mesma, Miss Fielding, me deu a ideia de fazê-lo no dia que me contou que tinha escrito um diário aos doze anos. Não se lembra? Eu não me lembrava de ter dito nada sobre aquele diário da minha infância, mas senti, ao olhar seus olhos, que ela estava me dizendo a verdade. (OCAMPO, 2022, p. 228)

Por insistência de Porfíria, Miss Fielding lê o diário. A partir de sua leitura, desdobra-se uma camada narrativa em que se evidencia a essência perversa de Porfíria, seus poderes sobrenaturais e o destino imposto à Miss Fielding.

“Noturno Amarelo”, publicado em 1977, no volume *Seminário dos ratos*, também apresenta a narração em primeira pessoa, com alternância entre o presente da narrativa e o passado atualizado pela memória de Laura, a protagonista que gradativamente nos revela a história de um conturbado triângulo amoroso entre ela, a prima Eduarda e Rodrigo. O enredo se constrói de forma não linear, iniciando-se num tempo impreciso e espaço difuso, no qual a narradora inicia mencionando sua complexa relação com Fernando, personagem secundária.

Através dos desdobramentos da memória da protagonista, observamos um recurso narrativo que permite o deslocamento

7 Inflamação aguda ou crônica da pleura (membrana que recobre o pulmão).

no tempo e no espaço de acordo com as emoções de Laura, configurando o tempo psicológico como um importante recurso literário. As fronteiras existentes entre a realidade e a imaginação, o passado e o presente, o presente e o futuro, o possível e o impossível, o ordinário e o extraordinário inscrevem na estrutura narrativa a atmosfera de irrealidade.

Assim, a narrativa se inicia quando Laura e Fernando se veem parados, devido à falta de combustível, em uma estrada escura. A partir desse momento, a protagonista relatará uma série de acontecimentos inexplicáveis pela lógica, enquanto o namorado enche o tanque e Laura é atraída pelo cheiro de dama-da-noite:

O ruído do fiozinho de gasolina caindo no tanque. Os ruídos miúdos vindos da terra. Fui andando na direção daquele lado, *conduzida pelo perfume que ficou mais pesado enquanto eu ia ficando mais leve*. Agora, eu quase corria pela margem da estrada, as pontas franjadas do meu xale se abrindo em asa, fechei-as no peito. E atravessei a faixa de mato rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos, poderia arregaçá-lo, mas era excitante me sentir assim, delicadamente retida pelos caprichos (não eram carrapichos?) que eu acabava arrastando. *Segui pela vereda*. Tão familiar. Como a casa lá adiante, *lá estava a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim*. O *perfume que me servira de guia* estava agora diluído, *como se cumprida a tarefa, relaxasse agora num esvaimento, posso? Vi as estrelas maiores nessa noite dentro da noite*. (TELLES, 2018, p. 231, grifos nossos)

Nos dois contos, evidenciamos um procedimento de escrita recorrente nas narrativas fantásticas, mas pouco explorado pela

crítica especializada. Trata-se da *mise en abyme*, que significa “posto em abismo”. Em ambos os contos, esse procedimento é responsável pela ambiguidade presente nas narrativas. Como observamos acima, a experiência relatada por Laura se dá quando a personagem adentra uma vereda e se vê na casa “fora do tempo, mas dentro do jardim” e anuncia que aqueles fatos, que agora guarda na memória, ocorreram “nessa noite dentro da noite”. Esse movimento nos leva ao conceito de *mise en abyme*, cuja origem está nos *Cahiers d’André Walter* (1891), primeiro livro de André Gide (1869-1951), no qual o escritor francês lança mão do termo como um procedimento de escrita literária.

Ao refletir sobre sua prática literária, Gide multiplicou as definições, aproximações e exemplos desse processo após uma comparação com um brasão colocado *en abyme* no centro de um escudo (GIDE, 1951, p. 40). A partir de uma definição provisória, Gide oferece diversas analogias emprestadas do teatro, da pintura e da literatura, mas nenhuma o satisfaz. No entanto, uma primeira definição mais consistente se refere à transposição, reduplicação ou figuração do tema da obra exibido dentro da ficção, a fim de esclarecer uma intenção do autor. Nesse aspecto, o diário de Porfíria relatado por Miss Fielding serve como exemplo de reduplicação, uma vez que o discurso de Porfíria, autora do diário, manifesta-se em ações na vida da preceptora. No plano da recepção, como leitores, visualizamos uma história dentro da outra. Em “Noturno Amarelo”, a reduplicação se dá no desdobramento temporal, ou seja, entre o tempo da narrativa e o tempo psicológico da protagonista.

Interessa-nos também as definições oferecidas pelo ensaísta suíço Lucien Dällenbach (1940). A partir de André Gide,

ele promove a renovação do conceito como um procedimento literário que se desdobra em manifestações variáveis. A importância do ensaio sobre a narrativa ou “relato especular”, termo que o ensaísta privilegia para se referir à *mise en abyme*, explica-se pelo olhar atento à questão da recepção, pois depende do leitor o deciframento de signos, a tomada de consciência em relação ao procedimento e o que decorre dele.

Por essa perspectiva, chama-nos atenção o modo como Miss Fielding narra a sua história. A princípio, ela se sente intrigada em relação à Porfíria, mas também demonstra, por meio de recursos retóricos premonitórios, que a imagem que ela formou da menina não é a que ela tem no momento que narra, insinuando que Porfíria escondia algo por trás de sua aparência. Em “Noturno Amarelo”, os fatos que se revelam em camadas projetadas pela memória de Laura só são possíveis de vislumbrar quando desdobradas no espaço-tempo da “noite dentro da noite”, ou seja, no tempo psicológico da personagem. Esse conto se constitui a partir de um narrador em primeira pessoa que, por meio do fluxo de consciência e outros mecanismos, cria uma narrativa não linear, intercalada com outras histórias e digressões que relativizam o enredo e chamam a atenção do leitor para a própria tessitura do conto.

Nas duas narrativas há elementos convergentes no que se refere às teorias da literatura fantástica, especialmente as oferecidas por Todorov (2003) no que diz respeito à hesitação. Nesse caso, a instância narrativa é fundamental para a concretização do fantástico, pois causa no leitor a dúvida: o que se conta é sonho ou realidade? É nesse momento que chegamos ao coração do fantástico. E no caso em questão, a maneira como se conta é fundamental para

estabelecer o efeito do fantástico. Assim, consideramos como elementos que aproximam “O diário de Porfíria Bernal” e “Noturno Amarelo” os mesmos que constituem o gênero do fantástico: a *mise en abyme* e a ambiguidade que esse procedimento promove.

Desse modo, os mecanismos do fantástico têm presença marcante em ambos os contos: a ambiguidade e a dupla perspectiva são elementos recorrentes, que se unificam pelo mistério e pelo uso do plano do real e do irreal. Para exemplificar nossas afirmações, vamos nos concentrar em alguns pontos das narrativas em que verificamos o desdobramento da ambiguidade criada a partir de situações derivadas do sobrenatural ou do inexplicável, a possível metamorfose de Miss Fielding e transmigração de Laura, assim como o jogo de dupla perspectiva na narração. Todos os elementos que compõem esses contos se concentram no desdobramento gradual do insólito.

Na configuração dos espaços e da atmosfera fantástica, reforçamos que o narrador é essencial. No caso de Miss Fielding, a visão de tudo que se relaciona à sua aluna a horroriza e atormenta, e é assim que a casa passa a ter uma conotação negativa, como uma imagem antecipatória, intensificada em frases curtas, da desgraça e malícia que a habita:

Me lembro como se fosse hoje da manhã quente de dezembro, brilhando sobre a aldraba de bronze, em forma de mão. [...] A súbita aparição da aldraba na porta de entrada obscureceu por um instante a minha alegria. *Nos objetos, vemos o futuro de nossas desgraças. A mão de bronze, com uma cobra enroscada em seu punho canelado, era imperiosa e brilhava como uma joia sobre a madeira da porta.* (OCAMPO, 2022, p. 221-222, grifos nossos)

Em “Noturno Amarelo”, em relação à descrição da casa, observamos que as escolhas das palavras constroem uma imagem de evanescência, antecipando para o leitor uma atmosfera fantasmagórica:

[...] lá estava a casa alta e branca *fora do tempo*, mas dentro do jardim. [...] Com naturalidade abri o portão e o som dos gonzos me saudou com a antiga ranhetice de dentes doloridos sob a crosta da ferrugem, entra logo, menina, entra! *A folhagem completamente parada*. Uma luz acendeu no andar superior da casa. Outra janela acendeu em seguida. No andar inferior três das janelas projetaram sucessivamente seus fachos amarelos até a varanda: nas colunas de tijolinhos vermelhos as flores branquíssimas das trepadeiras *pareciam feitas de material fosforescente*. (TELLES, 2018, p. 231, grifos nossos)

Nesse momento, ocorre a passagem da protagonista para um outro espaço-tempo em que ela se encontra com os familiares na casa dos avós, no espaço que habita a “noite dentro da noite”. Aos poucos, o leitor percebe que essa visita ocorre dentro de uma noite antiga, em um segundo passado dentro da narrativa. Essa passagem da personagem para um outro espaço-tempo, intermediado pelo fluxo de consciência de Laura, configura a utilização do que consideramos como uma *mise en abyme*, nesse caso, o desdobramento de uma narrativa dentro de outra (DÄLLENBACH, 1977).

Nesse conto, a *mise en abyme* revela a passagem de uma focalização exterior em relação à Laura para uma focalização mais interior. Acompanhamos então o desvelamento dos sentimentos e

conflitos da personagem suscitados por fatos que a afastaram do círculo familiar. A narrativa é marcada por digressões que seguem o fio da memória da protagonista, no qual os diálogos são introduzidos pelo discurso indireto livre:

Interrompi seu devaneio, mas e o Rodrigo? O médico tinha dito que ele teria de ficar no mínimo mais seis meses, não foi o que os médicos disseram? Tinha fugido? Ele fugiu, Ifigênia? Agora ela fechava o xale em redor do meu ombro e seu gesto era o mesmo com que enrolava em meu pescoço uma meia embebida em álcool, um santo remédio pra dor de garganta, mas não pode mexer, menina. Ah, tem que ser o pé de meia verde do pai. Mas espera, o Rodrigo: ele então parou de beber? (TELLES, 2018, p. 232)

No “Diário de Porfíria Bernal”, as digressões da senhorita Fielding aparecem no discurso em primeira pessoa, por meio de dúvidas que a apresentam como vítima, sendo obrigada a permanecer impassível diante de sua memória, que a atormenta ao fazê-la reviver a leitura do diário e suas próprias experiências na casa:

Acho que esta casa é a morada de todas as minhas recordações. O inferno deve ser menos minucioso, menos estritamente atormentador na elaboração dos meus detalhes. [...] Talvez eu morra sem conseguir apagar da minha memória a precisão aguda e estranha dessas recordações.

[...]

Estávamos no mês de setembro de mil novecentos e trinta. Demorei alguns dias para abrir o diário que Porfíria tinha me dado e para correr superficialmente as páginas. [...] A que abismos da alma infantil, a que inferno cândido de perversão iam me levar essas páginas cuja trêmula escritura,

em tinta verde, tentava imitar a minha? Qual longe eu estava de imaginar a verdade! (OCAMPO, 2022, p. 225; 229)

As digressões no relato de Miss Fielding funcionam como um marco para abrigar e contextualizar o diário de Porfíria Bernal, que escreve no presente convencional da narrativa de um diário as experiências de seu próprio imaginário, onde se sente protegida. No mundo fantástico que Porfíria cria, Miss Fielding é relacionada às características de um gato, que, juntamente à conotação misteriosa e sombria dessa criatura, tenta mostrá-la feroz, embora expresse um certo desprezo por ela, associado à imagem de inferioridade que tem de sua governanta: “*Miss Fielding olha de viés o senhor do anel de ouro. O que Miss Fielding está pensando? Ela não pensa. Sai para nadar: siga a sua touca verde sobre o mar, eu a siga até que ela volta*”⁸ (OCAMPO, 2022, p. 232, grifo nosso).

Já no mundo onde Laura se move são os mecanismos da memória que governam e ordenam os fatos passados, revelando para o leitor os meandros das relações mal resolvidas entre a protagonista e seus familiares. Enquanto os acontecimentos são explicados no espaço materializado pela memória de Laura, significativo no diário de Porfíria é que ele funciona como uma ponte para a materialização da imaginação. No entanto, a menina relata eventos futuros, representando um plano fantástico, irreal, desvinculado do tempo, oposto ao plano supostamente real que Miss Fielding apresenta: “Interrompi este diário, como interrompi então, com estupor, em 5 de outubro, à meia-noite, ao comprovar que tudo o que Porfíria tinha escrito em seu diário quase um ano atrás estava se cumprindo” (OCAMPO, 2022, p. 241).

8 Mantivemos as notas do diário em itálico, como no livro.

Quanto ao plano de onde Laura narra, a questão temporal se desdobra de modo um pouco mais complexo: “e meu coração se derramou de alegria e dor: sua malha preta guardava o cheiro dos saquinhos de plantas aromáticas. O passado confundido no futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou na fumaça das velas?” (TELLES, 2018, p. 234). Como vemos, a imprecisão dos fatos se manifesta no comentário de Laura e, embora seja uma narrativa em primeira pessoa, trata-se de uma tentativa de resgate através da linguagem daquele momento vivido, mas que toma, na superfície narrativa, vida nova. Como a própria personagem afirma, “era nova essa noite antiga”. Ao assumir que se trata de uma noite diferente daquela experimentada, Laura transforma essa noite em evento de memória, elevando-a ao nível estrutural dentro do conto e reforçando sua autonomia em relação à realidade externa.

Nos dois contos, não só a linearidade do tempo se rompe como também se apresenta a ideia de um destino imposto: no caso de Miss Fielding, narradora do conto, seu destino é determinado por uma menina doente, cujo desejo se concretiza a partir do que imagina:

28 de março

Eu inventei esta oração: meu Deus, fazei com que tudo o que eu imagine se torne verdade, e o que eu não possa imaginar, não chegue nunca a tornar-se. Faizei com que eu, como os santos, despreze a realidade. (OCAMPO, 2022. p. 235)

No caso de Laura, a confissão da culpa não a conduzirá novamente ao seio familiar, são seus próprios demônios internos que possibilitam o reencontro num plano suspenso de sua realidade solitária: “Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando), me vejo repartida em dois momentos: antes e depois.

[...] Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava?” (TELLES, 2018, p. 231).

É interessante notar, nos dois contos, como se configura a relação de cada personagem com a respectiva família. Segundo Miss Fielding, no caso de Porfíria, não é a mãe que instrui a filha, mas é um intermediário que funciona para se separar dos sentimentos que nascem da criação de um filho. No caso de Laura, tudo indica que é Ifigênia quem assume a função do afeto. Na casa de Porfíria há um ódio e um desgosto fermentados pela riqueza, cujos excessos se relacionam a uma prisão da qual a menina deseja escapar. Em contrapartida, a casa dos avós de Laura, reelaborada em sua memória, é o lugar do reencontro, para onde a personagem quer voltar para pedir perdão.

O relato de Miss Fielding deixa evidente que Porfíria sofre com as correntes do vínculo familiar e, incapaz de fugir de seu microcosmo, opta por se esconder em seu imaginário. Porfíria então se separa do mundo, redesenha sua própria realidade para fazer parte de seu mundo fictício, tornando-se uma espécie de pseudo-criadora que lhe permite ter controle sobre si mesma e, assim, sobre sua doença. Sua fantasia é uma tentativa de fuga do destino final, que é sua morte. Nesse aspecto, o vínculo familiar só é possível na imaginação de Laura. Pela memória, ela também se separa, por um lapso de tempo, de seu mundo, mas não para fugir da morte, e sim para buscar perdão e continuar sua vida. Desse modo, o fantástico se refugia na ambiguidade para desestruturar a realidade.

No “Diário de Porfíria Bernal”, o mal-entendido, as situações estranhas e as aparentes coincidências permitem que o ambíguo ganhe forma. Como vimos, a razão pela qual Porfíria decide começar a escrever um diário íntimo é confusa, pois Miss Fielding diz que não contou nada sobre isso, porém a menina se inspira na preceptora. Surge então a dúvida, a questão de saber se, de fato, Miss Fielding disse algo sobre seu diário ou se, ao contrário, Porfíria poderia ter ou estar ligada a um poder sobrenatural.

No caso de Laura, a ambiguidade que desestrutura a realidade se manifesta paulatinamente, no desenrolar do plano da memória. Há vários índices que apontam para o sobrenatural e um deles é a pulseira de Eduarda, objeto mencionado pela primeira vez no tempo-espaço da fantasia:

[...] Eduarda desatou a rir como na festa das bonecas, quando engoli o bulinho. Sua pulseira, *uma argola de ouro*, ficou enganchada no meu vestido, tentou tirá-la, Fica com ela, Laura, nossa nova aliança, você gosta desses símbolos. Mas a pulseira, já solta do meu vestido, não se soltava do seu pulso, argola inteiriça que só podia sair pela mão, Engordei, está vendo? (TELLES, 2018, p. 237, grifos nossos)

A cena não deixa claro o que aconteceu com o objeto, pois o diálogo segue sem a conclusão. Porém, a pulseira volta a ser mencionada quando Laura está de volta, fora do espaço fantástico, no carro com Fernando:

– Demorei muito?
Ele vestiu o casaco. Acendeu um cigarro, Se eu demorei? Mas como? Eu tinha saído?
Entrei no carro e me vi no espelho iluminado pela lanterna: minha pintura estava intacta.

– Sabe as horas, Fernando?
– Nove em ponto, por quê? – perguntou ele, ligando o rádio do painel. Pôs a mão no meu joelho: – Você está linda, amor, mas tão distante, tão fria. [...] Fiquei olhando a Via Láctea através do vidro. Fechei os olhos. Fechei com *força a argola de Eduarda que ainda trazia na mão*. (TELLES, 2018, p. 241, grifos nossos)

No “Diário de Porfíria Bernal”, o insólito parte da possível duplicidade de Miss Fielding e Porfíria. Antes de ler o diário, vemos o relato da preceptora que depois será espelhado por Porfíria: “Para os que me veem de longe, sou bonita: no espelho, percebo como a distância é necessária para embelezar a assimetria de um rosto. *Na frente de um espelho, na infância, lamentei, chorando, a minha feiura*” (OCAMPO, 2022, p. 220, grifos nossos). Reduzida pela doença, Porfíria procura a sua identidade não só nos espelhos, mas também nas pinturas, procurando as expressões que parecem caracterizá-la. No entanto, segundo o diário da menina, é Miss Fielding que inicialmente a compara a um anjo Botticelli e que leva Porfíria à autodescoberta:

10 de janeiro
*Miss Fielding me deu a ideia de escrever este diário. Antes de conhecê-la eu não teria pensado nisso: antes de conhecê-la eu não teria pensado em contemplar os anjos de Botticelli nem a minha cara em tantos espelhos, porque **sempre achei que eu era horrível e que me olhar em um espelho era um pecado***. (OCAMPO, 2022, p. 231, grifos nossos)

A presença da duplicidade também chama a atenção em “Noturno Amarelo”, tanto no presente da narradora, quanto em relação à Eduarda:

Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo *repartida* em dois momentos: *antes e depois*. (TELLES, 2018, p. 230, grifos nossos)

Enxuguei depressa os olhos na barra de seu avental e recuei, não era estranho? Na cambraia alvíssima, nenhuma marca da minha pintura, só o úmido limpo das lágrimas. Fiquei sem saber *que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora*. (p. 234, grifos nossos)

Vi Ifigênia no seu andar curto, a respiração curta, arrumando os copos na mesa, era um ponche que Eduarda preparava. *E me vi a mim mesma*, tão mais velha e ainda guardando uma ambígua inocência - a suficiente inocência para me comportar com espontaneidade na reunião dos convidados certos. Um ou outro elemento esclarecedor, que eu já tinha ou ia ter, me advertia que *era nova essa noite antiga*. (p. 235, grifos nossos)

Eduarda então me viu e veio trazendo um copo de ponche. Estava tão jovem de cabelos soltos e cara lavada que me perturbei: *era como se me visse vir ao meu próprio encontro* num flagrante de juventude. (p. 235, grifos nossos)

Embora ambos os contos tenham desfechos diferentes, é neles que se dá o ápice da ambiguidade. O desfecho do conto de Silvina Ocampo centra-se na metamorfose de Miss Fielding. Porfíria escreve que a preceptora lê com “sua voz monótona de gato” e tem “olhos de gato angorá” (OCAMPO, 2022, p. 238), renunciando, em seu diário, o fim de Miss Fielding e paralelamente o seu:

4 de dezembro

Tenho um pressentimento. Nosso fim se aproxima. Algumas pessoas têm cara de criminosas quando a morte se aproxima; inconscientemente adotam a cara que imaginam que a morte tem.

Ontem falamos com Miss Fielding da morte, do suicídio, do crime. Não são conversas para se ter com crianças. (OCAMPO, 2022, p. 243)

Mais adiante, o plano irreal e o real se unem, quando Miss Fielding muda de forma e é banida do mundo do diário.

26 de dezembro

*Miss Fielding tentou me matar. Não vou dizer isso a ninguém. Ela acha que estou dormindo. Pela Janela aberta vejo a Plaza San Martín, onde florescem as primeiras tumbérgias. Brilham as palmeiras e o céu de Buenos Aires se estende até o rio amarelo. Estou de cama. Me deixam tomar uma xícara de chocolate. **Pela porta entreaberta vejo que Miss Fielding prepara o chocolate. O leite ferve em uma leiteira. Ela não pode mais me trazer a xícara. Cobriu-se de pelos, diminuiu, se escondeu; pela janela aberta, ela dá um pulo e para na balaustrada da sacada. Depois dá outro pulo e se afasta.** A minha mãe ficará contente por não a ter mais em casa. Ela comia muito, sabia todos os segredos da casa. Me arranhava. A minha mãe tinha ainda mais medo dela do que eu. Agora Miss Fielding é inofensiva e se perderá pelas ruas de Buenos Aires. Quando eu a encontrar, se algum dia a encontrar, vou gritar para zombar dela: “Miss Fielding, Miss Fielding”, e ela se fará de desentendida, porque sempre foi uma hipócrita, como os gatos.* (OCAMPO, 2022, p. 246, grifos nossos)

A utilização do plano real para permitir o aparecimento de eventos sobrenaturais remete ao gênero fantástico e demonstra, a partir das relações entre as personagens e os eventos relacionados a elas, o horror que o cotidiano pode abarcar; a ambiguidade se estabelece intensificada na estrutura do conto, através da *mise en abyme*.

Em “Noturno Amarelo”, percebemos que a sequência desse procedimento relativiza a relação entre o fato experimentado e o fato narrado, da qual emerge um outro espaço-tempo, que é o lugar da narrativa. Das relações entre esses diferentes planos espaço-temporais articulados no conto pela *mise en abyme*, a narrativa literária se consolida como um objeto autônomo em relação ao real:

Desviei a cara, não quis mais olhar. Por pudor, continuei de costas quando Ifigênia passou arrastando o menino que queria brincar mais, Não pode, amor, nada de manhã, fica bonzinho. *A pirâmide dos cubos coloridos que ele erguera no tapete foi desabando através das minhas lágrimas. Quando olhei de novo, a sala já estava vazia. Vi o jogo de xadrez interrompido ao meio. O piano aberto (ela terminou o Noturno?) e o livro em cima da lareira. A xícara pela metade. A fivela de Ducha esquecida no almofadão. A pirâmide. Por que os objetos (os projetos) me comoviam agora mais do que as pessoas? Olhei o lustre: ele parecia tão apagado quanto a lareira.*

Saí pela porta da frente e antes mesmo de dar a volta na casa já tinha adivinhado que *atrás da porta por onde todos tinham saído não havia nada, apenas o campo.*

Atravessei o jardim que não era mais jardim sem o portão. Sem o perfume. A vereda (mais fechada ou era apenas impressão?) fora desembocar na estrada: o carro continuava lá adiante com suas portas abertas e seus dois faróis acesos. Fernando tapava o vasilhame. (TELLES, 2018, p. 241, grifos nossos)

Acima é possível perceber a transição – representada pela lacuna entre um parágrafo e outro – do espaço fantástico para o presente da narrativa, o ponto de onde Laura inicia o relato da experiência

fora do tempo, na “noite dentro da noite”. Na estrutura do conto, a *mise en abyme* leva a superfície textual para diferentes tempos e espaços. Tal procedimento promove dois níveis narrativos: em um se sobressai a estrutura auto-reflexiva; no outro, uma história atua como base para introdução de outra ou para a introdução de diferentes pontos ou diferentes vozes.

Assim, nos contos em questão, a *mise en abyme* opera como um procedimento de linguagem que, além de promover a literariedade do texto, confere a ambiguidade constituinte do gênero fantástico. A instância narrativa, a alternância de tempos, o sobrenatural representado pela metamorfose de Miss Fielding e pela transmigração de Laura são componentes que dão origem à imprecisão, à impossibilidade de encontrar um final claro que represente a profundidade infinita das fantasias que as personagens habitam. Os finais de ambas as histórias são fragmentários.

Com essa breve análise, nosso objetivo foi demonstrar que tanto o conto de Silvina Ocampo quanto o de Lygia Fagundes Telles têm em comum procedimentos que as caracterizam como “narrativas em abismo” dentro do gênero da literatura fantástica.

CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, fizemos uma introdução ao gênero fantástico, explicando termos relacionados a ele e como os teóricos importantes do assunto o definem, tendo como referência Tzvetan Todorov e seguindo com outros que vieram após ele, como David Roas e Filipe Furtado. Também fizemos resumos sobre a vida e obra das autoras em questão: Lygia Fagundes Telles e Silvina Ocampo.

Durante as análises, pudemos perceber que a metamorfose nos contos “Um chá bem forte e três xícaras”, de Lygia Fagundes Telles, e “A lebre dourada”, de Silvina Ocampo, está presente e revela-nos muito sobre a identidade das personagens envolvidas, assim como faz o leitor entrelaçar realidade e ficção na narrativa, pois o mundo irreal das personagens entra em contato com o que acontece de estranho com elas. Importante dizer que os elementos de metamorfose, a borboleta e a lebre, respectivamente, representam a renovação e a sagacidade.

Ainda nas análises, em “O diário de Porfíria Bernal. Relato de Miss Antonia Fielding”, de Silvina Ocampo, e “Noturno Amarelo”, de Lygia Fagundes Telles, percebemos que as narrativas contêm a *mise en abyme*, recurso literário que se caracteriza pelas narrativas que se desenvolvem dentro de outras; sendo que nos contos ficção e realidade também se confundem, além de haver hesitação. Com isso, o leitor não sabe se o que aconteceu é realidade ou não e há a presença de objetos que somem e não aparecem mais ou não se sabe o que aconteceu com eles.

Esperamos que as autoras sejam apreciadas pelo leitor do nosso trabalho e que este contribua com a literatura de maneira que cada vez mais o insólito seja explorado nos estudos.

REFERÊNCIAS

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

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1977.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários, Londrina - PR, v. 26, n. 2, p. 18-31, dez., 2013.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade; 54), 1951.

JARDIM, Irene. *Só xícaras: Um chá bem forte e três xícaras*, 2012. Disponível em: <http://sohxicaras.blogspot.com/2012/02/um-cha-bem-forte-e-tres-xicaras.html>. Acesso em: 25 ago. 2022.

MIRÓ, Arthur. *Dois notas breves sobre livros*, 2019. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2019/09/duas-notas-breves-sobre-livros.html>. Acesso em: 21 set. 2022.

NANDORFY, Martha J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, p. 243-264, 2001.

OCAMPO, Silvina. A lebre dourada. In: OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 5-9, 2019.

OCAMPO, Silvina. O diário de Porfíria Bernal. In: OCAMPO, Silvina. *As convidadas*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 232-262, 2022.

OCAMPO, Silvina. Biografia. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=06102>. Acesso em: 5 out. 2022.

ROAS, David (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROAS, David. O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, p. 75-108, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. Um chá bem forte e três xícaras. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, p. 99-104, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. Noturno Amarelo. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Os contos*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 230-241, 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. Biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>. Acesso em 5 de out. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VAX, Louis. O fantástico. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, p. 7-47, 1974.