

A ESTÉTICA NEOFANTÁSTICA NO ROMANCE AS HORAS NUAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

THE NEOFANTASTIC AESTHETIC IN THE NOVEL AS HORAS NUAS BY LYGIA FAGUNDES TELLES

Kelio Junior Santana Borges¹

Resumo: Este trabalho tem o propósito de promover uma análise estrutural e semântica do universo sobrenatural presente no romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles. Nosso estudo almeja estudar o livro à luz de teorias outras que distanciam sobrenatural contemporâneo daquele tradicional pertencente aos séculos XVIII e XIX. Para isso, teremos como norte as palavras do escritor italiano Italo Calvino – em quem nos apoiaremos para promover uma leitura mais atual desse universo metafísico – assim como a teoria do argentino Jayme Alazraki – estudioso responsável pela criação do termo neofantástico, palavra com que define essa forma derivada da antiga narrativa fantástica, aquela tão amplamente teorizada por Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Sobrenatural. Fantástico. Neofantástico. Lygia Fagundes Telles.

Abstract: This research aims to promote a structural and semantical analysis of the supernatural universe in the novel *As horas nuas* (1989), by Lygia Fagundes Telles. This study intends to discuss the book according to theories that distance themselves from the traditional supernatural, contemporary to the XVIII and XIX centuries. In order to do so, we will take into account the words of the Italian writer Calvino – on which this paper is based to promote a more recent reading of the metaphysical universe – as well as Argentinian Jayme Alazraki's theory, which coins the term "neofantastic" for a derived form of old fantastical narratives, the one so widely theorized by Tzvetan Todorov.

Keywords: Supernatural. Fantastic. Neofantastic. Lygia Fagundes Telles.

*Inventei tudo isso? Pergunto de novo. Um gato que sonha com o homem assim
como o homem sonha com Deus.*

(Lygia Fagundes Telles – *As horas nuas*)

1 Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás-Campus Aparecida de Goiânia e doutorando no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás - UFG- Goiânia, Goiás. E-mail: juniorlit@hotmail.com

PALAVRAS INICIAIS

Durante sua trajetória de mais de 60 anos dedicados à escrita, quatro vezes a escritora Lygia Fagundes Telles explorou a estrutura narrativa romanesca. A última delas foi em 1989, com o livro *As horas nuas*, romance tão bem-sucedido como os outros, mas que possui um significado diferenciado, representando um momento ímpar na obra dessa escritora paulistana. Marcado por inovações técnicas e temáticas, o livro dialoga intensamente com as principais tendências ideológicas e estéticas do final do século XX e início do XXI.

Apesar de suas especificidades, o quarto romance de Lygia Fagundes Telles não representa uma cisão com o que ela escrevera anteriormente. Na realidade, o que acontece é uma retomada intensa e complexa de estratégias, de temas, de personagens e de estruturas já habituais em sua escrita. Ao falar sobre o livro, a estudiosa Vera Maria Tietzmann Silva muito bem sintetiza a relação desse livro com os outros escritos lygianos.

Semelhante na linguagem peculiar que torna os textos de Lygia inconfundíveis, semelhante também na reprise de personagens, temas e situações, uma das marcas de seu mitoestilo. Essa tendência à reiteração, contudo, ganha nesta obra um caráter superlativo, excedendo os limites observados em livros anteriores. No desenrolar da trama, o leitor familiarizado com as narrativas da autora pode vislumbrar alusões claras ou veladas a todos os romances e a dezenas de contos diferentes, cobrindo praticamente toda a produção de Lygia. Significativa, então, se revela a epígrafe de Drummond que abre o volume dizendo: 'De tudo fica um pouco, não muito'. (SILVA, 2009, p. 139)

Sem nenhuma dúvida, nesse romance, podemos identificar os lugares comuns tão caros à escrita da artista, porém pode-se perceber que muitos deles são apresentados de forma diversa, influenciados direta ou indiretamente pelas principais linhas de força da literatura daquele momento histórico.

Atenta às novas posturas e ideologias artísticas, além de totalmente fiel ao seu estilo único, Lygia Fagundes Telles traz para dentro de seu universo poético as mais atuais concepções e posicionamentos estéticos, engendrando uma ressignificação de muitos expedientes típicos de sua escrita, o que se vê é uma gradativa sofisticação no tratamento com a linguagem, com a forma e, acima de tudo, com o material humano ali tematizado. Dentre as constantes que são ali retomadas e ressignificadas em *As horas nuas*, buscamos analisar aqui aquela ligada à manifestação do sobrenatural, algo que muito frequentemente – e de forma generalizada – é chamado de universo fantástico.

O sobrenatural é um recurso insistentemente explorado por Lygia Fagundes Telles, não só essa insistência, mas, acima de tudo, a maestria com que esse expediente é trabalhado por ela fazem com que a paulistana seja considerada um dos mais representativos escritores do gênero, ao lado de outros como Murilo Rubião, J.J. Veiga e, atualmente, Marina Colasanti.

Na obra de Lygia, o sobrenatural tende a se manifestar especialmente em narrativas curtas, isto é, em contos, mas está presente também nos romances, mesmo que neles se manifeste de maneira mais tímida como acontece nos três primeiros. Um olhar panorâmico sobre a escrita lygiana nos mostraria que, apesar da recorrência constante, é possível identificar formas diferenciadas com que o insólito é trabalhado. A nosso ver, os contos de Lygia podem testemunhar as transformações ocorridas

no interior do gênero fantástico; mudanças que, alterando sentido e estrutura desse gênero, acabaram por engendrar uma evolução no interior dessa forma narrativa, o resultado de tal renovação interna vem sendo chamado de neofantástico, conforme proposto por Jaime Alazraki.

Sobre essa trajetória evolutiva testemunhada nos contos de lygianos, podemos dizer que, ao lado de narrativas notadamente tradicionais, inspiradas nos mestres Edgar Allan Poe e Machado de Assis, figuram outros bem diferenciados, seguindo as técnicas e concepções de grandes escritores do século XX, como Borges e Cortázar. Textos como “As formigas”, “Natal na barca”, “A mão no ombro” e “Noturno amarelo” são exemplos de contos escritos ainda sob a influência da estética propagada pelos escritores oitocentistas; por outro lado, “Lua crescente em Amsterdã”, “Seminário dos ratos”, “O crachá nos dentes” e “Anão de jardim” são textos que trazem em seu bojo traços pertencentes ao neofantástico, estética especificamente ligada ao século XX.

É a partir das perspectivas teóricas do neofantástico que percebemos o insólito no romance *As horas nuas*, isso porque tanto na composição da obra como no seu conteúdo, o livro apresenta mais distanciamentos do que aproximações em relação à tradicional narrativa fantástica do século XIX, estética que, como afirma Todorov, “teve vida relativamente breve”, já que sua primeira aparição sistemática se deu no fim do século XVIII e, um século mais tarde, encontrou “nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 2004, p. 175).

O fundamento dessa tendência literária narrativa chamada de fantástica eram enredos com uma atmosfera específica, pois se tratava de ambientes e situações sombrios, muitas vezes, tenebrosos e amedrontadores, realidades facilmente encontradas nos textos de Poe, Hoffmann e Lovecraft, grandes representantes do gênero. Esse recurso estético foi amplamente explorado pelos escritores do final do século XVIII e aqueles de todo o século XIX.

No campo teórico e crítico, ele também foi estudado por renomados pesquisadores, olhares que, dentro de seus contextos históricos, foram influenciados por diferentes áreas do conhecimento. Sob a égide dessas diferentes visões teóricas, grandes e importantes estudos foram, aos poucos, explorando os lugares comuns do fantástico, tanto do ponto de vista estrutural como do ponto de vista de seu sentido e valor, o que permitiu delinear os contornos mais significativos do gênero. Grande parte dessa teorização, porém, tinha como objeto de análise os textos do passado, aqueles pertencentes ao fantástico tradicional, cuja morte se encontra sentenciada por Todorov (2004). Desde o início do século XX, tanto no Brasil como no exterior, era possível ser rastreada uma transformação no interior do gênero fantástico. Tais traços de inovação foram amplamente explorados e aperfeiçoados por escritores no decorrer de todo o século em questão, mas só na década de 1980 é que essas marcas foram sistematizadas por uma teoria e, juntas, constituíram a base do conceito estético de neofantástico, termo criado por Jaime Alazraki.

É partir da teoria defendida pelo pesquisador argentino que buscaremos promover uma leitura crítica do quarto romance lygiano, obra em que o metaempírico encontra-se trabalhado de modo diferenciado daquele presente em suas narrativas curtas. Vale dizer que, no enredo do livro, há duas manifestações de caráter sobrenatural bem distintas, cada uma delas promove um impacto diferenciado na composição e,

principalmente, no valor estético da obra. Elas pertencem a núcleos diferentes, possuindo poucos pontos de contato entre si.

O primeiro desses dois fenômenos está ligado à narração, apresentando o gato Rahul como narrador personagem de boa parte do livro, enquanto o segundo está centrado na psicóloga Ananta, ela mantém uma relação incomum com o vizinho que mora no apartamento acima do seu. Os fatos relacionados a essa relação, assim como a ideia que a moça tem do vizinho denunciam uma atmosfera de tom sobrenatural. Considerando a dimensão deste trabalho, torna-se impossível uma análise de ambos os contextos, por isso, nos deteremos especificamente ao estudo da construção do narrador felino, recurso que, a nosso ver, constitui uma das mais importantes marcas de originalidade nesta obra.

ALINHAVANDO VIDAS: O DISCURSO NEOFANTÁSTICO DE RAHUL

Como já foi dito acima, as narrativas romanescas de Lygia Fagundes Telles, de certa forma, trazem em suas tramas aspectos ou resquícios de uma estrutura ligada à tradicional narrativa fantástica, principalmente àquela vertente derivada da loucura ou do misticismo. Isso acontece de modo bastante discreto nos três primeiros romances da autora, mas somente em sua quarta narrativa longa, *As horas nuas*, é que o sobrenatural se realiza de forma mais intensa, se impondo do início ao fim do enredo e sendo de suma importância para a realização do processo narrativo. Percebe-se, no livro, como o projeto e a concepção estética da obra têm como fundamento esse expediente literário, mostrando-se soberana sua importância no tecido textual criado pela artista.

Nessa narrativa, poucos são os vínculos com o fantástico de outrora, aquele típico das narrativas oitocentistas. Em vez deles, laços bem mais fortes parecem vinculá-la ao neofantástico, termo cunhado por Jayme Alazraki (1980), para conceituar uma tendência literária característica do século XX, derivada da estética fantástica, mas que, em muitos pontos, altera valores e elementos estruturais imprescindíveis ao antigo gênero.

O primeiro capítulo de *As horas nuas* nos apresenta a protagonista e narradora Rosa Ambrósio, uma mulher que, no passado, foi uma atriz de grande fama, mas que, no presente, já velha, vivencia todo o drama de sua decadência física, psicológica e afetiva. Nessa primeira parte da obra, o leitor acredita estar diante de um livro cuja estrutura seria autobiográfica, tem-se a impressão de que *As horas nuas* seja um romance memorialístico sobre a vida de Rosa e, diante dessa possibilidade, não se cogita nenhuma irrupção de caráter insólito.

O segundo capítulo, entretanto, apresenta uma situação inusitada, percebe-se a aparição de uma nova voz narrativa cujo dono é, em si, um narrador muito incomum, isso porque ele é Rahul, o gato de estimação da atriz decadente. O fato de termos um animal como narrador, sendo o dono de uma voz e de uma consciência narrativa, faz com o romance assumira imediatamente marcas de ordem sobrenatural, um universo regido por leis e sentidos diferentes daqueles do cotidiano, cotidiano esse em que os animais não possuem capacidade de falar. Com a aparição desse gato narrador, logo no segundo capítulo do livro, é possível perceber uma primeira ruptura com o fantástico tradicional teorizado por Tzvetan Todorov (2004) em seu trabalho *Introdução à literatura fantástica*. O pesquisador, baseando-se no que fora exposto por Penzoldt, defende haver nesse gênero o que pode ser entendido como uma estrutura gradativa

segundo a qual o enredo parte de uma ambientação trivial para, aos poucos, alcançar seu ponto culminante, este representado pelo evento sobrenatural, promotor de uma desestabilização do cotidiano ordinário. Essa estrutura gradativa do fantástico pode ser facilmente identificada nas narrativas de Edgar Allan Poe, a quem coube o papel de grande escritor e de erudito teórico do gênero. É possível dizer que uma parte significativa dos escritores contemporâneos tem como influência toda a poética elaborada por esse inconfundível autor de contos fantásticos.

Assumindo o posto de narrador no início do livro e mantendo-o até fim da obra, Rahul engendra uma ruptura com a antiga organização estrutural fantástica. Em contrapartida, tal aspecto inovador vincula-se, de imediato, ao *modus operandi* da estética neofantástica. Jaime Alazraki (1990) explica que as narrativas contemporâneas trazem em si um elemento fantástico, entretanto este se diferencia daquele do passado por apresentar uma “visión”, uma “intensi3n” e um *modus operandi* diferenciados. De acordo com o estudioso, no fantástico can3nico, a “visión” parte da solidez de um mundo real e, em oposi33o a ele, insurgem os elementos sobrenaturais; dessa colis3o 3 gerado um choque entre universos bem distintos e pouco concili3veis. Enquanto isso, no neofantástico, a rela33o entre os acontecimentos e o mundo real 3 alterada j3 que “lo neofantástico assume el mundo real como una m3scara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narraci3n neofantástica” (ALAZRAKI, 1990, p.29). Para essa estética, o “real” seria uma mera “m3scara” para uma realidade outra que se faz eclipsada e mais complexa. Sobre essa outra realidade estaria a t3nica da narra33o neofantástica, isto 3, sobre o que se mostra velado pela aparente realidade. Aqui n3o h3 oposi33o ou choque, os dois universos encontram-se simult3neos, um sofrendo a interven33o do outro sem se promover nenhum tipo de colis3o ou hecatombe.

No discurso liter3rio da estética neofantástica, mais do que uma interven33o de uma ordem na outra, ocorre um perfeito am3lgama entre ambas. N3o h3 contesta33o nem rachaduras, uma 3 t3o coerente quanto a outra e, nessa simultaneidade, elas se complementam, tornando-se elementos comuns e cont3guos. Essa rela33o entre as duas pode ser facilmente percebida na composi33o do tecido discursivo do livro de Lygia Fagundes Telles. O romance 3 dividido em dezoito cap3tulos, sete deles possuem Rosa como narradora enquanto outros seis s3o narrados por Rahul. Ainda que Rosa tenha como centro de suas mem3rias sua vida, a presen3a de Rahul nelas 3 constante, ora ele aparecendo como personagem coadjuvante nos eventos, ora atuando como ouvinte/companheiro, com quem a narradora conversa dividindo suas lembranças e confiss3es. O mesmo acontece no que 3 expresso pelo gato; ao relembrar suas vidas passadas, ele traz para seu discurso coment3rios, eventos ou reflex3es relacionados à Rosa Ambr3sio. Um pouco de cada um desses dois personagens/narradores 3 preenchido pelo discurso do outro, pelo testemunho desse outro. Fica evidente a total cumplicidade entre os dois, o que se evidencia inclusive nas falas de ambos: “Se pudesse, passava um telegrama para Diogo Torquato Nave Onde Ele Estiver: Rosa Ambr3sio depende de voc3 e eu dependo dela para viver. Ponto. Quer ter a bondade de aparecer? Assinado, Rahul” (TELLES, 2010, p. 68).

Outro ponto que pode ser usado para ratificar a conviv3ncia pac3fica entre os dois universos explorados no discurso de cada um dos narradores 3 o pr3prio conte3do. Em ambos os casos, temos narrativas memorial3sticas marcadas pelos mesmos tra3os, s3o

narrações que tematizam a decadência sofrida pela atriz e pelo gato. Enquanto Rosa vê sua carreira e sua beleza sendo levadas pelo tempo, Rahul relembra um passado distante em que tinha uma forma humana e agora vivencia a humilhação de estar preso a um corpo animal privado de qualquer liberdade e, em especial, privado de fala. Na abordagem de suas angústias particulares, essas duas vozes – de Rosa e de Rahul – se entrecruzam, criando a sensação de uma ser a continuação da outra, trata-se de um fio condutor narrativo de pura unissonância.

Essa ausência de choque ou de conflito entre dois planos tão diferentes, de certa forma, também contribuiu para que outro traço fantástico assumisse novo valor no terreno da narrativa neofantástica. A *intención* que Alazraki defendia existir na estética fantástica estaria voltada para a promoção do sentimento de medo. Em seus ambientes, suas atmosferas e seus personagens sobrenaturais, o fantástico tinha como uma de suas constantes o jogo com o terror, sendo este considerado um dos pilares do gênero para muitos dos críticos e dos teóricos que sobre o gênero se debruçaram. Nas narrativas pós-oitocentistas – aquelas que foram escritas no decorrer do século XX, período em que foram testemunhadas duas grandes guerras mundiais –, o medo não tem sua origem em outra realidade senão naquela do cotidiano. Aliás, é preciso dizer que, em vez de terror, observamos as personagens experimentando outro impacto em relação às manifestações metaempíricas. Como explica Alazraki, tais manifestações

[s]on, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o interstícios de sirazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construídas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (ALAZRAKI, 1990, p.29)

O fato de Rahul ser um gato e poder contar histórias sobre suas vidas passadas não busca assustar ou amedrontar o leitor. Nem ao gato, que já fora um dia humano, soa estranho o fato de se perceber num corpo de animal, mantendo sua percepção e consciência humanas. O seu narrar flui sem contestação ou surpresas amedrontadoras, os eventos sucedem-se sem a promoção de nenhum espanto nem para o leitor nem para o narrador-personagem:

Um rio pardacento. O menino mergulha nessas águas. Ouço com alegria o ruído vigoroso de minhas braçadas, estou nu na correnteza. O bosque. Entrei no rio menino e dele saio um jovem, mas esse prodígio não me abala, só me ocupa um pensamento, o que vem pela frente? (TELLES, 2010, p. 28).

Na realidade, os eventos causadores de comoção terrificante são aqueles que envolvem a vida de Gregório, ex-marido de Rosa Ambrósio. Ele foi vítima da ditadura, foi torturado a ponto de sofrer impactos profundos em sua personalidade. Além disso, a violência sofrida, mais do que lhe promover muita dor, fez com que o professor universitário desenvolvesse uma doença degenerativa, o Mal de Parkinson.

O pobrezinho. Nunca mais foi mesmo. Saiu da prisão diferente, mais fechado, mais calado, ô! meu Pai, mas o que fizeram com ele!? Atingido no tinha de mais precioso, a cabeça, sentia dores. A mão tremendo tanto, disfarçava quando acendia o cachimbo, o que fizeram?! (...) (TELLES, 2010, p. 40).

Foi essa situação absurda que o levou a optar pelo suicídio. Percebe-se, com isso, que o princípio desestabilizante não deriva de uma realidade outra desconhecida e representada

num evento de ordem sobrenatural. Se há medo ou terror no neofantástico, ele deriva de eventos e de indivíduos pertencentes ao comum, ao cotidiano, por isso, tal expediente assume o valor de um testemunho. Com isso, entende-se que pode ser relacionada à estética neofantástica a função de expressar uma nova percepção do mundo; como um arauto, ela propaga um mal-estar na civilização contemporânea, sentimento de inquietação que não deriva do desconhecido, mas do comum tão reconhecido no cotidiano.

Nem mesmo as aparições fantasmagóricas – um dos lugares-comuns da tradição sobrenatural fantástica – constituem elementos promotores de medo. No interior do apartamento em que vive com Rosa Ambrósio, Rahul frequentemente se depara com a presença de espectros que por ali passeiam. O apartamento da atriz não recebe apenas a visita de estranhos, mais de uma vez Rahul vê Gregório andando pela sua antiga casa.

Os fantasmas de *As horas nuas* não retomam aqueles da tradição, eles não são figuras ameaçadoras ou horrendas, não possuem atitudes de contravenção, não almejam assustar ou se vingar dos vivos. Numa convivência pacífica, vivos e mortos dividem o mesmo espaço, mas o único a testemunhar essa realidade é o gato. Pelo prisma desse olhar animal, o valor dessas almas é ressignificado; distantes das antigas figuras promotoras de medo, elas assumem até mesmo auras benfazejas.

A menina antiga está me vendo mas não faz o menor movimento, está apenas olhando. (...) Baixa o olhar inexpressivo para o pequeno bastidor com o bordado, por quem ela espera? Um fantasmilha nem feliz nem infeliz. Calmo. O velho do chapéu-coco, a mulher do xale, Gregório com seu cachimbo – demonstraram todos nas suas aparições que a alma ou corpo sutil, tenha isto o nome que tiver, vai se desfazendo antes ainda de se desfazer o corpo material (TELLES, 2010, p. 126).

Se nas narrativas fantásticas tradicionais havia uma hesitação assim como um constante sentimento de terror, isso ocorria porque esses dois expedientes eram usados como símbolos de uma concepção de mundo específica da cultura daquele período histórico, ou seja, eles representavam a condição frustrante do homem que confiou por completo nas certezas da ciência e que, diante das limitações dela, se viu ainda ameaçado por um mundo misterioso, repleto de lacunas. No neofantástico, por outro lado, o terror não se faz tão significativo. A descrença no conhecimento científico continua, mas agora intensificada. A ciência não só pode ser contestada como também é tratada com certo descrédito em alguns pontos, não podendo ser entendida como verdade absoluta, mas apenas como uma das muitas possibilidades usadas pelo homem para se relacionar com mundo. Essa postura cética pode ser identificada na seguinte fala de Rosa, quando ela se dirige a seu amante Diogo, depois de este fazer uma afirmação embasada em pesquisas: “– Ora, Diogo, você ainda acredita em pesquisas? Desde que o primeiro homem começou a envelhecer esses pesquisadores pesquisam a cura da velhice, a pior das doenças. Até o Diabo foi invocado mil vezes. Descobriram? Hein?!...” (TELLES, 2010, p. 31). Deve-se dizer, porém, que o descrédito do indivíduo contemporâneo não se volta apenas contra a ciência, mas contra todas as suas antigas e atuais formas de conhecimento, depois de ver todos os seus aportes falharem, o homem não acredita fielmente em mais nada, e isso o deixa a mercê de qualquer sorte, tornando-o livre para também acreditar em tudo. Diante disso, tornam-se altamente emblemáticas as palavras de Rahul:

Eu disse a gente. Porque a ideia de ser de novo um bicho é tão dilacerante que continuo a me perguntar, no mesmo tom culposos da Rosona, o que fiz, o que?! para merecer esta forma. E não tenho fé, não acredito em nada. Um gato memorialista e agnóstico – existe? Memória que quase sempre é peçonha na qual me alimento. E me enveneno. Recuei. Saltei para o tapete. Agora tenho medo da liberdade (TELLES, 2010, p. 125-126).

O neofantástico é uma atualização do fantástico, entretanto, sobre as duas formas narrativas, ainda resta ser feita uma explicação, algo relativo ao plano estritamente estético. No gênero fantástico, em que há um comprometimento com o que se pode ver, encontramos um vínculo forte entre o texto e a realidade, ou seja, o fictício tem como base um plano real ao qual se vincula, buscando ser um reflexo dele. No neofantástico, os elos entre a realidade e a ficção se dissociam por completo. Estamos diante de uma criação, uma elaboração artística cuja coerência é interna e não externa, assim a fruição do texto neofantástico acontece de modo bem diferente. Italo Calvino (2015), ao falar sobre a nova relação do leitor com o texto de caráter sobrenatural, explica de que modo acontece essa apreciação.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. (CALVINO, 2015, p. 181)

Com o propósito de melhor tematizar as inquietações do indivíduo pertencente a um contexto tão secular, o neofantástico se humanizou intensamente, ele se nutriu de uma carga psicológica complexa, algo que Todorov não considerava comum ao fantástico tradicional, por isso o teórico não inseriu Kafka na lista de escritores fantásticos, vendo nele tais traços de psicologismo. Ao contrário de Todorov, Calvino reconhece e exalta o aspecto psicológico contido nas recentes manifestações do sobrenatural:

Assim como o conto filosófico tinha sido a expressão paradoxal da Razão iluminista, o conto fantástico nasceu como um sonho de olhos abertos do idealismo filosófico, com a declarada intenção de representar a realidade do mundo interior, subjetivo, conferindo a ele uma dignidade igual ou maior à do mundo da objetividade e dos sentidos. Também ele é conto filosófico, pois, e continua sendo até hoje, mesmo atravessando todas as mudanças da paisagem intelectual (CALVINO, 2015, p. 202).

Se o conto fantástico do passado constituía uma maneira de repensar a realidade, no decorrer do século XX, o sobrenatural foi se refinando, tornando ainda mais complexa e filosófica essa reflexão sobre o real circundante. Presente nos mais variados gêneros, a manifestação sobrenatural perdeu sua aura de fenômeno, de acontecimento, para assumir ares de forma de conhecimento, modo de sabedoria, ligando-nos ao nosso íntimo existencial: “À nossa sensibilidade de hoje, o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como uma irrupção do inconsciente, do reprimido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (CALVINO, 2015, p. 181).

Conceder a um gato a função de narrador não deve nos causar estranhamento, é uma atitude que apenas cria a possibilidade de explorar e alcançar abismos humanos nele representados. Rahul não é somente um gato, ele é um gato humanizado, atravessado pelos mistérios e pelas lacunas da existência humana, ele é um arauto

de nossa condição. Liberto de nossos grilhões sociais e psicológicos, ele se encontra livre para explorar os mais recônditos e obscuros labirintos da nossa essência: “A única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte eu estou consciente. Resta-me o consolo da morte sem bagagem, deixo uma coleira antipulga. Duas vasilhas e uma almofada” (TELLES, 2010, p. 125).

Tzvetan Todorov, ao definir as funções essenciais do fantástico, defende que, à primeira vista, a principal delas seria de caráter tautológico. Assim, o gênero “permite descrever um universo fantástico, e este universo nem por isto tem qualquer realidade fora da linguagem; a descrição e o descrito não são de natureza diferente” (TODOROV, 2004. p.101). Acreditamos que, na literatura do século XX, esse caráter tautológico tenha se intensificado tanto, a ponto de poder ser considerado a pedra fundamental das narrativas neofantásticas. Dando continuidade à tautologia do fantástico, o neofantástico possibilita a descrição de um universo que só existe enquanto construção linguística neofantástica, não se fazendo necessárias nem obrigatórias as pontes com o mundo palpável. Nesse sentido, se justificam as palavras de Todorov quando diz que “a literatura do século XX é, num certo sentido, mais ‘literatura’ que qualquer outra” (TODOROV, 2004. p.177). Preso ainda a uma concepção de arte como projeção ou espelhamento da realidade, o sobrenatural presente nas narrativas oitocentistas era aquele comprometido com o que se podia ver, centrado naquele antigo e racional apego à materialidade empírica.

É como se conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita (CALVINO, 2002, p. 186).

Das palavras de Italo Calvino, podemos depreender que o compromisso da estética fantástica era mais concentrado no plano da arte plástica do que na elaboração discursiva literária. Voltando-se para construção de cenas, o discurso fantástico ainda tinha como referência uma realidade. Observamos, em *As horas nuas*, uma realização estética bem mais intensa, isso porque a manifestação sobrenatural se concretiza enquanto discurso e não enquanto imagem. Superado esse vínculo com a realidade, no livro de Lygia Fagundes Telles, encontramos um sobrenatural que não é oriundo de experiências visuais, ele se torna fruto de uma condição, um estado de contato com o mundo que, substanciado na imagem de um gato com consciência humana, sugere o tão sonhado e almejado estado original em que homem e natureza pertenceriam a uma única unidade, isto é, ao uno original.

Concedendo fala a um gato, o que Lygia Fagundes Telles engendra não é a criação de uma cena, mas de um discurso. Rahul não fala como os humanos nem mesmo com os humanos. Ainda que ele seja o interlocutor de Rosa, em vários momentos do livro, ele não é visto “falando” – se isso acontecesse, aí, sim, teríamos uma cena fantástica tradicional. Entretanto, ele fala consigo e nisso se faz projetada uma condição neofantástica, isso porque não se cria uma outra realidade, apenas concede-se expressividade a algo já existente e simultâneo, mas eclipsado pelo conhecido e trivial.

Se a apreciação do sobrenatural mudou, isso se deu porque os valores estéticos usados na sua composição, assim como seus objetivos, também se tornaram outros.

Todorov já chamava a atenção para a complexidade da literatura do século passado, se ela era mais literatura que as de outras épocas isso de se deu por esse caráter tautológico assumido pela arte contemporânea, algo que promoveu uma imersão profunda em seu próprio universo, debruçando-se sobre si mesma, num processo de autorreferenciação.

Ainda de acordo com o teórico búlgaro, o fantástico tinha como um de seus pilares a noção de causalidade, ou seja, os acontecimentos descritos não poderiam ser derivados do mero acaso ou da sorte, eles precisavam, no mínimo, apresentar uma relação generalizada entre si, algo que o pesquisador chamou de *pandeterminismo*. Em decorrência disso, surgem, nas narrativas, seres poderosos, superiores aos homens, suas ações extraordinárias justificam o que as leis da vida cotidiana não conseguem explicar. Eles se tornam a explicação para o que antes se fazia inexplicável.

Essa causalidade encontra-se bem ao gosto do cientificismo dos séculos XVIII e XIX, quando se necessitava de uma explicação para tudo, cabia à ciência explicar toda a realidade que cercava o homem, apresentar as certezas e indicar as verdades. Diante do fracasso dessa postura científica, outras concepções foram buscadas, as verdades e as certezas questionadas. O ceticismo do indivíduo contemporâneo não acredita em mais nada, mas também não duvida de tudo. O sobrenatural encontrado em *As horas nuas* é aquele despido de finalidade, não se encontra nele o compromisso de determinar a causalidade dos eventos, trata-se de um posicionamento que se apresenta intensamente fundamentado no caráter estético e muito pouco na vertiginosa postura racional.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

O século XX estabeleceu um contexto sociocultural responsável por um número sem igual de transformações ideológicas em todas as áreas do conhecimento. Na arte, não foi diferente, em especial na Literatura. Nesse momento histórico em que o homem e o mundo ao seu redor tornaram-se outros, as formas e as concepções literárias precisaram se modificar para melhor testemunharem as condições de um mundo diferente. A reelaboração de uma estrutura narrativa é consequência direta de outra compreensão de mundo, a forma literária apenas reflete os valores com que os indivíduos reorganizam sua relação com o circundante. Assim como a narrativa mítica num certo momento não conseguiu mais expressar e representar o universo do homem antigo, as narrativas fantásticas também sofreram o impacto de novas concepções, sendo exigidos valores e elementos outros para expressá-las.

Em sua escrita, Lygia Fagundes Telles demonstra quão ampla pode ser a exploração dos limites do expediente sobrenatural. Em contos e romances, de modos diferenciados e em diferentes intensidades, o metaempírico se faz presente concedendo ao tecido literário lygiano uma aura de discurso mítico, de universalidade e de ambiguidade, sem nunca abrir mão do compromisso com a elegância e com a profundidade. Nesse compromisso com os mistérios de nossa condição, a escrita lygiana não se assemelha ao discurso científico com suas respostas precisas e verificáveis, ela retoma muito mais o discurso oracular que, em vez de respostas, se pronunciava a partir de enigmas, sempre abertos a um número infinito de interpretações.

Em entrevista, a própria escritora evidencia sua paixão pelo indecifrável, traço que busca imprimir aos seus escritos: “O bonito na história é a ambiguidade, a indecisão, a

dúvida em relação à personagem. Esse tipo de literatura me apaixona e é isso que eu espero ter, em alguns contos, conseguido atingir” (MOURA, 1996, p.125). No intuito de assim escrever, o sobrenatural se faz uma ferramenta de suma importância para essa escritora, servindo de matéria prima de seu universo ficcional tão particular.

Recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. Aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real.

O romance de Lygia Fagundes Telles é um bom exemplo das inovações estruturais e ideológicas sofridas no interior da narrativa sobrenatural. O livro *As horas nuas* representa um momento específico no trajeto evolutivo do gênero, evolução ainda em curso. Com o termo evolutivo, não almejamos promover um julgamento valorativo em que a forma atual se encontre mais valorizada do que a do passado, ou vice-versa, pois o entendemos apenas como uma maneira de perceber um processo dinâmico no interior da forma que, no decorrer do tempo e de mudanças culturais, sofreu variações que lhe alteraram elementos e sentidos que antes se faziam fundamentais na estrutura tradicional, tornando necessários outros que os substituíssem, vendo nesse processo talvez o mais importante de todos os traços da arte literária, a capacidade de sempre se fazer nova e inovadora.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico?. In: *Mester*, vol. XIX, n. 2. 1990, p. 21-33.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. Organização Mario Barenghi. Tradução Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOURA, Sheila. Lygia Fagundes Telles: uma mulher de palavra. *Revista Desfile*. n. 318, São Paulo: 1996, p.124-125.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98, dirigida por J. Guinsburg).

Submetido em 22 de março de 2018

Aceito em 17 de maio de 2018