

AS FORMIGAS: UMA LEITURA DAS REPRESENTAÇÕES INSÓLITAS NAS NARRATIVAS DE LYGIA FAGUNDES TELLES E AUGUSTA FARO

Dra. CRISTINA LÖFF KNAPP
Universidade de Caxias do Sul (UCS)
Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil
(clkknapp@ucs.br)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o conto *As formigas*, de Lygia Fagundes Telles e o seu homônimo da escritora goiana Augusta Faro. Para tanto, será feito um breve percurso pelas teorias do fantástico. A primeira a ser visitada será a de Felipe Furtado (1980). A seguir, será discutido o conceito de fantástico de Ceserani (2006), além das considerações de Bessiére sobre ambiguidade, culminando com uma discussão mais contemporânea, balizada por David Roas (2014) e Alazraki (1990) com o termo neofantástico. Tencionamos fazer uma breve distinção entre fantástico e neofantástico, a fim de analisar a presença do sobrenatural nos contos de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro.

Palavras-chave: Fantástico. Neofantástico. Lygia Fagundes Telles. Augusta Faro.

Artigo recebido em: 11 jul. 2020.
Aceito em: 10 ago. 2020.

AS FORMIGAS: A READING OF THE UNUSUAL
REPRESENTATIONS IN LYGIA FAGUNDES TELLES'S
AND AUGUSTA FARO'S NARRATIVES

Abstract: This article aims at analysing Lygia Fagundes Telles's short story *As formigas* ("The ants", in English), and the homonymous tale by Augusta Faro. In order to achieve this objective, a brief review of theories on the fantastic in the 20th century is provided, focusing mainly on its greatest representative, Todorov (1992). In this respect, theories by Felipe Furtado (1980) is also addressed. Furthermore, we discuss the concept of the fantastic by Ceserani (2006), as well as Bessiére's perspectives on ambiguity. Subsequently, a more contemporary approach is employed, based on David Roas (2014) and Alazraki (1990), who introduced the term neofantastic. We aim at providing a brief distinction between notions such as fantastic and neofantastic, to observe the presence of the supernatural in Lygia Fagundes Telles's and Augusta Faro's short stories.

Keywords: Fantastic. Neofantastic. Lygia Fagundes Telles. Augusta Faro.

INTRODUÇÃO

É possível, a essa altura, tentar nuclear os elementos específicos e distintivos que caracterizam o modo fantástico quando ele apareceu na cena literária e artística e colocou à disposição da imaginação humana possibilidades novas de produzir, dar forma, organizar, investir de significado novos textos confiados à comunicação social. (CESERANI, 2006, p. 67).

O gênero conto no Brasil atingiu seu auge no período do romantismo, principalmente na imprensa, sendo publicado em jornais, como assinala Barbosa Lima Sobrinho (1960). O gênero passou por evoluções ao longo dos anos. O conto contemporâneo não tem a intenção de priorizar a estrutura, mas sim a participação do leitor, nas palavras de Bosi (1999). O importante é a forma como o texto está estruturado, que em alguns casos, pode chocar por apresentar frases extremamente simples, curtas e até rudes. Bosi (1999, p. 8) observa sobre

o conto: “tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra”.

A situação real ou imaginária que envolve a narrativa contística aponta para um tipo de conto que faz emergir, no leitor, alguns sentimentos mais primitivos, como o medo. Nesse traçado vem à tona o conto fantástico, narrativa que foi evoluindo ao longo dos anos. Nossa intenção ao longo desse estudo é analisar os contos *As formigas*, de Lygia Fagundes Telles e o homônimo, de Augusta Faro, na consolidação do insólito a partir do sentimento de medo das principais personagens. Antes de examinarmos as narrativas, faremos um breve percurso pelo conto fantástico e suas teorias.

O CONTO FANTÁSTICO

Conceituar o conto fantástico não é uma tarefa muito fácil. Vários teóricos fizeram isso. O gênero foi avançando com o passar do tempo. Surgiu no Ocidente, no final do século XVIII e atingiu a maturidade no século XIX. Vamos retomar alguns teóricos que procuraram explicar o gênero.

Todorov (1992) entende o fantástico como um gênero. Para que o efeito considerado fantástico aconteça na narrativa é necessária a hesitação do leitor. Assim, a recepção é condição básica para a hesitação na narrativa. Conforme elucidada Todorov:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1992, p. 30)

O teórico evidencia a hesitação para o evento fantástico, contudo deixa claro que o medo não é uma condição para que o conto seja considerado fantástico. Para Todorov (2003, p. 162) toda narrativa é um movimento entre “dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos”. No início da narrativa haverá sempre uma situação estável, após isso, haverá uma ruptura, um desequilíbrio e por último, depois de ter superado obstáculos, volta-se à situação de calma inicial. No entanto, essa volta não é a mesma do início. Como pondera Todorov,

[...]o texto fantástico é uma narrativa, pois o elemento sobrenatural modifica o equilíbrio anterior, ora, esta é a própria definição narrativa, mas nem toda narrativa pertence ao maravilhoso, se bem que exista entre eles uma afinidade, na medida em que o maravilhoso realiza essa modificação de maneira mais rápida. (TODOROV, 2003, p. 164)

Para dar prosseguimento às suas constatações, Todorov (2003, p. 151-152) salienta que são necessárias três condições para que o fantástico ocorra. A primeira relaciona-se ao movimento que o texto deverá causar no leitor; o segundo, à hesitação do personagem e, por último, à atitude do leitor em relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética.

De acordo com o mesmo autor, a primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero fantástico. Prosseguindo, Todorov explica que o efeito do fantástico estaria situado entre os limites do maravilhoso (naturalização do insólito) e do estranho (sobrenatural explicado pela razão). Por isso, a natureza do Fantástico é incerta. O que fica em evidência na teoria de Todorov é a conceituação do Fantástico pelo cotejo de critérios epistemológicos, de rigor teórico metodológico. Em suas considerações o fantástico deve ser entendido como um gênero, provocando a dúvida, a hesitação, no meio narrativo e na recepção do texto literário. Garcia (2013) discorre sobre a hesitação na teoria de Todorov:

[...]a instauração da dúvida, no nível dos seres de papel – narrador, narratário e personagens –, diante da manifestação de um evento insólito – entenda-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é conseqüentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito. (GARCIA, 2013, p. 9)

Todorov ilustra que a narrativa fantástica deve ter a hesitação do leitor. Já Felipe Furtado (1980) não concorda com isso. Para o teórico, o conto fantástico é caracterizado pela sua estruturação e pela linguagem. A hesitação não deve fazer parte do leitor, somente o personagem pode duvidar. Para Furtado:

[...] fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em

permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se permitir fixarem-se definitivamente num deles. (FURTADO, 1980, p. 77)

A linguagem do texto é o que garante o fenômeno fantástico. E, essa linguagem possibilita ao leitor acreditar naquilo que está sendo narrado. Aqui lembramos o conceito de verossimilhança interna da obra. No conto fantástico o tecido narrativo deve ser crível, uma vez que a alegoria desmancha o fantástico.

Furtado ainda informa que, quando Todorov refere-se ao leitor no texto, ele está, na verdade, querendo mencionar o narratário. Vejamos:

Todorov refere-se, como é óbvio, não ao leitor real mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto, o narratário, receptor imediato e fictício do discurso narrativo. A ele cabe representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo acima referido de reação (...). Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais. (FURTADO, 1980, p. 74)

Essas leituras potenciais também podem ser sugeridas pelas descrições que figuram no conto fantástico com a intenção de gerar a ambiguidade do texto. A realidade a ser representada será uma recriação do real, mesclando ela com o sobrenatural, “um mundo falsamente normal e cotidiano”, “aparentando mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível” (FURTADO, 1980, p. 120-121).

Já Remo Ceserani (2006) defende o medo como parte do fantástico. Ceserani concorda com Todorov ao afirmar que o envolvimento do leitor na narrativa fantástica não fica em segundo plano. A surpresa e a hesitação devem fazer parte do fenômeno fantástico. Dessa forma, argumenta que a narrativa construída sob o signo do fantástico emana algumas características, as quais são denominadas de procedimentos, uma “combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (CESERANI, 2006, p. 67).

Se para Todorov o medo não é uma condição necessária para que aconteça o efeito fantástico, o italiano Ceserani (2006, p. 71) pondera que a ambiguidade, a surpresa e a desorientação conduzem o leitor “para dentro de um mundo a ele familiar” ocasionando o medo. Em suas palavras “possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente

programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores” (CESERANI, 2006, p. 71).

O medo é um sentimento de defesa do ser humano e é um dos sentimentos mais primitivos. França (2011) observa que o medo está ligado com a consciência de finitude do homem. O fantástico é capaz de conduzir o leitor para um mundo possível, para depois trazer à tona o impossível, ocasionando o terror, o medo, como sublinha Ceserani (2006).

O crítico assinala que os contos de natureza fantástica apresentam certos “procedimentos formais e sistemas temáticos que (...) são muito frequentes no mundo fantástico” (CESERANI, 2006, p. 68). Dentre os procedimentos elencados está a narração em primeira pessoa ou a presença dos chamados “destinatários explícitos”, “que estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto” (CESERANI, 2006, p. 69).

Enfocando a capacidade de criação da linguagem, Ceserani especifica que a narrativa fantástica “utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem” (CESERANI, 2006, p. 70). Assim, a palavra é capaz de carregar valores e fazer emergir realidades a partir de seu uso. O procedimento da figura de linguagem metáfora pode ser utilizado, segundo o autor, para isso. “Usada em termos narrativos, transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica” (CESERANI, 2006, p. 71).

Assim como Ceserani aborda a questão da estrutura textual para que o texto seja pertencente ao fantástico, Irene Bessiére (2012) também o faz. A autora defende a ideia de que o fantástico pressupõe a hesitação, a dúvida e a ambiguidade. Para Bessiére:

[...]é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. (BESSIÉRE, 2012, p. 307)

Novamente a questão da hesitação vem à tona na construção do conto fantástico. Além disso, não podemos esquecer que esse tipo de narrativa suscita o medo. A ambiguidade que permeia o tecido narrativo gera a inquietude no leitor, o questionamento dos fatos: real ou irreal? Esse sentimento provoca o medo, como mencionado anteriormente.

Lovecraft, escritor americano, foi um mestre do conto fantástico. Suas histórias tinham o poder de criar o efeito catártico no leitor, para ele o medo faz parte da literatura fantástica:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. (LOVECRAFT, 1987, p. 1)

Como podemos perceber, o medo é algo que integra a literatura fantástica. O espanhol David Roas (2014) explica que o fantástico pode ser entendido como dúvida de percepção do leitor do mundo real. Para haver o fantástico, é necessário o sobrenatural, ou seja, a transgressão do mundo real.

Na obra intitulada *A ameaça do fantástico* (2014), Roas assegura que o fantástico está na convivência entre o possível e o impossível. No entanto, questiona-se como identificar uma realidade impossível. Isso deve ser feito levando em consideração o mundo real. Roas (2014, p. 86) problematiza o que vem a ser realidade no mundo atual, afirmando que “a realidade deixou de ser uma entidade ontologicamente estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção, um modelo criado pelos seres humanos”. Assim, “a narrativa pós-moderna rejeita o contrato mimético (cujo ponto de referência é a realidade) e se manifesta como uma entidade autossuficiente que não requer a confirmação de um mundo exterior (real) para existir e funcionar” (ROAS, 2014, p. 88).

Roas (2014, p. 92) elucida que “o fantástico implica sempre uma projeção em direção ao mundo do leitor, pois exige uma cooperação e, ao mesmo tempo, um envolvimento do leitor no universo narrativo”. Para existir o fantástico, supracitando Roas, deve ser instaurada uma coexistência entre a realidade possível e a impossível, em um mundo ficcional, além da interrogação dessa coexistência. O estudioso espanhol argumenta sobre a diferença entre a narrativa pós-moderna e o fantástico:

A diferença reside no fato de o fantástico problematizar os limites entre realidade e irrealidade (ou ficção), enquanto a narrativa pós-moderna (falando em um sentido muito geral) os apaga, harmonizando, portanto, aquilo que identificaríamos como real e aquilo que identificaríamos como imaginário. (ROAS, 2014, p. 103)

Ao comparar o fantástico com a narrativa pós-moderna, Roas (2014, p. 104) pretende apresentar seu entendimento do fantástico contemporâneo. Para

ele, “o fantástico contemporâneo assume que a realidade é fruto de uma construção da qual todos participamos”. O autor frisa que, para existir fantástico, é necessária uma transgressão do real. A realidade é entendida pelo teórico como algo incerto. Os episódios são apresentados na ficção dentro de regularidades possíveis, quando beiramos o impossível, estamos no fantástico. De acordo com Roas (2014, p. 134), “o objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos.”

O fantástico acontece na transgressão entre o possível e o impossível, como já dito pelo autor. E, assim, surge um elemento fundamental do fantástico: o medo. “O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo” (ROAS, 2014, p. 138). Entretanto, nem todos os estudiosos do fantástico consideram o medo uma condição essencial para que aconteça o fantástico.

Todorov, como visto anteriormente, pondera que o efeito fantástico está somente na hesitação do fato, e desconsidera o medo como elemento primordial. Já Roas defende o medo como elemento da narrativa fantástica, embora ele habite outros gêneros, assim como Ceserani também aceita o medo como parte do fantástico e o próprio Lovecraft (1987, p. 1), evidenciando que o sentimento “é uma das emoções mais antigas do homem”. O medo é condição para o fantástico. O medo pode ser físico e emocional ou metafísico e intelectual, categorização essa exposta por Roas. O primeiro é a ameaça iminente da morte, relativo ao acontecimento físico, e a narrativa construída sob essa ótica provoca tal impressão no personagem e no leitor. O segundo medo é próprio do fantástico e envolve o leitor podendo também ser encontrado em uma manifestação contemporânea do fantástico: o neofantástico.

A literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E esse é um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo e que traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. (ROAS, 2014, p. 161)

Este sentimento de ameaça ao leitor ocorre pelo sentimento de medo, o leitor fica na incerteza, e, em muitos casos da literatura contemporânea, o absurdo surge já no início da narrativa. “A literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador” (ROAS, 2014, p. 160). E isso faz aflorar no homem o medo. França (2011) examina que o medo está ligado à ideia de autopreservação. Em muitos casos, não tem uma causa conhecida, aliás,

como o desconhecido, atormenta e provoca o temor. As incertezas são catalisadoras do sentimento de medo.

Outro teórico que estuda as manifestações do insólito contemporâneo é Alazraki. O termo cunhado por ele, em seu estudo *¿Qué es lo fantástico?* (1990), o qual estuda os contos de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, não invalida os estudos anteriores, todavia renova a conceituação em relação aos escritores dos séculos XX e XXI. Nas palavras de Alazraki (1990, p. 28, tradução nossa), neofantásticos “porque apesar de se articular em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intensão e pelo seu *modus operandi*”¹. Conforme o argentino, a narrativa pertencente ao neofantástico apresenta uma realidade dentro da outra, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”² (ALAZRAKI, 1990, p. 29, tradução nossa).

Alvarez (2012, p. 41) reforça que “os textos neofantásticos desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador”. Se na narrativa fantástica tradicional é necessário que haja uma situação irreal, ou algo sobrenatural, uma sensação de hesitação, no neofantástico isso não existe mais. A história narrada já parte de em evento sobrenatural e isso permanece até o seu final. Alazraki, sobre essa questão, enfatiza:

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou pathos necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem pathos³. (ALAZRAKI, 1990, p. 31, tradução nossa)

A evolução do conto fantástico ao longo dos anos nos faz chegar à conceituação de Alazraki: o neofantástico. Os contos em estudo, de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro, ambos com o título *As formigas*, inserem-se na conceituação proposta por Alazraki, embora trazem à tona o sentimento mais

¹ “Porque a pesar de articularse en función de un elemento fantástico, estos informes son diferentes de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y *modus operandi*”.

² “[...] el neofantástico toma el mundo real como una máscara, una ocultación que oculta una segunda realidad que es el verdadero receptor de la narración neofantástica”.

³ “La historia neo-fantástica también prescinde de utilidades y apoyos que contribuyen a la atmósfera o al patetismo necesarios para el descanso final. Desde las primeras palabras de la historia, el cuento neo-fantástico nos introduce, directamente, al elemento fantástico: libre de progresión gradual, sin utilidades, sin patetismo”.

primitivo do homem: o medo, defendido por Lovecraft e outros teóricos do conto fantástico como experiência fundamental para o evento fantástico.

AS FORMIGAS, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Lygia Fagundes Telles, em 1981, publica a obra *Mistérios*, composta por dezenove contos, entre eles um dos objetos de nosso estudo “As formigas”. Fábio Lucas (1999, p. 13) particulariza sobre a obra de Telles: “[...] características para completar a mensagem de Lygia, tão profusa de valores: o gosto da magia e do fantástico, algo do romantismo, da novela gótica e da história de terror”. Os contos da obra *Mistérios* são envoltos em ambiguidade, em mistérios, como é intitulada a sua obra. Irene Bessiére (1974, p. 169, tradução nossa) evidencia que essa ambiguidade na narrativa refere-se ao protagonista-narrador que “é aquele que designa a duplicidade da narração fantástica, e a contradição que ela aplica⁴”.

Isso pode ser visto no conto em estudo *As formigas*. A narradora personagem e sua prima passam a morar em uma pensão decadente. A chegarem ao local, à noite, a impressão não é boa: “ficamos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (TELLES, 1997, p. 137).

Já desde o início dessa narração a atmosfera insólita vai se construindo. Na sequência, é possível vermos as duas personagens sendo conduzidas para o quarto, pela dona da pensão, uma senhora gorda e meio enigmática, usava peruca e vestia um pijama desbotado, segundo a descrição da narradora personagem. É preciso frisar que o quarto a ser ocupado ficava no sótão.

Além disso, ao chegarem ao quarto, são informadas de que lá havia uma caixa, que pertenceu ao antigo inquilino, contendo ossos de um anão, nas palavras da dona da pousada. Logo, uma das moças percebe um cheiro estranho, que elas identificam como sendo de bolor. Uma das meninas fica fascinada pelos ossos, tão perfeitos e tão limpos. Lovecraft (1987, p. 17) afirma que a “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada reação”. A narração permeada por essa atmosfera de medo irá provocar uma reação no leitor.

A narradora-personagem adormece, sonha com um anão e acorda vendo a trilha de formigas, indo para o caixotinho de ossos. E, assim, se sucede na noite posterior. Adormece, sonha, acorda, vê as formigas e parece que elas estão

⁴ “est celui qui désigne la duplicité de la narration fantastique, et la contradiction qu'elle applique”.

mexendo nos ossos. É essa oscilação entre sonho e realidade que gera a ambiguidade narrativa do conto fantástico, como ilustra Bessiére.

Todo esse retrato do ambiente é necessário para entendermos a caracterização da atmosfera fantástica. A maioria das ações das personagens acontecem à noite. Ceserani (2006, p. 113) destaca que “a ambientação preferida pelo fantástico é a do mundo noturno”. Contribuindo para tudo isso existe a descrição da casa, assustadora e personificada, assim como a escada que leva ao quarto. Silva (1985) faz uma análise da imagem da escada:

A imagem da escada é um dos elementos característicos do mito estilo da autora. Seus degraus, que sempre supõem um movimento, seja ascendente ou descendente, têm o valor simbólico da gradação e da passagem de um nível existencial ou psicológico para outro. A passagem implica ruptura, por isso, simbolicamente a escada contribui para a criação da atmosfera propícia aos acontecimentos insólitos. (SILVA, 1985, p. 83)

Outro elemento que merece destaque no conto de Telles é o anão. Ele aparece na forma de ossos no caixotinho e é o responsável por causar a ambiguidade na narrativa. Silva reconhece que “A metamorfose mais evidente é a do anão, cujos ossos amontoados num caixotinho, herança do inquilino anterior, vão progressivamente organizando-se sob a ação diligente das formigas até completar o esqueleto” (SILVA, 1985, p. 78).

É a partir do conhecimento dos ossos do anão por parte das inquilinas do quarto que se desenrola a ação ambígua na narrativa provocando o insólito. “– Um anão. Raríssimo, entende? E acho que não falta nenhum ossinho, vou trazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montá-lo” (TELLES, 1997, p. 139). A figura do anão também é ambivalente, como aponta Pérez-Rioja em seu *Dicionário de símbolos* (1984). Tanto pode simbolizar a natureza e estar ligado ao bem como pode ser um maléfico, atrelado ao mal.

Não podemos deixar de esquecer a ação das formigas e o cheiro ardido que parecia ser de bolor que exalavam: “São milhares, nunca vi tanta formiga assim. E não há trilha de volta, só de ida – estranhei” (TELLES, 1997, p. 139). Para uma das personagens, as formigas estavam montando o cadáver do anão. Contudo, será que isso tudo é verdadeiro, ou apenas foram contagiadas pela atmosfera insólita construída pelo tecido verbal? Ao final da narrativa temos: “No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra” (TELLES, 1997, p. 143).

O sobrenatural é possível e não há explicação racional para o conto? O que existe é a hesitação dos fatos e o medo que se instaura na narrativa. As moças deixam a casa apavoradas e esse sentimento atinge o leitor. Nas palavras de Bauman (2008, p. 125), “o que somos capazes de administrar nos é

desconhecido, o desconhecido é assustador. Medo é outro nome que damos à nossa indefensabilidade”.

França (2011, p. 66) defende que o sentimento de medo pode ser entendido no plano artístico “como efeito de recepção”. Esse efeito está associado à postura que o leitor irá ter em relação ao texto literário. França assinala que “ao nos referirmos à categoria do ‘medo artístico’ não pensamos em um efeito contingente de recepção, mas no resultado produzido por um artefato (a obra literária) concebido para suscitar essa emoção específica” (FRANÇA, 2011, p. 66). O responsável por acionar o gatilho do medo será a construção do conto fantástico, como acontece no conto de Telles. Além disso, França (2011) observa que é nas coisas banais do cotidiano que se buscará o despertar do medo. E isso se encaixa perfeitamente na narrativa de *As formigas*.

No conto contemporâneo de Telles, a hesitação, típica de um conto fantástico, na perspectiva de Todorov, não é cabível. Existe muito mais que isso. Supracitando Roas (2014, p. 161), o medo e o fantástico contemporâneo é “algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade”. Existe uma atmosfera, para nos remeter à ideia de Furtado, que possibilita a aceitação verossímil dos fatos.

“AS FORMIGAS”, DE AUGUSTA FARO

O conto “As formigas”, homônimo ao de Telles, é de autoria de Augusta Faro e integra a obra *Friagem* (1999). Nele temos treze contos narrados por mulheres, e todos, de alguma forma, estão ligados a eventos insólitos. Flávio Garcia (2013, p. 1) pondera que o “insólito abarca aquilo que não é habitual, o que é desusado, estranho, (...) surpreendente, decepcionante, frustrante, o que rompe com as expectativas da naturalidade e da ordem”.

Esse rompimento com a naturalidade da ordem é o que vemos no conto *As formigas*, de Augusta Faro, narrativa que abre o livro de contos da autora. A personagem principal Dolores tem obsessão por limpeza, especificamente, pela limpeza de sua boca. “A boca de Dolores era limpa. Escovava os dentes umas seis vezes por dia” (FARO, 1999, p. 11). Como a personagem passa a ter sonhos com formigas, sonhava que as formigas enchiam sua boca, então procura um médico. Ele lhe diz que seu problema é ser “solteirona” e ter uma “cabeça fraca”. A partir de então, os sonhos com as formigas vão se intensificando.

A boca estufada de formigas deixando pedaços de dentes nas frestas dos assoalhos. As formigas mordiam os beiços com os serrotes de celuloide, separadinhos tal qual os dentes das bonecas. As formigas faziam caminhos da

boca pro chão, do chão pra boca. E elas riam alto com seu riso de formiga.
(FARO, 1999, p. 13)

Após os sonhos, Dolores passa a procurar as formigas pela sua casa e pela casa dos vizinhos. Seu irmão, que é casado, é chamado para ajudá-la. Contudo, a atitude dele é surpreendente, ou seja, o problema de Dolores é o fato de não ser casada, como disse o médico na consulta.

- Falta de couro.
- Não Zé, paciência, isso é solidão que cozinha os miolos dela.
- Que mané solidão, falta de serviço, isto sim.
- Até que pode ser, mas é sua irmã, tem que ter dó. Vamos levar lá pra casa.
- Vamos nada. Por que não casou, para ter sua casa? Mulher tem que casar, santa. (FARO, 1999, p. 14)

Na fala do irmão de Dolores vem à tona o discurso patriarcal e machista de que a mulher deve casar e cuidar dos filhos e do marido. O problema da personagem principal é não ser casada. Em outro momento da narrativa essa fala novamente é registrada.

- Zê, já falei, vamos levar sua irmã pra tratar noutro lugar maior. Afinal você que ficou responsável por ela. Tadinha!
 - Que nada. Mulher que não tem serviço, não casa, dá nisso. Tem que ter marido e filho para cuidar, senão endoia, cada qual de um jeito.
- A cunhada se calou, já cansara de pedir ajuda pro marido. (FARO, 1999, p. 17)

Interessante que nessa passagem da narrativa, mais uma vez se confirma o desprezo do irmão para com Dolores e a resignação da cunhada diante da situação. A sociedade patriarcal estruturada em outros séculos ainda ecoa na narrativa contemporânea de Faro. Embora não tenhamos muitos indícios para caracterizar a representação de sociedade na narrativa, apenas as interrupções do irmão de Dolores, e assim se constata o quanto preconceito existe contra a mulher solteira. Martins elucida que:

De um modo ou de outro, na ficção fantástica de Augusta Faro, a escritora se serve dos expedientes do modo/gênero com a finalidade de descortinar uma história de opressão feminina em uma perspectiva dialógica, em que o discurso masculino patriarcal é apresentado em contraponto ao feminino, reforçando a condição feminina de sujeição, que por sua vez é revelada por meio de uma linguagem repleta de metáforas, lirismo e sensibilidade. (MARTINS, 2017, p. 251)

O foco do conto não é a crítica à sociedade, claro que isso não pode passar despercebido, o que predomina é a manifestação insólita. A atmosfera fantástica está presente desde o início da narrativa, quando a personagem é descrita como obsessiva por limpeza, sempre escovando seus dentes, “umas seis vezes por dia” (FARO, 1999, p. 11). Não sabemos por que a compulsão surge na menina, que viu seus pretendentes a marido, na adolescência, desaparecerem. Talvez um desejo sexual reprimido.

O certo é que assim como a personagem principal do conto homônimo de Lygia Fagundes de Telles sonha com as formigas, Dolores também. Em Faro, as formigas estão associadas à boca da personagem, ou seja, em seus sonhos ela se imagina com a cavidade bucal cheia de formigas. E não existe uma explicação para isso. Com o passar dos dias, os sonhos só vão aumentando e a intensidade com que as formigas se movimentam também.

A boca estufada de formigas deixando pedaços de dentes nas frestas do assoalho. As formigas mordiam os beijos com os serrotes de celuloide, separadinhos tal qual os dentes das bonecas. As formigas faziam caminhos da boca pro chão, do chão pra boca. E elas riam alto com seu riso de formiga. (FARO, 1999, p. 13)

Na longa citação, atentamos para o quanto as formigas são personificadas para Dolores, elas riem, e parecem, como já assinalamos anteriormente, estarem ligadas a um desejo sexual reprimido, por isso entende-se a fala do seu irmão. Não podemos esquecer que toda a narrativa é envolta na atmosfera neofantástica, termo cunhado por Alazraki, como mencionamos. Conforme o argentino, a narrativa pertencente ao neofantástico apresenta uma realidade dentro da outra, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”⁵ (ALAZRAKI, 1990, p. 29, tradução nossa).

No início do conto, somos informados de que Dolores foi criada pela tia, sua mãe morreu quando ainda era pequena, porém não temos explicação do motivo pelo qual isso aconteceu. O fato é que a moça morava com a tia quando era adolescente. É nesse período que o seu primeiro pretendente aparece: “quando o moço pegou nos peitinhos dela e falou ao ouvido: Seu nome é mesmo Celulóide? (...) o moço foi embora, e ela pensou que, talvez, não tivesse gostado de seus celulóides” (FARO, 1999, p. 11). Os sonhos com as formigas seriam desejos reprimidos? O neofantástico esconde uma história dentro da outra, como no conto. Vejamos outro trecho:

⁵ "Lo neofantástico toma el mundo real como una máscara, una ocultación que oculta una segunda realidad que es el verdadero receptor de la narración neofantástica".

De um dia para o outro foi piorando de forma insistente. Agora os moços vinham rindo, e a boca ia se inchando de formigas, de repente.

- Sai, gente, sai daqui! Vocês só querem pegar nos meus peitinhos de celuloide e vão casar com moça de cidade grande. Saiam daqui já! (FARO, 1999, p. 15)

As formigas permanecem no sonho de Dolores, assim como os moços que a abandonavam. Vale lembrar que a formiga é um inseto que vive em bando. Uma única formiga, isolada, passa despercebida, porém, várias juntas provocam outro efeito. Assim, poderíamos ousar afirmar que uma vez que Dolores não se casou, não formou uma família como gostaria, sente-se isolada da sociedade. Por isso, a fala enfática do irmão ao dizer que ela deveria ter casado e como isso não aconteceu tem sonhos ruins. O conto deixa oculto a problemática da personagem principal, o inconformismo, que a levou à loucura, a um desejo reprimido por não ter conseguido casar e formar a sua própria família.

Diferentemente da personagem principal do conto de Telles, que oscila entre os sonhos com as formigas ter acontecido ou não, devido a construção narrativa ambígua que motiva o efeito fantástico. No conto de Faro a problemática da ambiguidade não vem à tona com tanta força. De início o leitor é envolto no acontecimento insólito e sabemos que algo de estranho ocorre com Dolores: ela pode esconder algum segredo. O final do conto é surpreendente:

Dolores não respirava, imóvel, branca como leite, nua, mas coberta de formigas de todas as cores e feitios, num movimento de fim de mundo. O ruído era imenso, vaivém ensandecido. A cama da moça rodeada de bonecas com bocas abertas, com os dentinhos de celuloide (...). E Dolores ria seu sorriso de solidão, com a boca limpa e cheirosa mas destilando um fio – formiguinhas descendo num filete – que passava pelas cobertas, percorria o chão, saindo pela janela. (FARO, 1999, p. 18)

A cena chocante ao final da narrativa é ligada ao efeito neofantástico. Não existe uma explicação racional para tal evento, todavia se admite essa situação e ela permanece até o final do conto. Não é necessária a construção de uma atmosfera que cause o efeito fantástico, como no conto de Telles, visto que, conforme Alazraki (1990, p. 31, tradução nossa), o neofantástico “introduz, de modo direto, ao elemento fantástico”⁶. Assinalamos as informações de Lovecraft a respeito do medo:

⁶ "Introduce, directamente, el elemento fantástico".

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contrato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada. E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (LOVECRAFT, 1987, p. 18)

A observação de Lovecraft do sentimento de horror incitado pela cena final de Dolores morta, cheia de formigas, eleva a presença do neofantástico no conto de Faro. A perspectiva de construção do texto traz à tona o obscuro. O medo e o horror vão sendo descritos na narrativa e o leitor é colocado frente ao desconhecido. E, assim, existe a possibilidade de alusão ao efeito catártico. Supracitando Lovecraft (1987, p. 17), o medo “requer uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas do homem”. E como já afirmamos, são nas ações típicas do cotidiano que explode o medo. O quanto é trivial uma mulher viver sozinha, sentir-se frustrada por não ter um companheiro. O gatilho é acionado a partir do momento em que a personagem passa a ter os sonhos com as formigas que acabam levando-a à morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tentar finalizar, é possível aproximarmos o conto *As formigas*, de Telles e seu homônimo, de Faro, a partir do elemento causador do fantástico: as formigas. No conto de Telles, a presença das formigas causa a oscilação e a ambiguidade na narradora. Ela não tem certeza da verdade dos fatos, da aparição ou não das formigas. A ambiguidade origina o fantástico.

Já no conto de Faro, as formigas estão relacionadas ao comportamento da personagem Dolores e sua amargura por não ter se casado. Talvez seja por isso que as formigas penetram em seu corpo. Reis (1980, p. 8) assinala que o discurso fantástico “inserido nesta visão do fenômeno literário, é lido alegoricamente, isto é: o que ele diz é uma maneira de dizer ainda uma outra coisa”. O texto de Faro traz à luz essa discussão, corroborando também com a afirmação de Alazraki de um fato que pretende ocultar outro: a frustração de Dolores. É procedente elucidar que Todorov atenta que o alegórico desmancha o efeito fantástico. Roas (2014, p. 142), por sua vez, evidencia que as “narrativas neofantásticas apresentam a realidade como algo instável, cheia de buracos”. A narrativa de Augusta Faro apresenta uma realidade instável que traz à luz o medo do trivial.

Dessa forma, foi possível apresentar duas formas contemporâneas de abordar o fantástico na construção do tecido narrativo. Uma por meio de uma

atmosfera que incita um dos sentimentos mais antigos do homem, o medo, advindo do conto de Lygia Fagundes Telles. A outra maneira é o neofantástico, apresentando uma história dentro da outra, como faz Faro. De acordo com Borges e Cánovas (2015):

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. (BORGES; CÁNOVAS, 2015, p. 96)

Essa narração de mundo possíveis e não reais é representada no conto de Faro. Um mundo que revela um outro, oculto, o medo que assola a todos na contemporaneidade: a solidão, o isolamento social. Já em Telles, vem à tona o sentimento de medo diante da anormalidade: um caixote de ossos debaixo de uma cama. O elemento capaz de revelar essas realidades obscuras é a presença das formigas: elas são sinalizadoras de mundos obscuros.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? *Mester*, Los Angeles, v.19, n.2,1990, p. 21-33.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, p. 36-44, dezembro de 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13008>. Acesso em: 22/mar./2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

BORGES, Kelio Junior Santana; CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. O sobrenatural reinventado: o neofantástico em *O anjo e o resto de nós*, de Leticia Wierzchowski. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 55, n. 2, jul./dez. 2015, p. 79-97. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8826>. Acesso em: 24/mar./2020.

KNAPP, Cristina Löff. *As formigas: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro*. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 2 (2020), p. 224-242. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 09 set. 2020.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

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

FARO, Augusta. As formigas. In: FARO, Augusta. *A friagem*. Rio de Janeiro: Global, 1999, p. 11-18.

FRANÇA, Júlio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Júlio (org.). Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Simpósio 2: O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais, 2011, Rio de Janeiro. *Insólito, mitos, lendas, crenças*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011, p. 58-67. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf. Acesso em: 26/ mar./2020.

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

GARCIA, Flávio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs.). *As arquiteturas do medo e do insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Caetés, 2013.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. Introdução. In: *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*. n. 23, 1999, p. 60-77. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17317/15886>. Acesso em: 22/mar./2020.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. No coração do fantástico moderno: “Check Up”, de Augusta Faro. *Literartes*, São Paulo, n.7, 2017, p. 246-265. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/127637>. Acesso em: 25/mar./2020.

PEREZ-RIOJA, José Antônio. *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expression figurada*. Madrid: Tecnos, 1984.

REIS, Roberto. O fantástico do poder e o poder do fantástico. *Ideologies and Literature*, n. 134, 1980, p. 3-33. Disponível em: http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n13_02.pdf. Acesso em: 24/mar./2020.

KNAPP, Cristina Löff. *As formigas: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro*. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 2 (2020), p. 224-242. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 09 set. 2020.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fucks. São Paulo: Unesp, 2014.

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

TELLES, Lygia Fagundes; PORTELLA, Eduardo. As formigas. In: TELLES, Lygia Fagundes; PORTELLA, Eduardo. *Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles*. 8. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 137-143.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leila Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CRISTINA LÖFF KNAPP é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002) e doutora em Literatura Comparada pela mesma instituição (2010). Atualmente é professora da Universidade de Caxias do Sul (UCS), atuando como professora de Literatura e Estágio de Literatura na graduação do Curso de Letras–Português. Atua como pesquisadora voluntária no projeto “Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina”, coordenado pela profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani. Dentre suas publicações, estão o artigo “A face do medo: uma análise do conto ‘O dragão chinês’, de Augusta Faro” (*Entrelaces*, 2020) e o capítulo do livro “Revocata de Mello: expressão da voz feminina” (*Imprensa feminista e Literatura: contribuições da revista A mensageira*, 2019).