

MESTRADO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES | ESTUDOS COMPARATISTAS

**Entre a hesitação e a ambiguidade: o insólito
ficcional em “As formigas” e “A presença”, de
Lygia Fagundes Telles**

Júlia Cristina Vieira

M

2026



Júlia Cristina Vieira

Entre a hesitação e a ambiguidade: o insólito ficcional em “As formigas” e “A presença”, de Lygia Fagundes Telles

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Francisco Topa

Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

2026



Este trabalho está licenciado ao abrigo de uma licença CC BY 4.0

*À minha família e ao meu marido,
pelo apoio e amor incondicionais.*

SUMÁRIO

DECLARAÇÃO DE HONRA / <i>DECLARATION OF HONOUR</i>	5
AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	11
1. A LITERATURA FANTÁSTICA E O INSÓLITO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS	14
2. LYGIA FAGUNDES TELLES À LUZ DO INSÓLITO: LEITURAS CRÍTICAS	27
3. A TRILHA SEM VOLTA: FANTÁSTICO E ESTRANHAMENTO EM "AS FORMIGAS"	33
4. O HOTEL DOS FANTASMAS: PRESENÇA, AUSÊNCIA E O FANTÁSTICO SILENCIOSO EM "A PRESENÇA"	46
5. O ESPAÇO DO INSÓLITO: CONVERGÊNCIAS ENTRE "AS FORMIGAS" E "A PRESENÇA"	55
CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

DECLARAÇÃO DE HONRA / *Declaration of Honour*

Declaro que a/o presente tese/dissertação é de minha autoria e não foi utilizada/o previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis/dissertation/report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da/o presente tese/dissertação/relatório, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis/dissertation/report, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

Porto, 22 de junho de 2026

Júlia Cristina Vieira

AGRADECIMENTOS

À minha família, por ser o meu porto seguro, pelo amor incondicional e pelo apoio constante ao longo desta caminhada. Mesmo separados pela distância, nunca me faltaram o incentivo, a confiança e a certeza de que eu jamais estaria sozinha.

Ao meu pai, Mauricio de Araújo Vieira, por ter despertado em mim, ainda na graduação, o amor pelos estudos literários ao me conduzir ao curso de Letras, uma escolha que transformou a minha vida. Agradeço por acreditar, desde o primeiro momento, no sonho de realizar um mestrado em Portugal, por incentivar cada passo dessa jornada e por continuar sendo meu maior exemplo de dedicação e integridade.

À minha mãe e melhor amiga, Marcia Regina Simões Vieira, por ter acolhido esse sonho como se fosse também seu. Obrigada por me encorajar a atravessar o oceano em busca desta oportunidade, mesmo sabendo o quanto a distância seria difícil para nós. Pelo carinho diário, pelas palavras de incentivo, pela amizade, pela confiança e pelo amor. Você é uma das pessoas mais importantes da minha vida e a inspiração que levo comigo em todos os lugares.

Ao meu irmão, Pedro Simões Vieira, por estar sempre presente. Obrigada pela parceria, pelo apoio e pelas conversas. Tenho admiração pela pessoa que você se tornou e pelo caminho que escolheu trilhar.

Ao meu marido, Pedro Furquim dos Santos, por ter acreditado neste sonho desde o momento em que ele ainda era apenas um projeto. Ainda no Brasil, quando esta jornada começou, foi você quem me incentivou a viver esta experiência, mesmo sabendo que isso significaria enfrentarmos um longo período de distância. Foram um ano e oito meses de saudade, de chamadas de vídeo, de apoio diário. Durante todo o processo de escrita desta dissertação, o seu apoio foi indispensável.

Conciliar as exigências do trabalho com a investigação acadêmica não é fácil, e quem vive a realidade de trabalhador-estudante conhece bem a intensidade desse desafio. Nos dias de maior cansaço, o Pedro esteve ao meu lado com paciência, incentivo e compreensão, tornando o percurso mais leve e lembrando-me, tantas vezes, do motivo pelo qual eu havia começado.

Partir do Brasil, deixar a família, os amigos e tudo o que me era familiar para viver esta experiência em Portugal foi, sem dúvida, uma das decisões mais transformadoras da minha vida. Foi uma escolha movida não por uma necessidade profissional, mas pelo desejo verdadeiro de aprofundar os meus estudos e de continuar aprendendo. Ao iniciar este percurso, imaginava que o mestrado me proporcionaria um crescimento académico, mas não poderia prever a dimensão das transformações pessoais que ele também me trouxe. Viver em outro país, construir uma nova rotina, enfrentar a distância, a saudade e os desafios da adaptação fizeram desta experiência um novo mundo de autoconhecimento, resiliência e amadurecimento. Cresci não apenas como pesquisadora, mas, sobretudo, como pessoa. Por isso, agradeço também a mim mesma por ter tido a coragem de partir, por ter acreditado neste sonho desde o início e por ter permanecido fiel a ele, mesmo nos momentos em que o caminho pareceu difícil.

À Faculdade de Letras da Universidade do Porto, por me acolher com excelência académica e por proporcionar um ambiente académico estimulante, que tornou estes dois anos uma experiência de muito crescimento pessoal e académico. Aos professores do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, agradeço pelos ensinamentos e pela partilha de conhecimentos que contribuíram decisivamente para a minha formação.

À cidade do Porto, por ter me recebido com generosidade e por, pouco a pouco, transformar-se em casa. Entre novas descobertas, aprendi que alguns lugares nos escolhem antes mesmo de percebermos que também os escolhemos.

Ao meu orientador, Professor Doutor Francisco Topa, por ter sido, na disciplina de Tendências da Literatura Brasileira Contemporânea, quem me apresentou ao conto "A presença", de Lygia Fagundes Telles. Foi a partir desse encontro que nasceu a ideia desta investigação. Agradeço por ter aceitado orientar este trabalho e por acompanhar todo o seu desenvolvimento com disponibilidade, generosidade e confiança.

Não peça coerência ao mistério nem peça lógica ao absurdo.

Lygia Fagundes Telles, Potyra

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a análise das manifestações do insólito ficcional em dois contos de Lygia Fagundes Telles, "As formigas" e "A presença", ambos publicados originalmente na coletânea *Seminário dos ratos* (1977). Partindo do quadro teórico da literatura fantástica, com destaque para os contributos de Tzvetan Todorov, Irène Bessière e David Roas, e da categoria mais ampla do insólito ficcional, tal como desenvolvida por Flávio Garcia e Ana Lúcia Trevisan, este trabalho propõe-se identificar as estratégias narrativas mobilizadas pela autora na construção do fantástico e os sentidos produzidos por essa dimensão em cada um dos textos analisados. A análise de "As formigas" evidencia como a noite, o espaço decadente da pensão e uma rede de referências olfativas constroem uma atmosfera insólita que se renova progressivamente, sustentada pela oscilação entre sonho e vigília. A análise de "A presença" revela um modo distinto de construção do fantástico, que dispensa qualquer elemento sobrenatural explícito, apoiando-se na instabilidade do narrador, na simbologia do hotel-mausoléu e na ambiguidade do desfecho. A leitura comparativa entre os dois contos demonstra que, em ambos, o espaço funciona como condição estrutural do insólito e que a recusa de resolução, sustentada pela acumulação de mistérios sem resposta, constitui a estratégia narrativa que ambos partilham, ainda que de formas distintas. Conclui-se que o insólito, na obra de Lygia Fagundes Telles, não depende da presença de um sobrenatural categórico, resultando antes de um trabalho minucioso sobre o espaço e sobre a narração, que produz um efeito de inquietação duradouro.

Palavras-chave: literatura fantástica; insólito ficcional; Lygia Fagundes Telles; conto brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the manifestations of the fantastic and the uncanny ("insólito ficcional") in two short stories by Lygia Fagundes Telles, "As formigas" and "A presença", both originally published in the collection *Seminário dos ratos* (1977). Drawing on the theoretical framework of fantastic literature, particularly the contributions of Tzvetan Todorov, Irène Bessière, and David Roas, as well as the broader category of the fictional uncanny developed by Flávio Garcia and Ana Lúcia Trevisan, this study aims to identify the narrative strategies employed by the author in constructing the fantastic and the meanings produced by this dimension in each text. The analysis of "As formigas" shows how night, the decaying setting of the boarding house, and a network of olfactory references build an uncanny atmosphere that intensifies progressively, sustained by the oscillation between dream and wakefulness. The analysis of "A presença" reveals a different mode of constructing the fantastic, one that dispenses with any explicit supernatural element, relying instead on narratorial instability, the symbolism of the hotel-as-mausoleum, and the ambiguity of its ending. The comparative reading of both stories demonstrates that space functions as a structural condition for the uncanny in each case, and that the refusal of resolution, sustained by an accumulation of unanswered mysteries, constitutes a narrative strategy shared by both texts, though deployed differently. The dissertation concludes that the uncanny in Lygia Fagundes Telles's work does not depend on a categorical supernatural presence, resulting instead from careful work on space and narration that produces a lasting effect of unease.

Key-words: fantastic literature; fictional uncanny; Lygia Fagundes Telles; Brazilian short story.

INTRODUÇÃO

A literatura fantástica constitui um dos campos mais debatidos e, simultaneamente, mais resistentes a definições consensuais nos estudos literários. Desde os trabalhos de Tzvetan Todorov até as revisões críticas propostas por Irène Bessière e David Roas, a teorização sobre o fantástico tem se debruçado sobre a dificuldade de delimitar um fenômeno marcado pela ambiguidade: pela hesitação entre o natural e o sobrenatural, pela instabilidade das referências ao real e pela coexistência de interpretações que permanecem em tensão ao longo da narrativa. A esse debate soma-se, mais recentemente, a categoria do insólito ficcional que, nos estudos de Flávio Garcia e Ana Lúcia Trevisan, amplia as possibilidades de leitura ao compreender diferentes formas de construção do estranhamento narrativo, sem restringi-las às condições definidoras do fantástico formuladas por Todorov.

É no interior deste campo teórico que se insere a presente dissertação, dedicada à análise das manifestações do insólito em dois contos de Lygia Fagundes Telles: "As formigas" e "A presença", ambos publicados originalmente na coletânea *Seminário dos ratos* (1977). Lygia Fagundes Telles não é uma autora cuja obra se dedique exclusivamente ao gênero fantástico, ao contrário de contemporâneos como Murilo Rubião ou José J. Veiga; ainda assim, o mistério e a ambiguidade atravessam de forma recorrente uma parte significativa da sua produção contística, sobretudo na coletânea *Mistérios* (1981), que reúne narrativas que a própria autora classificou como ligadas ao realismo fantástico. A escolha de "As formigas" e "A presença" como objeto de estudo deve-se ao facto de ambos os contos concentrarem, de forma particularmente representativa, os elementos que marcam o insólito na escrita de Lygia: a atmosfera que inquieta sem nunca se resolver, o espaço carregado de sentido simbólico, e a ambiguidade enunciativa que impede leitor e personagens de estabelecer fronteiras seguras entre o real e o irreal.

A pertinência deste estudo justifica-se, em primeiro lugar, pela constatação, presente na fortuna crítica sobre a autora, de que o enfoque a partir das teorias da literatura fantástica e do insólito permanece um campo ainda pouco explorado nos

estudos dedicados a Lygia Fagundes Telles, em comparação com abordagens mais frequentes centradas em questões de estrutura narrativa, simbologia ou crítica feminista. Em segundo lugar, a análise comparativa entre os dois contos selecionados permite iluminar dois modos distintos, e complementares, de construção do insólito na obra da autora: um modo visível e progressivo, em que o sobrenatural se vai instalando de forma gradual e concentrada no espaço noturno, e um modo difuso e silencioso, em que a ambiguidade se sustenta sem recurso a qualquer elemento que contrarie de forma inequívoca as leis do mundo real. A possibilidade de articular estas duas configurações numa leitura conjunta contribui, assim, para uma compreensão mais ampla da poética do insólito em Lygia Fagundes Telles.

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar as manifestações do insólito ficcional nos contos "As formigas" e "A presença", de Lygia Fagundes Telles, identificando as estratégias narrativas mobilizadas pela autora na construção do fantástico e os sentidos que essa dimensão produz no interior de cada texto. Para a concretização deste objetivo geral, foram definidos os seguintes objetivos específicos: (i) sistematizar os principais quadros teóricos sobre a literatura fantástica e o insólito ficcional, com destaque para os contributos de Todorov, Bessière, Roas e Garcia, de modo a constituir um instrumental crítico adequado à análise dos contos selecionados; (ii) situar a obra de Lygia Fagundes Telles no panorama da literatura brasileira, atendendo em particular à presença do insólito na sua produção contística e à fortuna crítica já existente sobre o tema; (iii) analisar, no conto "As formigas", os procedimentos narrativos que sustentam a construção do insólito; (iv) analisar, no conto "A presença", os mecanismos pelos quais o insólito se constrói sem recurso a qualquer elemento sobrenatural explícito, atendendo à instabilidade do narrador, à simbologia do hotel e à ambiguidade do desfecho; e (v) estabelecer, num capítulo de síntese comparativa, as convergências e divergências entre os dois contos, de modo a propor uma leitura mais abrangente da poética do insólito na obra de Lygia Fagundes Telles.

Do ponto de vista metodológico, esta dissertação assenta numa abordagem de análise textual e interpretativa, ancorada na revisão crítica do quadro teórico sobre a literatura fantástica e o insólito ficcional e na leitura atenta dos contos selecionados, em

diálogo constante com a fortuna crítica disponível sobre Lygia Fagundes Telles e sobre os textos analisados.

Para a concretização destes objetivos, a presente dissertação encontra-se organizada em cinco capítulos, além desta introdução e da conclusão. O primeiro capítulo, "A literatura fantástica e o insólito: aproximações teóricas", é dedicado à revisão dos principais quadros teóricos sobre o fantástico e o insólito ficcional, percorrendo as contribuições de Todorov, Bessière, Roas, Garcia e Trevisan, entre outros, de modo a construir o instrumental crítico que sustentará as análises subsequentes. O segundo capítulo, "Lygia Fagundes Telles à luz do insólito: leituras críticas", apresenta a autora e situa a presença do insólito na sua obra, revendo a fortuna crítica disponível e justificando a escolha dos contos analisados. O terceiro capítulo, "A trilha sem volta: fantástico e estranhamento em 'As formigas'", dedica-se à análise detalhada deste conto, atendendo à construção do espaço, ao papel da noite e do olfato, e à oscilação entre sonho e vigília. O quarto capítulo, "O hotel dos fantasmas: presença, ausência e o fantástico silencioso em 'A presença'", analisa o segundo conto, explorando o modo como o insólito se constrói sem recurso ao sobrenatural explícito. O quinto e último capítulo, "O espaço do insólito: convergências entre 'As formigas' e 'A presença'", articula uma leitura comparativa entre os dois contos, identificando os elementos que os aproximam e os que os distinguem. A dissertação encerra-se com uma conclusão que sintetiza os principais resultados alcançados e aponta possíveis desdobramentos para investigações futuras.

1. A LITERATURA FANTÁSTICA E O INSÓLITO: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS

Polêmica, a teorização sobre a literatura fantástica constitui um campo de debates intensos e, frequentemente, contraditórios, marcado por divergências fundamentais quanto à natureza, às origens históricas e às características definidoras desse gênero narrativo. A dificuldade em estabelecer uma definição consensual do fantástico decorre, em parte, da sua própria natureza: uma forma literária que se define precisamente pela ambiguidade, pela resistência a categorizações rígidas, pela presença em zonas fronteiriças entre o natural e o sobrenatural, o racional e o inexplicável.

Definir o fantástico, com certeza, não é uma tarefa fácil. É o que observa Joël Malrieu na introdução de seu livro *Le fantastique*: “Estranho procedimento o que consiste em falar tão longamente de um objeto previamente declarado como indefinível”¹ (MALRIEU, 1992, p. 3), apontando para o extenso estudo sobre o fantástico e para a insistência de repetir o quão impossível é defini-lo. Entretanto, como complementa o mesmo autor, se reconhecemos a existência de um gênero² fantástico, devemos necessariamente reconhecer também que os textos reunidos sob essa denominação compartilham uma unidade nos planos semântico, estilístico e cultural, de forma que “Se essa unidade existe, a definição deve ser possível, apesar das dificuldades inerentes [...]. Caso contrário, falar sobre o fantástico, equivale a falar do vento.”³ (MALRIEU, 1992, p. 3).

Historicamente, a contribuição mais influente e simultaneamente mais contestada aos estudos do fantástico veio de Tzvetan Todorov. Em 1970, Todorov publica *Introdução à literatura fantástica*, em que reuniu e discutiu estudos anteriores e, a partir desses, imprimiu-se uma nova perspectiva teórica do que é o gênero literatura fantástica. No estudo, Todorov defende que a literatura fantástica deve ser encarada como um gênero literário e propõe uma análise estruturalista, focada nas formas e

¹ Tradução minha.

² As categorias de gêneros literários fundamentam-se na identificação de características compartilhadas entre diferentes obras e procuram estabelecer princípios gerais que permitam agrupar diversos textos sob uma mesma classificação. Sobre os gêneros literários, consulte o primeiro capítulo “Os Gêneros Literários” de Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 7-29.

³ Tradução minha.

estruturas dos textos, ou seja, busca identificar características comuns aos textos fantásticos para estabelecer regras que definem o gênero. E como um gênero, ele analisa o fantástico a partir de três aspectos: o aspecto verbal (relacionado ao discurso), o aspecto sintático (relacionado à estrutura narrativa) e o aspecto semântico (relacionado aos temas).

O primeiro é o aspecto verbal, que se refere às “frases concretas que constituem o texto” (TODOROV, 2004, p. 13), isto é, a linguagem e os recursos discursivos utilizados. Isso inclui o tipo de narrador empregado, se em primeira ou terceira pessoa, o estilo da escrita, o uso de descrições e diálogos, a forma como a informação é apresentada ao leitor e os recursos retóricos empregados. O segundo nível é o aspecto sintático, que diz respeito à organização e arquitetura da narrativa, incluindo o modo como a história está estruturada em termos de início, meio e fim, a ordem dos acontecimentos, se cronológica ou com uso de flashbacks, as relações entre as partes da narrativa, como os elementos se articulam entre si e a progressão da trama. O terceiro nível é o aspecto semântico, que se refere ao conteúdo, ao significado, àquilo sobre o que o texto fala, abrangendo os temas abordados, como morte, loucura, duplo, metamorfose, os motivos recorrentes, o que a história significa e as questões que a obra explora.

Todorov, como estruturalista, acreditava que para compreender um gênero literário como o fantástico era necessário analisá-lo de forma sistemática e completa, não bastando identificar apenas seus temas, mas também compreendendo como essas histórias são contadas e como são estruturadas, buscando uma análise rigorosa do fenômeno literário.

Além disso, identifica a ambiguidade como elemento essencial para a compreensão da literatura fantástica. Ao nos depararmos com uma obra fantástica, somos confrontados com questionamentos de natureza ambígua: trata-se de realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Fenômeno sobrenatural ou natural? Por meio dessas interrogações, evidencia-se que a dúvida, a incerteza e a hesitação permeiam constantemente o fantástico e configuram o momento de hesitação de um leitor

implícito⁴ diante de um acontecimento que parece escapar às leis naturais e cuja origem permanece em dúvida até o desfecho da narrativa. Trata-se, portanto, de uma experiência de incerteza, em que nem o racional nem o sobrenatural se impõem de modo definitivo. Nas palavras do próprio autor, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 25). Para Todorov, “A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (TODOROV, 2004, p. 31), isto é, somente quando a hesitação se mantém até o fim da narrativa, quando pode-se hesitar com segurança entre um acontecimento natural ou sobrenatural, é que a obra pode ser classificada como pertencente ao domínio do fantástico.

Entretanto, o teórico búlgaro busca firmar três condições para o regimento do fantástico na literatura. Em primeiro lugar, a narrativa deve obrigar que o leitor avalie a realidade vivida pelo personagem como o seu mundo real e, por sua vez, hesitar entre a condição natural e sobrenatural dos eventos narrados, isto é:

Num mundo que é exatamente como 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, 2004, p. 30)

Em segundo lugar, a hesitação da condição natural ou sobrenatural pode pairar sob um personagem inserido na narrativa. Em terceiro lugar, é preciso que o leitor assuma um posicionamento diante dos eventos. Sendo que, a primeira e a terceira são condições necessárias para o aparecimento do fantástico na literatura, já a segunda, na visão de Todorov, pode realizar-se ou não.

⁴ O leitor implícito é um modelo de leitor que o texto ficcional constrói, e não uma pessoa real.

A definição todoroviana do fantástico, embora extremamente influente, revela-se também bastante restritiva, abstrata e simplista. Ao exigir a manutenção da hesitação até o final da narrativa, Todorov exclui de sua categoria uma grande quantidade de textos que, intuitivamente, seriam reconhecidos como pertencentes ao universo do ficcional, como é o caso de *A metamorfose* de Franz Kafka, “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso” (KAFKA, 1997, p.7). Para Todorov, embora a obra de Kafka apresente um elemento sobrenatural, ela não pode ser classificada como fantástica porque não há hesitação. Quando Gregor Samsa desperta metamorfoseado em inseto, nem ele nem a narrativa demonstram vacilação quanto à realidade dessa transformação: o personagem simplesmente aceita sua nova condição, preocupando-se mais com questões cotidianas (como chegar ao trabalho) do que com o ocorrido. Segundo a perspectiva todoroviana, quando não há hesitação, a obra não pode ser entendida como pertencente ao gênero fantástico.

Essa exigência rigorosa da presença da hesitação até o último parágrafo resulta em uma teoria altamente excludente, que deixa de fora inúmeras obras que a crítica e o consenso literário reconhecem como pertencentes ao universo do fantástico. Assim como critica David Roas, em sua obra *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*: “[...] esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas [...] acaba excluindo muitas narrativas” (ROAS, 2014, p. 41, 42). Por sua vez, o teórico espanhol contradiz Todorov e afirma que somente a presença de um elemento ou evento sobrenatural definirá o fantástico nas narrativas:

[...] a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. [...] A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real. (ROAS, 2014, p. 31).

Para Roas, o fantástico não existe sem a presença de um fato com características sobrenaturais, porém, o fator essencial para a realização da literatura fantástica, de acordo com o autor espanhol, é a transgressão das leis naturais do mundo real para o desconhecido, ou seja, o fator sobrenatural apresentado nas narrativas fantásticas viola as leis do real. O aspecto fantástico é concluído a partir do momento em que provoca no leitor a incerteza da sua percepção do que é real e consequentemente, da sua própria existência.

Além disso, Roas afirma que, por mais que o narrador e personagens não se espantem e se perguntem sobre a causa sobrenatural narrada, ao leitor não restam dúvidas de que, apesar de reconhecer tudo o que o texto lhe fornece, o mundo nele representado é alterado por um fenômeno que contradiz as leis naturais que organizam esse mundo. Como informa Susana Reisz sobre a obra:

[...] que a transformação de Gregor Samsa em inseto seja apresentada pelo narrador e assumida pelos personagens com questionamento é sentido pelo receptor como outro dos impossíveis da história, embora de ordem diversa da metamorfose em si. Como a metamorfose constitui uma transgressão das leis naturais, o não questionamento dessa transgressão é sentido por sua vez como uma transgressão das leis psíquicas e sociais que, junto com as naturais, fazem parte da nossa noção de realidade (*apud* ROAS, 2014, p. 65)

Apesar da falta total de espanto, a transformação de Gregor Samsa é proposta como uma situação básica do elemento sobrenatural em toda narrativa fantástica. Como é advertido, a “transgressão das leis psíquicas e sociais [...] fazem parte da nossa noção de realidade” (*apud* ROAS, 2014, p. 65), ou seja, é fundamental inserir o contexto sociocultural do leitor ao defrontar com ficções fantásticas. Para a realização do fator transgressor, a presença do contexto sociocultural em que o leitor está inserido é essencial, visto que, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39). Dessa forma, o que norteará a leitura na narrativa fantástica é a percepção do real de cada leitor com sua respectiva história e

sua bagagem sociocultural, ou seja, a interpretação do fator fantástico depende da referência que o leitor carrega consigo.

Por outro lado, a contribuição de Irène Bessière aos estudos da literatura fantástica representa uma das mais significativas revisões críticas da teoria todoroviana. Publicado em 1974, seu livro *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* foi considerado um dos melhores e mais sofisticados estudos sobre a literatura fantástica, estabelecendo um marco teórico que buscou superar as limitações da abordagem estruturalista de Todorov sem abandonar o rigor analítico necessário à investigação do tema.

O principal questionamento que Bessière dirige à teoria todoroviana diz respeito à primeira e mais essencial condição exigida por Todorov para caracterizar o fantástico: a hesitação do leitor implícito frente ao acontecimento sobrenatural. Enquanto Todorov situa o fantástico nessa hesitação, fazendo dela o critério definidor do gênero, Bessière considera essa formulação insuficiente e, em certa medida, problemática. A obra de Bessière busca, fundamentalmente, centrar a definição de fantástico no texto e não no leitor, operando assim um deslocamento crucial: da recepção para a constituição textual, do efeito para a estrutura narrativa. Como explica: “O fantástico não resulta da hesitação entre essas duas ordens [o sobrenatural e o natural], mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre elas”⁵ (BESSIÈRE, 1974, p. 97). Embora Irène Bessière também reconheça o caráter ambíguo da narrativa fantástica, diverge fundamentalmente da análise de Todorov ao propor que o fantástico não se caracteriza pela impossibilidade de solução, mas sim pela proliferação de soluções possíveis. Na narrativa fantástica, todas as explicações são viáveis simultaneamente, e é justamente essa simultaneidade que gera o efeito desconcertante. O impacto de hesitação que o texto produz decorre de sua natureza interrogativa, constituindo-se como uma literatura que apresenta a realidade como essencialmente incerta. As convicções do leitor acerca da ordem racional que estrutura sua existência são abaladas diante da pluralidade de perspectivas sobre a realidade, que deixa de ter uma essência fixa.

⁵ Tradução minha.

Conforme Bessière, o fantástico fabrica "um outro mundo a partir de palavras, ideias e realidades deste mundo"⁶ (BESSIÈRE, 1974, p. 11). Constrói sua ambiguidade semântica mediante a incorporação de diversos discursos de uma época, estabelecendo diálogo com referências filosóficas, científicas e teológicas, organizando "a confrontação dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal"⁷ (BESSIÈRE, 1974, p. 11). O fantástico apropria-se de diversos discursos, contrapondo-os e relativizando-os. É aí que o insólito emerge: do confronto entre múltiplas possibilidades. Tudo é possível, o que converte a realidade em algo essencialmente incerto.

A perspectiva de Bessière sobre o fantástico dialoga produtivamente com a noção de insólito porque desloca o foco da recepção (a hesitação do leitor) para a constituição textual (a forma como a narrativa organiza seus elementos). Nessa abordagem, o que importa não é tanto se o leitor hesita ou não, mas como o texto constrói um universo em que o natural e o sobrenatural, o ordinário e o extraordinário, o habitual e o insólito coexistem em tensão, sem que essa tensão se resolva necessariamente em favor de um ou outro polo. Essa coexistência tensa, essa justaposição de elementos contraditórios que se recusam mutuamente mas que ao mesmo tempo se complementam na narrativa, constitui o cerne tanto da narrativa fantástica quanto, em sentido mais amplo, da manifestação do insólito ficcional. O insólito, assim compreendido, não é apenas um conteúdo temático (a presença de fantasmas, metamorfoses, fenômenos inexplicáveis), mas uma estrutura narrativa, um modo de organização do discurso que põe em questão simultaneamente as certezas do real e as possibilidades do irreal.

O insólito, de acordo com o dicionário *Houaiss*, designa aquilo "que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal" (2001, p. 1625). Contudo, quando transportado para o campo dos estudos literários, o conceito adquire complexidade teórica significativa, transcendendo sua mera definição lexical. Lenira Marques Covizzi, em estudo sobre as narrativas do escritor brasileiro Guimarães Rosa e do argentino

⁶ Tradução minha.

⁷ Tradução minha.

Jorge Luís Borges, amplia essa definição para uma “importante categoria”, o “insólito, que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal [...]” (COVIZZI, 1978, p. 26). Também Flávio Garcia, em seu artigo "O 'insólito' na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários" (2007), configura o insólito:

Os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (GARCIA, 2007, p. 19)

Flávio Garcia enfatiza justamente a amplitude da categoria, sua capacidade de abarcar diversas manifestações sem reduzi-las a uma única modalidade ou forma: “[...] o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa” (GARCIA, 2012, p. 14). Para Garcia, o insólito se manifesta de múltiplas maneiras na literatura, podendo assumir as formas do fantástico, do estranho, do absurdo, do maravilhoso, entre outras. O fantástico constitui uma das modalidades possíveis do insólito ficcional, assim como observa também Lenira Marques Covizzi, “o insólito se manifesta de várias maneiras e com vários nomes na literatura: absurdo, fantástico, estranho, maravilhoso, sobrenatural, mágico” (COVIZZI, 1978, p. 26). O que unifica essas diversas manifestações sob a categoria do insólito é a ruptura com o esperado, a transgressão das normas de normalidade que regem o universo ficcional. Essa transgressão pode ser percebida e tematizada pelas personagens, pode gerar reações de estranhamento, medo ou perplexidade, mas também pode ser naturalizada, aceita como parte da ordem das coisas no mundo narrado.

Uma das características do insólito ficcional reside em seu potencial desestabilizador. Conforme Ana Lúcia Trevisan, em seu estudo intitulado “Na literatura,

as manifestações do insólito ficcional”, as narrativas que instrumentalizam elementos insólitos operam por meio de uma "engrenagem discursiva que instrumentaliza situações, espaços ou seres marcados pelas nuances do insólito" (TREVISAN, 2023, p. 8), revelando-se como pontos privilegiados de condensação de aspectos sócio-históricos. Tanto nas narrativas tradicionais inauguradas pela fórmula "era uma vez", quanto nas histórias de horror, ou ainda nas manifestações do fantástico, da fantasia e da ficção científica, o insólito se apresenta e se remodela, instigando os leitores a vivenciarem formas alternativas de apreensão da realidade, caracterizadas pelo abalo de certezas, pela perturbação e pelo questionamento dos significados atribuídos ao mundo considerado real (TREVISAN, 2019).

Consequentemente, ler textos marcados pelo insólito significa exercitar a capacidade de interagir com distintas formas de representação do real, mantendo-se nos "limites da reflexão sobre a ideia de realidade, entendida como um fenômeno condicionado ao tempo e ao contexto histórico" (TREVISAN, 2023, p. 9). Portanto, não se trata de uma negação ou fuga da realidade empírica, mas de uma reconfiguração das possibilidades de compreensão do mundo que habitamos, operação que se realiza por meio de estratégias narrativas específicas. Nessa perspectiva, o insólito deixa de ser mero artifício literário para tornar-se espelho crítico da condição humana contemporânea, evidenciando que a monstruosidade não habita apenas os domínios do sobrenatural, mas se faz presente nas estruturas sociais, políticas e subjetivas do mundo empírico.

Nesse sentido, um aspecto fundamental das narrativas do insólito é a estratégia de construção do efeito de realidade precisamente para, em seguida, romper essa estrutura. Como observa Trevisan, essas narrativas envolvem o leitor "na dinâmica da construção de uma realidade ficcional" (TREVISAN, 2023, p. 9) que, paulatinamente, revela-se como espaço de transgressão dos conceitos postulados pelo senso comum. Essa operação literária não é gratuita, uma vez que as estratégias narrativas revelam sempre "uma historicidade latente, com as múltiplas caras da sociedade e da cultura e suas diferentes possibilidades para imaginar o mundo empírico e não empírico" (TREVISAN, 2023, p. 9). Desse modo, o insólito torna-se instrumento de reflexão

histórica e cultural, permitindo que aspectos da realidade social, muitas vezes invisibilizados ou naturalizados, sejam iluminados por uma perspectiva diferenciada. Essa função crítico-reflexiva do insólito demanda, por sua vez, abordagens metodológicas específicas para sua análise.

Reconhecendo essa necessidade, Trevisan propõe duas vias principais para o exame das situações e seres insólitos mobilizados nas narrativas. A primeira diz respeito ao "exame dos sentidos simbólicos e metafóricos imanentes a tais construções imagéticas" (TREVISAN, 2023, p. 10). Nessa perspectiva, o insólito pode emoldurar imaginários de diferentes culturas, revelando aspectos ancestrais e compondo referenciais de identidade coletiva, como se observa nos relatos míticos, contos populares e folclóricos. Complementarmente, a segunda via de análise concentra-se no "exame das estratégias narrativas utilizadas para a composição dos eventos insólitos" (TREVISAN, 2023, p. 10), ou seja, o *modus operandi* que aponta para distintos graus de tensão ou disjunção entre mundos possíveis e impossíveis presentes nos relatos. É justamente essa dimensão que permite estabelecer distinções entre as diversas manifestações do insólito: fantástico, maravilhoso, horror, fantasia ou ficção científica, cada qual operando com diferentes intensidades e procedimentos de desestabilização. Essas duas vias analíticas, embora distintas, convergem para a necessidade de um instrumental teórico-conceitual que dê conta da complexidade do fenômeno.

Nesse contexto, o conceito de "insólito ficcional", como definido por Flavio Garcia no *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, emerge como uma ferramenta teórico-crítica fundamental para pensar um "leque bastante heterogêneo de obras literárias ou fílmicas" (TREVISAN, 2023, p. 11). Esse conceito permite articular diferentes abordagens: a análise dos sentidos simbólicos e metafóricos, bem como o estudo das estratégias narrativas moldadas para construir esteticamente o insólito. Segundo Garcia, o termo "insólito" aparece em diferentes estudos ora significando "uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários", sendo um "aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa" de uma ampla gama de textos que se podem abrigar sob o que Filipe Furtado denomina "fantástico modo" (GARCIA, 2022 *apud* TREVISAN, 2023, p. 10-11). Outras vezes, o termo tem sido empregado para nomear

uma espécie de “macrogênero”, definido pelo Professor Flávio Garcia como “reunião de vários gêneros que têm em comum, entre si, a categoria do insólito como traço distintivo” (GARCIA, 2007, p. 7). Essa amplitude conceitual evidencia a necessidade de compreender o insólito não como categoria, mas como gênero dinâmico que estabelece relações complexas com a realidade extraliterária. Além disso, se entendermos o insólito neste sentido mais amplo, podemos dizer que a temática sempre povoou as narrativas humanas desde suas origens. As epopeias homéricas, os mitos de criação, as narrativas religiosas, os contos folclóricos de todas as culturas apresentam eventos que fogem à experiência cotidiana: deuses que intervêm nos assuntos humanos, heróis com força sobre-humana, monstros fantásticos, transformações mágicas, jornadas aos mundos dos mortos. Nesse sentido, o extraordinário, o não-ordinário, o além-do-comum sempre constituiu matéria narrativa fundamental.

Diante do exposto, é possível afirmar que o insólito ficcional configura-se como uma categoria complexa e multifacetada. Sua potência reside precisamente em sua capacidade de articular, simultaneamente, a construção de mundos ficcionais alternativos e a reflexão crítica sobre a realidade histórica e social. Como síntese dessa discussão, pode-se afirmar que o insólito ficcional provoca os leitores a experimentar outras possibilidades de compreensão da realidade, marcadas pela desestabilização, pela inquietação e pelo questionamento dos sentidos do mundo postulado como real (TREVISAN, 2019 *apud* TREVISAN, 2023, p. 8). Portanto, o insólito ficcional revela-se como instrumento que permite iluminar dimensões da experiência humana que permaneceriam inacessíveis às abordagens realistas convencionais, cumprindo, assim, uma função ao mesmo tempo estética, crítica e cognitiva no campo dos estudos literários.

O fantástico, conforme a tradição teórica iniciada por Todorov e posteriormente revista por autores como Bessière, caracteriza-se pela hesitação entre uma explicação natural e sobrenatural dos eventos narrados, mantendo-se em uma zona de ambiguidade. O insólito, por sua vez, não exige necessariamente essa hesitação, ele pode manifestar-se de forma aceita pelas personagens, pode ser naturalizado na

narrativa, ou pode simplesmente apresentar-se como ruptura sem que essa ruptura precise ser problematizada nos termos da dúvida fantástica.

A narrativa fantástica caracteriza-se por sua natureza ambivalente e paradoxal. Para envolver o leitor, exige que ele dialogue com suas próprias crenças e contradições, apresentando respostas sempre insuficientes. Essa dinâmica relaciona-se diretamente ao insólito ficcional, que funciona como elemento desestabilizador da realidade narrativa. Como propõe Trevisan (2023), o insólito instrumentaliza "situações, espaços ou seres marcados pelas nuances" do extraordinário (p. 8), construindo efeitos de realidade para, posteriormente, transgredi-los. Assim, o fantástico não apenas questiona os limites entre o possível e o impossível, mas problematiza as próprias concepções de real, convidando o leitor a "experimentar outras possibilidades de compreensão da realidade" (TREVISAN, 2019 *apud* TREVISAN, 2023, p. 8).

Estabelecidas essas bases teóricas, cabe retomar brevemente alguns conceitos essenciais para este estudo. Segundo Todorov, o fantástico caracteriza-se pela hesitação experimentada pelo leitor diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural, mantendo-se em estado de ambiguidade até o desfecho da narrativa. Para o teórico búlgaro, essa hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural constitui o elemento definidor do gênero. David Roas, por sua vez, contesta a rigidez dessa definição, propondo que a literatura fantástica se define essencialmente pela presença do sobrenatural que transgride as leis do mundo real, provocando no leitor a incerteza sobre sua própria percepção da realidade. Segundo Irène Bessi re, o fantástico não resulta da hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas da contradição e da recusa mútua entre essas ordens, caracterizando-se pela proliferação de explicações possíveis que tornam a realidade essencialmente incerta. O insólito ficcional, segundo Garcia (2007, 2012) e Trevisan (2023), constitui uma categoria mais ampla, definida como "macrog nero" (GARCIA, 2007, p. 7) que abarca diversas manifestações, incluindo o fantástico, operando como elemento desestabilizador que transgride as concepções estabelecidas de realidade e pode manifestar-se de múltiplas formas, seja naturalizado, seja problematizado.

À luz desses referenciais teóricos, o presente trabalho propõe-se a analisar as manifestações do insólito em contos selecionados de Lygia Fagundes Telles, examinando as estratégias narrativas empregadas pela autora na construção do fantástico e os sentidos produzidos por essa dimensão em sua obra.

2. LYGIA FAGUNDES TELLES À LUZ DO INSÓLITO: LEITURAS CRÍTICAS

Antes de mergulhar na análise dos contos de Lygia Fagundes Telles, vale a pena conhecer um pouco da autora e entender o lugar que ela ocupa na literatura brasileira. Lygia não é uma escritora que se dedicou exclusivamente ao fantástico, ao contrário de contemporâneos como Murilo Rubião ou José J. Veiga, que fizeram do insólito o centro das suas obras. Ainda assim, o mistério atravessa boa parte da sua produção. Compreender essa presença, de onde vem, como se manifesta, que forma assume, é essencial para uma leitura mais atenta dos contos que analisaremos adiante.

Embora a escritora paulista seja frequentemente associada ao intimismo psicológico e à exploração das relações humanas em contextos urbanos, uma quantidade significativa dos seus contos revela uma inclinação para o insólito, para aquilo que escapa às explicações racionais e que instala no leitor uma sensação de inquietação e dúvida.

Tal como outros escritores da América Latina no século XX, como Murilo Rubião, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, entre outros, Lygia Fagundes Telles constrói narrativas em que o insólito surge de forma natural, quase despercebido, sem precisar recorrer a elementos claramente sobrenaturais. Nos seus contos, os objetos do cotidiano ganham um peso simbólico que aponta para uma forma quase mágica de ver o mundo. Ao mesmo tempo, a autora demonstra uma consciência muito clara de que está construindo ficção, o que abre espaço para que o leitor reflita sobre os próprios mecanismos da narrativa. Esta reflexão acontece de modo aparentemente descomplicado, sem grandes artifícios, levando-nos a questionar onde termina a realidade e onde começa a imaginação. Para alcançar este efeito, Lygia utiliza frequentemente uma técnica eficaz: envolve as suas personagens numa atmosfera de suspense, mantendo o leitor em constante estado de alerta.

Entre esses fios condutores, destaca-se a presença do insólito, mistério, da ambiguidade e do elemento perturbador. Estas características não surgem de forma accidental na obra de Lygia. Antes, constituem uma estrutura do seu universo ficcional, manifestando-se por meio de atmosferas carregadas de tensão, de personagens

confrontados com situações inexplicáveis e de finais abertos que deixam o leitor suspenso entre interpretações possíveis.

Suas histórias frequentemente se passam em ambientes reconhecíveis, casas, hotéis, ruas, apartamentos, espaços urbanos ou domésticos, mas tais cenários tornam-se progressivamente instáveis à medida que a narrativa se desenvolve. Trata-se de uma escrita que, mesmo quando parte de cenários cotidianos e reconhecíveis, consegue introduzir uma fissura na normalidade, fazendo emergir o insólito.

Portanto, o insólito irrompe pela via do não dito. Não é por acaso que o conto se tornou a forma privilegiada de Lygia para explorar o insólito. O conto, pela sua natureza breve e concentrada, exige uma economia de meios que favorece a sugestão ao invés da explicação. Diferentemente do romance, que dispõe de tempo e espaço para desenvolver, esclarecer e resolver, o conto trabalha por acumulação de tensões que nem sempre encontram um desfecho. Conforme explica Piglia (2004):

A versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha com a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-las. (PIGLIA, 2004, p. 91)

E assim a "[...] história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão" (PIGLIA, 2004, p. 92). A história visível, aquela que se conta na superfície do texto, convive com uma história nas entrelinhas, tecida nas ambiguidades. Deste modo, o leitor torna-se peça fundamental na construção do sentido da narrativa, chamado a preencher os vazios com as suas próprias interpretações e receios.

Nas produções de Lygia Fagundes Telles, o conto ocupa um lugar de destaque. Entre suas coletâneas de narrativas curtas destacam-se *O jardim selvagem*, publicado em 1965, *Antes do baile verde*, lançado em 1970, *Seminário dos ratos*, em 1977.

Massaud Moisés (1995), em *História da literatura brasileira*, dedica a Lygia Fagundes Telles um espaço considerável, situando-a num capítulo dedicado ao conto.

Esta opção é significativa, pois, para o crítico, as produções contísticas de Lygia possuem maior relevância do que os seus romances. Ao analisar a obra da autora, Moisés sublinha que o predomínio do conto nas obras de Lygia não seria à toa: segundo o crítico, trata-se da "estrutura que melhor se adapta à sua visão de mundo" (MOISÉS, 1995, p. 496).

Outro aspecto marcante identificado por Moisés é a "concisão da forma e da matéria" (MOISÉS, 1995, p. 496). Nas narrativas curtas, esta economia cumpre o papel de provocar impacto no leitor. Esta expressão sintetiza bem o universo ficcional da autora: "arte do desencontro" (MOISÉS, 1995, p. 496).

Além do conto, no que tange às produções de Lygia Fagundes Telles, um gosto pelo mistério remonta à infância da autora. Ainda antes de saber ler e escrever, Lygia já inventava histórias, que mais tarde passaria a registrar nas últimas páginas dos seus cadernos escolares e a contar à família. Essas primeiras narrativas eram povoadas por fantasmas, monstros, lobisomens e tempestades. Em 1931, com apenas oito anos, a futura escritora já transcrevia as histórias que ouvia dos empregados da casa. Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo, a autora recordaria que, na infância, um mistério a puxou pela manga e que, desde então, o indefinível nunca deixou de a atrair.

Esse fascínio pelo inexplicável, presente desde os primeiros anos de vida, ganharia forma na maturidade literária da autora. Em 1981, a editora Nova Fronteira publicou *Mistérios*, reunindo narrativas marcadas pelo fantástico. Segundo Berenice Sica Lamas, em *O duplo em Lygia Fagundes Telles*, essa coletânea "consolida sua inclinação e tendência pelo fantástico. O insólito e o mergulho no irreal se destacam nesta última coletânea e provocam reflexões sobre acontecimentos do mundo real" (LAMAS, 2004, p. 76).

Em conversa com o jornal *O Globo*, em janeiro de 1998, intitulado "A dama definitiva" por Paulo Roberto Pires⁸, a escritora caracterizou o livro como "os contos da minha obra ligados ao realismo fantástico". A coletânea abrange títulos como "Emanuel", "Tigrela", "Lua crescente em Amsterdã", "Seminário dos ratos", "A caçada",

⁸ http://portalliteral.terra.com.br/ligia_fagundes_telles/bio_biblio/sobre_ela/artigos/imprensa_artigos_lygia_testemunha.shtml?biobiblio. Acessado em: 08 de dezembro de 2025.

"Noturno Amarelo", "O encontro", "A estrela branca", "O noivo", "A mão no ombro", "As formigas", "Venha ver o pôr-do-sol" e "Natal na barca".

Duas décadas depois, em 2004, parte dessas narrativas reapareceu em *Histórias de mistério*. O volume traz seis contos nos quais os temas, o encadeamento dos acontecimentos e a escolha das palavras guiam o leitor rumo ao desconhecido, despertando fascínio e temor. As narrativas selecionadas são "A caçada", "As formigas", "Natal na barca", "O jardim selvagem", "Lua crescente em Amsterdã" e "Onde estiveste esta noite". Nelas, a morte, a escuridão, o isolamento e a loucura se entrelaçam com elementos de romantismo e críticas sociais.

O que chama atenção nessas narrativas é a forma como o insólito se manifesta. Não há uma separação clara entre o que é real e o que é sobrenatural, os dois convivem no mesmo espaço, como se fossem parte de uma mesma lógica. Fábio Lucas percebe isso quando afirma que, na ficção de Lygia, "o racional se entrelaça com a rotação do insólito, do maravilhoso e das propriedades mágicas. A lógica do real se apresenta em estado de transe" (LUCAS, 1999, p. 15).

Essa mistura entre o comum e o estranho não passou despercebida à crítica. José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: origens e unidade*, coloca Lygia entre os autores que têm "preferência pelo mórbido a confundir-se com o fantástico" (CASTELLO, 1999, p. 469). Para ele, a escritora mergulha no inconsciente para explorar o mistério e:

Utiliza recursos da metamorfose e do fantástico, explora o terror, a que se associa a loucura. Concomitantemente se faz presente a temática da morte, também desfecho do processo de distanciamento. (CASTELLO, 1999, p. 473).

É importante pontuar que a morte, aliás, aparece com frequência como ponto de chegada dessas narrativas. Castello também aponta algo interessante: a influência de Machado de Assis na escrita de Lygia. Berenice Sica Lamas concorda e identifica o que ficou dessa herança machadiana: a ambiguidade, o texto enxuto, o olhar crítico sobre a sociedade e uma ironia fina (LAMAS, 2004, p. 84). Essa presença de Machado aparece em alusões diretas, como acontece no conto "Venha ver o pôr do sol", um dos

mais conhecidos de Lygia, a personagem feminina tem olhos verdes "assim meio oblíquos, tão brilhantes" (TELLES, 1970, p. 210), uma clara referência aos olhos de Capitu, a célebre "cigana oblíqua e dissimulada" de *Dom Casmurro*, estabelecendo um diálogo entre duas escritas que trabalham a ambiguidade como motor narrativo.

Lamas ainda consta que o fantástico já aparece cedo na obra de Lygia. Na coletânea *Histórias escolhidas* (1964), por exemplo, já encontramos contos que Lamas descreve como "perturbadores, alguns já com a marca inconfundível do fantástico – seis deles estarão no volume *Mistérios* dezessete anos depois – desnudando os conflitos da alma humana" (LAMAS, 2004, p. 71).

Também, em ensaio dedicado à coletânea *Mistérios*, Sônia Régis identifica nos contos uma oscilação permanente entre o real e o imaginário, entre a realidade exterior e a identidade interior, de modo que a verdade assume continuamente diferentes facetas (RÉGIS, 1982, p. 10).

E como Lygia consegue esse efeito? Por meio de alguns recursos que se repetem. Há sempre um espaço carregado, um clima que prepara o leitor para o estranho. Há temas que sempre voltam, como a solidão, a morte, o sonho. E há, quase sempre, um final que deixa perguntas no ar. Outro elemento que merece atenção são os animais, entre eles: gatos, pássaros, borboletas, formigas, tigres, ratos, que aparecem com frequência e carregam sempre um peso simbólico que abre a narrativa para várias leituras. Lygia também gosta de colocar suas personagens em situações incômodas: medo, ciúme, ansiedade, como acontece em "Venha ver o pôr do sol". Esse desconforto ajuda a criar um sobrenatural que inquieta, que perturba; bem diferente dos célebres contos iniciados por "era uma vez", em que o extraordinário costuma ser positivo.

A ambiguidade, aliás, está no centro de tudo. Lygia trabalha com elementos que se contradizem, que geram dúvida. Às vezes essa incerteza vem do narrador; outras vezes, das próprias personagens, por meio do que dizem ou fazem. Kátia Oliveira observa ainda que os ambientes funcionam como espelhos do estado emocional das figuras: "O ambiente serve de ponte para a compreensão do contexto emocional das personagens" (OLIVEIRA, 1972, p. 20).

Investigar o insólito e suas formas na literatura ainda é um campo aberto. No caso específico de Lygia Fagundes Telles, Berenice Sica Lamas observa que a maior parte dos estudos sobre a autora se concentra em questões de estrutura narrativa, simbologia ou crítica feminista, enquanto "o enfoque a partir do ponto de vista da literatura fantástica e das teorias da crítica do imaginário ainda é pouco explorado" (LAMAS, 2004, p. 99). Nos últimos anos, é verdade, surgiram trabalhos que tocam nesse tema, mas ainda assim, há muito por dizer sobre como o insólito se constrói e se manifesta nos contos de Lygia.

É nesse espaço que o presente trabalho se insere. Diante de uma obra tão vasta, optamos por analisar dois contos que consideramos especialmente representativos dessa poética do insólito: "As formigas" e "A presença". Ambos foram publicados na coletânea *Seminário dos Ratos* (1977). Neles, encontramos de forma concentrada os elementos que marcam o fantástico em Lygia: a atmosfera que inquieta, o espaço carregado de sentido, a ambiguidade que não se resolve. É sobre esses dois contos que nos debruçaremos nos capítulos seguintes.

3. A TRILHA SEM VOLTA: FANTÁSTICO E ESTRANHAMENTO EM "AS FORMIGAS"

Como visto no capítulo anterior, embora Lygia Fagundes Telles não seja uma autora exclusivamente associada ao gênero fantástico, algumas de suas obras dialogam de maneira consistente com esse campo, sobretudo por meio de atmosferas ambíguas, tensões psicológicas e pela constante presença do insólito. Isso pode ser percebido no enredo de *As formigas*, objeto de estudo deste trabalho, publicado pela primeira vez em *Seminário dos ratos* (1977).

O conto tem seu foco narrativo na experiência de duas primas, estudantes, que, sem condições de alugar um espaço melhor, arrendam um pequeno quarto em uma pensão antiga e decadente. Quem dá seguimento à narração dos fatos é a estudante de Direito, nossa narradora-protagonista, que vive juntamente com sua prima e companheira de quarto, estudante de Medicina, momentos que fogem de qualquer explicação racional.

Desde o início da narrativa até o desfecho, o tempo assume um papel essencial na construção da atmosfera insólita. A chegada das personagens ocorre no limiar da noite: “Quando minha prima e eu descemos do táxi já era quase noite” (TELLES, 1998, p. 31). É importante pontuar que a totalidade dos acontecimentos da narrativa acontecem no período noturno e quase não tem referências aos eventos passados durante o dia. Sobre a noite, o estudioso André Balaio, no artigo “Quem tem medo da literatura fantástica?” pontua que: “Enquanto o dia é associado à racionalidade, a noite é relacionada à linguagem do inconsciente.” (BALAIO, 2017, p. 45). Uma vez que a noite, como visto, na tradição literária, associa-se ao desconhecido, ao inconsciente e à suspensão da vigilância racional, no conto “As formigas”, a noite sustenta a composição de um ambiente insólito e misterioso para a narrativa, muito importante para a construção do fantástico no conto, conforme Remo Ceserani (1999, p. 113): “A ambientação preferida pelo fantástico é a do mundo noturno”.

Além disso, a noite ajuda a compor o ambiente misterioso da pensão, descrita externamente como um “velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (TELLES, 1998, p. 31). À primeira vista, é possível perceber que as garotas vacilam frente à pensão: “É sinistro” (TELLES, 1998, p. 31); diz uma delas.

A casa, que culturalmente costuma ser associada à proteção, à intimidade e ao acolhimento, é apresentada desde o início como um lugar hostil, e pode ser comparada diretamente à casa do conto “A queda da casa Usher” de Edgar Allan Poe:

[...] e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito. (...) Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, alguma fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos – com uma completa depressão de alma (POE, 2003, p. 7).

Neste trecho, é perceptível que Poe e Telles utilizam caminhos muito próximos para descrever suas casas, voltando-se para recursos como o medo, a angústia e a morte. A ideia de transformar janelas em “olhos” faz com que a casa pareça viva e assustadora, criando a impressão de que a casa observa as personagens, estabelecendo uma relação de vigilância.

Ao adentrarem a casa, as personagens se deparam com um ambiente escuro, impregnado pelo cheiro de creolina e repleto de móveis antigos e desparelhados:

A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. No sofá de palhinha furada no assento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido, os bordados salpicados de vidrilho. (TELLES, 1998, p. 31)

Essa decadência se estende à figura da dona da pensão, descrita de maneira grotesca e pouco acolhedora:

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

A dona da pensão, além de transmitir sua aparência descuidada e decadente, reforça seu comportamento ríspido e nada acolhedor. Ao demonstrar indiferença e grosseria ao recepcionar suas novas inquilinas, ela quebra qualquer expectativa de hospitalidade, como visto no trecho: “A mulher nos examinou com indiferença. Devia estar pensando em outra coisa quando soltou uma baforada tão densa que precisei desviar a cara” (TELLES, 1998, p. 31).

Essas características aumentam a sensação de inquietação que permeia o conto. Sua aparência, seus hábitos e a presença do gato contribuem para associá-la ao estereótipo da bruxa. Assim, a casa e sua proprietária parecem partilhar a mesma atmosfera ameaçadora, como se o espaço fosse uma extensão da própria dona.

Essa articulação dos componentes narrativos pode ser compreendida à luz das reflexões de Lins (1976), para quem a narrativa literária se organiza como um sistema coeso, no qual os elementos não atuam de forma isolada. No conto, a predominância da noite, momento em que os acontecimentos mais inquietantes se manifestam, dialoga diretamente com o caráter ameaçador da casa, de modo que tempo e espaço coexistem na produção da atmosfera insólita. Essa mesma lógica se estende à figura da dona da pensão: assim como a noite e o espaço doméstico se entrelaçam na construção do medo, a personagem e a casa também se constituem de forma recíproca. Conforme observa Lins, o espaço literário abarca “tudo aquilo que, intencionalmente disposto, [...] tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS, 1976, p. 72). Desse modo, a casa parece incorporar os aspectos associados à sua proprietária, sua aparência, seus hábitos e sua postura pouco acolhedora, ao mesmo tempo em que os

potencializa, fazendo com que espaço, tempo e personagem se articulem em uma mesma rede de estranhamento.

Também, além da noite, há outro recurso narrativo persistente no conto: o sistema olfativo. Diferentemente do visual ou do auditivo, o olfato é o sentido que mais escapa ao controle racional: não se pode fechar o nariz como se fecha os olhos, e os cheiros agem de forma involuntária sobre a memória e os estados emocionais. Lygia Fagundes Telles parece ter plena consciência disso ao tecer, ao longo de toda a narrativa, uma rede de referências olfativas que funcionam como sinalizadores do insólito.

O primeiro cheiro apresentado ao leitor é o de creolina, que impregna o interior da pensão já no momento da chegada das estudantes: “Subimos a escada velhíssima, cheirando a creolina” (TELLES, 1998, p. 31). A creolina é um desinfetante de uso doméstico, associado culturalmente à limpeza, mas também a ambientes hospitalares, velórios e espaços de morte. A escolha desse odor específico introduz, desde o início, uma atmosfera de ambiguidade entre o higiênico e o fúnebre.

Mais adiante, surge um segundo cheiro, descrito como “ardido” e que incomoda a narradora após a ceia: “De onde vem esse cheiro? — perguntei farejando. Fui até o caixotinho, voltei, cheirei o assoalho. — Você não está sentindo um cheiro meio ardido?” (TELLES, 1998, p. 34). A prima o atribui ao bolor, falando que “a casa inteira cheira assim”.

Na sequência da narrativa, a dona da pensão conduz as inquilinas até o quarto em que ficarão hospedadas. O aposento fica no sótão e o acesso se dá por meio de uma estreita escada em formato de caracol. A menção à escada introduz um forte componente simbólico e também antecipa o caráter insólito dos acontecimentos que terão lugar neste ambiente da casa. A própria passagem é marcada por esforço e concentração, como se o deslocamento físico já anunciasse uma transição mais profunda: “A mulher não respondeu, concentrada no esforço de subir a estreita escada de caracol que ia dar no quarto.” (TELLES, 1998, p. 32).

Do ponto de vista simbólico, a escada remete à ideia de deslocamento entre níveis distintos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), em *Dicionário dos símbolos*, esse elemento está associado à passagem entre planos, como a travessia entre o céu e a terra ou processos de ascensão espiritual. No caso específico do conto, a escada não conduz a um espaço de elevação positiva, mas a um ambiente marcado pelo desconforto e pela ameaça, o que já indica uma subversão desse simbolismo tradicional. O formato em caracol reforça ainda mais esse aspecto, pois, conforme os mesmos autores, o caracol é uma alegoria misteriosa, relacionada às dobras do espírito humano, ao insondável e ao infinito, sendo também símbolo de “morte e renascimento, tema do eterno retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 186).

Sobre esse elemento, Vera Maria Tietzmann Silva observa que:

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

Assim, o simples ato de subir a escada já sinaliza uma mudança de estado, preparando o leitor para a experiência inquietante que se seguirá.

No sótão, instala-se o cenário central do evento insólito. As estudantes se deparam novamente com um espaço escuro, triste e pouco acolhedor. O quarto é descrito como um cômodo pequeno, de teto inclinado, que impõe limitações físicas às personagens: “O quarto não podia ser menor, com o teto em declive tão acentuado que nesse trecho teríamos que entrar de gatinhas.” (TELLES, 1998, p. 32). A descrição reforça a sensação de confinamento e desconforto, ampliando a atmosfera opressiva já associada à casa.

A escolha do sótão como espaço narrativo não é feita por acaso. Gaston Bachelard destaca que o sótão, especialmente à noite, está associado a medos

profundos e a experiências ligadas ao terror, sendo caracterizado como “um lugar de grandes terrores” (BACHELARD *apud* LAMAS, 2002, p. 180).

Enquanto sobem a escada, a dona da pensão informa que o inquilino anterior também era estudante de Medicina e que deixara no local um caixotinho com ossos. Essa informação desperta imediatamente a curiosidade da prima da narradora, também estudante de Medicina, que, ao entrar no quarto, dirige-se ao objeto e passa a examinar seu conteúdo com interesse. Diante dos ossos, questiona: “– Mas que ossos tão miudinhos! Eram de criança?” (TELLES, 1998, p. 32). A dona esclarece que pertenciam a um anão, o que intensifica ainda mais o fascínio da estudante de Medicina, encantada com a raridade, o tamanho reduzido, a brancura e o estado impecável do material: “De um anão? [...] Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí [...] Tão perfeito, todos os dentinhos!” (TELLES, 1998, p. 32).

Esse momento inaugura uma das inversões de valores mais elaboradas do conto, e que constitui um dos gestos mais precisos de Lygia na construção do insólito. Aquilo que, segundo os códigos culturais e sociais vigentes, deveria provocar repulsa e estranhamento, os ossos reais de um ser humano, guardados num caixotinho debaixo da cama, é recebido com entusiasmo e admiração pela estudante de medicina. Ela os examina com cuidado, comenta sua raridade, maravilha-se com o estado impecável do material e declara que pretende montá-lo no fim de semana. A morte, aqui, está completamente naturalizada.

Em contrapartida, as formigas, que são insetos comuns, presentes no cotidiano de qualquer pessoa, vistos nas cozinhas, nos jardins, nas calçadas, são o elemento que efetivamente aterroriza, como será visto posteriormente. Quando a narradora desperta e se depara com “uma trilha com milhares de formigas” entrando no caixotinho, o medo se instala de maneira avassaladora. A pergunta que o conto coloca, de forma silenciosa mas incontornável, é: por que os ossos de um anão são normais e as formigas são assustadoras?

Essa inversão opera em pelo menos dois níveis. No primeiro, ela desnaturaliza o familiar: as formigas, que deveriam ser irrelevantes, tornam-se ameaçadoras

precisamente por estarem fora do lugar, fora do contexto diurno, fora do comportamento esperado, fora da escala em que deveriam ser percebidas. No segundo nível, ela questiona os valores culturais que determinam o que deve ou não causar medo. Como aponta David Roas, o fantástico opera justamente sobre essa linha tênue entre o que é aceito como real e o que é percebido como transgressão: "a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural [...] para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real" (ROAS, 2014, p. 31). No conto de Lygia, essa perda de segurança se dá não pela aparição de um elemento claramente sobrenatural, mas pela reconfiguração do ordinário, as formigas tornam-se monstruosas sem deixar de ser formigas.

Esse mecanismo dialoga com o conceito freudiano de *Unheimlich*, traduzido habitualmente como "estranho" ou "sinistro", que designa precisamente aquilo que deveria ser familiar e doméstico, mas que se torna perturbador. Sigmund Freud, em seu ensaio de 1919, observa que o *Unheimlich* não é bem o completamente desconhecido, mas o familiar que foi reprimido e retorna sob uma forma inquietante: "O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar." (FREUD, 1976, p. 277). As formigas são, nesse sentido, o exemplo perfeito do *Unheimlich* lygiano: nada mais doméstico do que uma formiga; nada mais perturbador do que milhares delas agindo com propósito e inteligência na escuridão de um sótão.

Essa preparação espacial e sensorial confirma o que Tzvetan Todorov observa acerca do fantástico: "o tempo e o espaço do mundo sobrenatural [...] não são o tempo e o espaço da vida cotidiana" (TODOROV, 2004, p. 126). No fantástico, segundo o autor, as categorias tradicionais sofrem um deslocamento, pois as dimensões física e espiritual passam a se interpenetrar. Espaço e tempo deixam de ser apenas coordenadas neutras da ação para se tornarem zonas de fronteira entre o tangível e o intangível. Não por acaso, Todorov (2004, p. 129) afirma que "toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar", isto é, algo que desestabiliza a percepção comum da realidade.

É nesse contexto que se insere o sonho narrado logo após a ceia. A narradora relata: "No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido ao meio entrou

no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes." (TELLES, 1998, p. 33). O despertar não devolve à narradora a segurança do real: a luz está acesa, e a prima, ajoelhada no chão, observa fixamente o assoalho. O sonho, portanto, não se encerra em si mesmo, mas se prolonga, instaurando uma ambiguidade típica do fantástico, em que não se pode afirmar com segurança onde termina o onírico e começa o real.

Neste ponto, a presença das formigas intensifica o estranhamento. A estudante de medicina observa "uma trilha com milhares de formigas" atravessando o quarto e entrando no caixotinho onde estão os ossos do anão. O fato causa perplexidade, sobretudo porque, como ela mesma enfatiza, os ossos "estão completamente limpos [...] Não ficou nem um fiapo de cartilagem, limpíssimos." (TELLES, 1999, p. 35), ou seja, sem qualquer resíduo orgânico que pudesse atrair os insetos. Na tentativa de explicação racional, surge a suspeita de que os ossos mudaram de posição: "Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?" (TELLES, 1998, p. 34). A negação da narradora, que afirma ter nojo de ossos e não ter tocado no esqueleto, reforça a dúvida: "— Deus me livre, tenho nojo de osso! Ainda mais de anão." (TELLES, 1998, p. 34). Logo a seguir, mataram o exército de formigas.

Após esse primeiro momento de perturbação, a narradora volta a dormir. Ela relata: "Voltei a sonhar aflitivamente, mas dessa vez foi o antigo pesadelo com os exames" (TELLES, 1998, p. 34), sonho de natureza banal, ligado à ansiedade cotidiana, que contrasta com o caráter inquietante do que será constatado ao despertar. Ao acordar, percebe que "O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido" (TELLES, 1998, p. 35) e que "desaparecera também a trilha do exército massacrado" (TELLES, 1998, p. 35), sem que ninguém tivesse varrido ou limpado as formigas mortas:

— Você varreu as mortas?

Ela ficou me olhando.

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

— Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formiga nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então, quem?! (TELLES, 1998, p. 35)

O conto segue e silencia o período da manhã e da tarde, retomando apenas no início da noite, quando a narradora afirma: "Quando cheguei por volta das sete da noite, minha prima já estava no quarto" (TELLES, 1998, p. 35). A ausência de qualquer vestígio durante o dia contribui para acentuar a ambiguidade do relato. A noite se consolida como o tempo único da manifestação do insólito, enquanto o dia funciona como um intervalo em que os acontecimentos extraordinários se retraem. Nessa mesma noite, a narradora volta a sentir os cheiros estranhos: "Fui buscar o tablete de chocolate e perto da porta senti de novo o cheiro, mas seria bolor? Não me parecia um cheiro assim inocente." (TELLES, 1998, p. 35). A narradora não consegue nomear o cheiro, mas tampouco o aceita. O aspecto mais inquietante desse elemento é seu comportamento cíclico: o cheiro aparece à noite e desaparece durante o dia, acompanhando o ritmo de manifestação das formigas e dos demais fenômenos insólitos da narrativa. Essa ciclicidade reforça a lógica noturna que governa o conto e funciona, portanto, como um prenúncio olfativo do fantástico, preparando a narradora e o leitor para o que está por vir cada vez que a noite se instala no sótão.

Outro ponto interessante que intensifica o caráter insólito das formigas é que, do ponto de vista biológico, a grande maioria das espécies de formigas é diurna, ou seja, sua atividade se concentra nas horas de luz, e à noite, em geral, recolhem-se. No conto, porém, é exatamente o inverso que ocorre: durante o dia, não há qualquer vestígio das formigas nem do cheiro que as acompanha. À noite, elas surgem em milhares, agindo com determinação e propósito. Essa inversão do comportamento natural é mais um elemento que desloca as formigas do registro do familiar para o do insólito.

Logo quando foi deitar, a narradora volta a sonhar:

Tive o segundo tipo de sonho, que competia nas repetições com o tal sonho da prova oral, nele eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro e minha aflição era levá-lo embora dali antes que chegasse o segundo. (TELLES, 1998, p. 35)

A aflição se intensifica quando se revela a identidade de um deles: "O segundo, desta vez, era o anão." A inserção da figura do anão no sonho marca um deslocamento decisivo, pois o elemento que até então parecia restrito ao espaço material invade o plano psíquico da narradora, borrando ainda mais as fronteiras entre o real e o imaginário.

Se a hesitação é, para Todorov, o elemento definidor do fantástico, em "As formigas" ela se manifesta como uma estrutura narrativa que atravessa o conto do início ao fim, não como uma hesitação pontual diante de um único evento sobrenatural. Como visto, ao longo das duas noites narradas até agora, a fronteira entre o sonho e a vigília é sistematicamente apagada, de modo que nem a narradora nem o leitor conseguem estabelecer com segurança o que pertence ao plano do real e o que pertence ao plano do onírico. Essa dissolução de fronteiras opera em pelo menos três momentos decisivos. No primeiro, a narradora desperta de um sonho com o anão para encontrar a prima ajoelhada no chão, observando as formigas — mas a transição entre o sonho e o despertar é tão abrupta, e a cena que se segue tão insólita, que a ruptura entre os dois estados permanece incerta. No segundo momento, após voltar a dormir, ela sonha com os exames, um pesadelo banal e cotidiano que contrasta violentamente com o que será constatado ao acordar. No terceiro, o anão invade o sonho como personagem, deixando de ser apenas um conjunto de ossos num caixotinho para tornar-se uma presença subjetiva e interna, que habita agora o inconsciente da narradora.

Como propõe Bessière, o fantástico não resulta de uma hesitação entre o natural e o sobrenatural, mas de uma "contradição e recusa mútua" entre essas ordens (BESSIÈRE, 1974, p. 97). No conto de Lygia, sonho e realidade coexistem em tensão permanente, sem que nenhum dos dois lados vença. É exatamente essa coexistência

que produz o efeito perturbador duradouro da narrativa, um efeito que, como o próprio cheiro do sótão, não desaparece completamente ao amanhecer.

As sucessivas cenas de estranhamento, alternando sonho e vigília, noite e dia, constroem o clima de hesitação que, para Todorov, é a marca central do fantástico. O mistério é explicitado pela fala da personagem:

— Aí é que está o mistério. Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada! Acordei pra fazer pipi, devia ser umas três horas. Na volta, senti que no quarto tinha algo mais, está me entendendo? Olhei pro chão e vi a fila dura de formigas, você se lembra? Não tinha nenhuma quando chegamos. Fui ver o caixotinho, todas se trançando lá dentro, lógico, mas não foi isso o que quase me fez cair pra trás, tem uma coisa mais grave: é que os ossos estão mesmo mudando de posição, eu já desconfiava mas agora estou certa, pouco a pouco eles estão... Estão se organizando." (TELLES, 1998, p. 36).

Como se uma inteligência desconhecida estivesse montando o esqueleto: “Estão colando o anão”. No desfecho, ocorrido na terceira noite, a narradora volta tarde da festa de casamento de um colega, enquanto a prima anuncia: “Hoje não vou dormir, quero ficar de vigia” (TELLES, 1998, p. 37). Nisto, a prima acorda a narradora, que confunde ela primeiramente ao anão: “No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda! Demorei para reconhecer minha prima que me segurava pelos cotovelos.” (TELLES, 1998, p. 37). A prima continua dizendo que acabou dormindo, pois estava exausta, mas que “a trilha já estava em plena movimentação. [...] aconteceu o que eu esperava... [...] Estão mesmo montando ele. E rapidamente, entende?” (TELLES, 1998, p. 37).

A constatação de que a montagem está quase concluída precipita a decisão de fuga. O medo atinge seu ápice, intensificado pelo cheiro que se acentua e pelo movimento incessante das formigas:

Olhei de longe a trilha: nunca elas me pareceram tão rápidas. Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e

fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito? (TELLES, 1998, p. 38)

Ao abandonarem a casa, espaço que deveria representar proteção, mas que se revelou ameaçador, as jovens escutam um som ambíguo: "Foi o gato que miou comprido ou foi um grito?" (TELLES, 1998, p. 38). O conto se encerra sem oferecer respostas definitivas. O mistério permanece: o sobrenatural residia nas formigas, nos ossos, na dona da pensão ou na mente perturbada das personagens?

Nesse cenário, a figura do anão assume papel central. Sua simples menção já provoca estranhamento, por remeter à anormalidade física e simbólica. Francisco Topa, em *Coisas que não levam a nada* (2023), contribui para essa análise ao observar que o anão surge frequentemente "rodeado de uma carga negativa, parecendo equivaler a uma disformidade" (TOPA, 2023, p. 171), percepção ainda muito difundida socialmente. O autor lembra que dicionários contemporâneos registram para "anão" sentidos figurados como "sem valor" e "insignificante". Em diferentes culturas, os anões aparecem como bobos da corte, artistas ou favoritos de reis, mas também como seres ligados ao subterrâneo, habitantes de montanhas e minas, detentores de saberes secretos e poderes ocultos.

Além das dimensões simbólicas, a figura do anão estabelece com as formigas uma relação que merece ser destacada: ambos são seres definidos, antes de tudo, pela pequenez. O anão é um ser humano cujo corpo não atingiu as dimensões esperadas; as formigas são insetos minúsculos, quase invisíveis individualmente. Em ambos os casos, o tamanho reduzido é, à primeira vista, associado à insignificância. O mundo dos "normais", representado pelas duas estudantes que ocupam o sótão, tende a ignorar ou subestimar o que é pequeno. O conto inverte essa lógica de forma gradual e perturbadora: o esqueleto do anão, inicialmente tratado como objeto de estudo e curiosidade científica, revela-se progressivamente dotado de uma agência própria, reorganizando-se sem que nenhuma mão humana o toque.

As formigas, individualmente invisíveis a olho nu em seus detalhes, são percebidas pela narradora como se ela as visse com uma lupa: expressões, gestos, posturas que não deveriam ser perceptíveis revelam-se com nitidez perturbadora, como acontece em duas passagens em que a narradora vê as formigas não apenas em seus detalhes, mas além disso: observa-se um processo de metamorfose simbólica entre as personagens humanas e as formigas. Ou seja, as formigas passam a adquirir gestos humanos, como "levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada" (TELLES, 1998, p. 33) ou "Ela falava num tom miúdo, como se uma formiguinha falasse com sua voz." (TELLES, 1998, p. 38). Essa troca de atitudes reforça a quebra das fronteiras entre humano e não humano, ampliando o efeito fantástico.

Juntos, anão e formigas formam uma narrativa em que a pequenez deixa de ser sinônimo de inofensividade e passa a ser fonte de ameaça. Essa reversão ressoa com o que Covizzi identifica como traço central do insólito: o "sentimento do inverossímil, incômodo, [...] incongruente, impossível" (COVIZZI, 1978, p. 26). O impossível, aqui, não é a existência do anão nem a das formigas — ambos são perfeitamente reais. O impossível é que sejam eles, os pequenos, os insignificantes, os descartados, a exercer poder sobre as personagens humanas. O insólito nasce exatamente dessa ruptura com a hierarquia esperada entre o grande e o pequeno, o humano e o ínfimo.

No conto, essa dimensão simbólica se radicaliza: os ossos do anão parecem desejar animação, como sugere Lamas (2004, p. 182) ao afirmar que "os ossos do anão parecem ser a matéria que deseja ser espírito, que será animada: o espírito do anão será materializado".

Assim, em "As formigas", o espaço do sobrado, a figura do anão, a ação noturna das formigas e a oscilação constante entre sonho e realidade constroem uma narrativa em que o medo emerge como limiar entre o real e o irreal. O fantástico não se impõe como certeza, mas como dúvida persistente, instaurando uma experiência de inquietação que se prolonga para além do texto.

4. O HOTEL DOS FANTASMAS: PRESENÇA, AUSÊNCIA E O FANTÁSTICO SILENCIOSO EM "A PRESENÇA"

Publicado em *Seminário dos Ratos* (1977) e posteriormente reunido na coletânea *Mistérios* (1981), o conto "A presença", de Lygia Fagundes Telles, constrói sua dimensão fantástica por uma via diferente da maior parte das narrativas do gênero. Não há nenhum evento sobrenatural explícito, nenhuma aparição, nenhuma metamorfose, nenhum fenômeno que contrarie as leis físicas do mundo. O que há é um jovem que chega a um hotel de velhos, fica alguns dias e termina o conto sentindo-se mal. Mas a maneira como esse evento aparentemente simples é narrado, os silêncios que o cercam, as sugestões que se acumulam sem jamais se resolver, tudo isso constrói uma realidade ficcional que não pode ser apreendida por nenhuma explicação única. É nesse espaço de dúvida persistente que o insólito se instala.

A narrativa começa com a chegada do jovem ao hotel. Já na cena de abertura, algo está fora de lugar:

[...] quando entrou pela alameda de pedregulhos e parou o carro defronte do hotel, o casal de velhos que passeava pelo gramado afastou-se rapidamente e ficou espiando de longe. O velho porteiro que o atendeu no balcão de recepção também teve um movimento de recuo [...] (TELLES, 1998, p. 117).

A rejeição é imediata. Ninguém diz ao jovem que ele não é bem-vindo. O porteiro "forçou o sorriso paternal, disfarçando o espanto com uma cordialidade exagerada" (TELLES, 1998, p. 117), e o narrador, que deveria observar de fora, já começa a se deixar contaminar pela inquietação do ambiente ao se perguntar em voz alta: "Mas o jovem queria um apartamento? Ali, naquele hotel?! Mas era um hotel só de velhos, quase

todos moradores fixos antiquíssimos, que graça um hotel desses podia ter para um jovem?" (TELLES, 1998, p. 117).

Essa pergunta do narrador é um dos primeiros sinais de que o conto vai operar por uma lógica diferente da narrativa realista convencional. O narrador em terceira pessoa, que deveria manter uma distância segura dos eventos, começa desde o início a perder essa distância. Ele não apenas descreve o que acontece, mas reage ao que acontece, questiona, toma partido. Ao longo do conto, esse procedimento se intensifica por meio do uso do discurso indireto livre, que dissolve as fronteiras entre a perspectiva do narrador e os pensamentos dos personagens. Quando o narrador afirma que "talvez não tivesse sido suficientemente claro, talvez, mas o fato é que se ele não se importava com a presença dos velhos, era bem provável que os velhos se importassem e quanto! com a sua presença. Tão fácil de entender, como um jovem assim sagaz não entendia?" (TELLES, 1998, p. 119), não fica claro se essa é uma observação do narrador ou um pensamento do porteiro. Essa ambiguidade enunciativa é um procedimento de construção do insólito. O texto, ao não fixar de quem é a voz, torna instável a própria perspectiva a partir da qual os eventos são narrados, e o leitor se vê sem um ponto de apoio seguro para organizar o que lê.

O jovem, mesmo diante de toda essa rejeição velada, não recua. Pelo contrário, insiste: "queria um quarto nesse hotel e só não insistiria se o regulamento tivesse uma cláusula que proibisse um jovem de vinte e cinco anos de hospedar-se ali" (TELLES, 1998, p. 119). Essa insistência é, em si mesma, um elemento perturbador. O comportamento esperado, o comportamento que qualquer leitor intuitivamente reconhece como normal, seria recuar diante da hostilidade do ambiente. Mas o jovem não recua. Ele age como se não percebesse, ou como se não se importasse, com o desconforto que sua presença gera. E é precisamente essa falta de reação ao estranhamento que o torna, paradoxalmente, a figura mais estranha do conto. Em grande parte das narrativas fantásticas, é o personagem que estranha o espaço. Em "A presença", o movimento é inverso: é o espaço que estranha o personagem, e o personagem que permanece imperturbável.

Para compreender por que a chegada do jovem causa tanto transtorno, é preciso entender o que o hotel representa e quem são as pessoas que o habitam. O narrador descreve um lugar que já foi vibrante, onde "as famílias chegavam com os carros poçados de malas, caixas, pajens, crianças, bicicletas. Nas longas temporadas de verão, a piscina ficava fervilhante. As danças até de madrugada. O jogo. E as competições na quadra de tênis, as cavalgadas pelo campo, o hotel dispunha de ótimos cavalos. Charretes" (TELLES, 1998, p. 118), mas que foi se esvaziando progressivamente: "aos poucos os hóspedes mais velhos foram dominando, à medida que os mais jovens começaram a rarear, não sabia explicar o motivo, o fato é que a transformação, embora lenta, fora definitiva. Um hotel-mausoléu" (TELLES, 1998, p. 118).

Os hóspedes que restaram pertencem a uma burguesia que já não existe. Entre eles, há uma antiga atriz de revista que foi "muito amada" e que está agora "reduzida a um simples destroço, fechara-se na sua concha, apavorada com a curiosidade do público" (TELLES, 1998, p. 119). Há um antigo ídolo do atletismo que chegou a duas olimpíadas e que agora "conseguiu esquecer que a corrida com a tocha acesa prosseguia gloriosa sem ele. Esqueceu, assim como foi esquecido" (TELLES, 1998, p. 119). São figuras que um dia tiveram corpos que o mundo admirava, histórias que o mundo acompanhava, nomes que o mundo conhecia. Agora vivem em reclusão, invisíveis para o mundo exterior que continuou sem elas.

O hotel absorveu e materializou esse esvaziamento. Os espelhos foram retirados, porque refletiam o que os hóspedes não queriam ver: "era evidente o alívio dos hóspedes livres daquelas testemunhas geladas, captando-os em todos os ângulos" (TELLES, 1998, p. 118). Na última reforma, "foram removidos os espelhos que apresentavam sinais mais acentuados de decomposição nas manchas porosas e bordas amareladas, contraídas sob o cristal como um fino papel queimando brandamente. Com esses, foram levados também os espelhos maiores, da sala de refeições, e que ainda estavam em bom estado. A substituição nunca foi providenciada e nem se voltou a falar no assunto" (TELLES, 1998, p. 118). A piscina, que um dia foi espaço de festa e movimento, está agora coberta de folhas, com a água parada. A comida é "tão insípida, sem gordura, sem sal, com pratos sem nenhuma imaginação" (TELLES, 1998, p. 117).

Depois das nove da noite, "silêncio absoluto, porque todos dormiam cedíssimo" (TELLES, 1998, p. 117). Tudo foi esvaziado de vida para que o envelhecimento e a morte pudessem ser aguardados com a menor perturbação possível. Nesse contexto, a chegada do jovem é uma ameaça à ordem que aquelas pessoas construíram com tanto esforço.

O narrador é explícito sobre essa dimensão ameaçadora: "com sua simples presença, iria revolver tudo: a revolução da memória" (TELLES, 1998, p. 120). A memória, aqui, não é algo positivo. É o retorno daquilo que foi enterrado com custo, ou seja, a lembrança do que foram, do que tiveram, do que perderam. O jovem, "perfeito como um deus, não, não precisava rir!", a antiga medida de todas as coisas. Essa medida eles já tinham esquecido" (TELLES, 1998, p. 120), encarna tudo o que os hóspedes perderam e jamais recuperarão. Sua juventude, seus dentes, seus músculos, sua saúde, tudo isso que ele porta sem esforço é precisamente o que os velhos enterraram dentro de si como condição de sobrevivência. A chegada do jovem ameaça desfazer esse esquecimento necessário, e é por isso que sua presença é sentida como uma agressão, mesmo que ninguém a nomeie como tal.

Essa tensão entre a juventude do recém-chegado e a velhice dos hóspedes alimenta, de forma silenciosa, um sentimento que o conto nunca nomeia diretamente, mas que permeia cada detalhe da narrativa: a inveja. Ela não aparece confessada por nenhum personagem, mas se manifesta nas janelas que se abrem furtivamente para observar o jovem na piscina, nas cabeças brancas que aparecem nas frestas, na "discussão cujo fiapo triturado chegou até ele antes que a janela se fechasse com força" (TELLES, 1998, p. 122). Os velhos o observam, falam sobre ele, reagem a ele, e o fazem com uma discrição que tem algo de calculado. O narrador chega a dizer que "por mais tolos que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte" (TELLES, 1998, p. 121). Essa formulação é de uma ambiguidade crucial, visto que é uma sabedoria que se afia na pedra da morte não é a sabedoria serena dos que aprenderam a aceitar a vida, entretanto, é uma sabedoria cortante e perigosa. O narrador confirma isso: "a antiga fragilidade, tão agredida além

daqueles portões, foi se transformando numa força. Num sistema" (TELLES, 1998, p. 119).

É nesse ponto que o conto começa a sugerir, de forma ainda mais velada, que os velhos não são apenas figuras melancólicas abandonadas pelo mundo. Podem não ser tão inocentes e vítimas da sociedade como se trata. São, também, uma comunidade com seus rituais e suas regras, capaz de agir coletivamente sobre aquilo que ameaça seu equilíbrio. O jovem é uma ameaça, e a narrativa deixa em aberto a possibilidade de que a comunidade tenha respondido a essa ameaça. Essa possibilidade se cristaliza no desfecho do conto, quando o jovem, "depois de ter tomado o chá servido às vinte e uma horas, já não se sentia bem" (TELLES, 1998, p. 123). O "já" é a palavra mais pesada da frase. Ele indica que houve uma mudança, que algo que estava bem deixou de estar, que um processo se iniciou ali mas não encontrou seu fim dentro dos limites do texto. O que aconteceu ao jovem? O conto não responde.

Mas o conto também coloca em circulação outro conjunto de pistas que apontam para uma direção diferente: a do suicídio. O jovem chegou ao hotel trazendo consigo um único item além de sua mala: sua própria marca de uísque. Quando o porteiro mencionou o serviço de bar, ele foi direto: "Não, não precisava de uísque, trouxera sua marca" (TELLES, 1998, p. 121). Esse detalhe, aparentemente trivial, adquire peso à medida que se percebe que o uísque é o único objeto de desejo que o jovem trouxe para aquele lugar. Ele não trouxe livros, não demonstrou interesse em nenhuma atividade, não buscou companhia. Trouxe bebida e a levou consigo até a piscina, onde beberica sozinho enquanto os velhos o observam das janelas. A combinação de uísque, piscina e o desfecho em que ele "já não se sentia bem" depois do chá cria uma constelação de imagens que a hipótese do suicídio atravessa com insistência.

Essa leitura se aprofunda quando se considera a escolha do jovem pelo hotel. Ele não chegou ali por acidente. Insistiu em ficar apesar de tudo. E o hotel que escolheu é, nas palavras do próprio narrador, um "hotel-mausoléu" (TELLES, 1998, p. 118), um lugar onde a morte não é um evento extraordinário, mas a conclusão natural de uma trajetória que todos os hóspedes percorrem. Em um lugar assim, a morte de um jovem poderia ser absorvida pelo ambiente com a mesma discrição com que tudo o mais é

absorvido. É possível que o jovem tenha escolhido aquele hotel precisamente por isso: porque era um espaço já acostumado com a morte, um lugar onde morrer não seria um escândalo.

No entanto, o conto também aponta para a possibilidade do envenenamento. No jantar, o jovem "achou um certo amargor na goiabada com queijo" (TELLES, 1998, p. 123), detalhe aparentemente trivial mas que, diante do desfecho, adquire um peso que a narrativa não deixa ignorar. O chá servido pontualmente pelos empregados do hotel, a organização quase ritualística dos hóspedes em torno de suas rotinas, tudo isso pode ser lido como parte de uma engrenagem que o jovem não reconheceu como ameaçadora. E os velhos, com sua "sabedoria que se afiava na pedra da morte" (TELLES, 1998, p. 121), podem ter simplesmente exercido o poder que a narrativa lhes atribui: o poder de proteger sua ordem, seu silêncio, seu morrer em paz. O conto não escolhe entre essas interpretações. Ele as mantém simultaneamente em circulação, e é precisamente essa recusa da escolha que o coloca no domínio do fantástico, conforme a perspectiva de Bessière. Para a teórica francesa, o fantástico "não resulta da hesitação entre essas duas ordens, mas da contradição e da recusa mútua e implícita entre elas" (BESSIÈRE, 1974, p. 97). Suicídio ou envenenamento, morte buscada ou morte imposta: as duas possibilidades coexistem no texto sem que nenhuma delas vença, e é nessa coexistência tensa que o insólito de "A presença" se sustenta.

Mas há ainda uma camada de sentido que o conto constrói e que talvez seja a mais importante para compreender sua dimensão fantástica: a que se articula em torno do título. "A presença" é um título que promete e que, ao mesmo tempo, subtrai. À primeira leitura, ele aponta para o jovem: é ele a presença, o corpo vivo e deslocado naquele ambiente de decadência. Mas à medida que o conto avança, o título começa a acumular outros sentidos, e o que emerge não é a presença, mas a ausência. Ausência de juventude entre os hóspedes. Ausência de família, pois os velhos que habitam o hotel foram, em sua maioria, deixados ali pelo mundo que seguiu em frente sem eles. Ausência de futuro em um espaço organizado para aguardar o fim. Ausência de vitalidade nos corpos envelhecidos, nos espelhos retirados, na piscina parada, na comida sem sabor.

O hotel concentra, em um único espaço, o que a sociedade prefere não ver: a velhice abandonada, os corpos que já não servem aos propósitos que o mundo valoriza, as histórias que ninguém mais quer ouvir. A atriz que foi muito amada e que agora grita para o repórter que a fotografou em sua solidão: "Mas o que vocês querem de mim?" (TELLES, 1998, p. 119). O atleta que esqueceu a própria glória porque esquecer era a única forma de continuar. O comerciante esclerosado que regride para a infância sem que ninguém na família se preocupe o suficiente para fazer algo. Essas figuras são, cada uma a seu modo, ausências: presença física de pessoas que o mundo já tratou como se não estivessem mais lá.

É dentro dessa lógica que a resposta do porteiro à pergunta sobre fantasmas adquire toda a sua força. Quando o jovem pergunta se há fantasmas no hotel, pois "sempre sonhara com um hotel de fantasmas" (TELLES, 1998, p. 122), o porteiro responde com uma risada e uma frase: "Os fantasmas somos nós". Essa resposta, apresentada pelo porteiro como se fosse uma brincadeira, uma ironia sobre a velhice e o abandono, não é desmentida em nenhum momento pelo conto. E é justamente aí que a narrativa abre uma fresta para uma leitura que Lygia Fagundes Telles não fecha nem descarta: a de que o hotel é, de fato, um hotel de fantasmas, e os velhos que o habitam são, de fato, fantasmas. O jovem chegou ali com um sonho declarado, "sempre sonhara com um hotel de fantasmas" (TELLES, 1998, p. 122), e nada no texto prova que ele não encontrou exatamente o que procurava. Os hóspedes afastam-se quando ele chega, observam-no de longe, aparecem nas frestas das janelas, comunicam-se em fragmentos de conversas que chegam até ele sem que ele consiga situá-las. Durante toda a sua estadia, o jovem não estabelece contato direto com nenhum deles, apenas com o porteiro, figura liminar por excelência, aquele que está entre o dentro e o fora, entre o mundo dos vivos e o espaço fechado que o hotel representa. E ao final, depois do chá, "ele já não se sentia bem" (TELLES, 1998, p. 123). O conto não diz que ele morreu, mas também não diz que sobreviveu. O que resta é a sensação de que o jovem foi absorvido pelo hotel da mesma forma silenciosa e irreversível com que tudo o mais é absorvido por aquele espaço. Se os fantasmas somos nós, como diz o porteiro, então a pergunta que o conto deixa sem resposta é a mais perturbadora de todas: ao final, quem é o

"nós"? Os velhos que já estavam lá, ou também o jovem que chegou procurando por eles?

Os velhos de "A presença" são pessoas comuns, são o que todos nos tornaremos, são a velhice que a sociedade prefere não olhar. Mas ao concentrá-los naquele espaço fechado, ao organizá-los em torno de rituais de sobrevivência e de uma sabedoria cortante, o conto os transforma em algo que deveria ser familiar e que se torna, progressivamente, inquietante.

O insólito em "A presença" se constrói, portanto, não através de nenhum elemento sobrenatural explícito, mas pela acumulação de instabilidades que o texto não resolve. Conforme Garcia (2012), o insólito é tudo aquilo que "contraria o uso, os costumes, as regras e as tradições" e que "surpreende ou decepciona o senso comum" (GARCIA, 2007, p. 19). No conto, ele se manifesta em múltiplos registros ao mesmo tempo. Há o insólito comportamental do jovem, que insiste em ficar onde não é bem-vindo sem nunca revelar por quê, que chega com um sonho declarado de encontrar fantasmas e que não demonstra surpresa diante de nada do que encontra, como se o hotel fosse exatamente o que ele esperava. Há o insólito social dos velhos, que desenvolveram uma coesão quase ritualística em torno de sua própria decadência, e que o conto em nenhum momento descarta que sejam, de fato, mais do que velhos. Há o insólito espacial do hotel, que funciona como um organismo vivo, com memória e vontade próprias, capaz de rejeitar o que lhe é estranho e de absorver o que decide reter. E há, acima de tudo, o insólito narrativo, produzido por uma voz que não se estabiliza, que sabe mais do que diz e que diz mais do que confirma.

A frase final, "ele já não se sentia bem" (TELLES, 1998, p. 123), é o ponto em que todas essas instabilidades convergem. O advérbio "já" carrega a marca de algo que começou antes e que não encontrou seu fim dentro dos limites do texto. O leitor fecha o conto sem saber o que aconteceu ao jovem, sem saber se ele escolheu aquele hotel para morrer ou se o hotel escolheu matá-lo, sem saber se encontrou os fantasmas que buscava ou se passou a ser um deles. E é nesse não saber persistente, nessa impossibilidade de fechar o sentido, que o fantástico de Lygia Fagundes Telles encontra sua expressão mais silenciosa e, por isso mesmo, mais duradoura. Como propõe

Trevisan (2023), as narrativas do insólito "provocam os leitores a experimentar outras possibilidades de compreensão da realidade, marcadas pela desestabilização, pela inquietação e pelo questionamento dos sentidos do mundo postulado como real" (p. 8). "A presença" realiza plenamente essa função: não oferece conforto nem resolução, mas instala uma dúvida que permanece muito depois do fim da leitura. O que fica não é a presença do jovem, nem a dos velhos, nem a confirmação ou negação dos fantasmas que habitam o hotel, mas a presença da própria incerteza, que é, no fundo, o que o fantástico tem de mais duradouro a oferecer.

5. O ESPAÇO DO INSÓLITO: CONVERGÊNCIAS ENTRE "AS FORMIGAS" E "A PRESENÇA"

Os dois contos analisados nos capítulos anteriores parecem, à primeira vista, narrativas muito distintas. "As Formigas" coloca duas jovens estudantes num sótão decadente, cercadas por formigas que se comportam de maneira inexplicável e ossos que mudam de posição durante a noite. "A Presença" acompanha um jovem que chega a um hotel habitado por velhos e termina o conto sentindo-se mal, sem que o leitor saiba exatamente o que lhe aconteceu. Nos dois casos, não há aparição sobrenatural explícita e, ainda assim, ambos os contos produzem no leitor uma sensação persistente de que algo escapa à explicação racional, de que as leis do mundo comum que conhecemos foram sutilmente transgredidas.

O que permite aproximar essas duas narrativas é precisamente o modo como constroem essa inquietação. Em ambas, o espaço funciona como cenário onde os eventos acontecem, mas também como o próprio sustentador do insólito. Retirados desses espaços, os eventos perderiam grande parte de sua força insólita. Além disso, as duas narrativas partilham uma estratégia narrativa comum ao construir o fantástico: pela acumulação de mistérios que nunca se resolvem completamente, criando um efeito de suspense que se sustenta para além do último parágrafo. Tomar essa dupla característica, espaço como condição do insólito e mistério como sua linguagem, como fio condutor permite compreender de forma mais ampla o que caracteriza o fantástico de Lygia Fagundes Telles.

Para Todorov, a ambiguidade que define o fantástico não existe no vazio, ela precisa de um mundo que o leitor reconheça como semelhante ao seu, um mundo cujas leis ele conheça e aceite como vigentes, para que a irrupção do inexplicável tenha o efeito de transgredí-las. Como observa o teórico búlgaro, "é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas

reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados" (TODOROV, 2004, p. 39). Essa condição tem implicações diretas para o modo como o espaço funciona na narrativa fantástica: para que a hesitação ocorra, o espaço precisa ser, ao mesmo tempo, reconhecível e instável.

Nos dois contos de Lygia Fagundes Telles, essa dupla exigência é atendida. A pensão de "As Formigas" está longe de ser um castelo gótico ou uma mansão assombrada. É um "velho sobrado", um lugar de aluguel barato para estudantes sem recursos. Tampouco, o hotel de "A Presença" é um espaço de horror comum. Foi, em algum momento, um lugar de vida e movimento, com piscina, cavalos e bailes. O que torna esses espaços insólitos é o que foram se tornando com o tempo: o sótão que guarda ossos debaixo da cama, o hotel que foi progressivamente esvaziado de tudo o que remetia à vida. O sinal de decadência do espaço é visível em ambos os contos, o qual foi se tornando permeável ao insólito.

Gaston Bachelard, ao refletir sobre os espaços, observa que o sótão e o porão ocupam posições opostas na simbologia da casa, ou seja, enquanto o porão é associado ao irracional e aos medos, o sótão seria um espaço de racionalidade, próximo à luz e ao céu. No entanto, Bachelard acrescenta que "quando a noite prevalece", o sótão pode se transformar em "lugar de grandes terrores" (BACHELARD *apud* LAMAS, 2004, p. 180). É exatamente isso o que ocorre no sótão de "As Formigas", que deveria ser um espaço de hospedagem, torna-se à noite o lugar onde as formigas "constroem" o anão e onde os sonhos da narradora se mesclam com a realidade. Vale reforçar que a limitação do insólito ao período noturno não é aleatória, como já observado no capítulo anterior, ela tem uma função precisa. Não apenas em "As Formigas", mas é a noite o momento em que o familiar se torna ameaçador, em que o sótão revela sua natureza insólita.

Já o hotel de "A Presença" opera de uma forma diferente. Aqui, a transformação do espaço ocorre ao longo de um processo mais lento. O narrador descreve como o hotel foi se esvaziando à medida que os hóspedes mais jovens rareavam e os mais velhos dominavam: "a transformação, embora lenta, fora definitiva. Um hotel-mausoléu" (TELLES, 1998, p. 118). A remoção dos espelhos, a piscina coberta de folhas, a comida sem sabor, o silêncio depois das nove: cada detalhe é um passo na direção de um espaço

que foi sendo despido de vida até tornar-se, nas palavras do próprio narrador, um mausoléu. E é nesse espaço já esvaziado que o jovem chega com seu corpo vivo e seu sonho declarado de encontrar fantasmas.

Dessa forma, a diferença entre os dois espaços é clara, ou seja, o sótão da pensão é um espaço que se transforma noite após noite. Já o hotel é um espaço que já completou sua transformação, ou seja, não há mais alternância entre o comum e o insólito, porque o insólito já se tornou a condição permanente do lugar. Essa distinção tem consequências para o modo como o insólito funciona em cada conto. Em "As Formigas", a hesitação se renova a cada noite, e as personagens ainda mantêm a esperança de que uma explicação racional seja possível. Em "A Presença", o insólito está inserido no próprio espaço desde antes da chegada do jovem.

Partindo da ideia todoroviana de hesitação, observa-se que os contos produzem diferentes formas de construir a ambiguidade narrativa. Em "As Formigas", a hesitação é progressiva e, em "A Presença", a hesitação está mais silenciosamente distribuída ao longo de toda a narrativa, e o desfecho "ele já não se sentia bem" (TELLES, 1998, p. 123) é mais uma abertura para múltiplas possibilidades.

Uma das dimensões mais interessantes dos dois contos, e que a aproximação entre eles permite perceber com mais clareza, é a construção do fantástico sem recurso ao sobrenatural explícito. Não há, em nenhum dos dois textos, um evento que contradiga de forma inequívoca as leis físicas do mundo. Tudo o que acontece pode, em princípio, receber uma explicação racional. E, ainda assim, os dois contos produzem um efeito que não é o da leitura realista.

Todorov é preciso ao identificar por que isso acontece. Para o teórico, o fantástico não exige a presença de um evento sobrenatural confirmado; exige apenas que o leitor hesite entre uma explicação natural e uma sobrenatural. Essa hesitação pode ser produzida por eventos que, individualmente, têm explicação ordinária, mas que, em conjunto, criam uma atmosfera de dúvida que resiste à resolução. Como afirma Todorov: "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2004, p.

25, grifo nosso). O "aparentemente" é uma palavra definidora, ou seja, o que importa não é que o sobrenatural exista de fato, mas que ele pareça existir de forma suficiente para que a hesitação se instaure.

Nos dois contos de Lygia, essa hesitação é construída por acumulação. Em "As Formigas", cada elemento é explicável: formigas são insetos comuns, e nada impede que um formigueiro invada um sótão velho. Ossos se deslocam se alguém os toca. Cheiros estranhos podem vir do bolor das paredes. Mas a combinação de todos esses elementos as formigas que aparecem só à noite e desaparecem de manhã sem deixar rastro, os ossos que mudam de posição sem que nenhuma das personagens os tenha tocado, o cheiro que parece acompanhar as aparições das formigas e que a própria narradora recusa chamar de "inocente", cria eventos que a explicação racional não consegue absorver de forma integral. A estudante de medicina, personagem que o texto posiciona como aquela que deveria ter acesso às explicações científicas, é também a primeira a declarar o mistério: "Aconteceu uma coisa, não entendo mais nada" (TELLES, 1998, p. 36).

Já no conto "A Presença", a construção é mais sutil. Não há nenhum evento que, mesmo individualmente, exija uma explicação sobrenatural. Os velhos observam o jovem pelas janelas (comportamento estranho, mas humano). O jovem insiste em ficar num hotel que claramente não o quer (comportamento obstinado, mas compreensível). O jovem sente-se mal depois do chá (pode ser envenenamento, pode ser simplesmente indisposição). Cada fragmento tem uma explicação possível, mas o conto organiza esses fragmentos de tal forma que a soma deles produz um efeito que escapa a qualquer uma das explicações. O narrador, ao descrever os velhos como detentores de "uma sabedoria que se afiava na pedra da morte" (TELLES, 1998, p. 121), introduz uma formulação que não é compatível com a visão de velhos como figuras frágeis. E a resposta do porteiro — "os fantasmas somos nós" (TELLES, 1998, p. 122) — que deveria funcionar como uma ironia tranquilizadora, não dissolve a dúvida: pelo contrário, a consolida, porque o conto não oferece nenhuma evidência de que o porteiro esteja errado em sentido mais literal do que pretendia.

Essa estratégia de construção do fantástico por acumulação e sugestão é coerente com o que Todorov identifica como uma das condições da literatura fantástica: "é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural" (TODOROV, 2004, p. 39). Nos dois contos de Lygia, o leitor é mantido nessa posição de hesitação pelo acúmulo de detalhes insólitos que, juntos, tornam insustentável a leitura puramente realista.

A acumulação de mistérios sem resolução tem uma consequência narrativa direta nos dois contos: o suspense. Em seu sentido mais básico, o suspense é o efeito produzido pela manutenção de uma pergunta sem resposta, pela tensão entre o que o leitor quer saber e o que o texto decide não revelar. Nos dois contos de Lygia, o suspense é construído pela recusa sistemática de revelar, ou seja, o texto acumula perguntas e as deixa em aberto, e é precisamente esse acúmulo que produz o efeito fantástico.

Em "As Formigas", as perguntas se sucedem ao longo da narrativa. Quem varreu as formigas mortas, se nenhuma das duas personagens o fez? Como os ossos mudaram de posição se a narradora tem nojo de ossos e não os tocou, e a prima também nega ter mexido? O som final era um miado de gato ou um grito humano? O conto não responde a nenhuma dessas perguntas. E a fuga das personagens, que poderia funcionar como uma conclusão, é na verdade apenas o ponto em que o texto se encerra: o mistério continua existindo mesmo depois que elas partem. Como observa Todorov ao discutir as narrativas em que a hesitação se mantém até o fim: "O texto que pertence ao fantástico puro não apenas suscita a questão do sobrenatural, como também deixa aberta a possibilidade de uma resposta natural" (TODOROV, 2004, p. 48). Em "As Formigas", essa dupla abertura, para o sobrenatural e para o natural, nunca se fecha.

Em "A Presença", o suspense opera de modo mais contido, mas insistente. A pergunta central — o que aconteceu ao jovem? — é formulada apenas indiretamente, pela frase final do conto. Mas ao longo de toda a narrativa, outras perguntas menores a preparam: por que o jovem escolheu aquele hotel? O que o porteiro sabe que não diz? O que os velhos discutiam na janela que se fechou com força? O que há no chá? Nenhuma dessas perguntas é respondida, e sua acumulação cria um efeito de pressão

crescente que desemboca no desfecho aberto. O "já" de "ele já não se sentia bem" é a última peça de um quebra-cabeça cujas outras peças o leitor nunca encontrou.

Essa recusa de conclusão é uma escolha narrativa que tem implicações teóricas importantes. Todorov distingue entre as narrativas em que a hesitação se resolve ao final, deslocando o texto para o domínio do estranho ou do maravilhoso, e aquelas em que a hesitação permanece, mantendo o texto no "fantástico puro". Nos dois contos de Lygia, a hesitação permanece mesmo após o fim.

Aproximar "As Formigas" e "A Presença" revela não apenas o que os une, mas também o que os distingue, e essa distinção é, em si mesma, reveladora do alcance do fantástico de Lygia Fagundes Telles.

Os dois contos partilham o uso do espaço decadente como condição do insólito, a construção do fantástico por acumulação de mistérios sem resolução, e a recusa de oferecer ao leitor uma explicação definitiva que encerre a hesitação. Em ambos, o insólito emerge do próprio espaço cotidiano, pelo modo como esse espaço foi sendo transformado até tornar-se permeável ao inexplicável.

Mas cada conto usa esse repertório de forma distinta. Em "As Formigas", o insólito é visível e progressivo: as formigas aparecem, os ossos se movem, o esqueleto vai sendo montado. Há uma gradação que conduz a um clímax, mesmo que esse clímax não ofereça resposta. Em "A Presença", o insólito é estático: está presente desde a primeira cena, no hotel e nos seus hóspedes, e o desfecho não é tanto uma escalada quanto uma absorção silenciosa. Em "As Formigas", as personagens reagem: têm medo, discutem, fogem. Em "A Presença", o jovem permanece perturbadoramente imperturbável, e são os velhos que reagem a ele.

Essa diferença pode ser compreendida à luz da distinção que Todorov estabelece entre o fantástico-estranho, que tende a uma resolução racional ao final, e o fantástico-maravilhoso, que caminha para a aceitação do sobrenatural (TODOROV, 2004, p. 58-60). "As Formigas" se aproxima do fantástico-maravilhoso: ao final, a explicação sobrenatural parece mais plausível do que a racional. "A Presença" permanece num espaço mais central, em que as duas explicações — o suicídio do jovem, o

envenenamento pelos velhos — são simultaneamente plausíveis e insuficientes. O que os dois contos partilham, porém, é a recusa de cruzar definitivamente para nenhum dos lados, mantendo o leitor na zona de hesitação que Todorov identifica como o território do fantástico.

A análise conjunta dos dois contos permite articular uma conclusão mais ampla sobre o fantástico de Lygia Fagundes Telles. Para a autora, o insólito não precisa de eventos sobrenaturais explícitos para se instalar, entretanto, ele emerge da combinação de um espaço que foi transformado pela decadência, pelo tempo ou pelo abandono, com uma narração que acumula mistérios sem os resolver. O espaço é a condição e o suspense é a linguagem: é a manutenção das perguntas sem resposta que mantém o leitor em estado de hesitação, nessa zona de fronteira entre o explicável e o inexplicável que Todorov identifica como o território próprio do fantástico.

Nos dois contos, o que assombra não é um fantasma com forma definida, mas a possibilidade sempre aberta de que algo escapa ao que podemos nomear. O insólito de Lygia é feito de ausências tanto quanto de presença e é precisamente por isso que permanece muito depois do fim da leitura, habitando o leitor com a mesma persistência com que as formigas habitavam o sótão: invisível durante o dia, perturbador à noite.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, procurámos investigar de que modo o insólito ficcional se manifesta em dois contos de Lygia Fagundes Telles, "As formigas" e "A presença", ambos publicados na coletânea *Seminário dos ratos* (1977). Partindo da hipótese de que a autora constrói o fantástico não através da irrupção de um sobrenatural inequívoco, mas por meio da transformação do espaço cotidiano e da acumulação de mistérios irresolutos, o percurso analítico desenvolvido confirmou e aprofundou essa intuição inicial, revelando uma poética do insólito singular dentro do conjunto da obra lygiana.

O primeiro capítulo permitiu estabelecer as bases teóricas necessárias para a análise que se seguiu, percorrendo as principais correntes que pensaram a literatura fantástica ao longo do século XX. A leitura de Todorov mostrou-nos que a hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural constitui o critério estruturante do fantástico, ainda que essa definição, pela sua exigência de manter a ambiguidade até ao desfecho, se revele excessivamente restritiva face a obras como a de Kafka. As críticas de Roas, que desloca o centro da definição para a transgressão das leis do real, e de Bessière, que recusa a hesitação como critério único em favor da contradição mútua e irresolúvel entre ordens explicativas, mostraram-se igualmente produtivas para compreender a complexidade do fenómeno. Por fim, o conceito de insólito ficcional, tal como desenvolvido por Garcia e Trevisan, revelou-se a categoria mais adequada para enquadrar contos que, como os de Lygia Fagundes Telles, não se inscrevem inteiramente nos moldes do fantástico canónico, mas partilham com este uma mesma vocação desestabilizadora.

O segundo capítulo, dedicado à autora, evidenciou que o insólito, embora não seja o eixo central da sua produção, atravessa-a de forma recorrente e consistente, sobretudo através do conto, forma breve que a própria Lygia privilegiou para explorar a sugestão e o não dito. A fortuna crítica revista, de Massaud Moisés a Berenice Sica

Lamas, confirmou que a obra da autora dialoga com a tradição machadiana da ambiguidade e com os procedimentos do realismo fantástico latino-americano, ao mesmo tempo que revelou uma lacuna nos estudos disponíveis: a relativa escassez de leituras que articulem, de forma sistemática, a sua ficção com as teorias da literatura fantástica e do insólito. É precisamente nesse espaço que esta dissertação procurou inserir-se.

A análise de "As formigas", desenvolvida no terceiro capítulo, demonstrou como a noite, o espaço decadente da pensão e a rede de referências olfativas se articulam para produzir uma atmosfera de insólito que se renova a cada noite narrada. A inversão de valores entre os ossos do anão, recebidos com curiosidade científica, e as formigas, insetos triviais que se tornam fonte de terror, revelou-se um dos mecanismos mais elaborados da construção fantástica do conto, dialogando produtivamente com o conceito freudiano de Unheimlich: o familiar que retorna sob forma perturbadora. A oscilação sistemática entre sonho e vigília, que impede tanto as personagens como o leitor de estabelecer com segurança os limites entre os dois planos, mostrou-se a estratégia central pela qual Lygia Fagundes Telles mantém a hesitação todoroviana em funcionamento até ao desfecho ambíguo do conto, marcado pelo som indecível entre o miado de um gato e um grito humano.

O quarto capítulo, voltado para "A presença", evidenciou um modo distinto, e em certa medida mais radical, de construção do insólito: aquele que dispensa por completo qualquer elemento sobrenatural explícito. A análise do hotel-mausoléu, da instabilidade enunciativa do narrador, da resposta enigmática do porteiro — "Os fantasmas somos nós" — e do desfecho irresolvido em torno da frase "ele já não se sentia bem" permitiu mostrar como o conto sustenta, em aberto e sem hierarquia, três hipóteses interpretativas igualmente plausíveis: o suicídio do jovem, o seu envenenamento pelos hóspedes ou a absorção fantasmática por um espaço já espectral antes da sua chegada. Essa indecidibilidade, lida à luz da formulação de Bessière sobre a contradição mútua entre ordens explicativas, confirmou-se como o procedimento definidor do insólito neste conto.

O quinto capítulo, de natureza comparativa, permitiu articular as conclusões parciais dos capítulos anteriores numa leitura de conjunto. A aproximação entre os dois contos revelou que, em ambos, o espaço funciona não como simples cenário, mas como condição estrutural do insólito: o sótão da pensão e o hotel-mausoléu são, num caso e noutro, espaços que sofreram um processo de decadência ou esvaziamento que os tornou permeáveis ao inexplicável. Revelou ainda que a recusa de resolução, sustentada pela acumulação de perguntas sem resposta, constitui a estratégia narrativa partilhada pelos dois textos, ainda que cada um a explore de forma distinta: progressiva e visível em "As formigas", difusa e estática em "A presença". Esta distinção permitiu, por fim, situar os dois contos em pontos diferentes do espectro todoroviano, entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, sem que nenhum deles complete inteiramente essa travessia.

Em síntese, esta dissertação permite afirmar que o insólito, na obra de Lygia Fagundes Telles, não depende da presença de um sobrenatural categórico para se instalar. Resulta, antes, de um trabalho minucioso sobre o espaço, transformado pelo tempo, pelo abandono ou pela decadência, e sobre a narração, que acumula mistérios sem nunca os resolver completamente. É essa recusa da resposta definitiva, mantida com precisão em ambos os contos analisados, que confere ao insólito lygiano a sua marca mais distintiva: um efeito de inquietação que não se esgota na leitura, mas que persiste, como as formigas no sótão, invisível e silencioso durante o dia, perturbador sempre que a narrativa volta a ser revisitada.

Reconhecemos, por fim, os limites deste trabalho. A análise concentrou-se em apenas dois contos de uma obra vasta e diversificada, o que não permite generalizar de forma absoluta as conclusões aqui alcançadas para a totalidade da produção da autora. Outros contos de temática insólita, como "Tigrela", "Venha ver o pôr-do-sol" ou "O jardim selvagem", poderiam revelar configurações distintas do fenómeno e mereceriam, em trabalhos futuros, uma análise comparativa mais ampla. Da mesma forma, uma investigação que articulasse o insólito lygiano com a perspetiva de género, atendendo ao modo como as personagens femininas se relacionam com o medo e com a transgressão nestas narrativas, constituiria um caminho promissor para a

continuidade deste estudo. Ainda assim, espera-se que esta dissertação tenha contribuído para iluminar uma dimensão da obra de Lygia Fagundes Telles que a crítica tem explorado de forma ainda incipiente, reafirmando a atualidade e a complexidade do insólito como categoria fundamental para a compreensão da literatura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balaio, A. (2017). Quem tem medo da literatura fantástica? In P. G. Tenório (Org.), *Sobre a escrita criativa* (pp. 45–51). Raio de Sol.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Larousse.
- Castello, J. A. (1999). *A literatura brasileira: origens e unidade (1500–1960)*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Visor.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A (2009). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. José Olympio.
- Covizzi, L. M. (1978). *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. Ática.
- Garcia, F. (2012). *Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária*. In F. Garcia & M. C. Batalha (Orgs.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (pp. 13–29). Caetés.
- García, F. (2007). O “insólito” na narrativa ficcional: A questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In F. García (Org.), *A banalização do insólito: Questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa* (pp. 11–22). Dialogarts.
- Garcia, F. (2022). *Insólito ficcional*. In C. Reis et al. (Eds.), *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)* (2ª ed.). Dialogarts. <https://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolitoficcional/>
- Freud, S. (1976). *O estranho. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Jayme Salomão (Trad.). Imago.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Objetiva.
- Kafka, F. (1997). *A metamorfose*. Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1915).
- Lamas, B. S. (2004). *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. EDIPUCRS.

- Leszczynski, T. (2022). *O insólito em Lygia Fagundes Telles: Uma análise dos contos “As formigas” e “A presença”*. Inventário, 30, 113–123.
- Lins, O (1976). *Espaço romanesco*. In: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Ática, p. 66-110.
- Lucas, F. (1999). *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles*. Cult: Revista Brasileira de Literatura (nº 23, Lygia Fagundes Telles: a prosa do imaginário), 6-17.
- Malrieu, J. (1992). *Le fantastique*. Hachette.
- Moisés, M. (1995). *A história da literatura brasileira*. Cultrix.
- Oliveira, K. (1972). *Técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo. Companhia das Letras.
- Poe, E. A. (2003). *Histórias extraordinárias (B. Silveira et al., Trans.)*. Nova Cultural.
- Régis, S. (1982). *Mistérios*. O Estado de São Paulo, Caderno de Cultura, p. 10.
- Roas, D. (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Editora UNESP.
- Silva, V. M. T. (1985). *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Presença.
- Telles, L. F. (1998). *Mistérios*. Rocco.
- Todorov, T. (2004). *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva.
- Topa, F. (2023). *Coisas que não levam a nada*. Sombra pela cintura.
- Trevisan, A. L., & Atik, M. L. G. (2019). *Narrativas insólitas ou realidades possíveis*. Todas as Musas.
- Trevisan, A. L. (2023). Na literatura, as manifestações do insólito ficcional. In A. L. Trevisan (Org.), *Na literatura, o insólito* (pp. 7–15). O Sexo da Palavra.