

LYGIA FAGUNDES TELLES E EDGAR ALLAN POE: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS

Ana Luiza Silva Camarani
Prof^a Doutora
UNESP – Araraquara

Paulo Sérgio Marques
Doutorando
PPG em Estudos Literários
UNESP – Araraquara

RESUMO:

Se levarmos em conta que a narrativa fantástica estruturou-se como uma categoria literária a partir do romantismo europeu, constataremos que há mais de dois séculos faz parte integrante da história literária ocidental. Por razões diversas, que dizem respeito às flutuações da moda, da política ou da história, ora participa da movimentação cultural e social, ora se eclipsa. Na literatura brasileira contemporânea, Lygia Fagundes Telles vem resgatar a literatura fantástica, inovando-a, ao mesmo tempo em que se volta para a tradição da categoria. Essa recuperação é feita pelo procedimento da intertextualidade, por meio de alusões a narrativas fantásticas dos séculos XIX e XX; dentre elas, destaca-se o diálogo intertextual que elabora com a obra de Edgar A. Poe, estabelecendo um espaço do *encontro* entre formações discursivas: do autor/narrador, do leitor e da tradição literária.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; narrativa fantástica; conto; intertextualidade.

ABSTRACT:

If we consider that fantastic narrative has been structured as a literary category from the European romanticism, we will evidence that more than two centuries ago it has composed the Western literary history. For many motives, due to vogues or political and historical fluctuations, the fantastic narrative sometimes takes part in cultural movement, sometimes hides. In the contemporaneous Brazilian literature, Lygia Fagundes Telles rescues the fantastic literature, by innovating it, at the same time she faces to category's tradition. This recuperation is made by process of intertextuality, through references to the fantastic narratives of the XIX and XX centuries; among them, it is detached the intertextual dialogue that she develops with the Edgar A. Poe's works, by establishing a *meeting place* between discursive formations: of the author/narrator, of the reader and of the literary tradition.

KEYWORDS: Comparative Literature; Fantastic Narrative; Short Story; Intertextuality.

Se considerarmos que a narrativa fantástica estruturou-se como uma categoria literária a partir do romantismo europeu, constataremos que há mais de dois séculos faz parte integrante da história literária ocidental. Por razões diversas, que dizem respeito às flutuações da moda, da política ou da história, ora participa da movimentação cultural e social, ora se eclipsa.

Surgida na Europa do final do século XVIII, a literatura fantástica firmou-se e desenvolveu-se sobretudo na Alemanha, Inglaterra e França, no início do século XIX, impondo-se rapidamente como uma categoria distinta na totalidade do campo literário, em consequência da aliança que estabelece, em sua configuração discursiva, entre duas estéticas diferentes: o que a caracteriza, do ponto de vista do princípio realista é improvável (fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais).

De fato, a existência da representação do real no texto fantástico que se contraponha a um acontecimento sobrenatural, estranho ou excepcional é a condição necessária para que uma narrativa seja considerada fantástica. Basta atentarmos para as discussões contidas em diferentes textos teóricos dedicados a esse tipo de narrativa, sempre ressaltando a necessidade da coexistência contraditória, na narrativa fantástica, da representação da realidade banal com o elemento insólito ou sobrenatural. Já o fato de Todorov, desde a definição que propõe, enfatizar a hesitação dos protagonistas das narrativas fantásticas diante do fenômeno aparentemente sobrenatural encontra várias oposições por parte da crítica especializada. No entanto, nesse tipo de fantástico que se firmou e se desenvolveu durante todo o século XIX – que chamaremos de fantástico tradicional, e do qual emana a maioria dos contos fantásticos de Telles – a hesitação parece ser um elemento importante, sobretudo porque diferencia a literatura fantástica da gótica, da qual se originou. Além disso, determina a ambiguidade, a incerteza e a sutileza próprias do fantástico. Por outro lado, a definição de Bessière (1974) vem completar a de Todorov quando assinala a contradição e a recusa entre as ordens do real e a do sobrenatural, oposições essenciais à caracterização da narrativa fantástica.

O conto *O encontro* foi publicado pela primeira vez em 1958, em **Histórias do desencontro** e republicado várias vezes: em 1961, 1965, 1971, e 1981 nos livros **Histórias escolhidas**, **O jardim selvagem**, **Seleta** e **Mistérios**, respectivamente, este último configurando-se como uma coletânea de contos fantásticos.

À representação do real comum e banal do início do conto, mesclam-se, ao lado de metáforas bastante sugestivas, as impressões da protagonista que já introduzem certa hesitação, representada no estilo da autora por meio de pontos de interrogação e de reticências: “Onde, meu Deus? — perguntava a mim mesma. — Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...”. (TELLES, 1974, p. 51). Em seu passeio habitual pelo vale, a protagonista, pela primeira vez, transpõe a colina e atravessa o campo, dirigindo-se ao bosque; nesse percurso, supostamente interdito já que nunca ocorrera à jovem a possibilidade de transpor a colina, o jogo de reconhecimento acentua-se

pouco a pouco, bem como a inquietação e mesmo o medo: “Invadiu-me de chofre a sensação de estar próxima de um perigo. Mas que perigo era esse e em que consistia?” (TELLES, 1974, p. 52). Penetra, então, no bosque – espaço representativo do real: objetivamente, a personagem nada fez além de atravessar um lugar circunscrito no espaço, mas mostra a necessidade de se convencer disso: “A expectativa está só em mim [...]” (TELLES, 1974, p. 52); no entanto, a sensação de solidão e desolação aumenta à medida que caminha, bem como se intensifica o pressentimento de estar indo em direção a uma cilada.

De fato, o bosque, que “parecia petrificado” (TELLES, 1974, p. 52), além de incluir uma modalização indicadora da subjetividade e da hesitação da protagonista e indicar um espaço preso dentro de um tempo imóvel, revela-se uma espécie de labirinto onde, tomada pela sensação constante de *déjà vu*, a jovem parece saber o que vai encontrar no caminho que percorre. O espaço sombrio do bosque contrasta com o “sol lícido” que brilhava no campo, apontando para a situação insólita e desprovida de razão por que passava a personagem.

Ao discorrer sobre o universo fantástico, Vax (1965) assinala a existência de um centro, lugar maldito de onde emana todo o malefício. No conto de Telles, esse centro maligno é anunciado desde a segunda linha: “Contra o céu, erguiam-se negros penhascos, tão retos que pareciam recortados com a faca. Espetado na ponta da pedra mais alta, o sol espiava através de uma nuvem.” (TELLES, 1974, p. 51). A imagem criada para sugerir o quanto eram mortais os penhascos em direção aos quais a jovem caminhava, é acentuada pela personificação do sol, espetado, “que sangrava como um olho [...]” (TELLES, 1974, p. 52).

Se os espaços da narrativa fantástica parecem ter uma tradição literária originada no romance gótico e solidificada no romantismo, espaços sombrios que muitas vezes se combinam com as horas noturnas, Vax chama a atenção para a polivalência e para a conseqüente indeterminação dos motivos e temas, que só podem ser considerados fantásticos dentro de uma narrativa estruturada como fantástica; sem esse dinamismo organizador, o motivo isola-se, fecha-se sobre si mesmo e não se desenvolve em tema.

Assim é que a teia com a aranha atenta em seu centro, no conto de Telles, remete imediatamente ao pensamento da personagem: *A cilada* (TELLES, 1974, p. 52) e ao centro do labirinto espaço-temporal em que ela se encontra; já os outros motivos desse universo fantástico – a pedra fendida ao meio, os dois carvalhos, o broche de ouro da desconhecida que se reproduz no álbum de retratos da protagonista – remetem de imediato ao tema do duplo e, posteriormente, ao tema da reencarnação.

O tema do duplo, bastante polivalente, é freqüente na literatura de modo geral desde seus primórdios. Introduzido na narrativa fantástica no século XIX com o romantismo alemão, foi desenvolvido no decorrer do século por escritores como Chamisso, Hoffmann, Nerval, Gautier, Mau-

passant, Stevenson, Oscar Wilde. Ao retomá-lo em *O encontro*, Telles recupera também o tema da reencarnação: por ocasião da renovação do fantástico na literatura, depois de 1850, a doutrina de Allan Kardec, difundida em **Le livre des esprits** (1957), serviu de inspiração a alguns textos fantásticos, dentre eles **Spirite**, de Théophile Gautier, publicado em 1866, no qual afloram tanto as teorias iluministas de Swedenborg quanto as teorias espíritas kardecistas.

Ao mesmo tempo em que recupera a tradição da narrativa fantástica do século XIX por meio dos motivos, temas e estrutura, Telles renova-a pelos procedimentos estilísticos de que se utiliza. Em seus textos teóricos sobre a ficção fantástica, **Introdução à literatura fantástica** (1975) e **A narrativa fantástica** (1970), Todorov apresenta um *corpus* constituído por narrativas fantásticas do século XIX, nas quais assinala a existência de uma estrutura em comum, formada pelos aspectos verbal, sintático e semântico. Em relação ao aspecto verbal, Todorov aponta a modalização e a linguagem figurada (tomada em seu sentido literal) como índices anunciadores de elementos que ultrapassam o natural, os quais se aliam aos temas do aspecto semântico, para culminar na irrupção do sobrenatural, em uma gradação que compõe o aspecto sintático.

Telles parece preservar essa estrutura, mesmo que inove em relação à modalização, como já foi assinalado, por meio das interrogações e reticências que apontam com clareza as dúvidas e incertezas, logo as hesitações da protagonista na situação insólita em que se encontra. Ao contrário, sua linguagem poética não deixa ver imediatamente as conotações que encerram.

Uma característica bastante peculiar da obra da escritora brasileira é a recorrência de protagonistas femininas. Ao discutir a tipologia das personagens, Tritter (2001, p. 65) aponta para a complexidade dessa noção na literatura fantástica, uma vez que engloba um grande número de seres, humanos ou não, animados ou não, com existência real, sobrenatural ou fantasmática. Mais adiante, Tritter (2001, p. 69) assinala o fato de a mulher intervir raramente como protagonista da narrativa fantástica, apontando a governanta de *A volta do parafuso*, de Henry James, publicada pela primeira vez em 1898, como uma das exceções. De fato, no século XIX, os protagonistas, narradores ou testemunhas da ocorrência sobrenatural são, em sua grande maioria, do sexo masculino; a personagem feminina permanece como o objeto da busca do herói. A obra de Telles, ao contrário, apresenta, como se sabe, uma multiplicidade de personagens principais femininas.

O diálogo com a tradição é, assim, aprimorado pela escritora mesmo quando subverte as normas tradicionais. A intertextualidade é outro meio que utiliza para afirmar a filiação de seu conto à literatura fantástica. No jogo de reconhecimento, tentando racionalizar o irracional, a personagem de *O encontro* considera a hipótese de estar sonhando, que descarta imediatamente, pois “num breve sonho não cabia tão minuciosamente uma paisagem igual.” (TELLES, 1974, p. 53). Na verdade, ao mencionar essa hipótese, Telles continua a dialogar com elementos caros ao romantismo e ao fantástico tradicional, que tinham o sonho como um de seus grandes temas. Assim, tanto a protago-

nista quanto a autora descartam essa possibilidade, a segunda evidenciando, de certa forma, seu conhecimento da tradição, ao mesmo tempo em que indica um percurso ou uma perspectiva de leitura. É, no entanto, a segunda hipótese que se revela como uma intertextualidade, no sentido que Genette (1982, p. 8) considera esse termo: como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, freqüentemente pela presença efetiva de um texto em outro, seja pela citação, pelo plágio ou pela alusão. Tratando-se os dois primeiros tipos de transcrições literais, é da alusão que a autora se serve para expressar o pensamento da protagonista do conto: “[...] e se eu estivesse sendo sonhada?” (TELLES, 1974, p. 53).

Essa alusão, ou intertextualidade implícita, como a nomeia Jenny (1979) remeteria ao conto de J. L. Borges intitulado *As ruínas circulares*, no qual o protagonista dedica sua vida “a sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.” (BORGES, 1972, p. 60); no desfecho do texto, lemos: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.” (BORGES, 1972, p. 66).

Ao estabelecer esses diálogos intertextuais, Telles traz ao seu conto textos da literatura fantástica de autores contemporâneos como, em nossa percepção, o de Borges, ou anteriores, como a referência que faz ao conhecido poema de E. A. Poe (1981, p. 397), *O corvo*, o qual apresenta diversas traduções em língua portuguesa. Durante o encontro, ao lado da fonte, com a desconhecida que se mostra ansiosa à espera de alguém, a protagonista pergunta:

“— Gustavo?”, nome que lhe escapa, pensa ela, “com incrível espontaneidade: era como se estivesse sempre em minha boca, aguardando aquele instante para ser dito. — Gustavo — repetiu ela como um eco. — Gustavo. Encarei-a. Mas por que ele não tinha vindo? ‘E nem virá. Nunca mais. Nunca mais.’” (TELLES, 1974, p. 54-5).

A repetição dessas últimas palavras remete implicitamente à recorrência dos mesmos termos no final de várias estrofes do poema de Poe. Ao ter a percepção dessa alusão, a conotação torna-se clara e conduz ao tema da morte. A palavra “eco”, por sua vez, volta a anunciar o tema do duplo.

Todos esses elementos temáticos e estilísticos convergem para o centro maldito, os penhascos e o abismo onde a protagonista, impotente, vê sua imagem do passado, seu duplo, atirar-se pela segunda vez, sobre a cela de um cavalo, outra cena memorável para o leitor de Poe, que, antes de Telles, deu a sua personagem Metzelgenstein o mesmo fim, em conto homônimo.

Tantas alusões à obra do escritor norte-americano, de quem Telles é confessada admiradora (TELLES, 1998, p. 30), chamam a atenção para o forte diálogo entre os dois autores, em *O Encontro*, e pedem um olhar mais demorado sobre as narrativas de Poe, como possíveis fontes para outros pontos de intertextualidade. Torna-se, então, inevitável não recordar, pelos elementos presentes no conto de Telles, uma obra-prima da narrativa de Poe: *A Queda da Casa de Usher*, conto publicado em 1839.

A trama se inicia com a chegada do narrador à Casa de Usher, para uma visita ao amigo Roderick, que, ao lado da irmã gêmea Madeline, é o último descendente da família. Ambos apresentam enfermidades anômalas: ela é cataléptica; ele, hipersensível e dotado de uma perturbação que o faz acreditar que o solar é uma criatura viva e oprime e amaldiçoa seus habitantes. Enterrada viva pelo irmão, Madeline levanta-se do túmulo, no final do conto, e atira-se sobre Roderick. Combatem sob uma tempestade, que abala os alicerces da casa. O narrador foge e só consegue ver, à distância, a casa afundar, com seus moradores, no chão pantanoso sob a lua cheia.

O espaço descrito pelo narrador de Telles (1974, p. 51), “vasto campo” de “calma” e “desolação”, coberto pela “névoa branda”, evoca a mesma descrição inicial do narrador de Poe, que chega ao local igualmente inóspito da sede da Casa de Usher. A visão seguinte também combina, para os dois narradores: enquanto o de Poe (1981, p. 136) encara, com “tremor”, “um pantanal negro e lúgubre” espelhando “imagens alteradas e invertidas” da paisagem, o narrador de Telles (1974, p. 51) chega “à boca de um abismo” de “fundo insondável” com “água corrente”, cujo som é reconhecido como o eco de algo já ouvido. Em ambos, portanto, o cenário conduz ao tema do duplo.

As figuras continuam se encadeando durante a trama, até o desfecho, como se a própria tessitura do conto de Telles duplicasse a de Poe: a narrativa de Poe *encerra* com uma “lua cheia e cor de sangue” (POE, 1981, p. 147); como numa imagem invertida e especular, e *O Encontro abre* com um “sol que sangrava como um olho” (TELLES, 1974, p. 68), que recorda ainda as janelas da Casa de Usher, “semelhantes a olhos” no reflexo do pântano (POE, 1981, p. 136); a Casa “orgânica” de Poe encontra correspondência no bosque “petrificado” de Telles (1974, p. 52); até a fenda que atravessa de alto a baixo a mansão dos Usher (POE, 1981, p. 139-140) é antecipada e reconhecida pela personagem-narradora de Telles (1974, p. 52): “‘Agora vou encontrar uma pedra fendida ao meio.’ E cheguei a rir entretida com aquele estranho jogo de reconhecimento: lá estava a grande pedra golpeada, com tufos de erva brotando na raiz da fenda”.

Também as personagens e motivos presentes na *Casa de Usher* reaparecem no conto de Telles. Temos lá, como aqui, a presença da mulher enigmática, em Madeline e na amazona, respectivamente, e as sócias de Telles correspondem aos gêmeos de Poe. A condução da trama parece também perseguir um mesmo percurso. O centro do conto de Poe, a partir do qual a narrativa caminha para seu clímax, é identificado na canção introduzida pelo narrador e, em seguida, pela leitura de um dos livros antigos da biblioteca de Roderick (POE, 1981, p. 141 ss.), que constituem, ambos, metanarrativas, em *mise en abyme*, do próprio conto. O conflito entre as personagens de Telles, por sua vez, é anunciado pela metáfora de um álbum:

Fixei obstinadamente o olhar naquele desconcertante personagem de um antiquíssimo álbum de retratos. Álbum que eu já folheara muitas vezes, muitas. Pressentia agora um drama com cenas entremeadas de discussões tão violentas, lágrimas. Cólera (TELLES, 1974, p. 55).

Após a referência da narradora ao álbum, inicia-se a cena do combate entre duas personagens: Gustavo e o velho, no conto de Telles; Roderick e Madeline, no conto de Poe. Ambas as narrativas concluem, finalmente, com os mesmos motivos, a tempestade e o mergulho de personagens no abismo: enquanto os irmãos são engolidos pelo pântano, com a casa, a amazona de Telles – e também a narradora? – atira-se, com o cavalo, no abismo.

No plano da enunciação, as duas narrativas também se aproximam. Ambos os narradores, de primeira pessoa, apresentam-se em estado dubitativo. O narrador de Telles interroga a memória, incomodado com o *déjà vu*; o de Poe surge, desde as primeiras linhas, perturbado por emoções que desconhece: “Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício, invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável [...]. Eu não podia apreender as idéias sombrias que se acumulavam em mim” (POE, 1981, p. 136). As dúvidas e hesitações dos narradores conferem, às duas narrativas, efeitos semelhantes. A narração nos conduz de uma emoção a outra, num horror crescente, que culmina na destruição total de personagens e cenários, sem que possamos dar um sentido lógico à trama.

Em Poe – como em Telles –, o conto de mistério não poucas vezes é também um “*conto misterioso*”, isto é, a atmosfera de mistério não se desprende apenas dos caracteres ou dos elementos cenográficos, mas obriga à indagação sobre a própria maneira de condução do narrador e sobre a elaboração estrutural da trama, em que geralmente as ações são apenas sugeridas e se sucedem de maneira aparentemente desconexa.

Kátia Oliveira, pesquisadora dos romances de Telles, comenta, da narrativa da autora, que em suas tramas e personagens, “a essência não é nunca penetrada de lado a lado” (OLIVEIRA, 1972, p. 32). Personagens e narradores esbarram nas coisas sem nunca compreendê-las totalmente: “Lygia deixa a narrativa crescer como uma conquista das personagens frente ao mundo e a si próprias. [...] As situações e os ambiente se colocam por si, ficando a narração resumida em favor do caráter mais ou menos vago.” (OLIVEIRA, 1972, p. 25).

O escritor e crítico argentino Julio Cortázar, por sua vez, ao analisar a obra de Poe, atribui a abertura de suas narrativas a um prazer de enganar com enigmas. Seriam textos escritos “para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”. Segundo o escritor argentino, o “egotismo” e o “orgulho” de Poe encontrarão nessas narrativas “instrumentos de domínio que raras vezes podia alcançar pessoalmente sobre seus contemporâneos”. Esse efeito de dominação espiritual, por sua vez, dependerá “de atmosferas que escapam originariamente a seu domínio, o qual só se impõe *a posteriori*” (CORTÁZAR, 1993, p. 121). Opinião semelhante é a de Lúcia Santaella, para quem o narrador de Poe “está a rir *do* leitor ou *para* o leitor [...] preso na armadilha do terror” que é o texto, formado por “camadas subterrâneas” que o leitor precisa decifrar (SANTAELLA, 1987, p. 188).

O conto, para Poe, é uma cilada, cuja leitura conduz, por inúmeros recursos – dos quais o nível de enunciação é um meio privilegiado –, à necessidade de restituição de um sentido só possível por um retorno ao texto e uma recuperação do “desenredo” enigmático elaborado pelo autor para provocar o sentimento do mistério e do absurdo no destinatário. Dessa forma, pode-se tomar a mansão, em *A Casa de Usher*, como uma alegoria da própria narrativa: no mesmo passo em que ela envolve e domina as personagens, o conto desdobra-se, ao leitor–aventureiro, como objeto enigmático a ser decifrado.

Julio Cortázar (1993, p. 124-125) já pressentiu certa proximidade entre a arte narrativa de Poe e o interior de uma casa, afirmando que o autor norte-americano é hábil em “nos introduzir num conto como se entra numa casa”, de modo que somos obrigados a ler sua narrativa “como se estivessemos dentro”.

O próprio Edgar Allan Poe já utilizou num texto crítico a metáfora da casa para a narrativa: “Não posso deixar de pensar que muitos romancistas poderiam, de vez em quando, extrair algum proveito do exemplo dos chineses que, embora construam suas casas, começando pelo teto, têm contudo senso bastante para não começarem seus livros pelo desenlace” (POE, 1981, p. 444). Os mistérios da mansão são, pois, homólogos aos mistérios do conto.

Assim também em Lygia Fagundes Telles: nela, como em seu confessado mestre, elipses textuais conduzem sempre à ambiguidade da fábula, não apenas no sentido da hesitação proposta por Todorov para o conto fantástico. A dúvida, em Telles ou Poe, não se resume à dificuldade de distinguir entre natural e sobrenatural, mas estende-se à própria possibilidade de se estabelecer um mínimo de coerência para os episódios, de modo a se conseguir remontar uma fábula, isto é, uma estória em sua linearidade causal. Utilizando a nomenclatura proposta por Hjelmslev, enquanto o fantástico mais comum se define no plano da forma do conteúdo, isto é, na organização semântica – dos significados –, textos de Telles e Poe estendem a hesitação também ao plano da expressão, isto é, à organização sintática – dos significantes.

Em *A Casa de Usher*, sequer sabemos o que está ocorrendo, para podermos julgar a interpretação entre as esferas natural ou sobrenatural: o narrador-observador relata fragmentos da realidade que testemunha, e não podemos concluir, diretamente, pela situação total do objeto narrado. Em Telles, por sua vez, temos eventos, como o tiro soado e não localizado, que só podem ser integrados numa trama por um grande esforço de interpretação.

A hesitação do narrador, que já apontamos acima, é índice de que, se no plano do conteúdo existem obscuridades semânticas, no plano da expressão elas também se manifestam, obrigando a conceber o conto à luz do mesmo cenário misterioso. Em Poe, é essa hesitação, aliás, que nos oferece uma chave interpretativa para *A Casa de Usher*. Ao descrever a situação da Casa de Usher e de suas personagens, o narrador inicia dizendo que pouco conhece de Roderick, para a seguir alertar

que alguma coisa, contudo, *ele sabe*: “Embora, quando crianças, tivéssemos sido companheiros íntimos, *eu, na verdade, conhecia pouco* meu amigo. [...] *Sabia, contudo* [...]” (POE, 1981, p. 137). Esta oposição entre as duas situações, a de vacilação e a de certeza, coloca em relevo a última, tanto mais valorizada quando sabemos que estamos frente a um narrador que afirma conhecer pouco do que narra. Assim, aos olhos do leitor cuidadoso, as duas declarações que vêm a seguir tornam-se informação de primeiro plano para a interpretação do conto.

Em primeiro lugar, o narrador informa sobre uma enfermidade que desde muito tempo acomete os membros da família de Roderick, da qual, logo veremos, ele é uma das vítimas, ao lado da irmã, que também sofre com acessos catalépticos. Como a enfermidade é notada no seio da família, conclui-se daí que pode ser um traço hereditário legado de uma geração a outra. A segunda informação diz respeito aos casamentos sempre interiores e conseqüentemente consangüíneos entre os membros da família, fato, aliás, para o qual o próprio narrador chama atenção, qualificando-o de “muito notável” (POE, 1981, p. 137). Do cruzamento de ambas as informações pode-se deduzir que a enfermidade de Roderick resulte justamente do predomínio de uma particularidade genética ligada a genes recessivos, que, em função das relações consangüíneas, perpetuou-se no sangue das sucessivas gerações. *A Casa de Usher*, isto é, a família configurada no patrimônio, pesa sobre os irmãos como um destino, sugerindo, no conto, o tema do incesto, origem da angústia e loucura das personagens, que, se obedecem ao seu destino, casam-se entre si e perpetuam a doença; se não casam, arruinam a *Casa*, destruindo a linhagem.

O narrador em Telles, como vimos, manifesta a mesma hesitação, convidando à mesma necessidade de preencher lacunas narrativas para conferir sentido à leitura. Se, em Poe, a hesitação do narrador, envolvendo o leitor em mistério, empurra para a leitura metalingüística e faz compreender a casa como alegoria do conto, em Telles, esta hesitação obriga à mesma metalinguagem, por meio da sugestão da presença, no conto, de um nível de intertextualidade.

O questionamento do narrador, em Telles, é provocado pela sensação de *déjà vu*: ele é introduzido na narrativa com o sentimento de que essas ações – e essa narração – repetem ações – e narração – anteriores. Tomado no contexto metalingüístico, um *déjà vu* é um intertexto, situação em que um Narrador/Leitor reconhece índices de leituras anteriores.

O tema da leitura não é incomum na obra de Lygia Fagundes Telles, para quem o conto é “uma forma arrebatadora de sedução” (TELLES, 1998, p. 29). A autora explora-o muito proximamente na reescritura do célebre conto de Machado de Assis, *Missa do Galo*, e sugere-o alegoricamente no conto *A Caçada*, conforme nota a crítica Sônia Régis (1998, p. 85), segundo a qual esse conto de Telles questiona a própria representação, criando uma “metáfora da criação literária”, em que o tapete é um “chamariz” que seduz o leitor para enredá-lo com a personagem em sua trama.

Acreditamos que o mesmo ocorre em *O encontro*, cujo narrador elabora sua narrativa a partir de elementos que “viu” em algum lugar, embora não se lembre onde, e, por meio deles, vai também “seduzindo” e reconstruindo a memória de narrativas anteriores. Desse modo, podemos, aos poucos, ir reconhecendo e rememorando outras leituras, como a de “A queda da Casa de Usher” e, possivelmente, ao de um romance espírita brasileiro, no tema da reencarnação, sugerido, antes do desfecho do conto, por meio da alusão a um texto inserido na paraliteratura: Telles alude a uma cena e a personagens – Gustavo é um deles – contidos no livro espírita **Laços eternos**, de Zíbia Gasparetto (1997), considerado um romance mediúnico e adaptado para o palco em 1991.

Desse modo, se, em *A Casa de Usher*, Poe problematiza a participação do leitor na elaboração da obra poética, em *O encontro*, Telles amplia a problemática, apontando a criação literária como uma operação de intertextualidade, em que a obra surge como espaço do *encontro* entre formações discursivas: do autor/narrador, do leitor e da tradição literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril, 1972.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.
- GASPARETTO, Zíbia. **Laços eternos**. 48^a ed. São Paulo: Vida e Consciência, 1997.
- OLIVEIRA, Kátia. **A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles**. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- POE, Edgar Allan. **Poesia e prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. RJ : Ediouro, 1981.
- RÉGIS, Sônia. A densidade do aparente. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n^o 5, março de 1998, p. 84-97.
- SANTAELLA, Lúcia, “Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando”, in: POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Tradução de José Paulo Paes. SP : Círculo do Livro, [1987].
- TELLES, Lygia Fagundes. Entrevista: A Disciplina do Amor. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n^o 5, março de 1998, p. 27-43.
- TELLES, Lygia Fagundes. **O jardim selvagem**. Rio de Janeiro: José Olympio/Civilização Brasileira/Três, 1974. (Literatura Brasileira Contemporânea, 20).

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. Trad. L. Perrone-Moisés. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRITTER, Valérie. **Le fantastique**. Paris : Ellipses, 2001. (Thèmes et études).

VAX, Louis. **La séduction de l'étrange**. Paris : PUF, 1965.