

Solange Labbonia Falquete

**(Re) Inventando realidades:
jogos espacio-temporais em três contos de Julio Cortázar**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Roxana
Guadalupe Herrera Álvarez

São José do Rio Preto

2007

Falquete, Solange Labbonia.

(Re) Inventando realidades: jogos espacio-temporais em três contos de Julio Cortázar / Solange Labbonia Falquete – São José do Rio Preto: [s.n.], 2007

139 f.; 30 cm.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1.Literatura – História e crítica – Teoria, etc. 2. Teoria literária. 3. Literatura argentina. 4. Contos fantásticos. 5. Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação. I. Herrera Álvarez, Roxana Guadalupe. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0

**(Re)Inventando realidades:
jogos espacio-temporais em três contos de Julio Cortázar**

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez – Orientadora
Profa. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes (UNIFIEO e FAAP/SP)
Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP/SJRP)

Suplentes

Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFU/MG)
Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior (UNESP/SJRP)

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me presenteia todos os dias com o fôlego da vida, inteligência, saúde e força para alcançar meus objetivos. A Ele também por um sonho.

Aos meus pais, que algumas vezes falaram bastante para me motivarem, outras que falaram somente o suficiente para que eu soubesse que estavam comigo e outras ainda que optaram pelo silêncio para que eu pudesse seguir.

À Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, pelo respeito a mim como aluna e como pessoa e pelo tempo e disposição dispensados a este projeto.

Aos Profs. Drs. Arnaldo Franco Junior e Sônia Piteri, pelas críticas e sugestões pertinentes; e Álvaro Luiz Hattner, pelas indicações bibliográficas e pelo entusiasmo.

Ao Junio, que com suas sensibilidade e sensatez, foi sempre compreensível e me apoiou incondicionalmente.

À Ellen, pela confiança, sinceridade e companheirismo.

Aos amigos cronopianos: Ligia, Leandro e Denise, por permitirem que eu me encontrasse, mesmo sem ter a necessidade de um ponto fixo. Por serem leitores e escritores de um mundo cheio de estilo, povoado por sereias e pingüins.

À Carol, essencial para a minha reorganização.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 09
CAPÍTULO I	p. 12
Grafias de um cronópio	p. 13
CAPÍTULO II	p. 31
2.1 – O fantástico “puro” – e desvanecente – de Todorov	p. 32
2.2 – Metamorfoseando: mudanças no fantástico a partir de Kafka	p. 44
2.3 – O neofantástico ou uma teoria da desestabilização.....	p. 48
2.4 – “Quanto ao mundo, quando saíres, em que se haverá convertido?”	p. 55
CAPÍTULO III	p. 67
3.1 – De barriga para cima e de pernas para o ar: brincando de inverter.....	p. 68
3.2 – Amores e fingimentos em linhas cruzadas.....	p. 91
3.3 – Um choro que invade e deturpa a normalidade.....	p. 114
FRÁGIL LIMITE.....	p. 128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 133

FALQUETE, Solange Labbonia. *(Re)Inventando realidades: jogos espaciotemporais em três contos de Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é estudar como a manipulação do tempo e do espaço na narrativa contribui para a construção do efeito fantástico e para o questionamento do que é realidade em três contos do autor argentino Julio Cortázar (1914-1984): “A noite de barriga para cima” (1971), “Todos os fogos o fogo” (1975) e “A porta incomunicável” (1971). Em cada texto há dois espaços e dois tempos (passado e presente), um representando a realidade e outro, a ficção. No primeiro conto, temos duas narrativas independentes uma da outra, apesar de terem alguns pontos em comum. No final do conto, há uma inversão do que se acreditava ser a representação da realidade para o que se acreditava ser a representação da ficção, por meio de um deslocamento do tempo. O presente do leitor é transformado em um mundo absurdo para o personagem. No conto “Todos os fogos o fogo”, também podemos delimitar duas narrativas autônomas, constantemente intercaladas. Elas mantêm uma relação de analogias e isso proporciona uma sensação de simultaneidade, como se existissem dois mundos paralelos, ou seja, como se o passado e o presente, ambientados em dois espaços completamente distintos, estivessem acontecendo ao mesmo tempo. Portanto, os limites entre realidade e ficção vão atenuando-se mais, pois não se sabe qual dos ambientes representa uma ou outra. Já no conto “A porta incomunicável”, os dois tempos estão justapostos em um mesmo espaço e o insólito surge no ambiente normal do personagem. Os dois primeiros contos estão mais próximos do que Jaime Alazraki (1994) chama de literatura *neofantástica*, enquanto o último conto se aproxima mais da estética da literatura fantástica tradicional, explicada por Todorov (2003). Implicitamente, nos três textos as “realidades” representadas são deturpadas, causando com isto estranhamento no leitor.

Palavras-chave: Julio Cortázar, literatura fantástica, neofantástico, realidade, tempo na narrativa.

FALQUETE, Solange Labbonia. *(Re)Inventing realities: spatial and timing games in three short stories by Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This research aims to study how the narrative's manipulation of time and space contributes to the construction of the fantastic effect and to the questioning of what reality is in three short stories by the Argentinean author Julio Cortázar (1914-1984): “The night face up” (1967), “All fires the fire” (1973) e “Incommunicable door” (1967). In each of these texts there are two spaces and two times (past and present), one representing reality and the other, fiction. In the first short story, there are two independent narratives, with some common points been considered. In the end of the short story, there is an inversion of what was believed to be the representation of reality to what was believed to be the representation of fiction, by means of a time displacement. The reader's present is transformed into an absurd world for the character of the story. In the short story “All fires the fire”, we can also delimitate two autonomous narratives, constantly intercalated. They maintain an analogical relation that provides a feeling of concurrence, as if there were two parallel worlds or, in other words, as if past and present, placed in two completely different spaces, were happening at the same time. Therefore, the limits between reality and fiction become weaker and weaker, because it is not known which of the spaces represent one or the other. Whereas in the short story “Incommunicable door”, the two times are juxtaposed in the same space and the uncommon appears in the character's normal environment. The two first short stories are close to what Jaime Alazraki (1994) calls *neofantastic literature*, whereas the last short story is close to the traditional aesthetic of fantastic literature, explained by Todorov (2003). Implicitly, in the three texts, the represented realities are modified, causing a strangeness effect on the reader.

Keywords: Julio Cortázar, neofantastic literature, neofantastic, reality, time in narrative.

FALQUETE, Solange Labbonia. *(Re)Inventando realidades: juegos espacio-temporales en tres cuentos de Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMEM

El objetivo de esta investigación es estudiar como la manipulación del tiempo y del espacio en la narrativa contribuye para la construcción del efecto fantástico y para el cuestionamiento de lo que es realidad en tres cuentos del autor argentino Julio Cortázar (1914-1984): “La noche boca arriba” (1969), “Todos los fuegos el fuego” (1977) y “La puerta condenada” (1969). En cada texto hay dos espacios y dos tiempos (pasado y presente), uno representando la realidad y otro la ficción. En el primer cuento, tenemos dos narrativas independientes una de la otra, aunque tengan algunos puntos en común. En el final del cuento, hay una inversión de lo que se creía ser la representación de la realidad para lo que se creía ser la representación de la ficción, por medio de un despliegue del tiempo. El presente del lector es transformado en un mundo absurdo para el personaje. En el cuento “Todos los fuegos el fuego”, también podemos delimitar dos narrativas autónomas, constantemente intercaladas. Ellas mantienen una relación de analogías y eso proporciona una sensación de simultaneidad, como si existisen dos mundos paralelos, o sea, como si el pasado y el presente, ambientados en dos espacios completamente distintos, estuvieran ocurriendo al mismo tiempo. Así, los límites entre realidad y ficción van atenuándose más, puesto que no se sabe cual de los ambientes representa una u otra. Ya en el cuento “La puerta condenada”, los dos tiempos están yuxtapuestos en un mismo espacio y el insólito surge en el ambiente normal del personaje. Los dos primeros cuentos están más cercanos de lo que Jaime Alazraki (1994) llama literatura *neofantástica*, y el último cuento está más cerca de la estética de la literatura fantástica tradicional, explicada por Todorov (2003). Implícitamente, en los tres cuentos las “realidades” representadas son alteradas, causando con esto extrañeza en el lector.

Palabras-clave: Julio Cortázar, literatura fantástica, neofantástico, realidad, tiempo en la narrativa.

INTRODUÇÃO

O objetivo que temos com este trabalho é, a partir das análises de três contos do autor argentino Julio Cortázar (1914-1984), verificar como a coexistência de dois espaços narrativos e duas perspectivas temporais geram estranhamento nesses textos e como esta estrutura aponta para o neofantástico.

No primeiro capítulo, traçaremos um breve panorama sobre a vida e a obra de Cortázar. O intuito, porém, não é escrever uma biografia ou uma fortuna crítica, mas refletir sobre como essas grafias (biografia e bibliografia) podem se interferirem e se relacionarem, como as percepções do homem motivam e se refletem no escritor... mas o homem que observa é o escritor. Então não seria o modo como as percepções do escritor motivam e se refletem no homem?

No segundo capítulo apontaremos algumas diferenças entre o fantástico tradicional e o neofantástico, pois os contos selecionados aproximam-se do “neofantástico”, termo criado por Jaime Alazraki (1994) para referir-se às peculiaridades das narrativas de Cortázar, que se diferenciam das narrativas fantásticas tradicionais em diversos aspectos. Para pensar o conceito de neofantástico, recorreremos a alguns de seus ensaios (*Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, 1994), de David Roas (*Teorías de lo fantástico*, 2001) e do próprio Cortázar em alguns dos ensaios organizados e reunidos por Davi Arrigucci Jr. e Haroldo de Campos no livro *Valise de cronópio* (1993). Já como representante das teorias do fantástico tradicional, tomaremos por base a obra



Introdução à literatura fantástica (2003), de Tzvetan Todorov, publicada pela primeira vez em 1968.

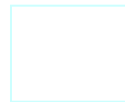
Não pretendemos fazer um estudo comparativo nem exaustivo das duas tendências literárias, apenas demonstrar como os contos selecionados geram estranhamento valendo-se de recursos mais próximos dos usados no fantástico não tradicional. A inquietude que eles nos causam advém principalmente da maneira como o texto está articulado e não tanto pelo enredo como normalmente ocorria no fantástico tradicional.

Dois dos contos que selecionamos têm dois núcleos espacio-temporais que são intercalados durante toda a narrativa. Trata-se dos contos “La noche boca arriba” (1969) [A noite de barriga para cima] (1971) e “Todos los fuegos el fuego” (1977) [Todos os fogos o fogo] (1975) aos quais dedicaremos os itens 3.1 e 3.2 do terceiro capítulo desta dissertação.

O terceiro conto é “La puerta condenada” (1969) [A porta incomunicável] (1971) que causa estranhamento pela presença do sobrenatural no mundo normal, ou seja, pela justaposição dos dois núcleos espacio-temporais. À análise desse conto será dedicado o item 3.3 do terceiro capítulo.

O que os três contos têm em comum é, portanto, a representação, em cada um deles, de dois espaços e dois tempos. E o que os diferencia é a maneira como esses elementos são articulados no texto. Cada núcleo espacio-temporal (abreviado como **net** nas próximas páginas) representa um mundo dentro do texto. Isso significa que temos dois mundos representados em cada conto: um que representa a realidade e outro a ficcionalidade, mas com algo que os une, ou

seja, com pontos de intersecções entre as duas representações.



Pretendemos verificar como essas alterações são realizadas, isto é, quais os recursos usados para inverter/ confundir as representações desses dois mundos. Por isso, houve necessidade de se estabelecer os conceitos de “realidade” e “real”, explicados no último subitem do segundo capítulo.

CAPÍTULO I

Muito do que tenho escrito ordena-se sob o signo da excentricidade, posto que entre viver e escrever nunca admiti uma clara diferença.

(CORTÁZAR).

Grafias de um cronópio

A apresentação do autor não é necessária para que sua obra seja analisada, pois, autor e homem devem ser vistos separadamente. No entanto, as visões de mundo do homem, adquiridas a partir de suas experiências reais ou ficcionais, interferem no modo como ele representará esse mundo, ou seja, reflete-se de maneira mais ou menos indireta em sua escrita.

Portanto, o que pretendemos não é fazer uma análise biográfica dos textos selecionados, mas simplesmente apresentar ao leitor uma breve biografia de Julio Cortázar acompanhada de uma rápida descrição de seus livros, para, depois, independentemente dessa apresentação, analisar alguns de seus textos. Será uma visão panorâmica que, ao longo da dissertação, irá ficando mais restrita.

A história começa quando Julio José Cortázar e María Herminia Descotte casam-se em Buenos Aires em 1912 e, no ano seguinte, embarcam para a Europa com Victoria Gabel de Descotte (mãe de María Herminia) a fim de estender os negócios do pai de María, Luis Descotte Jourdan. Em 24 de agosto de 1914 nasce Julio Florencio Cortázar em Bruxelas (Bélgica). E em 1915, a Segunda Guerra Mundial e um governo alemão em Bruxelas fazem com que a família se mude para Zurique (Suíça), onde nasce a irmã de Cortázar, Victoria Ofelia Mercedes. A partir de então, Cocó (como era chamado Cortázar em sua infância) passa muito mais tempo em companhia de sua avó, já que Memé (Victoria) sofria de epilepsia e precisava de cuidados especiais de sua mãe. Nessa

época, Zurique é um centro político e cultural, onde encontros e festivais literários são freqüentes.

Com a morte de Luis Descotte, em 1916, o “projeto Europa” começa a desmoronar. Em 1917, María Hermínia e Victoria se mudam para Barcelona e Julio José regressa sozinho a Buenos Aires com o intuito de conseguir um cargo político com velhos amigos, e, desde então, Cocó viverá só entre mulheres: avó, mãe e irmã, pois seu pai não regressa mais.

Assim, aos quatro anos de idade, Cortázar (e de agora por diante, “Cortázar” sempre se referirá a Julio Florencio) vai morar na Argentina, precisamente em Banfield, um povoado ao sul de Buenos Aires. Não se sabe ao certo se o pai volta a viver com a família por mais alguns anos, pois em algumas versões da história, a separação definitiva ocorre em 1920, outras, em 1922 ou em 1924. O fato é que Cortázar crescerá longe da figura paterna. Mais tarde, todas as mulheres da família se casam e Juan Carlos Pereyra passa a ser o padrasto de Cortázar.

Super protegido pela família, Cortázar passa a maior parte de seu tempo lendo, e aos nove anos de idade escreve seu primeiro romance. Aos 13 anos, escreve poemas involuntariamente plagiados de um de seus escritores preferidos: Edgar Allan Poe. Era um garoto muito sensível e observador como pode ser visto no trecho de uma entrevista que dá em 1984, quando lhe perguntam quando e por que começou a escrever:

Digamos que desde os seis, sete anos, eu me vejo aceitando a realidade que meus pais me ensinavam, que meus sentidos me ensinavam. Quero dizer, aceitando-a plenamente e, ao mesmo tempo, traduzindo-a

continuamente para chaves do tipo verbal. Quero dizer que o fato de que um objeto tivesse um nome não anulava o nome na utilização realista do objeto, como geralmente faz uma criança. Um menino aprende que isto aqui se chama cadeira e então depois pede ou procura uma cadeira, mas para ele a palavra “cadeira” já não tem sentido separada daquela coisa. Tornou-se um valor simplesmente funcional de utilização. Curiosamente, minhas primeiras recordações são de diferenciação. Ou seja, uma espécie de suspeita de que se eu não explorasse a realidade no seu aspecto de linguagem, seu aspecto semântico, a realidade não seria completa para mim, não seria satisfatória. E inclusive – isto um pouco depois, aos oito ou nove anos – entrei numa etapa que poderia ter sido perigosa e desembocado na loucura: quer dizer, as palavras começavam a valer tanto ou mais que as coisas (PREGO, 1991, p. 20 – 21).

O trecho acima mostra como a linguagem já fascinava Cortázar desde criança: a ludicidade das palavras, ou seja, as possibilidades de combinações de sons e sentidos, a fragmentação, a criação de anagramas (como o conto “Lejana” [“A distante”], publicado em seu primeiro livro de contos *Bestiario*, em 1951, em que o nome da protagonista “Alina Reyes” se transforma em “es la reina y...”).

Quando Cortázar diz que uma palavra não servia simplesmente para designar um objeto mostra bem uma das características mais marcantes de sua literatura: a palavra que não deixa de manter a relação usual com seu referencial, mas vai além disso. Deste modo, por exemplo, no conto “Bestiário”, o tigre que frequenta a casa não deixa de ser um tigre mesmo, mas também passa a representar a quebra da estabilidade, a ameaça à “normalidade”. As palavras mantêm seu referencial padrão ao mesmo tempo em que ganham um caráter de “diferenciação” dentro do conjunto da narrativa.

Em 1928, Cortázar ingressa na escola “Mariano Acosta” para formar-se como professor primário e logo começa a fazer traduções. Chega a cursar o primeiro ano do curso de Letras, mas, diante da dificuldade econômica de sua família, abandona os estudos universitários e começa a exercer a profissão que já havia conseguido. Assim, em 1937 começa a lecionar geografia na única escola de ensino médio de uma comunidade agropecuária de Buenos Aires chamada Bolívar. Nessa época, ocorre o golpe militar que seria seguido por freqüentes intervenções militares. Cortázar já demonstrava seu posicionamento esquerdista e já era leitor e admirador de escritores como García Lorca, Rafael Alberti e Pablo Neruda.

Em 1938 publica seu primeiro livro, *Presencia* [*Presença*], formado por 43 sonetos e assinado com o pseudônimo Julio Denis. Dirá mais tarde que eram sonetos "muy mallarmeños" e que o livro "felizmente" foi esquecido.

Em 1939 começa a lecionar em Chivilcoy, cidadezinha que ficava a duzentos quilômetros da capital, mas a mentalidade das pessoas interioranas o sufoca.

Em 1943 o general Edelmiro Ferrell decreta intervenção nas universidades e no ano seguinte Cortázar é convidado a lecionar literatura francesa e literatura da Europa Setentrional na Universidade de Cuyo. O quadro docente da Universidade havia passado por uma profunda reformulação: vários professores foram forçados a se aposentarem ou foram expulsos abertamente e

muitos de seus lugares eram ocupados por membros nacionalistas católicos. Era de se esperar que a carreira docente de Cortázar seria efêmera em tal ambiente.

De 1946 a 1955 Perón assume o poder. Pela primeira vez, se escuta falar sobre desaparecimentos e execuções. As manifestações estudantis começam a surgir em todo o país. Nessa época, apoiando os estudantes, Cortázar suspeita que suas correspondências são interceptadas e começa a ter cuidado com o que escreve. Como ato de recusa ao governo peronista, não assume o cargo universitário que havia conseguido legitimamente por meio de um concurso. Regressa, então, a Buenos Aires, onde trabalha na *Cámara del Libro*.

A guerra já havia acabado e retornar à Europa volta a ser um sonho possível. O sonho seria concretizado se conseguisse ter uma profissão em que ele fosse seu próprio patrão e que lhe desse liberdade para viajar. Após cursar, em apenas nove meses, estudos que normalmente levariam três anos, torna-se tradutor público nacional de inglês e francês. O esforço lhe provoca sintomas neuróticos, como, por exemplo, procurar moscas na comida. Cortázar diz que vários contos de seu primeiro livro foram, sem que ele soubesse, “auto-terapias, do tipo psicanalítico” (PREGO, 1991, p.170). Diz, ainda, que escrevia esses contos sentindo sintomas neuróticos que o incomodavam. É o caso da escritura do conto, “Circe”, que narra a história de “uma mulher muito linda e muito jovem, mas da qual todo mundo desconfiava e odiava porque achava que fosse uma espécie de bruxa, pois dois de seus noivos tinham se matado...” (PREGO, 1991, p. 171). Os noivos se matavam porque comiam bombons com baratas que ela fazia. Mas o narrador do conto se salva porque abre um dos bombons, vê a barata e

escapa. Sobre esse conto Cortázar diz o seguinte: “Acho que é um dos contos mais horrorosos que escrevi. Mas foi um exorcismo, porque me curou do temor de encontrar uma barata na minha comida” (PREGO, 1991, p. 171).

Vemos, com isso, a relação de Cortázar com a psicanálise: “[...] enquanto era professor em Chivilcoy, li as obras completas de Freud [...] e fiquei fascinado. Então, comecei, de maneira muito primária, a auto-analisar meus sonhos. Dos meus sonhos saiu boa parte de meus contos” (PREGO, 1991, p. 170-171).

Nessa época, também escreve duas peças teatrais que farão parte do livro *Adiós, Robinson y otras piezas cortas* [Adeus, Robinson e outras peças curtas] (1997), publicado somente em 1984: “Peça em três cenas”, escrita em 1948 e “A temporada das pipas”, escrita em 1950, unidas por um segundo nome: “Jogo de palavras” e influenciadas pelo experimentalismo de Jean Cocteau. O livro ainda é formado por uma peça escrita nos anos 70, intitulada “Nada para Pejuajó”, que se aproxima do teatro do absurdo, e por um texto radiofônico: “Adeus, Robinson”, em que os protagonistas da famosa história de Defoe voltam à ilha do naufrágio, mas Crusoé surpreende-se com o isolamento que lhe impõem.

Em 1949, publica *Los reyes* (1996) [Os reis], no qual assina seu verdadeiro nome pela primeira vez. Trata-se de um poema dramático em que a história mitológica do Minotauro é inovada, pois Ariadne apaixona-se pelo monstro e deseja que ele escape do labirinto.

Durante o verão, escreve seu primeiro romance, intitulado *Divertimento* (2003), que só será publicado postumamente em 1986. Em 1950

escreve outro romance: *El examen* (1996) [O exame], que também só será publicado em 1986. Neste livro, os personagens Andrés Fava e Stella são amigos de Juan e Carla e os estão acompanhando durante um dia inteiro em Buenos Aires para que estes últimos prestem um exame. Durante o caminho, conversam sobre literatura, cinema, cultura e realidade, e evitam o encontro com uma personagem misteriosa chamada Abel, que procura Carla.

O personagem Andrés vai dar origem ao livro constituído de pequenos textos que podem ser lidos aleatoriamente: *Diario de Andrés Fava* (1995) [Diário de Andrés Fava], escrito praticamente junto com *El examen*, mas só publicado em 1995. O livro é uma espécie de monólogo em que Andrés faz observações, questionamentos e explora seu mundo intrínseco.

Em 1951 publica *Bestiario* [Bestiário] (s.d), seu primeiro livro de contos, dentre os quais estão “Circe” e “Casa Tomada”. Nessa época, Cortázar traduz poemas, romances, ensaios, artigos e contos e junta dinheiro com o intuito de viajar para a Europa, o que ocorre em outubro de 1951, quando obtém uma bolsa de estudos do governo francês e viaja a Paris, com intenção de não regressar mais a Buenos Aires. Terminada a bolsa, começa a trabalhar como tradutor da UNESCO.

Casa-se com a tradutora argentina Aurora Bernárdez por volta de 1954. E em 1956 publica *Final del juego* [Final do jogo] (1971), livro com 18 contos. Nessa segunda série de contos, Cortázar se diz mais maduro e mais exigente, devido às experiências vividas nos últimos cinco anos em Paris. A experiência européia mudou-o profundamente:

Foram anos de experiência humana que eu não tivera na Argentina, onde sempre vivi muito solitário, enfiado, por um lado, em uma espécie de carreira docente, e, por outro, em bibliotecas. Paris foi um pouco o meu caminho de Damasco, a grande sacudida existencial (BERMEJO, 2002, p. 15).

A mudança entre os contos de *Bestiario* e os de *Final del Juego* está principalmente no deslocamento do enfoque no elemento fantástico do enredo para a estrutura, ou seja, para a sintaxe do relato. Como diz Alazraki, exceto os contos “Una flor amarilla” e “El ídolo de las Cícladas”, em que o estranho ainda é evidente no fato narrado, os demais contos se concentram “na sintaxe do relato como o meio gerador de um sentido que transcende os feitos narrados” (1994, p. 146, tradução nossa)¹. A observação dessa mudança será essencial nesta dissertação, já que é na estrutura, mais do que no enredo, que pretendemos encontrar os elementos geradores de estranhamento nos contos selecionados. Inclusive, dois dos contos selecionados fazem parte desse livro: “La noche boca arriba” e “La puerta condenada”.

Em 1959 publica *Las armas secretas* (1991) [As armas secretas], no qual aparecem quatro contos, entre eles “El perseguidor”, inspirado no trompetista de jazz Charlie Parker. Este conto marca uma nova fase da escrita de Cortázar, pois o enredo cede enfoque para a psicologia do personagem:

[...] era a primeira vez em que eu escrevia uma tentativa maior com os homens como seres humanos. Até aquele momento, minha literatura tinha se servido dos personagens, que estavam lá para que

¹ “en la sintaxis del relato como el medio generador de un sentido que transcende los hechos narrados”.

um ato fantástico ocorresse, uma trama fantástica. Os personagens não me interessavam muito [...] (PREGO, 1991, p. 120).

Em 1960 viaja aos Estados Unidos e publica seu primeiro romance: *Los Premios* [Os Prêmios] (1975). Trata-se de uma viagem no navio Malcom, que algumas pessoas ganham como prêmio de loteria. Ao embarcarem, porém, não sabem para onde vão nem quanto tempo durará a viagem. Tais elementos também são desconhecidos para o leitor. Além disso, são proibidos de freqüentarem uma parte do navio e se revoltam, motivo pelo qual voltam às suas casas e descobrem que, depois de três dias que se estendem por mais de 450 páginas, não haviam sequer saído do porto de Buenos Aires. A viagem, então, ocorre dentro do próprio navio, na psicologia dos personagens.

Em 1961 Cortázar visita Cuba, e, a partir desse momento, expressa sua fidelidade à Revolução Cubana e se compromete em ser mais ativo politicamente. Em 1965 escreve o conto “Reunión” [“Reunião”], dedicado a Che Guevara e, em 1966, afirma publicamente seu compromisso com a luta pela liberdade latino-americana. Em uma de suas viagens a Cuba, conhece a lituana Ugné Karvelis, que será sua segunda esposa e com quem viverá durante uma década em Paris.

Em 1962 publica *Historias de cronopios y de famas* [Histórias de cronópios e de famas] (1972), um livro estruturado em quatro partes: “Manual de instruções”, “Ocupações raras”, “Material plástico” e “Histórias de cronópios e de famas”. “Histórias de cronopios e de famas” é uma espécie de classificação humorística dos tipos humanos. Cortázar explica-os da seguinte maneira: os cronópios têm um pouco a conduta de poetas e são anti-sociais. Os

famas são o oposto dos cronópios, defendem a ordem, são pragmáticos e assumem cargos como, por exemplo, de gerentes de bancos. Já as esperanças são seres intermediários, que, de acordo com as circunstâncias, são influenciadas pelas famas ou pelos cronópios. O termo “cronópio”, portanto, passa a ser uma referência à literatura de Cortázar e será retomado em vários artigos e livros, como é o caso de *Valise de cronópio* (1993), livro organizado por Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Junior, em que vários ensaios fundamentais de Cortázar são reunidos.

Em 1963 publica a obra que o tornou conhecido em toda a América e que causou grandes repercussões na história da literatura: *Rayuela* [O jogo da amarelinha] (2002), um romance inovador que transgride a ordem tradicional de leitura e exige uma participação ativa do leitor. Em uma espécie de introdução, chamada “Tabuleiro de direção”, Cortázar explica ao seu leitor as possibilidades de leituras da obra:

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades:

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra Fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo (*O jogo da amarelinha*, 2002, p. 5).

Em 1964 reúne em um só livro chamado *Cuentos*, algumas narrativas de *Bestiario*, *Final del Juego*, *Las armas secretas* e *Historias de cronopios y de famas*. Em 1966 publica seu livro de contos *Todos los fuegos el*

fuego [Todos os fogos o fogo] (1975), constituído de oito narrativas, dentre elas a que recebe o mesmo nome do livro, e que será analisada nesta dissertação.

No ano seguinte aparece *La vuelta al día en ochenta mundos* (s.d) [A volta ao dia em oitenta mundos], livro que reúne contos, ensaios, poemas e crônicas, além de textos não verbais, mas pictóricos, gráficos e fotográficos, ou seja, é uma mescla de textos e gêneros que se assemelha aos livros “almanaques”.

Em 1968 publica outro de seus livros “almanaque”: *Último Round* (s.d), dividido em dois volumes, nos quais se encontram ensaios, contos, poemas, crônicas e textos humorísticos. No mesmo ano publica *Ceremonias*, uma seleção de contos de *Las armas secretas* e *Final del juego*.

Em 1969 publica uma antologia com alguns contos de *Bestiario*, *Final del Juego*, *Las armas secretas* e *Todos los fuegos el fuego*, intitulada *Relatos*. Publica também outro romance: *62, modelo para armar* (1973), livro que é a realização de uma idéia de romance que o personagem Morelli expõe no capítulo 62 de *Rayuela*, o qual não é lido caso o leitor siga a ordem de leitura dos capítulos estabelecida pelo autor. Sobre essa obra que gerou tanta polêmica, Cortázar diz o seguinte: “Achei que era positiva a eliminação sistemática e deliberada do comportamento psicológico previsível e usual nos personagens, essa presença de todo um repertório de sentimentos, paixões e mecanismos lógicos” (PREGO, 1991, p. 85).

Em 1970 aparece *Viaje alrededor de una mesa* [Viagem ao redor de uma mesa] e no ano seguinte publica *Pameos y meopas*, que inclui poemas escritos entre 1944 e 1958. Em 1972 publica *Prosa del observatorio* (1986)[Prosa

do observatório], com fotografias tiradas por Antonio Gálvez e pelo próprio Cortázar. Miguel Reyes Sanches, em um de seus artigos, diz:

Na Prosa do observatório, Julio Cortázar apresenta um livro de corte experimental com a formulação de problemas de índole metafísica, partindo de três elementos determinantes: 1. Os observatórios astronômicos sob a lua de Júpiter e Delhi, com seu cósmico simbolismo; 2. O Mar dos Sargazos, com os curiosos costumes das enguias; e, por último, 3. O narrador, o homem, que incluído na prosa, combina os elementos (tradução nossa)²

Disponível em: <<http://www.miguelreyessanchez.com>>. Acesso em 01 mai 2006

Em 1973 publica *Libro de Manuel* (1973) [Livro de Manuel], que obtém o Prêmio Médicis em Paris e cujos direitos autorais são doados aos presos políticos da Argentina. O espaço da narração novamente é Paris, e os protagonistas são um grupo de latino-americanos que tentam sobreviver. O enredo “fictício” é intercalado com notícias de jornal e outros documentos que retratam a ação de “La Joda”, um grupo que pretende lutar contra as ditaduras na América Latina. Seus inimigos são as formigas, com todas as hierarquias: “horminidos”, “hormigocratas” e “hormigachos”, comandados pelo “Hormigón”. Segundo Cortázar, é nesse livro que ele tenta fazer convergir alguns aspectos da história contemporânea com a literatura:

² En la *Prosa del observatorio*, Julio Cortázar presenta un libro de corte experimental con planteamientos de índole metafísica, partiendo de tres elementos determinantes: 1. Los observatorios astronómicos bajo la luna de Jupiter y Delhi, con su cósmico simbolismo; 2. El Mar de los Sargazos, con las curiosas costumbres de las anguilas; y, por último, 3. El narrador, el hombre, que incluído en la prosa, combina los elementos.

Convergência particularmente difícil, porque na maioria dos livros ditos comprometidos com a política – a parte política, da mensagem política – anula e empobrece a parte literária e se converte numa espécie de ensaio dissimulado, ou a literatura é mais forte e apaga a mensagem, deixando-a numa situação de inferioridade. Então, esse difícil equilíbrio entre um conteúdo de tipo ideológico e um conteúdo de tipo literário, que é o que quis fazer em *Libro de Manuel*, acaba sendo um dos problemas mais apaixonantes da literatura contemporânea (PREGO, 1991, p. 123).

O trecho acima demonstra que para Cortázar a literatura não deve ser usada como pretexto para falar de outros assuntos como a política, por exemplo. Cortázar sabia separar bem sua participação nas causas sociais de sua literatura ficcional. Chegou a dizer, sobre a literatura cubana, que os escritores seriam mais revolucionários se não escrevessem sobre a revolução, ou seja, se exercessem sua liberdade de expressão, sem ter o comprometimento com o momento histórico. A liberdade de criação e o uso da imaginação sem precisar seguir regras seria o ato mais revolucionário de um escritor.

Em 1974 aparece o livro de contos *Octaedro* (2000), novamente com oito narrativas, e em 1975 publica *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (2002) [Fantomas contra os vampiros multinacionais], um livro com formato de gibi, em uma edição popular para ser vendido nas bancas, justamente para informar a população sobre os trabalhos e as sentenças do Tribunal Russell e sobre as ditaduras do Cone Sul. No mesmo ano surge *Silvalandia*, livro com pinturas de Julio Silva.

Em 1977 aparece mais um livro com onze contos: *Alguien que anda por ahí* (1996) [Alguém que anda por aí]. Sobre esse livro, Cortázar diz que “os personagens vivem situações que, com algumas variantes lógicas, poderiam

ter sido vividas por muita gente. Ou seja, a relação entre personagens e leitores – como eventuais protagonistas – é maior agora que no começo” (BERMEJO, 2002, p. 29). Diz ainda que o livro está formado da seguinte maneira:

Há uma porcentagem de relatos fantásticos, uma porcentagem (que vai aumentando) de contos de indagação psicológica nos quais não acontece nada de fantástico, e dois ou três contos que são mais uma tentativa de demonstrar, de fato, a coincidência entre literatura e política abordada no *Livro de Manuel* (BERMEJO, 2002, p. 122).

Em 1978 publica *Territorios* (1978) [Territórios], livro que aborda o tema da pintura. Nele, Cortázar visita os territórios de alguns de seus artistas prediletos como Pierre Alechinsky, Rita Renoir, Alois Zötl, Leopoldo Novoa, Jacobo Borges, Guido Linás, Julio Silva, Antonio Saura, Jean Thiercelin, Sara Facio, Alicia D’Amico, Leo Torres Agüero, Leonardo Nierman, Luis Tomasello, Adolf Wölfli, Hugo Demarco e Frédéric Barzilay. Cada obra de arte é vista como um país e, segundo Agnaldo Farias (2002), “visitá-lo significa abandonar a confiança cega nos guias de viagem para abrir-se às surpresas, previsíveis quando se percorre um território único, ainda que dotado de aspectos semelhantes a outros territórios”.

Em 1979 Cortázar separa-se de Ugné Karvelis, e casa-se com Carol Dunlop, escritora canadense que havia tido problemas sérios nos Estados Unidos, país em que viveu, por sua oposição à guerra do Vietnã. Nesse mesmo ano, Cortázar viaja até Nicarágua e decide apoiar de todas as formas possíveis a Revolução Sandinista.

Em 1979 lança *Un tal Lucas* (1996) [Um tal Lucas], livro formado por textos curtos que não são propriamente contos, mas relatos sobre vários aspectos da vida do personagem, como, por exemplo, “Lucas y sus compras”, “Lucas y su patriotismo”, “Lucas y sus meditaciones ecológicas”, entre outros.

Em 1980 publica outra coletânea com dez contos: *Queremos tanto a Glenda*, que, no Brasil, também recebeu um novo título na tradução de Remy Gorga Filho: *Orientação dos gatos* (1981). Em 1981 consegue a cidadania francesa e lhe diagnosticam uma leucemia.

Em 1982 surge *Deshoras* (1996), livro cujos contos têm elementos autobiográficos bastante perceptíveis, como diz o próprio autor:

é perfeitamente possível que agora, nos últimos contos que escrevi, os que estão em *Deshoras*, eu me situe com maior facilidade, com maior intensidade, em períodos da minha vida já muito distantes: a época de estudante, a época das recordações da infância. (PREGO, 1991, p. 24)

Em 1983 aparece o livro *Los autonautas de la cosmopista* (1996), nascido de uma viagem realizada por Cortázar (“El lobo”) e Carol (“La osita”), em 1982, de Paris a Marselha. A regra era parar em dois estacionamentos por dia. Como havia 66, a viagem feita normalmente em dez horas, durou 33 dias. O livro, assim, é uma espécie de diário de viagem, escrito a duas mãos, com fotos e desenhos (feitos pelo filho de 14 anos de Carol, que nem sequer participou da viagem). Cortázar diz que

[...] para que o livro fosse divertido deveria ser um pouco uma paródia, não exasperada, das expedições ao Pólo ou da viagem de Colombo [...]. Éramos dois personagens que pretendiam explorar a rodovia Sul, coisa que ninguém tinha feito. (PREGO, 1991, p. 131)

O jogo de palavras do título indica, porém, algo quase “transcendental”: “autonautas” ganha o prefixo de “autopista” (estrada), e “cosmopista” ganha o prefixo de “cosmonauta” (astronauta). Deste modo, os protagonistas são astronautas que dirigem (uma Kombi) em uma pista “paralela”, revelando um sentido profundo e oculto nas coisas aparentemente banais. Os direitos autorais do livro são doados à Revolução Nicaragüense.

No mesmo ano, publica *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984) [Nicarágua tão violentamente doce], sobre a revolução e a vida cotidiana nicaragüenses. Ainda em 1983 publica *Negro el diez* [Negro o dez], sobre serigrafias de Luis Tomasello. Em 1984 surge seu último livro publicado em vida: *Salvo el crepúsculo* (1996) [Salvo o crepúsculo], uma antologia pessoal de poemas escritos anteriormente.

Em 1984 escreve ainda *Alto el Perú e Argentina, años de alambrados culturales* (1984), livro que reúne notas e artigos publicados por Cortázar entre 1974 e 1983, enquanto estava exilado. Está dividido em duas partes: a primeira, “Del exilio con los ojos abiertos” [Do exílio com os olhos abertos], em que o eixo central é o exílio como denúncia dos crimes militares. A segunda parte, “Del escritor de dentro y de fuera” [Do escritor de dentro e de fora], fala sobre o papel do intelectual naquele momento.

Esse é o ano da despedida de Cortázar, pois morre de leucemia e é enterrado no cemitério de Montparnasse, em Paris, junto com Carol Dunlop, que havia falecido em 1982.

Não se pode deixar de fazer referência à relação de Cortázar com a música. Ele diz: “Se lamento alguma coisa, é não ter sido músico. Teria sido mais feliz do que sendo escritor. Tenho a nostalgia da música, mas não sou dotado para ela, salvo como ouvinte, como aficcionado” (Bermejo, 2002, p. 86). A musicalidade está presente em sua literatura, tanto em menções a obras musicais em vários de seus textos, como na busca de um ritmo:

Quando comecei a escrever, a noção de ritmo se instalou em mim paralelamente à escrita [...] Se você ler os meus primeiros contos – “Bestiário”, por exemplo – verá que o último parágrafo de todos os relatos [...] é sempre armado sobre um esquema rítmico inflexível. A colocação das vírgulas, o encontro do substantivo com o adjetivo, as quedas da frase até o ponto final acontecem, *mutatis mutandi*, em uma partitura musical (BERMEJO, 2002, p. 87).

Disso advêm alguns problemas para os tradutores de Cortázar. Ele diz que “mesmo que a idéia, a informação esteja perfeitamente traduzida, se ela não tem *swing*, se não tem aquele movimento pendular que faz a beleza do jazz, perde para mim toda a eficiência. Morre” (BERMEJO, 2002, p. 87). Daí, também, a importância de se ler os contos de Cortázar em voz alta, para que o ritmo seja melhor percebido.

Essa rápida passagem pela biografia e pela bibliografia de Cortázar nos permitiu visualizar uma imensa diversidade de formas e um rico repertório de criatividade e experimentalismos. A maioria de suas obras

desnorteia o crítico ou o leitor que tentam encaixá-las em definições de gênero, em estruturas bem delimitadas. Um homem-menino profundamente sensível com as pessoas, com a vida, extremamente exigente com sua escrita e totalmente comprometido com a liberdade (física, intelectual, moral e estética) não se submete às regras fixas do mundo chamado “racional” e cria/recria um mundo lúdico, convocando o leitor a participar do jogo.

CAPÍTULO II

Muni-me de paciência e
desmontei o universo.
Desviei todas as coisas do
seu caráter, arranquei
todas ao seu curso ou ao
seu uso, para construir
novas hipóteses.

(GERSÃO)

2.1 – O fantástico “puro” – e desvanecente - de Todorov

O homem do século XVIII via-se, por um lado, influenciado pelos dogmas do Catolicismo e, por outro, pelos ideais do Enciclopedismo e do Iluminismo, que se afastavam das superstições e crenças de caráter religioso³. Nesta época, a hesitação do homem entre o que era explicável pela razão e o que era obscuro e desconhecido configura-se em uma nova expressão estética que viria a caracterizar a literatura fantástica. Isso não significa que os elementos insólitos apareçam apenas nos textos do século XVIII. Ao contrário, sempre estiveram presentes de maneira difusa em toda a história da literatura. No entanto, há um momento em que esses elementos aparecem de tal forma articulados que criam uma espécie de “escola literária” do fantástico, cujos textos têm características formais e temáticas semelhantes.

Comumente se usa o termo “fantástico” para referir-se a todo tipo de texto que transgride os princípios do realismo, ou seja, que não imite o

³ Luiz R. Salinas Fortes (1987) afirma que nos dois últimos decênios do século XVII até mais ou menos 1780, a Europa Ocidental, principalmente França, Inglaterra e Alemanha, é dominada por um movimento cultural filosófico chamado “Iluminismo” ou “Filosofia das Luzes” ou ainda “Ilustração”. Montesquieu, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Diderot e D’Alembert são exemplos de nomes vinculados ao movimento. O autor explica que o pensamento dominante nesse período, além da valorização do homem, “é uma profunda crença na Razão humana e nos seus poderes” (p. 9). Segundo o autor, é nessa época que ocorre a “aceleração do lento e complexo processo de transição do modo de produção feudal para o modo capitalista de produção, esboçado desde o século XV” (p.15). A aristocracia rural, sempre ao lado da Igreja, perde seus poderes econômico e político para uma nova classe, a burguesia, e “na medida exata em que o senhor feudal vai sendo suplantado, a Igreja vai perdendo seu poder absoluto, passando, deste modo, por uma crise profunda. A crítica sistemática e tenaz do espírito teológico e dos dogmas da tradição religiosa constituirá precisamente uma das grandes frentes de batalha para homens como os enciclopedistas” (p.15).

Quanto aos enciclopedistas, confeccionaram e apoiaram a *Encyclopédie*, “publicada na França entre 1751 e 1780, com 35 volumes. Era uma revisão completa das artes e das ciências da época, explicando os novos conceitos físicos e cosmológicos, e proclamando a nova filosofia do humanismo” (NOVA ENCICLOPÉDIA ILUSTRADA FOLHA, v. 1, p. 296).

modo de funcionamento explicado pelas ciências naturais. O termo, assim usado, torna-se extremamente abrangente e passa a ser definido não por suas características específicas, mas sim por sua “não definição”: tudo o que não é realista, é fantástico. Neste trabalho, não nos interessa esse uso *lato* e não criterioso, mas sim sua conceitualização como gênero literário, que, portanto, se define pela presença, e não pela ausência, de características. Mesmo porque, como veremos mais adiante, a concepção de fantástico na qual nos basearemos não se opõe ao realismo, pois pode ser considerada como mais uma maneira de enxergar e/ou mostrar a realidade.

Surgem, então, vários estudiosos⁴ que tentam sistematizar os mecanismos de criação desse novo gênero. Nesta dissertação, usaremos a obra *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, como base para pensar sobre alguns dos procedimentos característicos do fantástico. Segundo o teórico, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2003, p.31). Essa hesitação pode referir-se ao personagem (que geralmente é também o narrador) e, praticamente quase sempre, também ao leitor.

A hesitação deve estar presente em todo o texto, e é vista como a oscilação entre aquilo que é definido como realidade e aquilo que desafia ou distorce essa realidade. Se os acontecimentos parecem sobrenaturais durante toda a história, mas recebem uma explicação racional no final da narrativa, o texto insere-se, segundo Todorov, no gênero **fantástico-estranho**. Se, no entanto, os

⁴ Irène Bessière, Rosalba Campra, Louis Vax, Roger Caillois, Pierre- Georges Castex, Howard Philips Lovecraft, Roberto Reis, etc...

acontecimentos podem ser explicados pela razão desde o começo da narrativa, mas são incríveis e extraordinários, estamos no gênero **estranho puro**. Se durante toda a narrativa hesita-se entre aceitar novas leis e manter as do mundo natural, temos o **fantástico-maravilhoso**. Outra possibilidade é a aceitação, desde o início da narrativa, de novas leis, diferentes das estabelecidas no mundo natural. Isto caracterizaria o gênero **maravilhoso puro**.

No fantástico-estranho, inicialmente temos situações cujas explicações oscilam entre racionais e sobrenaturais. Todavia, no final da narrativa, essas situações, na verdade, não existiram, pois foram frutos de um sonho, de loucura, da influência de drogas, de acasos e coincidências, de fraudes ou ilusões. Como exemplo desse tipo de narrativa, Todorov cita o livro *Manuscrito encontrado em Saragoza*, de Jan Potocki (1761-1815), que narra várias histórias, ao estilo de *Decameron* e *As mil e uma noites*. Uma delas intitula-se “As histórias do demoníaco Pacheco” (2004). Pacheco dorme com a cunhada e a madrasta e acorda ao lado de dois cadáveres. Durante toda a narrativa, ele não consegue explicar racionalmente tais acontecimentos e acredita serem milagres e mistérios sobrenaturais. No final da narrativa, porém, descobre que tudo fazia parte de uma séria de ações de outros personagens para enganá-lo: tudo não passava de fraudes. Portanto, todos os acontecimentos, que pareciam sobrenaturais, recebem uma explicação racional.

O conto “Os assassinatos da rua Morgue” (1995), de Edgar Allan Poe (1809-1849), pode servir como exemplo do gênero estranho puro. Na história, duas mulheres são brutalmente assassinadas e não se sabe quem é o assassino nem

o motivo dos crimes. Durante toda a narrativa, o leitor é induzido a acreditar que os crimes não foram cometidos por um ser-humano, devido à barbárie, à falta de motivo, ao local em que os corpos foram encontrados, etc. Acredita-se, portanto, em uma espécie de maldição que tenha caído sobre as duas personagens, ou que algo sobrenatural as tenha matado. Somente no final da narrativa nos é revelada a identidade do assassino: um orangotango que havia fugido com uma navalha. O final surpreende porque é incrível, ou seja, tem uma explicação racional que, apesar de ser possível pelas regras das ciências naturais, é improvável. O conto, deste modo, é estranho, pois nada de sobrenatural acontece e as leis da realidade acreditada pelo leitor continuam intactas.

Deste modo, a linha que separa o estranho puro do fantástico-estranho é muito tênue, pois nos dois casos, o que parecia sobrenatural durante a história, é explicado racionalmente no final. Porém, no primeiro gênero, a explicação racional é quase mais incrível que a própria aceitação do sobrenatural, enquanto que no segundo gênero, a explicação é aceitável facilmente.

Como exemplo do fantástico-maravilhoso, Todorov cita o conto “A morte amorosa” (2004), de Théophile Gautier (1811-1872), em que um monge, no dia de sua ordenação, apaixona-se por uma cortesã: Clarimonde. Eles se encontram algumas vezes, mas ele assiste à morte da amada. A partir de então, ele sonha todas as noites com ela. No sonho – que, incrivelmente, continua de onde havia parado na noite anterior – Clarimonde mantém-se viva graças ao sangue que suga de Romuald (o monge) durante a noite. Romuald, então, começa a suspeitar que algumas coisas inexplicáveis estão lhe acontecendo, e atribui isso

ao diabo. No final da narrativa, ele vai ao cemitério, desenterra o corpo de Clarimonde e, para seu espanto, o corpo dela está fresco e intacto, com uma gota de sangue no canto de sua boca. Quando o abade que acompanhava Romuald joga água benta sobre a “defunta”, seu corpo se transforma e vira cinza.

No conto de Gautier, tanto o personagem quanto o leitor hesitam entre explicar os fatos racionalmente (tudo era apenas sonho, impressão) ou sobrenaturalmente (diabo disfarçado, morta-viva, etc). Mas, no final, aceita-se a explicação sobrenatural, inserindo a narrativa no fantástico-maravilhoso.

Como exemplos do maravilhoso puro, o sobrenatural é aceito desde o início da narrativa, e não causa assombro ou inquietação no leitor nem nos personagens. Todorov não cita nenhum exemplo desse gênero, mas o diferencia de outros tipos de maravilhoso: maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental e maravilhoso científico (ficção científica). Roas (2001), ainda distingue o maravilhoso cristão. Não é nosso objetivo estudar cada um desses gêneros. Portanto, apenas resumiremos as explicações dadas por Todorov a cada um desses gêneros, sem nos determos em exemplos.

O maravilhoso hiperbólico é gerado pela dimensão exagerada dos fenômenos. Não viola excessivamente a razão, pois pode ser só uma “maneira de falar”, ou seja, pode ser entendido como uma figura de linguagem: a hipérbole. No maravilhoso exótico a narrativa se passa em mundos desconhecidos e por isso não há motivos para duvidar, já que não se conhecem as possibilidades das regiões em que os fatos são narrados. No maravilhoso instrumental, aparecem objetos e técnicas desconhecidos para uma época, mas não para outra, como, por

exemplo, o tapete voador representando o avião. É muito próximo ao maravilhoso científico. Neste, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece.

Em seu artigo “La amenaza de lo fantástico”, Roas (2001) explica que no maravilhoso cristão, o sobrenatural é compreendido e admirado como uma manifestação do poder de Deus, ou seja, é acreditado pelo leitor: os acontecimentos sobrenaturais entram no domínio da fé como extraordinários, mas não impossíveis. O autor distingue, ainda, o realismo maravilhoso, em que o real e o sobrenatural coexistem sem causar nenhum espanto, em um mundo parecido com o nosso, e cita o autor Gabriel García Márquez como um dos representantes desse gênero.

O que nos interessa, neste trabalho, é o fato de o maravilhoso implicar na aceitação do sobrenatural, sem surpresa nem hesitação, em um mundo cujas leis diferem das leis naturais do mundo do leitor. Assim, personagens e leitores não estranham, por exemplo, um sono durar cem anos, uma árvore falar, uma abóbora virar cavalo, etc. Deste modo, o que diferencia o estranho do maravilhoso (baseia-se na) é a reação dos personagens e do leitor, como mostra o trecho a seguir:

O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens) (TODOROV, 2003, p. 53)

Fizemos esse breve percurso comparativo entre os diversos gêneros que permeiam o fantástico, para tentar caracterizá-lo melhor. Na visão de Todorov, portanto, o fantástico “puro”⁵ está entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, ou seja, é um gênero sustentado pela hesitação constante do personagem e do leitor: em todo o texto não se sabe em que acreditar. No final do texto, a dúvida persiste e não há uma única solução para o enredo, pois oscila-se entre uma explicação baseada na realidade e outra que questiona ou desestabiliza essa realidade.

Como exemplo do fantástico puro, Todorov cita a obra *Aurélia* (1986), de Gérard de Nerval (1808-1855), que narra as visões de um personagem durante um período de loucura, mas que mantém, até o final da narrativa, a ambigüidade dos fatos: o leitor não sabe se o que é contado, de fato, pode ser resultado da loucura. Além disso, há outros procedimentos narrativos, como um narrador em primeira pessoa, o uso do pretérito imperfeito e a modalização⁶, que tornam a narrativa fantástica, segundo Todorov. Deste modo, teríamos a seguinte tabela:

estranho puro	fantástico - estranho	fantástico puro	fantástico - maravilhoso	maravilhoso puro
---------------	--------------------------	-----------------	-----------------------------	---------------------

⁵ Parece-nos bastante complicado definir algum gênero como “puro”. Esta delimitação excessiva que Todorov realiza dos gêneros funciona quase como uma “camisa de força” para os textos, que fornecem muitas possibilidades de combinações sendo, muitas vezes, impossível e desnecessário classificá-los. Aqui, apontamos as terminologias usadas pelo teórico não com o intuito de encontrar somente características de um gênero nos textos, mas como formar de perceber e questionar algumas nuances constantes ou que escapam dos padrões classificatórios.

⁶ Esses procedimentos serão explicados a seguir.

Um conto que pode ser considerado fantástico, por apresentar os principais elementos elencados por Todorov, é “Thanatopía” (1997), de Ruben Darío (1867-1916), do qual faremos uma breve apreciação.

O narrador do conto é em primeira pessoa. Para contribuir com a desconfiança em relação ao fato narrado por esse narrador-personagem, que se revela doente aos olhos de outrem, seu pai era membro da Real Sociedade de Pesquisas Psíquicas, muito conhecido por seus estudos sobre hipnotismo. Além disso, ele (o narrador) está bebendo, como se comprova no trecho: “James Leen esvaziou em seu estômago grande parte da cerveja”⁷ (todos os trechos desse conto serão de tradução nossa), o que também contribui para a desconfiança de sua sobriedade. O local na narração é uma cervejaria.

O grupo de pessoas escutando James no bar são representantes dos dois tipos de leitores do conto: aqueles que acreditam na história narrada e os incrédulos. Isso instaura a dúvida e a hesitação no leitor, pois não sabemos se seus medos são causas ou conseqüências do que narra, ou seja, se são causados pelos fatos sobrenaturais que lhe aconteceram, ou se ele imaginou esses fatos, justamente porque já os temia.

Ele diz ter chegado à Argentina depois de ficar cinco anos presos no hospital psiquiátrico por seu próprio pai, pois este temia que o filho descobrisse a verdade de seu “plano macabro” (segundo a interpretação do

⁷ “James Leen vació en su estómago gran parte de su cerveza” (p. 31).

narrador–personagem). Para tentar garantir sua idoneidade, o narrador diz: “Advirto-lhes que não estou bêbado. Que não fui louco”⁸.

Há um outro narrador que aparece esporadicamente em alguns trechos do conto, mas sempre sua fala está entre parênteses. Como ele é um dos interlocutores, narra também em primeira pessoa, o que outra vez nos remete à dúvida, já que ele também está em um bar. Esse segundo narrador diz que James não é excêntrico na sua vida cotidiana, mas que às vezes tem esses raros acessos. Além disso, é um excelente professor e leciona em uma das principais escolas da cidade. Com essa descrição, a credibilidade de James ganha força, mas o interlocutor- narrador não se atreve a dizer se acredita ou não na história narrada e deixa a decisão para o leitor: “Deixamos para o leitor a apreciação dos fatos”⁹.

James conta que perdeu sua mãe quando era criança e, por isso, foi enviado por seu pai a um colégio interno. Recebia a visita paterna apenas uma vez por ano, era muito solitário e carente. O leitor poderá se perguntar, assim como quem o escuta no bar, se isso não poderia tê-lo enlouquecido ou desenvolvido uma imaginação fértil. Ou ainda, se a invenção de uma história sobrenatural não foi a maneira encontrada de chamar a atenção dos outros e não sentir-se mais sozinho. James diz várias vezes que aprendeu a ser triste.

Com o tempo, James começa a sentir repulsa pela figura paterna. Mas, quando aos vinte anos lhe avisaram que seu pai estava no colégio para visitá-lo, sentiu-se alegre, pois precisava desabafar com alguém sobre sua tristeza.

⁸ “Os advierto que no estoy borracho. No he sido loco” (p. 32)

⁹ “Dejamos al lector la apreciación de los hechos” (p. 32).

O pai, informado pelo reitor de que James não comia nem dormia bem, vai buscá-lo para levá-lo embora e apresentá-lo à madrasta.

A idéia de ter uma madrasta deixa-o completamente atordoado. Ele começa a criar hipóteses de quão terrível deve ser a substituta de sua querida mãe, chamando-a de cruel e de bruxa. Termina por pedir desculpas aos interlocutores alegando que às vezes não sabe bem o que diz, ou talvez que o saiba demais. Ou seja, a ambigüidade volta retorna: não sabemos se ele exagerou ao imaginar a madrasta ou se ela realmente era tão terrível como em sua descrição. Essa dúvida será o eixo central do conto.

Ele é levado à mansão e, ao apresentar-lhe a madrasta, os olhos do pai, segundo sua descrição, eram vermelhos e aterrorizantes, como de coelho, e olhavam de uma maneira especialmente penetrante. Quando James se aproxima da mulher, escuta a mesma voz misteriosa que havia escutado uma vez no colégio, chamando por ele. Porém, a voz parecia vir do quadro que retratava sua mãe. Ao cumprimentar sua madrasta, sentiu a pele da mulher muito fria, percebeu-a extremamente pálida e notou a ausência de brilho em seus olhos.

Nesse instante, James teve uma clara idéia e começou a sentir um cheiro horrível. Quando a madrasta falava, sua voz soou soava “[...] **como se saísse** de um cântaro gemente ou de um subterrâneo” (grifo nosso)¹⁰. Nesse trecho entrevemos aparece a **modalização**: a certeza expressa por um verbo no modo indicativo é substituída pela abertura de possibilidade proporcionada pelo modo subjuntivo. Segundo Todorov, a modalização é uma das técnicas para garantir a

¹⁰ “[...] como si saliesse de um cântaro gemebundo o de um subterrâneo” (p. 36).

hesitação e a ambigüidade. James começa a gritar desesperado e o pai tenta acalmá-lo em vão, pois ele ameaça ir embora daquela casa e dizer a todos que seu pai assassinou a esposa e casou-se com uma vampira, com uma morta.

O conto, portanto, não tem oferece uma solução, pois não é possível dizer o que realmente ocorreu. Uma das possibilidades é a de que James ficou psicologicamente alterado devido à morte de sua mãe, motivo pelo qual não aceitou uma madrasta, criou ilusões e foi internado pelo pai. Nesse caso, o conto traria o tema da loucura. Uma segunda leitura é acreditar na possibilidade de o pai de James, por ser cientista, ter ressuscitado a mãe que seria, portanto, uma morta-viva e então não duvidaríamos da razão de James. O conto, nesse caso, teria como temática a necrofilia. Poderíamos pensar, ainda, que o pai matou a mãe para casar-se com uma vampira. A narração de James pode, ainda, ser puramente ficcional: uma maneira de seduzir e encantar aqueles que o escutavam, uma maneira de ser o centro das atenções, embora ele próprio soubesse que tudo não passava de invenção.

O enigma permanece até o final, reforçado principalmente pela narração em primeira pessoa, pela modalização de algumas expressões, pelo ambiente em que a história é narrada (um bar), pela falta de testemunhas que confirmem a versão de James, etc. Não há, portanto, possibilidade de solução para o conto: a hesitação entre explicações racionais e sobrenaturais se mantém até o final da narrativa. Por esses motivos, o conto “Thanatopía” pode ser considerado fantástico, de acordo com a concepção de Todorov.

Além desses elementos que caracterizam o fantástico, Todorov também ressalta a importância do aspecto semântico dos textos, ou seja, dos temas. Eles dizem e afirmam que “o fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (2003, p. 100). A percepção já foi aqui explicada: personagem e leitor hesitam acerca dos acontecimentos e o narrador não tem certeza de suas percepções. Falta-nos, todavia, falar um pouco sobre o que se percebe, ou seja, os acontecimentos. Segundo Todorov “[...] sem ‘acontecimentos estranhos’, o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (2003, p. 100). Há, portanto, a necessidade de que algo extraordinário, inabitual, seja contado de uma maneira que garanta a hesitação até o final da história.

Percebemos que os exemplos analisados por Todorov em sua obra resumem-se, principalmente, ao século XIX, e são, em sua maioria, de origem francesa. Mesmo limitando-se a um curto período da história da literatura, a definição de fantástico de Todorov é “desvanecente”, pois fica entre dois gêneros, quase tendendo para um ou para outro. É uma definição, portanto, tão rigorosa que corre o risco de ter poucas obras e textos que a possam exemplificar e sustentar.

No século XX, com o aparecimento de escritores como Gabriel García Márquez (1928-), Carlos Fuentes (1929-), Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar (1914-1984), José J. Veiga (1915-1999), Murilo Rubião (1916-1991), entre outros, a definição de fantástico dada por Todorov torna-se

insuficiente, dada a natureza e a peculiaridade das obras desses autores¹¹. O próprio Todorov percebe uma mudança na literatura fantástica a partir das obras de Franz Kafka (1883-1924). É sobre essa mudança e sobre a insuficiência da definição utilizada de fantástico até aqui que falaremos a seguir.

2.2 – Metamorfoseando: mudanças no fantástico a partir de Kafka

Todorov observa que a noção de “realidade” se transforma de acordo com o contexto histórico e, justamente por isso, segundo o autor, hoje não existe mais literatura fantástica nos moldes da literatura do gênero fantástico dos séculos XVIII e XIX, porque não se acredita mais em uma realidade imutável como consideravam os positivistas daquela época. Não há mais um único conceito de realidade¹² e devido a essa mutabilidade “a literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio, nasceu uma nova literatura” (TODOROV, 2003, p.177).

Todorov percebe uma inovação na narrativa fantástica do século XX a partir de *A metamorfose* (1976), de Franz Kafka, publicada pela primeira vez em 1912, e aborda sucintamente o que a diferencia do fantástico

¹¹ Não é nosso intuito discutir se as obras desses autores são ou não semelhantes ou se podem ou não serem inseridas no gênero fantástico. Citamos autores que, comumente, são classificados pela crítica como escritores de literatura fantástica ou algum gênero próximo ao fantástico, como o realismo maravilhoso, por exemplo.

¹² Na verdade, Todorov usa o termo “real”, e não “realidade”, mas preferimos usar “realidade” por motivos que serão explicados no próximo item desta dissertação.

anteriormente cultivado. Segundo o teórico, o fantástico exige uma certa maneira de leitura “que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alegórica’” (2003, p. 38). Nesse contexto, o texto poético é entendido apenas como uma seqüência verbal, que não faz alusão a um referente, ou seja, que não significa outra coisa além dela mesma. Quanto à leitura alegórica, Todorov explica que:

É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores (TODOROV, 2003, p. 81).

Encontrar “indicações explícitas no texto” significa que todas as figuras do texto tenham um correspondente no plano da alegoria. O texto “A” deve se sobrepor perfeitamente ao texto “B”, ao qual se faz referência. Se essa correspondência não existe, não é possível pensar em alegoria, segundo Todorov. Para o crítico, se o leitor começa encontrar relações não explicitadas no texto, força uma leitura alegórica e, conseqüentemente, faz com que todos os textos se tornem alegóricos, posto que são interpretados.

O que nos resta, portanto, é fazer realizar uma leitura literal do texto fantástico, ou seja, interpretar os acontecimentos tais como são narrados, sem recorrer a alegorias ou metáforas. Caso contrário, o estranhamento, primordial nesse tipo de narrativa, deixaria de existir, e isto a descaracterizaria. Porém, como dito, o estranhamento não é o único elemento que caracteriza o

gênero fantástico. No trecho a seguir, Todorov, ao falar sobre *A metamorfose*, compara-a com os principais elementos da literatura fantástica dos séculos anteriores e, assim, podemos, de uma só vez, mostrar as características cultivadas anteriormente e as mudanças ocorridas a partir da obra de Kafka:

Se abordarmos esta narrativa [*A metamorfose*] com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação [...]. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “*A metamorfose*” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural [...]. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. Por outro lado, não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, em “*A metamorfose*”, trata-se de um acontecimento chocante, impossível; mas que acaba por se tornar paradoxalmente possível. Nesse sentido, as narrativas de Kafka dependem ao mesmo tempo do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível [...]. Somos, à primeira vista, tentados a atribuir um sentido alegórico a “*A metamorfose*” [...] pode-se certamente propor várias interpretações alegóricas do texto; este, porém, não oferece nenhuma indicação explícita que confirme esta ou aquela (TODOROV, 2003, p.179-180).

Na narrativa de Kafka, o acontecimento estranho está presente logo no início da narrativa e torna-se naturalizado ao longo do texto, mas isso não impede a inquietação do leitor, então não se trata de um texto maravilhoso. A

inquietação surge, principalmente, pelo fato de algo tão “incomum” (um homem transformado em inseto) ser tratado de forma tão natural, como se fosse algo banal e corriqueiro. Entendemos que quando Todorov fala sobre o fantástico partir de uma situação normal para “alcançar” o sobrenatural”, esteja referindo-se ao momento em que a **hipótese** da aceitação do sobrenatural é explicitada pelo personagem, como ocorre, por exemplo, no conto “Thanatopía”: durante todo o texto, ficamos em dúvida se James está louco ou se algo sobrenatural aconteceu em sua vida. Há uma gradação na narrativa que prepara o leitor para um desfecho surpreendente (que, no entanto, não tem uma única solução).

Além disso, a hesitação do personagem central (Gregor Samsa) entre uma explicação racional do acontecimento estranho e a aceitação de elementos que não estão subjugados ao racionalismo cede lugar à adaptação. No início da narrativa, Gregor se sente-se incomodado com sua nova situação, mas sua preocupação é saber quais serão as conseqüências da transformação (uma das coisas que mais o atormenta é saber que seu chefe irá procurá-lo, querendo saber o motivo de ele não ter ido trabalhar). Em nenhum momento ele duvida de estar mesmo transformado em um inseto. Não há hesitação.

E, finalmente, apesar de sugerir leituras alegóricas (da condição de homem reduzido a algo insignificante, por perder sua função na sociedade, por exemplo), o acontecimento sobrenatural não pode ser lido alegoricamente, já que não existe no texto nenhuma indicação explícita disso. Portanto, talvez seria mais coerente dizer que se trata de um texto passível de interpretação, levando o leitor a pensar em um significado além da história narrada, que representa ou simboliza

um estado da personagem, mas que, com tudo isso, deve ser lido literalmente: Gregor não deixa de ser visto como um inseto, e isso mantém o estranhamento durante toda a narrativa.

Apesar de Todorov referir-se apenas a *A Metamorfose*, e este não ser o objeto de nosso estudo, achamos conveniente trazer essa narrativa como ponto de partida para a reflexão sobre um novo conceito de literatura fantástica, com características que a diferenciam de textos de séculos anteriores. No entanto, a obra de Kafka aproxima-se de escritores como J. J. Veiga e Murilo Rubião, ao mesmo tempo em que se distancia de escritores como Julio Cortázar. Isso mostra, também, que a palavra “fantástico” assume diferentes matizes ao longo do tempo e que, portanto, é necessário explicitar de qual fantástico estamos falando ao nos referirmos aos contos de Cortázar.

2.3 - O neofantástico ou uma teoria da desestabilização

A partir do estudo das diferenças entre o fantástico tradicional e o fantástico de alguns contos de Julio Cortázar, Jaime Alazraki (1994, 2001) cria o termo “literatura neofantástica”. Segundo o crítico, o neofantástico caracteriza-se por suscitar no leitor perplexidade e inquietude devido ao insólito das situações narradas. Deste modo, em nossa dissertação, o termo “fantástico” passa a referir-se ao modelo de literatura que expressa, em maior ou menor medida, as

características gerais referidas por Todorov em sua obra (principalmente a *hesitação*). Tal termo, portanto, será entendido como um fantástico tradicional.

O termo criado por Alazraki não se refere propriamente a um novo gênero, pois o termo “fantástico” se mantém no novo termo e indica que, apesar das diferenças, existirão alguns pontos em comum entre o fantástico tradicional e o neofantástico, como se este fosse um subgênero daquele.

Na obra *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994), Alazraki diz explica que o fantástico diferencia-se do neofantástico por sua **visão**, sua **intenção** e seu **modo**¹³. No que diz respeito à visão, enquanto o fantástico assume a solidez do mundo que corresponderia à realidade palpável e tangível, para depois rompê-la, o neofantástico vê esse mesmo mundo como uma máscara a esconder uma outra realidade. No segundo caso, não há a ruptura com o mundo “real”, apenas sua desestabilização.

Em relação à intenção, o relato fantástico tende a provocar medo no leitor. O medo é o resultado da falta de certeza, do embate com o desconhecido e o inexplicável. Como o fantástico está justamente na dúvida entre o explicável e o inexplicável, o leitor se sente incomodado e, às vezes, amedrontado. Desse modo, quando Alazraki se refere ao medo causado no leitor de literatura fantástica, é um medo gerado pela incerteza, ou seja, pela ambigüidade dos acontecimentos narrados. Isso o diferencia do gênero **terror**, em que o medo é causado pela certeza de ameaça de seres sobrenaturais.

¹³ O modo, aqui, tem o sentido de “maneira de narrar”.

Já no neofantástico, o medo deixa de existir porque as situações remetem a um outro contexto que não o explicitado, ou seja, ganham dimensões metafóricas. Mas pensamos que é preciso ter muito cuidado ao dizer isso, pois o conto ganhará um aspecto metafórico por expressar, por meio de suas imagens e situações lidas literalmente, o questionamento da realidade. Em outras palavras, o que acontece no conto neofantástico “acontece mesmo”, não precisa ser interpretado como metáfora de alguma outra coisa.

Isso, no entanto, não impede que o relato neofantástico extrapole o próprio relato, pois impele o leitor a pensar e a questionar a sua realidade. Mas isso só é possível porque o relato é lido de maneira literal. Deste modo, por exemplo, o tigre que invade a casa do conto de Cortázar, intitulado “Bestiário”, não deixa de ser a representação de um tigre mesmo durante toda a narrativa. Mas, além disso, esse tigre representa algo que vai além do tigre, ou seja, representa o insólito, o invasivo.

Nas palavras de Alazraki, as situações narradas são, geralmente, metafóricas, pois indicam “[...] entrevisões ou interstícios de não-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação que não cabem nos alvéolos construídos pela razão, que vão em direção oposta do sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente” (tradução nossa)¹⁴, (ALAZRAKI, 2001, p. 277). As situações narrativas do neofantástico são metafóricas no sentido de darem abertura a esses pequenos espaços onde a razão não predomina, onde é

¹⁴ “[...] entrevisões o interstícios de sinrazón que escapam o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (p. 277)

possível vislumbrar - e “vislumbrar” no sentido de “alumiar frouxamente” e “conhecer imperfeitamente” novas possibilidades de realidades.

Quanto ao modo, o fantástico tradicional geralmente segue uma gradação: no início do texto o relato segue as leis da verossimilhança externa (a do mundo do leitor), para, aos poucos, introduzir sensações dos personagens que “julgavam perceber” algo estranho. As certezas do início do texto começam a ser substituídas por expressões modais que indicam incerteza, como “talvez”, “parecia que”, “tive a sensação de”, “acreditei”, etc, e isso significa que a hesitação do personagem é constante durante todo o texto, como explica Todorov (2003). O elemento sobrenatural só se torna mais evidente no final da narrativa, mas, ainda assim, continuamos duvidando se aquilo que é narrado realmente aconteceu ou se não passa de pensamentos e impressões do personagem.

Para reforçar essa ambigüidade, geralmente o relato fantástico é narrado em primeira pessoa, posto que “nas histórias fantásticas o narrador diz habitualmente ‘eu’” (TODOROV, 2003, p.90). Além disso, esse narrador conta sua história, muitas vezes, em ambientes que nos fazem duvidar ainda mais de sua idoneidade, como, por exemplo, um bar (em que sua sobriedade é posta dúvida), ou ele acabou de sofrer um grande trauma, como a perda de alguém querido, ou acabou de sair de um manicômio (e as razões pelas quais estava internado são sempre infundadas e injustas, segundo o seu próprio ponto de vista), entre outras situações que aumentam ainda mais a incerteza dos fatos narrados.

Já no relato neofantástico essa gradação é prescindível, já que o insólito pode aparecer já no início da narrativa, inclusive como algo naturalizado.

Isso não significa que o texto se torne maravilhoso, pois ainda se mantém a perplexidade do leitor, mesmo que o personagem e/ou o narrador não se surpreendam. Deste modo, por exemplo, no conto “Carta a una señorita en París” (s.d), um dos mais conhecidos de Cortázar, o personagem/narrador está tomando conta do apartamento de sua amiga e lhe escreve uma carta, para contar-lhe como está sendo sua estadia e para dizer-lhe que, de quando em quando, ele vomita um coelhinho. E conta-lhe de forma tão natural, que a naturalidade do fato insólito surpreende o leitor tanto quanto o próprio fato insólito.

Apesar de existirem diferenças entre as narrativas fantástica e neofantástica, muitos críticos e escritores continuam usando o termo “fantástico” ao se referirem às narrativas contemporâneas. Julio Cortázar é um deles, pois, apesar de não estar satisfeito com o termo “fantástico”, usa-o “por falta de nome melhor”, como afirma em seu ensaio “Alguns aspectos do conto” (1993, p. 148). Isso não indica, porém, que ele iguale seus contos às narrativas fantásticas tradicionais.

Nos contos selecionados para nosso estudo, não há mais a hesitação explícita dos personagens e narradores dos contos fantásticos tradicionais, nem a construção de um ambiente, como um castelo mal-assombrado, por exemplo, que sugira a presença de algo sobrenatural. O estranhamento ocorre principalmente devido à manipulação do tempo e do espaço nas três narrativas, que gera o efeito de passagem entre um mundo que representa a realidade e outro que representa (ou representaria) a ficção na narrativa.

Basear-se em elementos “comuns” (e não sobrenaturais), como tempo e espaço, para gerar o estranhamento nos textos, coincide com a visão que Cortázar tem de um bom texto fantástico. Para o escritor, o bom fantástico exige uma irrupção da anormalidade na normalidade. Para que haja estranhamento, é necessário basear-se no que é normal, cotidiano e esperado. Só dentro desse mundo ordenado é possível haver quebra da ordenação e grandes surpresas, já que estas estão “[...] onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada”, como expõe em seu ensaio “Do sentimento do fantástico” (1993, p.179).

A partir disso, é uma consequência concluir que se não há vínculo com a normalidade, não há, nos termos de Cortázar, boa literatura fantástica. Para Cortázar, na má literatura desse gênero, há dois extremos: ou os perfis sobrenaturais são introduzidos momentânea e efemeramente, ou transbordam no cenário sem equilíbrio entre o normal e o estranho. Ele diz que “[...] somente a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe também a ser a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu” (1993, p. 235).

Os padrões ordinários, portanto, não são excluídos do texto, mas apenas deslocados. Se fossem excluídos, o texto tenderia para outro gênero diferente do neofantástico¹⁵ (seja para o maravilhoso, o absurdo, o surreal, etc.). Deste modo, no neofantástico é preciso que haja desestabilização do mundo ordenado e comum a que o leitor está acostumado.

¹⁵ Como já dissemos, Cortázar utiliza o termo “fantástico” ao referir-se à sua própria obra, embora o achasse insuficiente e o fizesse “por falta de nome melhor”. No entanto, para não confundir tal termo com o fantástico tradicional de Todorov, preferimos sempre substituí-lo por “neofantástico” ao nos referirmos aos contos de Cortázar. A mesma substituição ocorrerá quando outros autores (como Roas) usarem o termo “fantástico” e o entendermos por “neofantástico”.

Cortázar afirma, ainda, que

[...] o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que pode nos usar a qualquer momento para um de seus mosaicos [...] (1993, p. 179).

O neofantástico, portanto, não depende exclusivamente dos elementos que aparecem no enredo, mas, sim, do impacto causado pelo insólito no leitor. Portanto, se se acredita totalmente no insólito, se o inesperado já é esperado, o fantástico não ocorre, pois ele não pode ser tão natural a ponto de eliminar a surpresa.

Em linhas gerais, neste capítulo tentamos nos aproximar do fantástico característico dos textos de Cortázar. No entanto, nossa intenção, como explicado anteriormente, não é a busca exaustiva por uma definição, pois nos basta tentar encontrar alguns aspectos dos textos de Cortázar, mesmo porque estamos lidando com um gênero que vai justamente contra as definições e categorizações.

Não queremos, portanto, encaixar os relatos de Cortázar em um gênero, pois isso seria tolher sua liberdade, sua imaginação, sua ludicidade. Assim, este capítulo valida sua existência por traçar alguns matizes dos contos que selecionamos, mas não por definir limites. Dentre as características dos textos de Cortázar, pudemos destacar: a falta de hesitação do personagem/narrador frente ao insólito e o impacto que essa aceitação do inexplicável causa no leitor, tirando-lhe a estabilidade das certezas e com isso fazendo-o questionar-se sobre seus conceitos de realidade e ficção; a manifestação do insólito no mundo normal, para

que este último seja desestabilizado; o estranhamento não é gerado não pela presença de elementos sobrenaturais na narrativa, mas, sim, muitas vezes, pela estrutura da narrativa, por meio de deslocamentos que não podem ser explicados racionalmente. Para que haja deslocamento, no entanto, vimos que é preciso basear-se em algo que era (ou se julgava) ser estável, e, por isso, o neofantástico necessita do conceito de realidade.

2.4 – “Quanto ao mundo, quando saíres, em que se haverá convertido?”¹⁶

A noção de fantástico de Todorov já dependia, em partes, do conceito de realidade, pois, segundo o teórico, a literatura fantástica deixou de ser escrita como nos séculos XVIII e XIX porque agora, diferente daquela época, sabe-se que há mais de um conceito de realidade.

Além disso, como vimos anteriormente, o neofantástico distingue-se do fantástico tradicional, entre outros aspectos, pela maneira como vê a realidade: ela é uma máscara que esconde uma segunda realidade, ou seja, é uma aparência. Além disso, o neofantástico desestabiliza o mundo ordinário do leitor, o que só é alcançado porque existe um conceito de realidade no qual apoiar-se. Por esses motivos, faz-se necessário saber sobre qual realidade estamos nos referindo e se os termos “realidade” e “real” são ou não sinônimos.

¹⁶ Jeunesse, citado por Cortázar (1993, p.177).

A intenção do relato neofantástico também tem relação com a concepção que se tem de realidade, já que, diferentemente do fantástico, que causava medo no leitor pela incerteza das ações narradas, o neofantástico não causa medo porque o texto ganha dimensões metafóricas. Como explicado anteriormente, não se trata propriamente de uma metáfora, mas de uma maneira de questionar a realidade, por meio de imagens e situações que são lidas literalmente.

As definições de real e realidade passaram por diversas mudanças de acordo com cada linha de pensamento ao longo da história da filosofia. A filosofia, como é sabido, ramifica-se em duas grandes vertentes: a Ontologia (teoria do ser) e a Gnosiologia (teoria do saber). Os estudos ontológicos tentam responder a duas perguntas fundamentais: “quem é o ser?” e “que é consistir?”. Da primeira pergunta, ocupa-se a Metafísica e, da segunda, a Teoria dos Objetos. A seguir, traçaremos algumas linhas sobre a Metafísica que serão relevantes para se entender os conceitos de real e de realidade que nos interessa nesta dissertação.

A Metafísica está dominada pela pergunta “quem é o ser?”, que é o mesmo que perguntar “quem existe”. Tal pergunta, segundo o que Manuel Garcia Morente expõe em sua obra *Fundamentos de filosofia* (1967), “supõe, pois, a distinção entre o ser que o é de verdade e o ser que não o é de verdade; supõe uma distinção entre o ser autêntico e o inautêntico ou falso” (p. 59). Significa, deste modo, dividir o “ser” em “ser em si” e “ser em outro”.

A resposta mais natural, imediata, óbvia e fácil à pergunta “quem existe” é a seguinte: “esta lâmpada, este copo, esta mesa, estas campainhas, este giz, eu, esta senhorita, aquele cavalheiro, as coisas e dentre as coisas, como outras coisas, como outros entes, os homens, a terra, o céu, as estrelas, os animais, os rios; isso é o que existe” (MORENTE, 1967, p. 65). E é esse senso comum que será questionado nos contos que selecionamos de Cortázar.

No conto “A noite de barriga para cima”, por exemplo, cria-se todo um ambiente “real”, concreto, com cheiros, sensações e objetos, mas que, depois, ganhará o caráter de ilusório, de ficção, pois não passava de um sonho. Cortázar questiona, portanto, se aquilo que pensamos ser realidade, de fato o é.

Todas as coisas, no senso comum, passam a designar o real. E a palavra latina que designa “coisas” é “res”, da qual advém a palavra “realismo”. Morente diz: “À pergunta: quem existe? Responde o homem naturalmente: existem as coisas – **res** – e esta resposta é o fundo essencial do realismo metafísico” (p.66). No entanto, Morente explica que nenhum filósofo, seja ele antigo ou moderno, pensa dessa forma, pois

[...] é demasiado evidente, quando refletimos um momento, que nem todas as coisas existem; que há coisas que cremos que existem, mas quando nos aproximamos delas vemos que não existem, seja porque realmente se desvanecem, seja porque imediatamente as decompomos em outras (1967, p.66).

Os gregos foram os primeiros a se preocuparem em distinguir aquilo que tem uma existência aparente e aquilo que tem uma existência real. A existência real significa encontrar algo que não possa ser reduzido a outras coisas,

que não pode ser decomposto. Muitos filósofos tentaram encontrar esse ser primordial, de existência em si, do qual partiam os demais seres. Durante o século VII antes de Cristo, Tales de Mileto e Anaxímenes determinaram que esta coisa era a água; Anaximandro pensou que esse ser fosse o apeíron, uma espécie de proto coisa indefinida; Empédocles inventou a teoria dos quatro elementos, segundo a qual as coisas não tinham uma origem única, como diziam os filósofos anteriores, mas sim uma origem plural: todas as coisas se derivavam da água, do ar, da terra e do fogo. Essa foi a teoria que vigorou até o início da Renascença.

Durante a mesma época de Empédocles, dois grandes nomes surgiram na filosofia: Pitágoras e Heráclito. Para Pitágoras, o verdadeiro ser do qual derivam os demais era o número (e é a primeira vez que alguém dá uma idéia abstrata para esse ser primordial). Então, após tantas tentativas de resposta, Heráclito questiona todas elas e acha que nenhuma está correta. Propõe, então, uma nova teoria que pregava o fluir da realidade, em que todas as coisas estão mudando constantemente. De acordo com a teoria de Heráclito: “nada existe, porque tudo o que existe, existe um instante e no instante seguinte já não existe, antes é outra coisa a que existe” (1967, p.69).

Depois de Heráclito, surge, no século 5º a. C., um filósofo que muda por completo a Metafísica e lança as bases que seguimos até hoje: Parmênides de Eléia. “Parmênides acaba de descobrir o princípio lógico do pensamento, que formula nestes termos categóricos e estritos: o ser é; o não ser não é” (1967, p.70). Os lógicos atuais chamarão o princípio de Parmênides de “princípio de identidade”, que pode ser melhor esclarecido por meio da seguinte

fórmula: $x \text{ é } x$ (por exemplo, você é você). O princípio de identidade é, portanto, tautológico, ou seja, o sujeito e o predicado do enunciado são formados pelo mesmo conceito.

De acordo com Parmênides, é possível afirmar algumas características do ser: ele é único, eterno, imutável, infinito e imóvel. Ele é único, pois, supondo que houvesse dois seres, só podemos distingui-los por aquilo que um tem e o outro não tem, ou seja, o que “é” no primeiro, “não é” no segundo, mas isso seria ilógico, pois definiríamos algo pelo que ele não é, seria uma definição pela ausência e não pela presença. Portanto, o ser verdadeiro, segundo Parmênides, é único.

É eterno, pois, se não fosse, teria começo e fim e, antes do começo, seria um “não ser”, e dizer isso equivaleria a afirmar a existência desse não ser, o que seria absurdo. É imutável porque toda mudança é deixar de ser o que era e isso também estaria afirmando a existência do não-ser. É infinito, pois não tem limites, ou seja, não está em parte alguma. Se tivesse limites, ao ultrapassarmos esses limites encontraríamos o não-ser. Ele é imóvel, já que mover-se significaria mudar de lugar e, como vimos, ele não está em nenhum lugar:

Estar em um lugar supõe que o lugar onde está é mais amplo, mais extenso que aquilo que está no lugar. Por conseguinte, o ser, que é o mais extenso, o mais amplo que há, não pode estar em lugar algum, e se não pode estar em lugar algum, não pode deixar de estar no lugar; ora, o movimento consiste em estar estando, em deixar de estar em um lugar para estar em outro lugar. Logo o ser é imóvel (MORENTE, 1967, p.71-72).

Porém, Parmênides sabia que o mundo sensível no qual estamos inseridos era repleto de coisas completamente diferentes desse ser único, eterno, imutável, infinito e imóvel. Ao contrário, era óbvio que as coisas do mundo tinham características opostas a essas, pois se movem, nascem, morrem, mudam. Parmênides, então, conclui o seguinte:

Este mundo heterogêneo de cores, de sabores, de cheiros, de movimentos, de subidas e descidas, das coisas que vão e vêm, da multiplicidade dos seres, de sua variedade, do seu movimento, de sua heterogeneidade, todo este mundo sensível é uma aparência, é uma ilusão dos nossos sentidos, uma ilusão da nossa capacidade de perceber. Assim como um homem que visse forçosamente o mundo através de uns cristais vermelhos diria: as coisas são vermelhas, e estaria errado: do mesmo modo quando dizemos; o ser é múltiplo, o ser é movediço, o ser é mutável, o ser é variadíssimo, estamos errados (MORENTE, 1967, p.72).

Assim, surge a teoria dos dois mundos que perdura até hoje: um mundo sensível, acessível, ilusório e falso, outro inteligível, compreensível, autêntico e inacessível. O primeiro, que conhecemos pelos sentidos, é absurdo porque as características dos “seres” que o habitam são incompreensíveis do ponto de vista lógico, já que eles são marcados pela pluralidade, pela temporalidade, pela mutabilidade, pela limitação e pelo movimento, características opostas à razão, uma vez que contam sempre com a contraditória “hipótese inadmissível de que o não-ser é, ou de que o ser não é” (p.72). Para Parmênides, portanto, tudo o que for absurdo pensar, não existirá na realidade, então, para conhecer a autêntica realidade do ser não é preciso sair de si mesmo,

pois “ser e pensar é uma coisa só” (p.73). Podemos sintetizar o princípio de identidade da seguinte maneira: algo não pode **ser** e **não ser** ao mesmo tempo.

É importante observar, no entanto, que esse pensamento deveria ser coerente, isto é, estar em conjunção com a lógica metafísica. Os gregos acreditavam que conseguiriam decifrar os mistérios do universo e da realidade por meio do uso da razão. Mas, essa confiança extrema na racionalidade leva-a a exaustão, pois é puramente formal e abstrata, ou seja, não tem conteúdo específico. Assim, só podemos explicar os “conteúdos” do princípio de identidade com palavras indefinidas como “algo”, “isto”, “aquilo”, mas não podemos nos referir a algum elemento do mundo sensível. É, portanto, uma lógica quase mais absurda que a falta de lógica. As idéias de Parmênides e de seus seguidores confundem as “condições simplesmente formais e lógicas da possibilidade com as condições reais, materiais, existenciais do ser humano” (p.83).

Apesar disso, Parmênides influenciou muito o pensamento de outros filósofos. Entre eles, um que muito nos interessa aqui é Platão. Ele também acredita na racionalidade como caminho para alcançar a verdade e na teoria dos dois mundos. Platão também é influenciado por Sócrates, que descobriu o que chamamos hoje de “conceito”: tentou reduzir as inúmeras ações e modos de conduta a um certo número de formas particulares e concretas, ou seja, a um certo número de virtudes, como a justiça, a coragem, etc. E depois, tentou explicar o que era cada uma delas. E essa explicação é chamada de **logos** em grego e de **verbum** em latim. O logos, deste modo, é uma definição, é um conceito.

Platão, então, une as idéias de Parmênides e de Sócrates, isto é, une a idéia do conceito, do logos, com a idéia do ser parmenídico, resultando em sua **teoria das idéias**. Segundo tal teoria “as idéias são as essências existenciais das coisas do mundo sensível. Cada coisa no mundo sensível tem sua idéia no mundo inteligível” (p.87). As “idéias” de Platão têm as mesmas características que o ser de Parmênides: uma idéia é sempre única, imóvel, eterna, imutável e infinita, mas há muitas idéias. Isso demonstra que as coisas do mundo sensível não se ajustam perfeitamente às suas respectivas idéias: “a relação entre as coisas e as idéias é uma relação em que as coisas participam das essências ideais, porém, não são mais do que uma sombra, uma imperfeição dessas essências ideais” (p.87).

Platão, em A República (livros VII e X), oferece elementos para que se pressuponha que o simulacro pode passar-se por realidade, inclusive para uma coletividade. Ele usa a imagem da caverna para explicar sua teoria: objetos iluminados pelo sol passam diante de uma caverna escura e projetam suas sombras no fundo da caverna. As sombras fazem parte da realidade dos objetos, mas ainda assim estão infinitamente diferentes dos objetos em si. Do mesmo modo, tudo o que nos cerca no mundo sensível são sombras imperfeitas e efêmeras das idéias puras, perfeitas e eternas. Assim, tanto para Parmênides quanto para Platão, as idéias são as únicas realidades existentes, já que as coisas que vemos e tocamos são sombras.

A concepção de realidade, portanto, vai ganhando novos contornos de acordo com as linhas da filosofia. Depois de Platão, ainda muitos

outros filósofos vão questionar e reformular esse conceito. No entanto, para o intuito que temos com esta dissertação, nos basta saber que a realidade é um construto do ser humano para dar um certo sentido à vida. Tentar compreender racionalmente o mundo é uma forma de subjugar-lo e garantir segurança. O fantástico, por dizer que nem tudo pode ser explicado e muito menos compreendido, desafia essa razão e desestabiliza a segurança e o conforto da compreensão.

Com o percurso que fizemos, podemos notar duas linhas básicas da concepção de realidade: uma do senso comum, que considera que todas as coisas perceptíveis existem; e outra, mais elaborada, que considera a existência de dois mundos: um inacessível e real, formado pelas idéias, e outro perceptível, mas irreal. É importante, aqui, ressaltar a diferença entre os termos “real” e “realidade”. O real corresponde ao mundo das idéias e, portanto, é inalcançável. Já a realidade corresponde ao mundo físico, das sensações, e, como elaboração da mente humana, é mutável.

Os contos de Cortázar vão justamente questionar a noção comum que se tem de realidade, em que se acredita que algo existe porque um ser pensa e sente que existe. E se não sente nem pensa, é porque não existe. Um mundo, por assim dizer, que se confunde com as percepções do indivíduo: o mundo e as coisas existentes são suas percepções e sua razão.

No entanto, não quer dizer que por refutar a realidade “padrão” os contos de Cortázar tendem a buscar uma expressão do real (mesmo porque

este, como já dito, é inacessível). Em outros termos, não nos convém saber se há a crença em um real, pois o que nos interessa, aqui, é pensar sobre a realidade.

Em seus contos, portanto, o que, inicialmente, era o senso comum, isto é, o que parecia ser lógico, passa a ser ilógico e o que era ilógico passa a ser possível. Esse questionamento implícito que Cortázar faz em seus textos entre o que é a realidade reflete sua maneira de pensar sobre o mundo e explica sua concepção de fantástico, como se lê no trecho a seguir:

Desde muito pequeno existe esse sentimento de que a realidade para mim não era apenas o que a professora ou minha mãe me ensinavam e o que eu podia verificar cheirando e tocando, mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam, no meu sentimento, a esse tipo de coisas. Essa foi a iniciação do meu sentimento de fantástico, o que talvez Alazraki chama de 'neofantástico'. Quer dizer, não é um fantástico fabricado, como o fantástico da literatura chamada 'gótica', em que se inventa todo um aparato de fantasmas, de espectros, toda uma máquina de terror que se opõe às leis naturais, que influi no destino dos personagens. Ora, é claro que o fantástico moderno é muito diferente. (PREGO, 1991, p. 49).

O fragmento acima mostra que, para Cortázar, a realidade não é constituída de uma única verdade baseada na lógica e nas leis da racionalidade, mas sim de visões e possibilidades múltiplas. Essa concepção coincide com a seguinte explicação sobre a palavra “realidade” a que nos referimos anteriormente, cuja raiz é “res”, que significa “coisa”: realidade é aquilo que é pensável, e isso não equivale ao que é.

Se tudo o que é pensável faz parte da realidade (e isso não significa “ser verdadeiro”), nossa realidade já é uma criação, e a literatura, como muito já se falou nos estudos literários, é a representação artística dessa criação e

não pretende revelar a verdade. No entanto, tenta, por meio de convenções, criar a ilusão momentânea de que o que se lê é uma realidade.

Porém, enquanto muitos escritores tentam ocultar tais convenções durante toda a narrativa a fim de que o leitor se esqueça de que está lendo uma ficção, Cortázar faz com que seus textos denunciem que tudo não passa de ficção ou, pensando por outro lado, que tudo é realidade. Parece, assim, romper com a dicotomia realidade/ficção: a realidade é criação e abarca o imaginário e a ficção é realidade, pois a realidade é feita também de elementos inexplicáveis.

É necessário fazer aqui uma distinção entre verdade e validade. As questões de verdade referem-se ao conteúdo de uma proposição, que pode ser falso ou verdadeiro. Já as questões de validade referem-se às relações lógicas entre as proposições que formam um argumento e o que interessa saber é se o argumento é correto ou incorreto (coerente ou incoerente). O que importa para a lógica são, portanto, apenas as questões de validade.

Pode-se pensar coisas que, por serem pensadas, já fazem parte da realidade, já existem nem que seja apenas no pensamento, mas que, todavia, não são verdadeiras. Diferente do senso comum de realidade, em que para que algo existisse era preciso que fosse racionalmente explicável, as realidades dos contos de Cortázar vão desafiar a tentativa do ser-humano se colocar como o ponto central de todo o processo de compreensão do mundo. O homem não domina mais porque o que sabe é uma parte do todo, ele nunca tem a visão do todo e há muitas coisas que lhe escapam. Deste modo, o que se sente e se pensa fazem parte da realidade, mas a realidade não se esgota nisso. Há muitos elementos

incompreensíveis e ocultos que a mente humana não percebe, ou tem momentos rápidos de percepções, estados de distração que Cortázar chama de estados de “passagens” de uma realidade a outra (s).

Deste modo, a literatura de Cortázar, considerada neofantástica, tende a assumir o mundo como **uma** das possibilidades de realidade, sabendo-a inventada, criada, aparente, cheia de engodos. A diferença entre “real” e “realidade” não é trazida para os textos desse gênero, porém, essa noção está subentendida. Não se pretende suscitar discussões diretamente acerca do real, que é inacessível, mas, sim, acerca da realidade, que corresponde ao mundo físico e aparentemente ordenado do leitor, para, sutilmente, desestabilizá-lo. Há várias maneiras de alterar as leis lógicas e ordinárias e, com isso, causar um efeito de incômodo e inquietude de um leitor que vê a sua realidade ser questionada e fragmentada.

Uma dessas maneiras é deslocar o tempo e o espaço das narrativas, que é o que acontece nos contos que selecionamos de Cortázar, como veremos a seguir.

CAPÍTULO III

“A esse tipo de coisas que as pessoas chamam de fenômeno, ou de casualidade, ou... não sei, pequenas loucuras... Isso é o que condiciona a maioria dos meus contos”.

(CORTÁZAR)

3.1 – De barriga para cima e de pernas para o ar: brincando de inverter

Toda a seqüência de eventos do conto “La noche boca arriba” (1966) [A noite de barriga para cima] (1971) parece ser seguir a lógica da causalidade e ser linear para o leitor devido às estratégias usadas: primeiro o personagem sai do hotel, monta na moto (e então temos a descrição do trajeto realizado por ele), uma mulher atravessa a rua no sinal verde, ele sofre o acidente, a ambulância chega e o leva para o hospital, onde sofre seus “delírios”.

Todavia, a figura-chave do conto é a inversão, que se manifesta na ordem de apresentação dos eventos, afetando-a: o que parecia ser representação da realidade revela-se, no final do conto, como representação do sonho e vice-versa. Isto faz com que a linearidade e normalidade dos fatos seja apenas aparente, como tentaremos mostrar a seguir.

Enquanto o motoqueiro está hospitalizado, sonha que é um índio moteca fugindo dos astecas para não ser sacrificado na Guerra Florida. Essa guerra realmente ocorreu por volta de 1450, no México, e sua finalidade era ganhar cativos para serem sacrificados, como mostra a epígrafe do conto: “E saíam em certas épocas a caçar inimigos; chamavam-lhe a guerra florida” (p. 171). De fato, para os astecas “[...] a guerra possuía um caráter econômico, porque gerava tributos, mas devia seguir um ritual religioso, imposto pelos sacerdotes” (PEREGALLI, 1987, p. 16). A maioria dos prisioneiros tinha o coração extraído,

num ritual de sacrifício ao deus Huitzilopochtli¹⁷. Esse fato histórico é retomado e ficcionalizado no conto.

Os delírios do personagem constituem uma outra narrativa, independente da primeira (a que é ambientada no trajeto da moto e no hospital). Essa segunda narrativa está ambientada na selva, em um tempo passado em relação ao do tempo da primeira narrativa. Por isso, temos dois núcleos espacio-temporais (net 1 e net 2) dentro do conto, cada um representando um mundo: o primeiro representando a realidade e o segundo, por ser “delírio” do personagem, representando a ficcionalidade. Mas é importante lembrar que o termo “realidade” está sendo usado nos termos do senso comum, como explicamos no capítulo anterior.

Veremos quais são os recursos usados por Cortázar no conto em questão para fazer com que o leitor acredite que a narrativa ambientada em Buenos Aires é a representação da realidade e a ambientada na selva é a da ficção, do sonho. Já no início do conto, o espaço da primeira narrativa é construído por uma descrição bastante “realista” e condizente com a idéia que temos de uma cidade, como se vê nos trechos seguintes, todos na página 171: “Na metade do largo saguão do hotel”, “na joalheria da esquina”, “O sol se filtrava entre os altos edifícios do centro”, “Deixou passar os Ministérios (o rosa, o branco) e a série de lojas com brilhantes vitrinas da Rua Central”. Esses exemplos são coerentes com a descrição que esperamos de uma cidade como Buenos Aires, já que as palavras usadas estão dentro do campo semântico de “cidade”, como “hotel”, “joalheria”,

¹⁷ Os astecas cultuavam dezoito deuses. Um dos mais importantes era Huitzilopochtli, deus da guerra e do sol, e principal guardião da metrópole asteca Tenochtitlán. Exigia o sacrifício de sangue e de corações humanos para que o sol nascesse a cada manhã.

“esquina”, etc. A descrição desse espaço nos remete a um tempo contemporâneo ao do leitor do conto e essa aproximação temporal contribui para a criação de um “efeito de realidade”, pois o espaço é conhecido.

O narrador do conto é em terceira pessoa, o que, teoricamente, traria mais credibilidade ao que está sendo descrito. No entanto, esse narrador parece, muitas vezes, ser em primeira pessoa. No ensaio “Do conto breve e seus arredores” Cortázar aborda essa questão, e conta um episódio em que Ana María Barrenechea¹⁸ criticou-o pelo uso excessivo de narrações em primeira pessoa em um de seus livros. Mas, os contos a que ela se referia, estavam, na verdade, escritos em terceira pessoa. Cortázar, então, conclui o seguinte: “Chegamos à hipótese de que talvez a terceira atuasse como uma primeira pessoa disfarçada [...]” (1993, p. 229).

Esse narrador “camaleônico” permite uma maior independência do próprio conto em relação ao autor, pois um narrador em terceira pessoa e onisciente, que em nenhum momento se figurativiza no texto (não aparece como personagem), poderia se confundir com a própria voz do autor que organiza o discurso. Não estamos aqui confundindo autor com narrador, posto que o segundo é uma categoria ficcional. No entanto, é evidente a sensação de que um narrador onisciente em terceira pessoa seria, mais ou menos, uma espécie de representação da voz ordenadora do texto, ou seja, do autor.

¹⁸ Ana María Barrenechea Ph. D. em literatura, foi professora emérita da Universidade de Buenos Aires, publicou vários estudos sobre Jorge Luis Borges e sobre a literatura fantástica e foi a primeira mulher eleita para presidir a Associação Internacional de Hispanistas, entre outros méritos.

Quando, porém, Cortázar usa um narrador em terceira pessoa, mas que parece ser em primeira, garante a credibilidade da terceira (pois geralmente o leitor não duvida da “veracidade” do que é narrado por esse tipo de narrador) sem que se tenha a impressão da manifestação da voz do autor no texto. Pode-se entender melhor essa questão pelo trecho abaixo:

[...] quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo (CORTÁZAR, 1993, p. 229).

Para Cortázar, o autor é um demiurgo, isto é, aquele que tem a função de ordenar o mundo. É uma espécie de Deus ou princípio criador do universo; no caso, de um universo ficcional, seja um conto, um romance ou uma novela. No processo de criação, o autor ordena esse mundo fictício, mas sua presença não é explícita.

Portanto, no conto em análise, o narrador usado é um dos elementos que garante a autarquia do conto em relação ao seu autor (posto que parece ser em primeira pessoa), mas também é um recurso para que o leitor não hesite quanto aos fatos narrados (posto que é um narrador em terceira pessoa).

Outra técnica que nos faz pensar que a primeira narrativa é a que representa a realidade é o uso de diálogos. No conto, os poucos diálogos que aparecem estão no enredo ambientado em Buenos Aires (na selva, não há nenhuma fala). Logo depois do acidente, uma das pessoas que ajudou o

motociclista explica-lhe o que ocorreu com a mulher atropelada: “Você só esbarrou nela, mas o golpe fê-lo cair da máquina de costas” (p. 172). Há também um diálogo indireto: “o policial lhe disse que a motocicleta não parecia muito estragada” (p. 173) que é respondido pelo motociclista: “‘Natural’, disse ele, ‘pois se ela caiu em cima de mim!’” (p. 173). No hospital, temos, também, as falas de outros pacientes que estão no mesmo quarto que o motociclista e que tentam acalmá-lo nos momentos de delírio: “– Vai cair da cama – disse o doente ao lado. – Não pule tanto, amigão” (p. 175) ou “É a febre – disse o da cama ao lado” (p.177).

O uso de diálogos somente na primeira narrativa contribui para que o leitor sinta a história como se estivesse acontecendo no tempo presente. E, como dissemos, a aproximação do tempo da história com o tempo extralingüístico do leitor (essa identificação temporal) é um dos elementos que ajudam a criar o efeito de realidade.

Há, também, outros índices de realidade como a marcação das horas exatas nos fragmentos seguintes: “viu que eram dez para as nove” (p. 171) e quando a ambulância chega “cinco minutos depois”, isto é, o tempo também é indicado de uma maneira que nos é familiar, já que estamos acostumados a medir o tempo cronologicamente. Aparecem, além disso, marcações de tempo não exatas como nos trechos: “deveria ser tarde” e “tinha tempo de sobra” (p. 171). Todas essas marcações aparecem já no primeiro parágrafo do conto, assim como as referências aos lugares da cidade.

De acordo com Mendilow (1972), no lugar das simples afirmações explícitas e secas sobre como o personagem sente a passagem do tempo, o leitor deve saber como o tempo passa ou do modo como o personagem o sente passar. Para isso, o escritor deve permitir que o leitor siga o processo dos pensamentos do personagem e a sequência de suas impressões sensoriais. Isso contribui para que a expectativa do leitor seja estimulada.

No conto, há vários trechos que recriam as sensações do personagem principal, recurso que também induz o leitor a acreditar que o enredo ambientado em Buenos Aires é uma representação da realidade. Na frase “um vento fresco chicoteava suas calças” (p. 171), há a descrição de uma sensação tátil: algo que, de acordo com o senso comum, prova a realidade (tanto que há o ditado popular “me belisca pra ver se eu não estou sonhando”). O barulho causado pela moto também é descrito: “a moto ronronava entre suas pernas” (p. 171), o que nos remete a mais uma sensação física: a auditiva, articulada com a tátil, pois a moto também vibrava. As sensações se intensificam depois que ocorre o acidente: “Sentia gosto de sal e sangue, dói-lhe um joelho, e quando o ergueram gritou, porque não podia suportar a pressão no braço direito” (p. 172). Toda essa descrição sensorial dá a coerência necessária para acreditarmos que esta é a representação da realidade.

Deste modo, toda a sequência da primeira narrativa parece ser linear e causar um efeito de presentificação, devido ao uso de diálogos, de um narrador de 3ª pessoa, da marcação das horas, das descrições da cidade e das sensações do personagem. No entanto, no final do conto ocorre uma inversão do

que se acreditava ser a representação da realidade, como se percebe nitidamente nos últimos trechos do conto:

Com uma última esperança apertou as pálpebras, gemendo para acordar. Durante um segundo acreditou que conseguiria, porque outra vez estava imóvel na cama, livre do balanço de cabeça para baixo. Mas cheirava a morte e quando abriu os olhos viu a figura ensangüentada do sacrificador, que vinha em sua direção com a faca de pedra na mão. Conseguiu fechar outra vez as pálpebras, embora soubesse que não ia acordar, que estava acordado, que o sonho maravilhoso fora o outro, absurdo como todos os sonhos; um sonho no qual andara por estranhas avenidas de uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas, que ardiam sem chama nem fumaça, com um enorme inseto de metal que zumbia sob suas pernas. Na mentira infinita desse sonho, também o tinham levantado do chão, também alguém, com uma faca na mão, se aproximara dele, dele, estendido de barriga para cima, dele, de barriga para cima, com os olhos fechados entre a fogueira (CORTÁZAR, 1971, p. 181).

O final do conto, portanto, revela que a narrativa ambientada em Buenos Aires era na verdade um sonho “absurdo como todos os sonhos” e, portanto, era a representação da ficcionalidade, ou seja, de algo que não aconteceu de fato, que foi apenas imaginado. Já a narrativa ambientada na selva, que pensávamos ser o sonho, passa a ser a representação da realidade, pois, no enredo, é o que aconteceu de fato.

Essa revelação, no final, é chamada de *desfecho regressivo*, explicado por Tomachevski, em seu texto “Temática” (1978). Segundo o teórico, a trama¹⁹ exige uma introdução narrativa, na qual se determinam o estado inicial dos personagens e suas relações. Essa situação inicial chama-se *exposição*. Porém,

¹⁹ “[...] a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 173). Ou, em outras palavras, a fábula é *o que* se conta e a trama é o *modo* como se conta.

nem sempre a narração começa pela exposição. Quando elementos da exposição aparecem no desfecho da história, temos o desfecho regressivo, em que todas as situações e ações precedentes são esclarecidas de forma inédita. No caso do conto de Cortázar, tanto o personagem principal quanto o leitor são enganados até o desfecho. O leitor, ao saber da inversão ocorrida na história, é “forçado” a fazer uma segunda leitura do conto ou, ainda, reinterpretar a primeira leitura.

Isso inverte a seqüência do conto, pois não se trata mais de um motoqueiro que sofre um acidente e tem delírios no hospital, mas sim de um moteca que está fugindo dos astecas e sonha com um mundo inexplicável. Sobre o final do conto, Cortázar diz:

Acho que isso está bem escrito. Ou seja, que as seis últimas frases que nos descrevem o que para nós é a vida cotidiana, nesse momento você percebe que é infinitamente fantástico para um índio asteca, para um índio mexicano, dizer que está montado numa espécie de besouro mecânico, que existem luzes sem chamas, que existem edifícios enormes como não existiam em seu tempo. O nosso presente, para ele, é um futuro totalmente fantástico. Acho que é isso o que dá qualidade ao conto (CORTÁZAR, apud PREGO, 1991, p. 59).

O moteca participa de um mundo cujos objetos ele não consegue nomear, por não fazerem parte de sua realidade. A palavra “moto” não existe para o personagem, posto que não indica nada que exista no seu mundo. Deste modo, para referir-se a ela, usa a expressão “enorme inseto de metal que zumbia sob suas pernas”, ou seja, usa termos de seu mundo (“inseto” e “metal”). Portanto, o que era metáfora em uma primeira leitura do conto, deixa de sê-lo após a revelação e o desfecho regressivo e passa a ser lido literalmente.

O mundo sonhado pelo moteca é constituído por coisas sem nome, ou seja, que não têm uma palavra específica que as designa, pois são coisas desconhecidas. Pensando em um mundo extra textual, isto é, na realidade do leitor, isso também ocorre com certa frequência (quando, por exemplo, descobre-se uma planta ou um animal até então desconhecidos). No entanto, o mais comum é simplesmente “usar” as palavras para indicar algo no mundo, para referir-se a um objeto, pessoa, lugar, etc. Na vida cotidiana, as palavras passam, portanto, a ser apenas instrumentos de comunicação e são inventadas de acordo com as realidades dos grupos. Um esquimó, por exemplo, tem vários nomes para o que chamamos simplesmente “neve”, pois, para ele, há uma neve mais branca, outra mais grossa, outra mais úmida, etc. Ou seja, é preciso criar novos vocábulos para exprimir coisas do mundo em que se vive.

O que Cortázar faz no conto é justamente desreferencializar o mundo a que estamos acostumados e, com isso, ele nos desautomatiza. Em uma de suas entrevistas, ele fala sobre sua relação com as palavras:

Digamos que desde os seis, sete anos, eu me vejo aceitando a realidade que meus pais me ensinavam, que meus sentidos me ensinavam. Quero dizer, aceitando-a plenamente e, ao mesmo tempo, traduzindo-a continuamente para chaves do tipo verbal. Quero dizer que o fato de que um objeto tivesse um nome não anulava o nome na utilização realista do objeto, como geralmente faz uma criança. Um menino aprende que isto aqui se chama cadeira e então depois pede ou procura uma cadeira, mas para ele a palavra “cadeira” já não tem sentido separada daquela coisa. Tornou-se um valor simplesmente funcional de utilização. Curiosamente, minhas primeiras recordações são de diferenciação. Ou seja, uma espécie de suspeita de que se eu não explorasse a realidade no seu aspecto de linguagem, seu aspecto semântico, a realidade não seria completa para mim, não seria satisfatória. E inclusive – isto um pouco depois, aos oito ou nove anos – entrei numa etapa que poderia ter sido perigosa e desembocado na loucura: quer dizer, as palavras começavam a valer tanto ou mais que as coisas. (PREGO, 1991, p. 20 – 21)

Como se percebe, para ele uma palavra não servia simplesmente para designar um objeto, o que mostra bem uma das características mais marcantes de sua literatura: a palavra que não remete a nada extralingüístico, mas que é, simplesmente, palavra, coisa. Ela não deixa de manter a relação usual com seu referencial, mas vai além disso (ou teríamos que dizer que fica aquém disso?).

Ao fixar a atenção nos componentes fonéticos, semânticos, sintáticos e gráficos da palavra, sua função referencial fica cada vez menos patente. Desreferencializar um mundo que era tido como usual gera estranhamento e isso evidencia que as realidades são construtos das sociedades. Deste modo, no conto, o que, para o leitor, seria corriqueiro e inserido no que se chama de realidade, para o personagem é inexplicável, absurdo e irreal. Vê-se, deste modo, que o conceito de realidade, no conto, é implicitamente questionado: a moto era real para o motoqueiro, mas irreal para o moteca. O final do conto, revela, portanto, a inversão das representações de um mundo real e outro ficcional e faz com que o leitor duvide de sua própria versão de realidade e pense: “se o moteca achou que era verdade e era sonho e eu, como leitor, também acreditei e me enganei sobre o que era a representação da realidade, não seria minha noção extra textual de realidade também uma ilusão?”. O presente do leitor, com isso, passa de banal a estranhado.

O final do conto explicita as inversões (de tempo e de idéia de realidade), mas durante todo o texto é possível encontrar marcas que já apontam para essa inversão, mas que só são percebidos como indicadores em uma segunda

leitura do conto. Estamos falando de duas narrativas dentro do conto como se elas estivessem, de fato, separadas, mas todo o conto é construído com a intercalação das duas narrativas, a de Buenos Aires e a da selva, técnica denominada por Benedito Nunes (1988) de *Entrelaçamento por alternância do discurso, com efeito suspensivo*, pela qual se interrompe um episódio no momento culminante, de modo a criar a expectativa de sua continuação, e passa-se a outro. Mas, no conto, esse recurso sempre aparece acompanhado por um outro: o *uso de palavras e expressões sem referencial explícito*, como se pode observar nos exemplos seguintes.

No trecho “Levaram-no à sala de raios X, e 20 minutos depois, com a chapa ainda úmida, posta sobre o peito como uma lápide negra, passou à sala de operações” (p.173), temos um forte índice da realidade 1, que é a referência aos raios X. Além disso, temos outra vez a marcação cronológica do tempo que nos remete à realidade. Mas, junto a isso, há um índice da realidade 2, que é a comparação da chapa com a lápide negra (lugar de sacrifício asteca). Notamos, desse modo, que os índices das duas realidades vão se mesclando.

No final desse mesmo parágrafo, há a referência a um homem de branco (provavelmente o médico, o que nos levaria à realidade 1 que se aproximou: “O homem de branco aproximou-se outra vez, sorrindo, com alguma coisa brilhando na mão direita” (p. 173). Como não sabemos o referente de “alguma coisa”, podemos pensar inicialmente que é algum instrumento do médico – um bisturi, talvez. Mas o parágrafo seguinte já começa, bruscamente, descrevendo o ambiente da realidade 2, o pântano e a necessidade de fugir: “E

tudo era tão natural, tinha que fugir dos astecas que andavam à caça de homem, e sua única probabilidade era a de se esconder no mais denso da selva” (p. 174).

Por esse motivo, podemos voltar à expressão “alguma coisa” do parágrafo anterior e pensar que não se tratava de um instrumento médico, mas sim de uma arma (um punhal ou a “faca de pedra” que o sacrificador segura e que aparece no final do conto) e de que o homem não era um médico (pois a palavra “homem” também não tem referente concreto), mas sim um asteca. Começa a haver, então, sintagmas e palavras desreferencializadas e que por isso podem ser interpretadas como próprias das duas realidades.

No mesmo parágrafo temos: “Como sonho era curioso, porque estava cheio de cheiros e ele nunca sonhava cheiros” (p. 173), trecho que também apresenta expressões sem referente. Perguntamos-nos onde estava cheio de cheiros e pensamos que é o hospital, já que nos parágrafos anteriores era, mas na continuação do parágrafo, vemos que é a selva, daí o estranhamento do personagem, pois estava sentindo o cheiro do pântano. Isto lhe parece algo absurdo (assim como para o leitor as sensações descritas no início também parecerão absurdas quando descobrir que houve a inversão de espaço e tempo). Esse estranhamento do personagem também contribui bastante para pensarmos que a selva é o sonho e não a realidade.

Há, portanto, durante todo o conto, uma linguagem que aponta para um entre-lugar: “entre” porque são trechos que tanto podem nos remeter ao espaço de Buenos Aires ou à selva, como também podem remeter aos dois.

Além dos trechos que interseccionam as duas narrativas, temos algumas pistas que tendem a denunciar que a narrativa de Buenos Aires era a representação do sonho, como se lê em “Vozes que pareciam não pertencer às caras suspensas sobre ele o estimulavam com brincadeiras e conforto” (p. 172). O verbo *parecer* já indica modalização e, portanto, falta de certeza no discurso. Inicialmente, pensamos que este verbo é usado para mostrar a falta de certeza do personagem acidentado, pelo fato de estar meio inconsciente. Mas além desse sentido, podemos nos perguntar: se as vozes não eram daquelas pessoas, de quem eram? E esta pergunta nos remete à realidade 2, a da selva, ou seja, as vozes eram de astecas.

O uso dos verbos no pretérito imperfeito quando se narram os acontecimentos da selva também parece contribuir para a construção dessa não realidade: “tinha que fugir dos astecas” [“tenía que huir”] é menos pontual e marcado que “teve que fugir” [“tuvo que huir”], que parece mais real, pois indica maior certeza. Outro exemplo, trazido do parágrafo subsequente ao que aparece o exemplo anterior é “o que mais o torturava era o cheiro” (p. 174), usado no lugar da expressão “o que mais o torturou foi o cheiro”, com verbos no pretérito perfeito.

Em contrapartida, os episódios da narração ambientada em Buenos Aires são contados usando-se muito mais verbos no pretérito perfeito e, gerando, com isso, uma maior credibilidade e certeza no que se narra: “abriu os olhos e era tarde”, “desgrudou-se quase que fisicamente”, “lhe cravou uma grossa agulha” (p. 175), etc.

Os exemplos abundam em todo o texto, mas é claro que não é possível usar essa tendência como uma camisa de força, ou seja, como uma regra infalível. Estamos falando apenas de uma maior recorrência do pretérito imperfeito na narração da selva e uma predominância do pretérito perfeito na da cidade. Simplesmente uma questão de tom narrativo que tende a causar maior ou menor credibilidade no enredo.

Quando os trechos relacionados à selva aparecem, são acompanhados de várias referências explícitas a “sonho”, como nos exemplos “absoluta aceitação do sonho” e “em seus sonhos o medo era permanente” (p. 174), o que indica que a situação dos astecas é o sonho. No entanto, esquecemos de que estas expressões nunca vêm acompanhadas de referente explícito. Deste modo, podem referir-se tanto à primeira quanto à segunda realidades, mas não pensamos nessa ambigüidade, pois somos influenciados pelo contexto em que tais expressões aparecem.

O conto, dessa forma, parece ser “solucionado”. Ainda que a explicação seja estranha e inusitada, e que, por isso, cause um choque no leitor, há um desfecho que resolve o enredo. O leitor sofre um impacto devido à inversão das realidades, mas aceita-a, sem duvidar de que não houvesse a inversão. Isso já é bastante impactante e o impacto é um dos elementos que Cortázar defendia como essencial em um bom conto:

[...] nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar sempre por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases [...]. E

assim podemos adiantar já que as noções de significação, de intensidade e de tensão hão de nos permitir, como se verá, aproximarmos-nos melhor da própria estrutura do conto (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

A imagem do *nocaute* resume bem as características do que é um bom conto para Cortázar: conciso e impactante, ou seja, que tenha por base os princípios da tensão e da intensidade, gerados pela economia de recursos usados. A preocupação em eliminar tudo o que é irrelevante para o enredo é primordial na concepção de Cortázar. No conto, tudo é pensado e relevante, não há sobras, não há deslizes: cada palavra tem sua função dentro do conjunto.

Esses princípios se aproximam muito da teoria e dos contos de Edgar Allan Poe. Cortázar foi leitor assíduo e admirador da obra de Poe, além de ter traduzido suas obras do inglês para o espanhol e ter escrito o ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, recolhido mais tarde no livro *Valise de cronópio* (1993). Poe foi o primeiro autor a perceber “o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho” (CORTÁZAR, 1993, p. 122).

Deste modo, o gênero conto tem, segundo as concepções de Poe e de Cortázar, características fundamentais que o diferenciam dos demais gêneros narrativos, dentre elas, tensão, brevidade, intensidade e obtenção de um certo efeito sobre o leitor. Pela breve extensão do conto, é possível que o leitor não seja interrompido em sua leitura e, com isso, alcance um efeito de *totalidade*, o que é impossível de ocorrer ao ler um romance. Essa noção de totalidade contribui para garantir a intensidade da narrativa, pois tudo o que não é essencial no texto, é descartado.

Segundo Mendilow (1972), essa economia artística, em que só o indispensável aparece no texto, envolve a mais rigorosa seleção e isso, claramente, denuncia uma perspectiva falsa das verdadeiras proporções do viver. Essa é uma das convenções a que o leitor se submete para pactuar com o texto. Trata-se da convenção temática, em que as irrelevâncias da vida são subtraídas do enredo. Se o pacto é bem feito, o escritor consegue causar no leitor a ilusão de realidade (acreditar naquilo que se lê, enquanto se lê). Essa ilusão de realidade só é alcançada com a ajuda de convenções estabelecidas de tempos em tempos, ou seja, de acordo com o contexto social, político e cultural de uma sociedade.

Essa tensão e intensidade raptam momentaneamente o leitor de seu mundo comum para devolvê-lo diferente, com olhos menos automatizados. Essa desautomatização e essa concepção de conto que Cortázar defende têm uma forte relação com o tipo de conto que escreve: o neofantástico. Esse gênero combina com a estrutura do conto, pois também é norteador pelo efeito causado no leitor, no impacto.

Apesar da inversão ser mostrada de maneira aparentemente abrupta no final do conto, durante todo o enredo já há indícios de que a narrativa ambientada em Buenos Aires não seja a que representa a realidade. Quando, por exemplo, o hospital é descrito, com expressões como: “janelões” [ventanales], “braço engessado” [brazo enyesado], “cama”, “enfermeira”, etc. aparecem, também, expressões modais e verbos no subjuntivo, que indicam falta de precisão e certeza, como no seguinte trecho: “Sentiu sede, como se houvesse corrido quilômetros” (p.175). Além disso, há várias alusões à situação febril do paciente:

“A febre subia devagar”, “a febre o ia arrastando suavemente”, que insinuam um estado delirante, o que nos faz pensar que esta é a causa do pesadelo em que ele sonhava estar na selva. Há, então, uma explicação racional para a referência à realidade 2, o que suaviza - neste momento - o estranhamento do leitor.

Porém, o parágrafo termina de maneira enigmática:

Caía a noite, e a febre o ia arrastando suavemente a um estado onde as coisas tinham um relevo como através do binóculo de teatro, eram reais e doces e, ao mesmo tempo, ligeiramente repugnantes; como estar assistindo a um filme aborrecido e pensar que, apesar disso, na rua é pior; e ficar. (p. 175).

O binóculo pode ser lido como um símbolo do distanciamento do observador; o teatro e o filme fazem referência à ficção. É como se o personagem soubesse que estava assistindo a uma ficção ruim (a do hospital, já que ele é o espaço de todo o parágrafo e o que é narrado são as ações da enfermeira e os movimentos e barulhos no quarto). Aqui, portanto, temos um forte índice de que o hospital é que é o sonho. Mesmo sendo ruim, é melhor que aceitar a realidade (representada pela palavra “rua”) que seria a selva, o ambiente agressivo. E, por isso, o personagem vai aceitando a ficção e vivendo-a intensamente. Um trecho que corrobora com esta hipótese é: “O que mais o torturava era o cheiro, como se, ainda na absoluta aceitação do sonho, algo se rebelasse contra o que não era habitual, que até então não participara do jogo” (p. 174).

Para visualizar melhor a seqüência das narrativas, recortamos e juntamos as partes de cada uma, ou seja, reconstruímos toda a narrativa 1 isolando-a da narrativa 2, e, com isso, pudemos verificar onde estão as lacunas

espacio-temporais. Essas “lacunas” são, segundo Benedito Nunes (1988), uma das figuras retóricas decorrentes das variações de duração, a **elipse**, em que o tempo do discurso é anulado ao passo que o da história prossegue.

Na narrativa 1, temos as seguintes elipses: “ouveu o grito da mulher, e junto com o choque perdeu a visão. Foi como dormir de repente. Bruscamente voltou a si do desmaio” (p.172). Depois, o personagem é levado para a sala de operações, mas não temos a descrição do que aconteceu, pois só se diz que

[...] alguém de branco, alto e magro aproximou-se dele e ficou a olhar a radiografia. Mãos de mulher acomodavam sua cabeça; sentiu que o passavam de uma maca para outra. O homem de branco aproximou-se outra vez, sorrindo, com alguma coisa brilhando na mão direita. Bateu na sua face e fez um sinal para alguém parado atrás (p.173)

[...]

- Vai cair da cama – disse o doente do lado – Não pule tanto amigão (p.175).

Entre o primeiro e o segundo trechos acima, no lugar das reticências, entra-se, no conto, na narração 2. No entanto, com o recorte, pudemos observar que há uma lacuna entre o momento da operação e o momento em que ele acorda no quarto. Mais adiante temos:

Um pouco incômodo, de costas, mas, ao passar a língua pelos lábios secos e quentes, sentiu o sabor do caldo, e suspirou de felicidade, abandonando-se (p.176)

[...]

- É a febre – disse o da cama ao lado – eu sentia a mesma coisa quando me operei do duodeno. Tome água e vai ver que dorme bem (p.177).

Aqui, outra vez, no lugar das reticências, temos, no conto, um longo trecho que narra os acontecimentos na selva e que, de repente, é interrompido pela fala de um dos pacientes do hospital. Passa-se da narração 1 à narração 2 e vice-versa de maneira abrupta, quebrando, com isso, a seqüência temporal que inicialmente parecia ser linear.

A narrativa 1 não tem um desfecho, pois o último trecho que se refere a ela é o seguinte: “Custava-lhe manter os olhos abertos, a modorra era mais forte que ele. Fez um último esforço, com a mão livre esboçou um gesto até a garrafa de água; não chegou a pegá-la[...]” (p.180). O trecho termina com uma vírgula e, no mesmo parágrafo, segue-se a narração da chegada do moteca no lugar do sacrifício.

A narração 2 já começa com uma referência a sonho: “[...] como sonho era curioso, porque estava cheio de cheiros, e ele nunca sonhava cheiros” (p.173), que é o trecho que vem logo após a ida do personagem à sala de operações.

Há, também, na narração 2, lacunas temporais, como no exemplo:

[...] pôde cortar o ar uma ou duas vezes, e então uma corda vinda de trás o apanhou (p.177)

[...]

Como dormia de costas, não o surpreendeu a posição que voltava a si, mas, em troca, o cheiro a umidade, a pedra gotejante de infiltrações, fechou sua garganta e o obrigou a compreender (p.178).

No momento culminante da narrativa 2, que é a captura do moteca, há uma interrupção. Há um “encaixe” da narrativa 1, introduzida pela fala de um dos pacientes. Quando ele está quase chegando no lugar do sacrifício, passando pelo corredor, sem seu amuleto, e, portanto, totalmente desprotegido (momento extremamente tenso da narrativa), há a última interferência da narrativa 1, citada anteriormente, quando ele tenta inutilmente pegar a garrafa de água.

Com esse jogo de “colagem” das duas narrativas, constatamos que, embora pareçam independentes, as duas narrativas se complementam e estão tão interligadas que, ao separá-las, ficaram evidentes muitas lacunas e trechos que, vistos isoladamente, não têm sentido. O final da narrativa 2 evidencia bem essa interdependência, pois faz referência ao sonho absurdo que o moteca tinha tido, mas, esse sonho não é descrito na narração 2 e, então, fica sem explicação. O que acontece com o personagem durante essas lacunas da narração?

Há duas possibilidades de explicação para que o enredo de cada narrativa do conto não continue de onde havia parado. Primeiro, podemos pensar que a lacuna indica que o tempo da narrativa 1 passou enquanto o personagem estava na narrativa 2 e vice-versa. Nesse caso, as lacunas seriam como elipses, omissões de eventos que ocorreram, mas que não foram narrados. As duas narrativas, então, seriam simultâneas, com elementos implícitos.

Como segunda possibilidade de explicação, poderíamos argumentar que as duas narrativas não são simultâneas, mas, sim, sucessivas. O tempo não está desdobrado no espaço. Ao contrário, o personagem fica indo e

voltando de um espaço para o outro, e, enquanto ele está em um tempo, o outro (do mundo paralelo) está paralisado.

Esse mundo paralelo tanto pode ser compreendido como uma segunda realidade ou como o sonho, que, inicialmente poderia ter sido “apenas” sonho, mas que depois também se tornou realidade (o que não deixa de ser correto, pois as ficções existem e também constituem a vida “real”).

Portanto, apesar da aparente “solução” que o conto nos propõe, um fato nos intriga: um sonho normalmente não tem uma linearidade, uma lógica seqüencial (mesmo quando ainda estamos dormindo), pois não segue as normas da racionalidade. Portanto, é muito estranho o sonho do personagem ter seqüência mesmo com as várias pausas de seu sono, já que ele acorda inúmeras vezes. A partir dessa observação, podemos pensar que o personagem realmente estava nos dois lugares, não era um simples sonho, mas uma visão da situação de seu outro *eu* vivendo em outro tempo e espaço: é a teoria dos mundos paralelos e do duplo.

Quando ele é capturado pelos astecas, acorda novamente no hospital, em que aparece o seguinte comentário do narrador: “Comparada com a noite de onde voltava, a penumbra morna da sala lhe pareceu deliciosa” (p. 177). O verbo *voltar* sugere que ele esteve em outro lugar.

Esta visão de sua segunda realidade provavelmente se iniciou por causa do acidente. Ele começa a recordar o que havia acontecido: ele saindo do hotel e tirando a moto. Mas existe uma lacuna em sua lembrança que parece corresponder exatamente ao momento da revelação da existência de seu outro eu:

Entre o choque e o momento que o levantaram do chão, um desmaio, ou o que fosse, não lhe deixava ver nada. E ao mesmo tempo tinha a sensação de que esse ôco, esse nada, durara uma eternidade. Não, nem sequer tempo, era como se durante esse oco ele tivesse passado através de algo ou percorrido imensas distâncias (p. 177-178).

Pelo trecho, podemos entender que o acidente funciona como espécie de portal para a outra dimensão, onde ele se encontra com seu duplo. Essa possibilidade de leitura – a da existência de mundos paralelos – desfaz a distinção entre sonho e realidade, pois os dois mundos tornam-se representações de realidades diferentes.

Buscar, portanto, uma explicação racional para o conto é incoerente. O que existem são possibilidades de análise, mas é impossível tentar resolver o conto, ou tentar “encaixá-lo” nas explicações lógicas e coerentes para o racionalismo. Este conto de Cortázar, entra, deste modo, no grupo de textos fantásticos²⁰ a que se refere Rosalba Campa (2001) e que se constitui a partir das categorias de enunciação: a identidade do sujeito, o tempo e o espaço. O fantástico, diz ela, implica a superação e a mescla das fronteiras entre eu/outro, agora/ passado/futuro e aqui/lá:

Tempo, espaço e identidades diferentes se sobrepõem e se confundem em um intrincado jogo sem soluções ou cuja solução se apresenta sempre como catastrófica. É este o eixo predominante da literatura fantástica de hoje, na qual se vê proliferar desdobramentos, usurpações do eu e inversões temporais. (tradução nossa)²¹ (CAMPRA, 2001, p. 165)

²⁰ Embora, preferimos o termo “neofantástico” para referimo-nos aos contos de Cortázar, preservaremos, aqui, o termo “fantástico”, como é usado pela autora citada.

²¹ Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ve proliferar desdobramientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales. (CAMPRA, 2001, p. 165).

De fato, o conto “A noite de barriga para cima” é um jogo sem solução, ou, se se preferir, com várias possibilidades de soluções, uma mescla entre sonho e realidade, baseado em desdobramentos do tempo e do espaço que confundem o leitor, causam incertezas e geram um incômodo advindo da impossibilidade de explicações racionais.

No conto “La noche boca arriba” temos, resumidamente:

Um ambiente que representa a realidade (Buenos Aires) e outro, a ficção (selva); Uma inversão “abrupta” dessas duas representações, no final do conto, que, no entanto, já podia ser sutilmente percebida durante o enredo, por índices que só serão melhor interpretados em uma segunda leitura do conto. Quando achamos que a “solução” do conto é a inversão, a linearidade e continuação do “sonho” nos levam a perceber que há outra possibilidade de interpretação: a da quebra da oposição entre realidade e sonho. No lugar da inversão, podemos pensar na existência de tempos e espaços paralelos, apresentados pelas narrativas simultâneas e pelas elipses, pois enquanto a os fatos que ocorrem com o motoqueiro são narrados, os que acontecem com seu duplo (o moteca), é ocultada, e vice-versa. Ou, ainda, podemos pensar em tempos e espaços sucessivos: enquanto o personagem está em um net, o outro está paralisado, e motoqueiro-moteka fica indo e voltando de um para outro.

3.2 - Amores e fingimentos em linhas cruzadas

O conto “Todos os fogos o fogo” (1967) [Todos los fuegos el fuego] (1975), assim como o conto analisado anteriormente (“A noite de barriga para cima”), também apresenta dois núcleos espacio-temporais, cada um integrando uma narrativa. Não se sabe, ao certo, qual é o espaço onde ocorre cada uma (ou seja, não há uma referência explícita a uma cidade ou país, por exemplo), mas é possível inferir, pelo próprio enredo e pelo campo semântico das palavras, que o primeiro espaço refere-se a um tempo mais antigo, da época das lutas de gladiadores e, que remonta, portanto, à região da Roma Antiga. Por isso, a seguir traçaremos algumas características dessas lutas, que, apesar de serem dados extra textuais, nos ajudarão a compreender melhor o contexto a que o enredo faz referência e, portanto, nos auxiliará a entender o próprio conto.

O combate dos gladiadores originou-se como ritual em funerais de guerreiros mortos na Etrúria e foi introduzido em Roma por volta de 264 a.C. e duraram até meados de 438 d.C. Os gladiadores pertenciam a categorias diferentes, de acordo com as armas que usavam e sua maneira de combater. Os dois personagens que aparecem no conto são, provavelmente, um mirmilhão e um reciário.

Os reciários vestiam túnica curta com cinto e tinham o braço esquerdo coberto por uma manga. Não tinham nenhum tipo de proteção no rosto nem na cabeça e estavam armados com uma rede, um tridente e um punhal e combatiam contra os secutores e os mirmilhões. Os mirmilhões eram, em sua

maioria, provenientes de Gália (região onde atualmente é a França) e se caracterizavam por ter o desenho de um peixe (em latim *myrmo*) em seu capacete. Sua indumentária era muito simples, quase sem proteção nos braços e nas pernas. Usavam um escudo comprido e retangular. Quando o reciário lutava contra o mirmilhão, sua habilidade consistia em lançar a rede para cobrir o mirmilhão pela cabeça, imobilizá-lo e cravar-lhe o tridente.

As lutas aconteciam nas arenas de anfiteatros. Segundo Garraffoni (2004), alguns historiadores interpretam a arena como o espaço de reprodução e perpetuação dos ideais da sociedade romana, ou seja, como uma instituição de romanização. Isto porque os espetáculos deixavam evidente a ordem social estabelecida e demonstravam o que era uma vida romana “normal e saudável”. Deste modo, os anfiteatros sustentavam as estruturas de poder e colocavam em evidência vários antagonismos, dentre os quais, destacamos: a) o imperador, como símbolo da virtude, em oposição ao gladiador, visto como bárbaro que merecia morrer; b) o crime contraposto à punição, já que quem pisava nas arenas eram os infames, isto é, homens e, às vezes, mulheres, dos mais baixos estratos sociais, escravos e condenados à morte ou livres e libertos desesperados e sem outra alternativa de vida, que tentavam conquistar ou reconquistar um *status* ou uma maneira de sobreviver; c) a fama em oposição à infâmia, já que muitos gladiadores que se destacavam nas lutas eram reconhecidos, ovacionados e ganhavam dinheiro.

A arena, portanto, era o espaço do confronto entre dominados e dominadores, era, por assim dizer, a expressão dramatizada do poder do

Imperador e do Império romanos. Começaram a surgir escolas de gladiadores, e estes podiam ser alugados e comprados. Em todo evento, como por exemplo em funerais ou festas, era comum contratar-se gladiadores para apresentarem um espetáculo. A espetacularização ganhava ainda mais força quando, nas arenas, alguns gladiadores tinham de lutar contra feras selvagens, tais como tigres, ou quando vinham montados a cavalo ou em bigas.

O anfiteatro mais famoso foi o *Amphitheatrum Flavium*, que posteriormente ficou sendo conhecido como *Coliseu* (literalmente “Construção Colossal”), construído por volta de 80 d.C. pelos imperadores Vespasiano e Tito em frente ao “Palácio de Ouro” de Nero, em Roma, com capacidade para 50.000 expectadores.

De um modo geral, como monumentos, os anfiteatros simbolizavam a civilização e o domínio romano sobre a cidade (geralmente uma província, como ocorre no conto de Cortázar) em que eram erguidos. De um lado, estavam a civilização e o Império e, de outro, a barbárie. Desse modo, cada espetáculo era a exibição da moral, do poder e da hierarquização social do Império romano.

Cada classe social tinha o seu lugar demarcado na arquibancada: a primeira fileira estava destinada às autoridades locais, como os sacerdotes e sacerdotisas, os patrícios, os magistrados e os senadores. A segunda fileira pertencia unicamente aos soldados graduados e cidadãos romanos. A terceira estava reservada às pessoas da plebe que não tinham título de cidadãos. E as últimas fileiras eram usadas pelas mulheres e pelas demais pessoas.

As mulheres, portanto, ocupavam os lugares mais altos e, conseqüentemente, com menor visibilidade, o que demonstrava mais um aspecto da cultura romana: a inferiorização da mulher e a exaltação dos ideais masculinos tais como força física, coragem e desprezo pela morte (ideais que se tornavam evidentes nas arenas).

Nesta época, era patente a devoção ao corpo masculino, e a vaidade se expressava não apenas na preparação física dos gladiadores, mas, também, por meio de suas vestimentas e atuação nas lutas. Tudo, enfim, compunha um cenário teatral. Essa teatralidade era literalmente encenada antes de cada espetáculo, pois havia um simulacro de luta com armas de madeira e sem ponta. Depois, centenas de lutadores poderiam morrer nas arenas. Durante o período da República Romana, era a plebe que decidia se o gladiador mereceria ou não continuar vivo, dependendo do seu desempenho. Deste modo, o polegar para cima era sinal de vida e o polegar para baixo era sinal de morte.

Delineados alguns aspectos das lutas de gladiadores, podemos voltar ao conto de Cortázar, a fim de, agora, estabelecer algumas relações entre estes dados extra textuais e o texto literário.

Embora não se possa definir com exatidão o tempo e o espaço do primeiro núcleo espacio-temporal do conto, é possível perceber nitidamente que o tempo, ali, está bem distante do tempo do leitor. Portanto, falaremos que o primeiro net do conto nos remonta a um tempo passado, já que o primeiro parágrafo descreve o início do “espetáculo” da luta entre um reciário, cujo nome não se sabe, e Marco, que provavelmente é um mirmilhão, como podemos inferir

pela descrição de seu traje e pelas várias referências a peixe, que serão retomadas mais adiante.

Nesse primeiro net, temos uma narração cronologicamente linear, ou seja, os fatos narrados mantêm uma relação de causa e consequência e formam uma sequência lógica. Inicialmente, o foco não está na arena, mas, sim, no ambiente em que estão os seguintes personagens: o procônsul, que comanda a luta; sua esposa, Irene; Licas, o vinhateiro; e Urânia, a esposa de Licas. Depois que o procônsul saúda o público “que duas horas de calor e de circo não conseguiram cansar” (p.153), narra-se a entrada de Marco na arena, depois a de seu adversário. Em seguida, temos a narração da luta dos gladiadores, que acaba com a morte de ambos. Terminada a luta, o público começa a ir embora, mas inicia-se um incêndio no anfiteatro e todos ficam presos e morrem. O enredo, portanto, não tem nada de fantástico ou de estranho.

No entanto, como fizemos com a análise do conto “A noite de barriga pra cima”, aqui também separamos os dois núcleos espacio-temporais com o intuito de visualizar melhor o que ocorre em cada um e qual é a relação estabelecida entre eles. Porém, devemos lembrar que, apesar de as duas narrativas dentro do conto poder ser lidas de modo totalmente independente uma da outra, elas são constante e abruptamente intercaladas, causando estranhamento no leitor. Vamos, então, primeiramente tentar lê-las separadamente, para, depois, relacioná-las.

O segundo net do conto é uma cidade, que não se sabe qual é, mas o nome dos personagens nos induz a pensar que se trata de alguma cidade

francesa, e o tempo, aí, é contemporâneo ao tempo do leitor. Sabemos isso pelo fato de os personagens estarem em um apartamento, falando ao telefone, entre outros índices que aproximam o tempo da narração ao tempo da leitura. Os personagens deste núcleo são Roland Renoir, Jeanne e Sonia. Roland mantém um relacionamento de dois anos com Jeanne, mas a trai com Sonia. Jeanne acaba de receber a visita de Sonia, que lhe conta a verdade sobre a traição. Após a visita, Jeanne liga para Roland para pedir-lhe explicações enquanto Sonia vai encontrá-lo. Jeanne havia tomado muitos comprimidos e há indicações de que ela tenha se suicidado. Sonia e Roland fumam, adormecem, o apartamento pega fogo, e, provavelmente, os dois morrem. A narração termina com a chegada dos bombeiros para apagar o incêndio.

Embora haja uma sequência lógica nesta segunda narrativa, ela não é linear como a primeira, pois há alguns *flash-backs*. Além disso, tudo pareceria muito normal no enredo, caso não existisse a interferência constante de uns números inexplicáveis que são ditados por uma voz longínqua enquanto Roland e Jeanne conversam ao telefone. Esses números geram o estranhamento no enredo e causam desconforto nos personagens e no leitor, que não compreendem seu significado.

Assim, temos o net 1, representando um mundo passado e o net 2, um mundo contemporâneo, sempre pensando na perspectiva do leitor do conto. E não são apenas os números que geram estranhamento, mas, principalmente, a maneira como essas duas narrativas, ou seja, as representações desses dois mundos dentro da narrativa estão articuladas.

O primeiro parágrafo do conto é bastante extenso e faz com que o leitor visualize o espaço da narrativa que ocorre na Roma Antiga. A sequência do que está sendo contado é interrompida com o parágrafo seguinte, que começa com a palavra “Alô”, seguido do nome de um personagem que não havia aparecido anteriormente, e que acende um cigarro. A palavra “alô”, que imediatamente remete a telefone, causa um choque no leitor, pois sua expectativa é quebrada, já que, logicamente, no contexto da Roma Antiga não havia essa tecnologia. Não há, portanto, nenhuma relação lógica entre o primeiro e o segundo parágrafos do conto (ao menos em uma primeira leitura).

O terceiro parágrafo retoma a narração do primeiro parágrafo, ou seja, dá continuidade à descrição da luta de gladiadores, quebrando, novamente, a expectativa do leitor. Essa é a dinâmica do início do conto: os parágrafos sempre vão aparecendo de forma intercalada, um relacionando-se ao net 1 e o seguinte ao net 2.

No decorrer do conto, os dois net aparecem no mesmo parágrafo, ou seja, as duas narrativas vão se mesclando cada vez mais, e não há mais a marcação de separação espacial (na folha do papel mesmo) entre uma e outra. À medida que isso vai acontecendo, os números que estão sendo ditados também vão interferindo cada vez mais na conversa, assim como a narrativa 1 interfere na segunda e vice-versa.

Qual será a relação entre as duas narrativas? Se elas são tão independentes uma da outra, porque aparecem juntas no mesmo conto, formando,

na verdade, uma única narrativa, intitulada “Todos os fogos o fogo”? O que as une e, principalmente, porque são apresentadas de maneira intercalada?

Pensamos que podemos relacioná-las de forma analógica, e isto significa que o que as une é uma cadeia de semelhanças entre o que ocorre em cada net e o pano de fundo das duas é a dissimulação, o fingimento dos personagens, como se tentará mostrar a seguir.

Ao apresentar as duas narrativas de maneira intercalada, o efeito que o conto cria é o de simultaneidade entre os eventos narrados. Segundo Benedito Nunes (1988), simultaneidade é o tempo de uma história ou de uma seqüência narrativa desdobrada no espaço. Ele diz que a narrativa literária só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva, já que está sujeita à linearidade do signo lingüístico e ao caráter consecutivo da linguagem verbal.

Criam-se, portanto, técnicas que dão a impressão de continuidade na narrativa, como o *Entrelaçamento por alternância do discurso, com efeito suspensivo*, que foi explicado na análise do conto “A noite de barriga para cima”, e que consiste na interrupção de um episódio em seu momento culminante, de modo a criar a expectativa de sua continuação. Passa-se, então, a outro episódio, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica (enquanto isso, naquele dia....) e volta-se, por mecanismo análogo, ao anterior. Em tal caso, a ilusão de simultaneidade está nos pontos de entrelaçamento das diversas linhas de ação interrompidas que os protagonistas centralizam.

Outra técnica usada para criar o efeito de simultaneidade na narrativa é harmonizar as diferentes versões de um mesmo evento, segundo a

visão de cada personagem. O teórico diz que essa narrativa é do tipo *estereoscópico*.

Benedito Nunes também cita o *romance de estilo cubista*, no qual se usam perspectivas múltiplas, processo análogo ao da montagem cinematográfica. São histórias heterogêneas autonomamente desenvolvidas, mas interligadas por algum elemento. Cita, também, a *sincronização*, que consiste em ajustar, por uma data ou pelo registro das horas, seqüências narrativas com os diversos personagens vivendo situações diferentes em lugares diferentes.

Outras técnicas são a *intercalação de falas* soltas de outros personagens (que nem aparecem no enredo) aos diálogos dos protagonistas e a *montagem de diálogos*, que consiste em intercalar partes de um diálogo a partes de outro entre os mesmos personagens, em situações temporal e espacialmente distintas e que, assim justapostas, fundem momentos de história com momentos de discurso, apagando a diferença entre presente e passado.

No conto de Cortázar, se pensarmos que a sensação de simultaneidade é obtida por meio do entrelaçamento por alternância do discurso, com efeito suspensivo, teríamos de afirmar que as duas narrativas estão acontecendo ao mesmo tempo, embora uma esteja no passado e outra no presente: é como se existissem os dois mundos, paralelamente, e essa hipótese é possível, mas causa estranhamento, pois, em vez da técnica tradicional, que colocaria dois espaços diferentes em um mesmo tempo, o conto de Cortázar colocaria dois espaços diferentes, com tempos diferentes, acontecendo simultaneamente.

Embora haja analogias entre as duas narrativas dentro do conto, não se trata do mesmo evento nas duas, e, por isso, não podemos dizer que o conto é do tipo estereoscópico. O conto se aproxima bastante da técnica cubista, mesmo porque parece que são montagens de cenas durante toda a narrativa, no entanto, não há um elemento que una as duas narrativas, mas, sim, vários aspectos que as aproximam. A sincronização não ocorre no conto, pois em nenhum momento temos a marcação de datas ou horas. A intercalação de falas soltas de outros personagens não acontece, pois o gênero conto, diferentemente do romance, tende a ter um número reduzido de personagens. E, por fim, a montagem de diálogos não ocorre, pois as falas de cada personagem seguem uma seqüência temporal linear, ou seja, seguem os eventos para a frente no tempo, e não mesclam ações passadas e presentes.

Portanto, o conto de Cortázar causa estranhamento por não “se encaixar” totalmente em nenhuma das técnicas usadas normalmente para criar o efeito de simultaneidade de duas narrativas. A simultaneidade, neste caso, é conseguida pela estrutura do conto, intercalando duas narrativas análogas. Não é a intercalação de espaços que gera estranhamento, como se percebeu nas técnicas explicadas anteriormente, mas, sim, a intercalação de tempos diferentes, já que o “normal” seria a distância espacial entre a arena dos gladiadores e a cidade implicar uma distância temporal.

O que se espera, portanto, é que as lutas nas arenas correspondam a um tempo passado e que os acontecimentos no apartamento, correspondam a um tempo contemporâneo ao do leitor. Ao contrário disso, o que ocorre são analogias

entre as duas narrativas que frustram a expectativa do leitor de encontrar uma correspondência entre tempos e espaços, e sugerem a interligação dos dois espaços a um tempo simultâneo, como mostraremos.

Quando Irene percebe que a surpresa que o procônsul lhe preparou era a morte espetacular de Marco, ela finge indiferença, como se lê nitidamente no seguinte trecho:

[...] como sempre, como desde uma já longínqua noite nupcial, Irene se encolhe até o mais profundo limite de si mesma, enquanto, por fora, concorda e sorri e até sente prazer; nessa profundidade livre estéril, sente o sinal da morte que o procônsul disfarçara numa alegre surpresa pública (p. 156)

E o procônsul age dessa maneira para se vingar de Irene, por perceber que ela havia se sentido atraída por Marco, o que é percebido quando ele comenta “me garantiram que você aprecia o estilo desse gladiador” (p. 153) e quando o narrador fala do desejo de Irene por Marco:

[...] e seu corpo [de Marco], que ela desejou em outra tarde de circo (e isso foi adivinhado pelo procônsul, sem necessidade de seus magos adivinhou-o, como sempre, desde o primeiro momento), pagará o preço da simples imaginação, de um duplo olhar inútil sobre o cadáver de um trácio morto por um talho na garganta (p. 157).

A traição de Irene, como se percebe, só se deu na imaginação, no desejo, e não na realização desse desejo. Uma traição, portanto, que não se concretizou fisicamente. A traição maior de Irene é com ela mesma, na medida em que seus sentimentos são reprimidos por suas ações. Ela nunca gostou do

procônsul, pois “desde uma longínqua noite nupcial” ela se esconde em uma “profundidade livre estéril” que é ela mesma, ou seja, na sua interioridade, que, apesar de livre, é estéril, pois, na verdade, está presa pelas ações mostradas, pela máscara que a encobre.

E o procônsul percebe o disfarce e sente uma espécie de prazer ao suscitá-lo, quase como um sadismo, como vemos no trecho:

O procônsul olha atentamente para a coxa dilacerada, o sangue que se perde nas gretas douradas; pensa, quase com pena, que Irene teria gostado de acariciar essa coxa, procurar sua pressão e seu calor, gemendo como sabe gemer quando ele a aperta para machucá-la. Falará com ela ainda nessa noite e será interessante estudar-lhe o rosto, procurando o ponto fraco de sua máscara perfeita, que simulará indiferença até o fim, assim como agora simula um interesse polido na luta que faz vibrar de entusiasmo uma plebe subitamente excitada pela iminência do fim (p. 162).

O sadismo tanto está no prazer de ver a luta, o sangue e a morte dos gladiadores, quanto no prazer de fazer Irene sofrer triplamente: primeiro, quando o procônsul a aperta “para machucá-la”, depois, ao colocar Marco na arena, sabendo do interesse dela por ele e, por fim, ao descobrir o disfarce de indiferença de Irene e tentar desnudá-lo, tirando-lhe, com isso, inclusive a liberdade interior, invadindo e dominando até mesmo seus pensamentos e sentimentos.

Percebe-se, portanto, a clara submissão de Irene ao procônsul e isso pode ser relacionado com a própria posição subalterna que a mulher ocupava na sociedade romana, como explicamos anteriormente, ao começar pelos lugares que lhes eram reservados nas arquibancadas dos anfiteatros. O domínio masculino

sobre o feminino torna-se evidente nessa primeira narrativa, em que a mulher é punida apenas por desejar. A submissão feminina também pode ser percebida pela apatia de Urânia, a mulher de Licas. Ela tem um papel secundário na narrativa e o narrador não lhe dá voz uma única vez.

O poder do procônsul recai não só sobre Irene, mas sobre toda a plebe e, evidentemente, sobre Marco. Seu poder sobre a plebe e, como conseqüência sua vaidade, são mostrados já no primeiro parágrafo do conto:

Sua estátua algum dia será assim, pensa ironicamente o procônsul enquanto levanta o braço, fixa-o no gesto do cumprimento, deixa-se petrificar pela ovação de um público que duas horas de circo e de calor não conseguiram cansar (p.153).

Mais adiante, o procônsul diz a Licas: “Gostaria que sua província se lembre de mim por causa destes jogos” (p.154). Vemos que o poder está vinculado à fama, ao reconhecimento público, como era natural na época da Roma Antiga, como explicamos anteriormente. Traição, desejo, vingança, poder e dissimulação regem, portanto, a relação entre Irene, Marco e o procônsul nesta primeira narrativa.

Marco também é inferiorizado, pois não pensa, é “máquina”, e em determinado momento o narrador diz o seguinte sobre ele: “Não precisa pensar, não sabe quase pensar” (p. 155), ele age quase que instintivamente, mas Irene o julga melhor que o procônsul, mais corajoso, pois quando ele está morrendo, ela “imagina o procônsul nu na mesma arena, com o mesmo tridente fincado até a haste. Mas o procônsul não mexeria o braço, com aquela última

dignidade; berraria esperneando como uma lebre, pediria desculpas a um público indignado” (p. 165). Ao menos em seu pensamento, portanto, Irene rebaixa o procônsul e ressalta Marco, mas suas atitudes negam seus sentimentos, e ela se submete aos caprichos e “mimos” do marido, estendendo-lhe a mão e pensando que “a única coisa que lhe resta fazer é sorrir, refugiar-se na inteligência” (p.165).

Estes mesmos elementos também podem ser encontrados na segunda narrativa, como veremos a partir do trecho que se segue logo após a chegada de Sonia ao apartamento de Roland:

“Desculpe por vir a esta hora”, diz Sonia. “Vi seu carro na porta, e não resisti à tentação. Ela telefonou, não foi?” Roland procura um cigarro. “Você fez mal”, diz. “Supõe-se que essa tarefa cabe aos homens; afinal, fiquei dois anos com Jeanne e ela é uma boa moça”. “Ah, mas o prazer”, diz Sonia servindo-se de um conhaque. “Nunca pude lhe perdoar o fato de ser tão inocente, não há nada que me irrite mais. Se eu dissesse a você que no começo ela ria, achando que era brincadeira”. Roland olha para o telefone, pensa na formiga. Agora Jeanne telefonará novamente, vai ser desagradável, porque Sonia se sentou perto dele e lhe acaricia o cabelo, enquanto folheia uma revista literária como se procurasse ilustrações. “Você fez mal”, repete Roland, atraindo Sonia. “Por chegar a esta hora?”, ri Sonia, cedendo às mãos que procuram desajeitadamente o primeiro fecho (p. 165)

A relação entre Roland e Sonia é baseada no prazer, como deixa claro o uso das palavras “tentação” e “prazer”, além dos índices que simbolizam o prazer como o cigarro e o conhaque (assim como, na outra narrativa, o vinho também simboliza o prazer, tanto para o paladar como por representar o sangue derramado na arena). Ademais, há a carícia no cabelo e a procura do fecho de roupa, o que indica que eles terão uma relação sexual. O fato de Sonia folhear uma revista literária não para lê-la, mas, sim, para procurar ilustrações, ou seja,

olhá-la descompromissadamente, em busca de um prazer fácil e imediato, é um gesto que resume bem o tipo de relação que ela mantém com Roland.

Todo esse jogo de prazeres está revestido do prazer maior, que é justamente a traição. Este, como ocorre na primeira narrativa, é um prazer perverso, sádico: Sonia tem prazer em saber que Jeanne fora enganada e faz questão de contar-lhe a verdade para vê-la sofrer. O casal está à espera da nova ligação de Jeanne, que ligaria certamente para lamentar-se, mas isso não os incomoda, pois não se sentem culpados em nenhum momento. Seria apenas “desagradável” estar no meio de uma relação sexual com Sonia quando Jeanne ligasse, mas isso não impede que Roland procure o fecho do vestido.

No fundo, o prazer de trair liga-se ao prazer da disputa: quem trai tem o poder sobre quem é traído. Sonia, neste caso, se sente superior a Jeanne, pois, além de roubar-lhe o namorado (e isso equivale a “ser melhor”), tem o poder de dizer-lhe a verdade quando e como lhe convém. Por isso, Sonia acha que Jeanne era muito inocente, chegando ao limite da bobeira, quando diz “Nunca pude lhe perdoar o fato de ser tão inocente, não há nada que me irrite mais. Se eu dissesse a você que no começo ela ria, achando que era brincadeira” (p. 165).

Assim como Sonia, Roland também se sente superior a Jeanne. Isso pode ser percebido quando eles estão conversando pelo telefone e ele mostra-se completamente indiferente e frio ao sofrimento dela, chegando, inclusive, a ser impaciente. Quando Roland atende o telefone, há o trecho:

“Sou eu”, diz a voz de Jeanne. Roland fecha os olhos, fatigado, e se estica numa posição mais cômoda. “Sou eu”, repete Jeanne,

inutilmente. Como Roland não responde, ela acrescenta: “Sonia acaba de sair” (p.154)

Roland, portanto, se silencia ao telefone e “fecha os olhos, fatigado”, colocando-se em uma posição mais cômoda, como se já soubesse que a conversa seria desagradável. E quando Roland quebra o silêncio, o faz de maneira rude, exclamando “Ah”, acendendo um cigarro, colocando-se em uma posição ainda mais confortável e, sem cumprimentar Jeanne, pede-lhe para falar logo para que ligou, pois ele não quer escutar os números que estão sendo ditados: “Resolva de uma vez”, diz Roland, “a menos que você pretenda que eu fique a tarde inteira ouvindo esse sujeito que dita números sei lá pra quem. Está ouvindo?”(p.159). E quando Jeanne responde que sim, Roland continua: “Em todo caso, ele está utilizando o telefone para alguma coisa prática” (p. 159).

E quando Jeanne pede algum tipo de explicação, “Roland suspira, evita as respostas que poderiam prolongar o aborrecido diálogo até o bocejo” (p. 163). Ele propõe vê-la no dia seguinte e, depois da resposta de Jeanne, que lhe diz “Não venha”, “Não venha nunca mais, Roland”, há o trecho

O drama, as prováveis ameaças de suicídio, o tédio, como ocorreu com Marie Josée, como aconteceu com todas que fazem de tudo uma tragédia. “Não seja boba”, aconselha Roland, “amanhã você compreenderá melhor, é preferível assim para nós dois” (p.163).

E, ao silêncio de Jeanne, ele finaliza a conversa dizendo “Bem, até amanhã” e quando Sonia já está em seu apartamento, com “ar entre inquiridor

e brincalhão”, Roland, admirando-lhe o vestido, repete a despedida “Até amanhã, Jeanne”.

Estes trechos deixam claro a indiferença de Roland e sua frieza quanto ao sofrimento de Jeanne, que ele julga exagerado e tedioso, do mesmo modo como julgava o sofrimento das outras mulheres que ele já havia traído. Isso põe Jeanne na posição de “apenas mais uma”, apenas uma “boa moça” que, como as demais, fora enganada. Ele não respeita a decisão de Jeanne, que não quer mais vê-lo e impõe sua decisão, ao despedir-se dizendo “Até amanhã”. Deste modo, trair sem culpa e ter o domínio da situação (isso se evidencia quando ele diz que ele é quem deveria ter contado a verdade), são marcas do poder masculino sobre o feminino, o mesmo que ocorre na primeira narrativa com o procônsul em relação à Irene.

Como se observa, a correspondência entre as duas narrativas se dá pelos papéis semelhantes que os personagens desempenham: o procônsul sente-se traído e tortura, Irene deseja outra pessoa, e Marco é o objeto de desejo. Na outra narrativa, Roland trai fisicamente, Sonia (o objeto de desejo) tortura Jeanne, que é a traída.

Nas duas narrativas, há um jogo de traições (e a traição, por si só já é mentira e, portanto, dissimulação), de fingimentos, de prazeres sádicos e a submissão da mulher em relação ao homem (luta de poderes). Todos esses elementos podem ser representados pela simbologia do fogo, elemento que liga as duas narrativas por meio do incêndio que ocorre tanto no anfiteatro como no apartamento, e que aparece no título do conto.

O fogo tradicionalmente simboliza a paixão e os prazeres sexuais, elementos que, como vimos, estão presentes nas duas narrativas. Mas esse fogo também é destruidor nos dois casos, como uma espécie de “maldição” a que se submetem os traidores, ao fingirem e ao não se importarem com as conseqüências que a traição poderá causar a outrem. Normalmente, vinculado à idéia cristã que se tem do inferno, queimar no fogo seria a punição para os pecadores. Cortázar parece brincar com essa simbologia, fazendo com que o fogo simbólico das duas narrativas se materialize em fogo mesmo, em incêndio. Não com o intuito de moralizar, ou seja, de punir seus personagens para buscar um efeito didático, mas, talvez, de simplesmente explorar a potencialidade da palavra “fogo”. Essa potencialidade é explorada já no título do conto, pois “Todos os fogos” nos remete aos sentidos conotativos do fogo: paixão, prazer. E “o fogo” nos remete ao elemento material, ao sentido denotativo.

Também vale observar que o fogo purifica, pois é sempre igual a si mesmo: um fogo equivale a todos os fogos, o fogo que queima é todos os fogos que queimam. Essa simbologia nos remete à situação da traição, que é sempre a mesma ainda que em alguns momentos os papéis sofram algumas eventuais alterações, como ocorre nas duas narrativas do conto. Maria Elvira Escudero (2002) diz que, pensando nestas simbologias do fogo, poderíamos ler o título do conto “Todos os fogos o fogo” como “Todas as paixões, a paixão” ou “Todas as destruições, a destruição”.

A previsibilidade das ações humanas, independentemente da época, é mostrada no conto pelo uso de verbos no futuro, que indicam que o

narrador tem o domínio total do que vai acontecer, que tudo já é esperado, tanto por ele quanto pelos próprios personagens. Alguns trechos mostram essa previsibilidade tanto na primeira quanto na segunda narrativas.

Na primeira narrativa, temos: “Irene não sabe o que vem agora e, ao mesmo tempo, é como se soubesse, até o inesperado acaba se transformando em hábito quando se aprendeu” (p.153); outro trecho é:

[...] antes de ouvir as palavras seguintes, Irene sabe que o procônsul dobrará a aposta no núbio, e depois olhará para ela amavelmente e ordenará que lhe sirvam vinho gelado. Ela beberá o vinho e comentará com Urânia a estatura e a ferocidade do reciário núbio; cada movimento foi previsto, embora seja ignorado em si mesmo, embora possa faltar a taça de vinho ou o movimento da boca de Urânia, enquanto admira o dorso do gigante (p. 156)

No entanto, na segunda narrativa a previsibilidade é quebrada, ou seja, há a ruptura da expectativa tanto dos personagens quanto do leitor que, além de acreditarem nas previsões que não se cumprem do narrador ou do personagem, também se choca com a interferência inesperada dos números. Temos, portanto, “rupturas de previsibilidades”, tanto no nível do enredo como no da estrutura do texto, como se vê nos seguintes exemplos: “Roland se surpreenderia” (p.159); “não há lágrimas em sua voz [na de Jeanne], o que surpreende Roland, que preparou as frases prevendo uma avalanche de recriminações” (p. 163). No lugar das ameaças de suicídio que Roland esperava ouvir, ele não as ouve, mas Jeanne realmente se suicida. As ameaças são frustradas e transformadas em atitude.

Na segunda narrativa, insinua-se que a traição dá pistas para ser descoberta, ou seja, a pessoa que trai deixa escapar alguns elementos que podem

revelar a traição, como se fosse uma mensagem cifrada, exemplificada pelo seguinte trecho:

A pausa parece prolongar-se como se prolonga a insidiosa galeria negra onde volta intermitente a voz longínqua que repete cifras. Jeanne pensou sempre que as mensagens que realmente importam estão, em dado momento, aquém de qualquer palavra; talvez essas cifras possam significar mais, mais do que qualquer discurso para quem as está ouvindo com atenção, assim como para ela o perfume de Sonia, o roçar da palma de sua mão no ombro antes de partir, foram mais do que as palavras de Sonia. Mas era natural que Sonia não se conformasse com uma mensagem cifrada, que quisesse dizê-la com todas as letras, saboreá-la até o fim. “Compreendo que será muito duro para você”, repetiu Sonia, “mas detesto a dissimulação, prefiro lhe dizer a verdade” (p. 161)

Aqui, podemos relacionar os números que interferem na ligação de Roland e Jeanne com alguns outros elementos do enredo. A traição, que não se desvincula do fingimento, é algo oculto, implícito, assim como os números, que potencialmente seriam códigos que transmitiriam uma mensagem cifrada. Os números são automaticamente relacionados à idéia de racionalidade, mas, quando não fazem sentido, contrariam essa idéia e demonstram, ao contrário, algo ilógico, uma interferência, algo que incomoda²². Assim, poderíamos pensar que a voz desconhecida ditando os números que não fazem sentido nem para os personagens nem para o leitor do

²² Escudero (2002) defende que os números do conto têm um sentido simbólico: “[...] el símbolo del infinito en matemáticas es el número ocho colocado horizontalmente, y no es casual que la repetición de este número se vincule a las últimas palabras de Jeanne: "Nunca más". Algunos de los muchos símbolos del número ocho son: autodestrucción, oposición, justicia con piedad, pasiones violentas, inmortalidad, castigo, etc. La cifra 888 simboliza el número sagrado de Jesús en el alfabeto hebreo”. Todavía, a autora atribui valor simbólico somente para o número 8 e ignora os demais números. Acreditamos que, para ser coerente, ou todos os números deveriam ter uma simbologia, ou nenhum número teria simbologia alguma. Dessa forma, considerando todo o conto, nos parece mais coerente atribuir um sentido de “não sentido” aos números.

conto simboliza a voz de quem dita as regras do que é ser racional ou ilógico, normal ou absurdo, nas sociedades, sejam elas de um tempo passado ou de um tempo presente. No conto, portanto, os números, que representariam a racionalidade, passam a representar o absurdo e o estranho. A ligação que recebe a interferência de uma voz longínqua, portanto, pode representar a interferência de um tempo no outro, como se as duas narrativas, que “se interferem” durante todo o conto, estivessem contra as regras racionais e lógicas, por estarem acontecendo concomitantemente, embora o tempo de uma seja passado e de outra, presente.

Além das relações que já estabelecemos entre as duas narrativas, e que as assemelham, ocorrem algumas ações e situações análogas que nos levam a pensar na questão da simultaneidade novamente. Deste modo, quando Marco é golpeado na perna, Jeanne também é “golpeada” pela notícia da traição, como mostram os trechos que aparecem um em seguida do outro, no mesmo parágrafo: “Consegue deter a borda da rede, mas o tridente golpeia embaixo e o sangue esguicha da coxa de Marco” (p.162) e quando, na segunda narração Roland diz a Jeanne: “Sonia precipitou-se, eu queria evitar a você esse golpe” (p.163).

Há a morte de Marco e a insinuação da morte de Jeanne, que toma um frasco de comprimidos para suicidar-se. A agonia de Marco morrendo na arena se justapõe à agonia de Jeanne, acariciando o gato, com as mãos frias. Há o incêndio nos dois casos, e assim como mentem para Marco e ele pressente que não receberá pela luta, também mentem para Jeanne. A

incomunicabilidade e a solidão de Jeanne são comparadas com as de Irene, pois ambas estão imersas em si mesmas. Jeanne tenta se comunicar – e o telefone é o símbolo disso – mas a ligação está com interferência, além de ela ter de repetir suas poucas falas porque Roland não responde, ou calar-se porque Roland não a deixa continuar falando: há, portanto, uma impossibilidade de comunicação.

Nesse conto, portanto, vimos que as lutas dos gladiadores eram teatrais e espetaculares, e que isso se relaciona com a teatralização dos personagens dos dois nets, que fingiam sentimentos, traíam e mentiam. Esses são os pontos que unem as duas narrativas, apresentados por uma cadeia de analogias, tanto devido aos papéis desempenhados pelos personagens, como por ações e situações semelhantes. Essas analogias e semelhanças criaram um efeito de simultaneidade, que, no conto é logicamente impossível, pois o que se esperaria, normalmente, seria a correspondência do ambiente das lutas com um tempo passado, assim como a correspondência do apartamento com o tempo presente.

No entanto, os dois espaços remetem a dois tempos diferentes, mas que acontecem simultaneamente: são mundos paralelos. Essa interpretação só é possível porque, além das analogias, as duas narrativas são constantemente intercaladas, uma cruzando a outra. Assim, é também pela estrutura do conto que se dá o efeito de estranhamento. Se analisarmos as duas narrativas separadamente, o único elemento que gera estranhamento são os números sendo ditados ao telefone. Vimos que eles, que representavam a racionalidade,

passam a representar a falta de lógica e a própria interferência de uma narrativa na outra, de um tempo no outro.

Deste modo, os contos “Todos los fuegos el fuego” e “La noche boca arriba” podem ser considerados neofantásticos, pois aproximam-se dos parâmetros explicados por Alazraki (1994 e 2001) e distanciam-se, em vários aspectos, da literatura fantástica tradicional, definida por Todorov. Nenhum dos dois contos tem um narrador em primeira pessoa que hesita entre uma explicação racional e outra sobrenatural dos fatos, mesmo porque não existe um elemento sobrenatural em nenhuma das duas narrativas.

No lugar do elemento sobrenatural, temos, agora, elementos incompreensíveis do ponto de vista lógico, como inversões espacio-temporais, possibilidade de existência de mundos paralelos e desestabilização do que se acreditava ser realidade. O estranhamento se dá, nesses dois contos de Cortázar, principalmente pela maneira como os *nets* estão articulados e das relações que se estabelece entre duas narrativas de cada conto.

Diferentemente do fantástico tradicional, em que o mundo “normal” era oposto ao mundo “insólito”, nos contos de Cortázar não há oposições, mas, sim, indiferenciação. Isso poderá ser visto mais claramente no conto a seguir.

3.3 – Um choro que invade e deturpa a normalidade

No conto “A porta incomunicável”, também percebemos dois tempos e dois espaços na narrativa, e isso o aproxima dos contos “A noite de barriga pra cima” e “Todos os fogos o fogo” e justifica sua escolha para compor o *corpus* deste trabalho. Porém, em alguns aspectos, este conto difere bastante dos outros dois, pois está mais próximo das características da literatura fantástica tradicional.

Conta-se um episódio da vida de Petrone, o protagonista, que, ao hospedar-se em um hotel, escuta um choro inexplicável de bebê. Inexplicável, pois o único quarto contíguo ao seu estava ocupado por uma mulher solitária. Deste modo, não tendo nenhuma criança hospedada, Petrone formula algumas hipóteses que explicariam o choro, mas refuta, pouco a pouco, cada uma delas. O choro só é percebido devido a uma porta escondida atrás do guarda-roupa do quarto de Petrone, fechada e sem serventia, mas que permitia a passagem do som. O choro ganha um caráter sobrenatural na narrativa, podendo ser atribuído a um fantasma, ou seja, a um ser que “invade” o ambiente do hotel, como mostraremos.

O conto começa com a descrição do hotel: “Petrone gostou do Hotel Cervantes por razões que teriam desagradado a outros. Era um hotel sombrio, tranquilo, quase deserto” (p. 43). E o silêncio do lugar é reafirmado várias vezes, como nos seguintes trechos: “Quando o empregado e Petrone se calavam, o silêncio do hotel parecia coagular-se, cair como cinza sobre os móveis e os ladrilhos. O elevador era então quase estrepitoso, e a mesma coisa o ruído das

páginas de um jornal ou o riscar de um fósforo” (p.45); “O silêncio do hotel era quase excessivo, e o ruído de um ou de outro bonde que descia pela Rua Soriano não fazia mais que interrompê-lo brevemente, fortalecê-lo para um novo intervalo” (p. 45) e “O silêncio na recepção do hotel era tão grande que Petrone se encontrou andando na ponta dos pés” (p. 48).

Já temos, portanto, um ambiente propício para aparições de entes sobrenaturais e/ou para liberar a imaginação de personagens solitários, como é o caso de Petrone. Este espaço tem de parecer sombrio e deserto, mas “normal”, ou seja, não pode ser “horripilante” como os famosos castelos mal-assombrados das histórias de terror ou do fantástico tradicional, em que cada detalhe era macabro, como se entrássemos em um outro mundo, totalmente isolado do mundo normal. Ao contrário, o hotel descrito no conto é simples e sua normalidade é importante para que o anormal cause um impacto ao rompê-la.

O ambiente descrito é, inclusive, baseado em um episódio da vida de Cortázar, que realmente se hospedou no hotel Cervantes, em Montevideu. Uma noite, observou que se o armário de seu quarto estivesse em um outro canto, sobraria mais espaço livre no quarto, que já era bem pequeno. Decidiu, então, deslocá-lo um pouco e percebeu que ele estava ali para impedir o acesso à porta que dava para o quarto vizinho. A partir disso, Cortázar imaginou o conto. E como ele diz:

Eu queria que o conto tivesse a atmosfera do hotel Cervantes, porque espelhava muitas coisas de Montevideu para mim. Havia o personagem do gerente, aquela estátua do *hall*, uma réplica de Vênus, e o clima geral do hotel [...]. Um quarto que parecia uma cela [...]. Entre a cama, uma mesa e um grande armário que escondia uma

porta bloqueada, o espaço que sobrava para que eu me movimentasse era realmente mínimo (PREGO, 1991, p. 69).

Portanto, esse conto é um dos exemplos de como a experiência do escritor pode servir de ponto de partida para a invenção literária. Neste caso, as impressões sobre o local motivaram a ficção.

Cortázar, portanto, usa um narrador, em seu conto, que faz uma descrição bem realista²³ do hotel, para, em seguida, inserir um elemento que altera o que era ordinário e habitual. Do mesmo modo como o barulho de qualquer coisa rompe brevemente o silêncio do hotel para, logo depois, reforçá-lo, é a sutileza da invasão do anormal no ambiente normal que causa o estranhamento neste conto. E o excesso de silêncio pode, também, ter permitido que Petrone escutasse o choro, que, provavelmente, seria encoberto pelos ruídos de um lugar menos tranquilo (assim como não se escutaria o ruído do “riscar de um fósforo”).

A normalidade é criada, no conto, não só pela descrição do hotel, mas, também, pela caracterização do personagem e pelas formulações das hipóteses explicativas para o choro. No entanto, essa normalidade, ou seja, esse mundo regido pela ordem e pela razão, é invadido por algo inexplicável racionalmente, o que demonstra a sobreposição de dois tempos em um mesmo espaço. Mostraremos os elementos que recriam o mundo “normal” para, em seguida, esclarecer como ocorre essa sobreposição, essa alteração do que era comum.

²³ O termo “realista” é, aqui, usado no sentido de “fidedigno”, ou seja, no sentido de tentar reproduzir ficcionalmente algo que, de fato, existe/existiu no mundo “real”; ou, no sentido de que a descrição do ambiente ser verossímil a ponto de o leitor acreditar que o que é descrito poderia, perfeitamente, existir no mundo “real”.

Petrone é caracterizado como um homem de negócios, organizado, responsável e, portanto, idôneo e confiável, como se percebe no seguinte trecho:

O contrato com os fabricantes de mosaicos levaria mais ou menos uma semana. De tarde, Petrone arrumou a roupa no armário, pôs em ordem seus papéis na mesa, e depois de tomar banho foi percorrer o centro, enquanto fazia hora para ir ao escritório dos sócios (p. 44)

Um pouco mais adiante, temos: “Antes de se deitar, Petrone pôs em ordem os papéis que usara durante o dia, e leu o jornal sem muito interesse” (p.45), e quase no final do conto há: “Entreteve-se arrumando as malas, pondo em ordem os papéis” (p. 52). Estes três trechos mostram um gosto de Petrone pela organização, uma necessidade de “pôr as coisas em ordem”. Essas características fazem com que o leitor acredite que ele é um personagem equilibrado e, conseqüentemente, não duvide de que ele realmente está escutando o choro, ou seja, de que ele não está louco ou mentindo, como provavelmente se pensaria de um personagem do fantástico tradicional. Isto também contribui para que o leitor se identifique com ele como um “homem comum” (mais um elemento de “normalidade”, para ser contraposto à irrupção do anormal). Deste modo, o que mais surpreende o leitor é que o inexplicável aconteceu em um lugar comum, com um homem comum.

Este homem tenta, portanto, dar explicações racionais para o choro. A primeira referência ao choro é bastante sutil: “Ao acordar, eram quase nove, e nesses primeiros minutos, em que ainda permanecem as sobras da noite e do sono, pensou que em algum momento o choro de um recém-nascido o

incomodara” (p. 44). O verbo “pensar” indica falta de certeza, ou seja, não há a *afirmação*, a certeza de que havia, realmente, um choro, mas, simplesmente, a *sensação*, ainda misturada com o sono, de tê-lo ouvido. Aqui, nos aproximamos bastante das impressões dos personagens-narradores das histórias fantásticas tradicionais, que não tinham certeza a respeito dos fatos. Esta primeira impressão, todavia, é ignorada por Petrone, que continua o seu dia normalmente.

Da segunda vez que escuta o choro, tudo é bem diferente:

Não estava cansado, mas dormiu bem. Teriam passado três ou quatro horas quando o acordou uma sensação de desconforto, como se algo já tivesse acontecido, algo penoso e irritante. Acendeu o abajur, viu que eram duas e meia, e apagou outra vez. Então ouviu no quarto do lado o choro de uma criança.

No primeiro instante não percebeu bem. Seu primeiro movimento foi de satisfação; então era verdade que na noite anterior um menino não o havia deixado descansar. Tudo explicado, ficava mais fácil voltar a dormir. Mas depois pensou no gerente e sentou-se lentamente na cama, sem acender a luz, escutando. Não se enganava, o choro vinha da peça ao lado. Ouvia o som através da porta incomunicável, localizava-se neste setor do quarto a que correspondiam os pés da cama. Mas não podia ser que lá houvesse uma criança (p. 46-47).

A certeza do choro estava confirmada, agora lhe falta dar uma explicação racional. Essa certeza se reafirma pela descrição que vimos de Petrone. Na narrativa, portanto, descarta-se a possibilidade de o choro ser uma invenção sua: o choro realmente existe. Sem a hesitação, o conto se distancia, neste aspecto, do fantástico tradicional. Como observa Moura (2004), o próprio nome “Petrone” nos faz lembrar de “pedra”, frieza, falta de imaginação, racionalidade extrema.

Neste trecho, também fica claro que o choro só pode ser escutado por causa da porta incomunicável, mas retomaremos esse aspecto mais adiante.

A primeira hipótese que Petrone inventa para explicar o choro é a de que a senhora do quarto ao lado estava cuidando da criança de alguma parenta ou amiga. Pensa isso porque, além de escutar o choro, também havia escutado a mulher ninando a criança. A segunda hipótese que Petrone formula para explicar o choro é a de que o gerente do hotel havia mentido e que, no quarto ao lado havia, sim, uma criança. Mas essa hipótese logo é descartada quando o gerente lhe reafirma que a mulher vivia sozinha.

Petrone pensa, então, em uma terceira explicação: a acústica do hotel lhe havia pregado uma peça. Mas ele mesmo não acreditava nesta versão, pois tinha certeza de escutar o choro. Uma quarta explicação foi pensar que a mulher estava louca e frustrada por não ter um filho e que, por isso, ela mesma imitava o choro da criança, ou seja, ela fingia que era mãe, cuidando de seu filho imaginário.

Petrone aceita inicialmente essa última explicação e, por isso, decide “vingar-se” da mulher, aproximando-se da porta e imitando o choro. E, no dia seguinte, quando descobre que essa sua atitude fez com que a mulher fosse embora do hotel, pensa que iria, enfim, dormir em paz aquela noite, sem o choro (ou melhor, sem a mulher que imitava o choro). No entanto, à noite escuta – o novamente e o conto termina da seguinte maneira:

Afinal, tinha todo o silêncio necessário para dormir refesteladamente, e lhe doía. Virando-se constantemente, sentiu-se como que vencido por esse silêncio que reclamara com astúcia e que lhe devolviam inteiro e vingativo. Ironicamente pensou que sentia falta do choro da criança, que essa calma perfeita não lhe bastava para dormir e ainda menos para estar acordado. Sentia falta do choro da criança, e quando muito mais tarde o ouviu, débil mas inconfundível, através da porta incomunicável,

acima do medo, acima da fuga em plena noite, soube que estava certo e que a mulher não mentira, não mentira a si mesma ao ninar a criança, ao querer que a criança se calasse para que eles pudessem dormir (p. 52-53).

Pelo trecho acima, percebemos que o silêncio, tão enfatizado em todo o conto e tão desejado por Petrone ganha, agora, um novo caráter: o silêncio o incomoda e ele sente, inclusive, “falta do choro da criança”. A partir desta constatação, podemos chegar a duas conclusões: a primeira seria dizer que Petrone, por ser tão metódico, já havia incorporado o choro da criança à sua rotina noturna. Desse modo, o que, inicialmente, o incomoda e desestabiliza, torna-se naturalizado e habitual. A segunda explicação para a falta do choro seria a necessidade que Petrone teve de se “fazer deslocar”, ou seja, de permitir que algo não corriqueiro lhe acontecesse e lhe desse uma trégua do mundo determinista em que ele vivia.

Um detalhe importante que fortalece esta segunda interpretação é que Petrone trabalha com fabricantes de mosaicos. Os mosaicos são interessantes por poderem apresentar formas diferentes a cada montagem, ou seja, não são estruturas rígidas, e sim “deslocáveis”, assim como o próprio conto, que pode ganhar diversas interpretações. Petrone, portanto, inicialmente deseja o silêncio do hotel, a estabilidade, mas, depois, isso começa a incomodá-lo e ele quer rompê-lo, desejando escutar novamente o choro (e escutá-lo quando a mulher já tivesse ido embora seria confirmar algo que ele já desconfiava, ou seja, que o choro era de fato de um algo além do cotidiano e do circunscrito ao quarto).

Petrone, desse modo, pode ser visto como um adulto/menino, como Cortázar dizia de si mesmo no texto “Do sentimento de não estar de todo”²⁴:

Sempre serei um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, carregam consigo o adulto, de maneira que, quando o monstinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, carrega consigo o menino, e *nel mezzo del cammin* dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo (CORTÁZAR, 1993, p. 165).

O homem (mundo adulto) representa a realidade determinista, pragmática e racional com que lidamos cotidianamente. Já o menino (mundo infantil) evoca o lúdico e representa, assim, a ficção, a criação, a imaginação. Nesse ensaio, vemos que o sentimento de Cortázar é o de “não estar totalmente” em nenhum ponto fixo, ou, em outras palavras, não ser totalmente homem nem totalmente menino, o que resulta em sua postura “ludicamente séria” em relação à vida, e aos seus textos, como mostra a trecho abaixo:

O lúdico não é um luxo, algo agregado ao ser humano, que pode ser útil para se divertir: o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida a fora. O lúdico, não entendido como jogo de cartas ou partida de futebol: entendido como uma visão na qual as coisas deixam de ter suas funções estabelecidas para assumir muitas vezes funções bem diferentes, inventadas. O homem que habita um mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando formas novas (CORTÁZAR, Apud PREGO, 1991, p. 126).

²⁴ Seria, inclusive, pertinente supor que Petrone seja uma representação do próprio Cortázar, posto que o conto é parcialmente autobiográfico. No entanto, saber se essa suposição procede ou não, é irrelevante para a análise do conto.

Para Cortázar, a confluência do menino e do adulto dentro de si leva a um estado em que a adoção de uma posição não implica o abandono de outra, mas torna-se uma terceira, impregnada de ambas. O convívio simultâneo dessas visões faz oscilar os limites entre realidade e ficção, faz com que o sujeito nunca esteja inteiramente fixo em algo. Petrone, deste modo, é o homem que viaja a trabalho, é organizado e metódico; ao mesmo tempo, é também o menino, que sente falta do choro insólito quando não o escuta.

Este insólito, representado pelo choro, só consegue chegar até ele, como fica explícito em vários momentos do conto, através da porta. A porta, no conto, portanto, figurativiza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido.

Mas a porta do conto está incomunicável, está fechada. Por esse motivo, deveria funcionar como uma barreira que impede a passagem de um lugar a outro e, também, de um tempo a outro. No entanto, essa barreira não funciona bem, pois a porta é atravessada pelo som, pelo choro da criança, que é, neste caso, a representação do impalpável e desconhecido, ao qual não se deveria ter acesso (motivo pelo qual a porta está fechada). Portanto, o fato de ela estar condenada a sempre ficar fechada no meio físico e de não dar passagem de um cômodo a outro, não a impede de dar passagem ao fantástico, ao inexplicável e insólito.

No título original do conto - “La puerta condenada” – o atributo de “condenada” dado à porta pode receber diversas interpretações. A mais literal seria como sinônimo de “fechada permanentemente”. Acrescentando significados a essa primeira interpretação, o termo “condenada” também pode ser lido como

algo que cumpre um castigo por haver cometido um crime. Ou, ainda, em espanhol, como “maldita”, ou seja, que incomoda e faz perder a paciência. A versão do título em espanhol, portanto, gera mais interpretações do que a versão em português.

Considerando a segunda possibilidade, podemos dizer que o “crime” cometido pela porta seria o de não evitar a passagem do insólito no ambiente normal do hotel e que seu castigo é ficar trancada atrás do guarda-roupa, “incomunicável”. Considerando a terceira interpretação, a porta é “maldita” porque é através dela que o choro inconveniente consegue alcançar e irritar Petrone. “Condenada” e “maldita” nos lembram, ainda, “maldição”, que já traz em seu sentido um caráter de “castigo sobrenatural”, como se ela guardasse (ou devesse guardar) um segredo, algo de outro mundo (a presença de um fantasma, por exemplo).

Atribuir uma origem sobrenatural ao choro é, todavia, apenas uma das interpretações possíveis do conto, mas é a que acreditamos ser a mais convincente, devido ao seguinte trecho:

O hotel dormia, as coisas e as pessoas dormiam. Mas Petrone, já mal humorado, pensou que era o contrário e que tudo estava acordado, ansiosamente acordado no centro do silêncio. Sua ansiedade inconfessada devia estar se comunicando à casa, às pessoas da casa, emprestando-lhes uma qualidade de observação, de vigilância escondida (p.49).

O uso da palavra “casa” no lugar de “hotel” revela que antes de ser hotel, o lugar havia sido uma casa (e, daí, a necessidade de se esconder a porta,

que era da casa, mas que não serve para o hotel). Em um trecho anterior do conto, quando Petrone vê a porta incomunicável pela primeira vez, temos: “No começo, imaginara que o edifício fôra construído para ser hotel, mas agora notava que acontecia o mesmo que a tantos hotéis modestos, instalados em antigas casas comerciais ou de famílias” (p.45-46).

Há, portanto, uma inversão da função dos espaços: a casa passa a ser hotel e o hotel, a ser casa, já que a senhora do quarto ao lado do de Petrone morava lá e não estava apenas hospedada, como se percebe nos trechos: “Disse a Petrone [o gerente] que o segundo andar era muito tranqüilo, e que no único quarto contíguo ao seu **vivia** uma senhora sozinha, empregada em algum lugar, que voltava ao hotel ao cair da noite” (p. 44, grifo nosso). O verbo usado é “viver”, que evoca idéia de longa permanência e não só de passagem. Depois, quando a senhora está indo embora do hotel, o gerente comenta com Petrone: “- Estava aqui há muito tempo, e vai embora assim de repente. Nunca se sabe com as mulheres” (p. 51). O que seria, portanto, um lugar de passagem, o hotel, passa a ser lugar de permanência, e a casa, que seria um lugar de permanência, é transformada em hotel.

A função de casa que é atribuída ao hotel ganha um caráter sobrenatural quando o narrador diz que o hotel, as coisas e pessoas do hotel estavam dormindo enquanto as da casa estavam acordadas no silêncio. Aqui, portanto, fica claro que o espaço casa/hotel mantém dois tempos unidos, um passado e um presente. O passado é evocado pela casa e por seus moradores

antigos e fantasmagóricos, que, por meio da porta, invadem o presente, representado pelo hotel e seus hóspedes.

Se podemos ter uma definição mais ou menos clara de que o choro realmente era de um bebê que morava na casa e não no hotel, não nos parece fácil encontrar uma explicação para a fuga da mulher que, talvez, o ninava. Ou melhor seria dizer que não nos parece fácil dar *uma única* explicação a este fato, pois, aqui, o narrador joga as peças do mosaico para que o leitor construa as suas hipóteses. Embora o que nos interesse mais neste trabalho seja estabelecer que o choro é a representação do insólito que invade o cotidiano e que há, em um mesmo espaço, a confluência de dois tempos, parece-nos interessante apontar (e não definir) algumas possibilidades de leitura para a saída da mulher do hotel.

Algumas explicações poderiam ser as seguintes:

a) A senhora sabia que o choro era de um ente sobrenatural e aceitou-o, para suprir suas necessidades maternas. Mas, quando escutou outro choro (quando Petrone simula um choro perto de sua parede), ela não conseguiu enfrentar mais uma entidade e se apavorou ²⁵;

b) A criança foi imaginada pela mulher para suprir suas necessidades maternas, mas, depois, adquiriu uma existência autônoma;

c) O pranto só era ouvido no quarto de Petrone (seja porque ele o imaginava, seja pela acústica do hotel, seja porque o choro do menino era uma

²⁵ Essa é a síntese da análise realizada por MOURA (2004).

projeção do próprio Petrone em sua infância, etc), que, ao imitá-lo, fez com que a mulher fugisse, pois ouvia o som pela primeira vez²⁶.

d) Se pensarmos na interpretação anterior, ou seja, se a senhora não escutava o choro, a mulher que Petrone ouvia ninando o bebê também poderia ser uma moradora da casa, ou seja, também poderia ser um fantasma (e ele pensava que era a senhora do quarto ao lado).

A saída da mulher do hotel, portanto, dá abertura para várias interpretações, é um jogo aberto em que cada leitor aproveita os dados do conto para montar seu próprio mosaico. O conto, assim como a porta, ao mesmo tempo revela e esconde, diz e deixa implícito.

Como tentamos mostrar em nossa análise, este conto apresenta dois tempos (um passado, representado pela casa e seus “habitantes” e um presente, representado pelo hotel e seus “hóspedes”) que se justapõem em um mesmo espaço. O elo de ligação entre os dois mundos (o racional e normal e o outro inexplicável e fantástico) é a porta e o choro que a atravessa. Este choro é a invasão do insólito no mundo “normal” e, para mostrar esta normalidade, o narrador vale-se da descrição detalhada e “realista” do hotel e da caracterização de um personagem bastante “comum”, no sentido de ser metódico e organizado, que tenta explicar racionalmente o choro. Mas, como Petrone é a representação do homem/menino, que vive em um mundo determinista, aceitando suas regras, sem, no entanto, se limitar a elas, ou seja, permitindo a percepção de novas hipóteses,

²⁶ Essas possibilidades de leitura são desenvolvidas por SOSNOWSKI (1973, p. 31).

de novos paradigmas, mesmo que sejam inexplicáveis racionalmente, ele dá abertura para o insólito e aceita o choro.

Como percebemos, a manipulação dos núcleos espacio-temporais é bem mais sutil neste conto do que nos outros dois que analisamos anteriormente. Antes, tínhamos dois núcleos nitidamente marcados, embora se alternassem e se cruzassem em alguns trechos. Aqui, quase não se percebe que há dois tempos, pois um deles (o passado) está encoberto pela porta e só vem à tona sorrateiramente, sutilmente.

Este terceiro conto tem, deste modo, algumas características que ora o aproximam, ora o afastam da literatura fantástica tradicional. Como elementos que o afastam do fantástico tradicional podemos citar: a descrição realista do hotel, a idoneidade do personagem, visto como um “homem comum” e as tentativas de explicações racionais para o choro. No entanto, como elementos que o aproximam desta estética, temos: a falta de certeza de ter escutado o choro pela primeira vez, e, principalmente, a presença de algo sobrenatural.

Mas a maneira como esse sobrenatural é inserido na narrativa aproxima o conto do neofantástico, pois há a irrupção do anormal no normal, que deixam de ter limites rígidos.

FRÁGIL LIMITE

É preciso concluir as considerações que fizemos até aqui. No entanto, nada será considerado definitivo, pois essa certeza seria uma contradição às leituras feitas dos contos e à própria visão de mundo de Cortázar. Por isso, apenas retomaremos alguns aspectos apresentados ao longo do trabalho, como um limite que determina um fim, mas que é tão tênue e frágil como os limites das obras cortazarianas.

O lúdico é uma constante na obra de Cortázar. No entanto, este lúdico é “levado a sério”, pois as combinações e invenções nos textos refletem uma obra lúcida, pautada na imaginação que foge às regras racionais, mas que ao mesmo tempo, para alcançar o efeito estético e intelectual desejado por um escritor altamente crítico com sua criação, vale-se da racionalidade, medindo cada palavra a fim de que seus textos fiquem coesos e gerem tensão e intensidade.

Os contos que selecionamos nesta dissertação são exemplos da associação entre técnica literária (com recursos como o de economia artística, de sobriedade quanto às imagens escolhidas e às relações entre elas, da estruturação dos parágrafos, das manipulações do tempo e dos espaços dentro das narrativas, etc.) e sentimento de inquietude de um escritor que duvida de tudo o que lhe é dado como estabelecido, dotado de uma sensibilidade apurada para os detalhes da vida e de uma abertura para o inexplicável (um homem/menino).

Deste modo, nos três contos selecionados, percebemos que um dos elementos que causa estranhamento é o jogo entre passado e presente que se

estabelece dentro de cada narrativa. Essa manipulação dos núcleos espacio-temporais desloca as estruturas convencionais e esperadas não só do próprio texto, mas, também, da vida. Textos em que as representações da realidade e da ficção se entrecruzam e perdem seus limites.

A partir disso, podemos montar um quadro que resume as relações espacio-temporais e como as realidades são inventadas e reinventadas nos três contos selecionados:

	“La noche boca arriba”	“Todos los fuegos el fuego”	“La puerta condenada”
Espaço que representa o tempo presente (em relação ao tempo do leitor)	Buenos Aires	Cidade - apartamento	Hotel
Espaço que representa o tempo passado (em relação ao tempo do leitor)	Selva	Anfiteatro das lutas	Casa
Como estão os tempos em relação aos personagens	Presente: selva. Não há um passado, pois ou a outra representação é um sonho que faz parte do presente, ou é um mundo paralelo, que acontece simultaneamente, ou ainda são dois “presentes” que em alguns momentos são paralisados.	Para Roland, Jeanne e Sonia, o presente está ambientado na cidade. Para o procônsul, Marco e Irene, está ambientado no anfiteatro. Não há passado, pois os mundos são paralelos e simultâneos.	Para Petrone, o presente está ambientado no hotel “invadido” pelo choro. Porém, o leitor sabe que passado e presente estão sobrepostos em um mesmo ambiente: casa/hotel.
Visão que se tem de realidade	A realidade pode ser um engano causado por um conjunto de sensações e percepções.	A realidade é feita de elementos ficcionais, de mentiras, de fingimentos.	A realidade é feita também de elementos inexplicáveis e/ou imperceptíveis. Coexistência do sobrenatural com a realidade “normal”.

Como se percebe no quadro, os tempos devem ser pensados tanto em relação ao leitor quanto em relação aos personagens, pois, a partir do jogo entre o que é presente ou passado em uma ou outra instância, obtém-se o efeito de estranhamento. Deste modo, o que corresponderia ao presente do leitor seria a representação da realidade. No entanto, os contos frustram essa expectativa.

Assim, no primeiro conto, o que o leitor julgava ser o presente pode receber pelo menos três interpretações, todas anulando um tempo que, inicialmente, parecia ser passado. No segundo conto, tanto o presente quanto o passado do leitor são tempos presentes para os personagens, pois os mundos narrados são simultâneos, interpretação suscitada pela cadeia de analogias entre as duas narrativas. No terceiro conto, o leitor descobre que o presente do personagem está sobreposto ao passado.

Nos três textos, a noção comum que se tem de realidade é questionada, pois, ou o que pensamos ser realidade é um engano, uma ilusão, ou é feita também de mentiras (e, então, dissolve-se os limites entre realidade e ficção), ou a realidade se constitui de elementos inexplicáveis racionalmente.

Foram essas indagações em torno da realidade que nos fizeram aproximar as narrativas ao gênero neofantástico e distanciá-las, em muitos pontos, do fantástico tradicional. Enquanto este consolida um mundo racional, baseado no cientificismo, para contrapô-lo a um mundo regido pela crença em manifestações sobrenaturais, o neofantástico não assume uma divisão estanque de dois mundos, um racional e um ilógico.

Em vez disso, o neofantástico mescla os dois (mas, ao falarmos “dois”, estamos, ainda, fazendo a separação...) e configura um terceiro: lúdico, que desreferencializa as palavras e os objetos, que desloca as estruturas padrão e que, no lugar de aceitar uma única versão da realidade, inventa outras, ao escrevê-las e reinventa as já existentes. Isso ocorre em todas as artes, mas as narrativas de Cortázar têm esse ponto como primordial.

Além disso, os mecanismos usados para criar o efeito de estranhamento e para questionar e propor outras realidades são diferentes dos usados no fantástico tradicional: a hesitação do personagem cede lugar à inquietude do leitor; os personagens sobrenaturais (vampiros, por exemplos) são substituídos por deslocamentos espacio-temporais. Quando há um elemento sobrenatural, como no conto “La puerta condenada”, ele não causa medo, ao contrário, se instaura como elemento da realidade “normal”.

Principalmente no conto “Todos los fuegos el fuego”, o estranhamento é gerado não pela presença do sobrenatural, mas pelo modo como as duas narrativas são intercaladas. A análise desse texto também mostrou que uma leitura literal dos fatos narrados não impossibilita uma interpretação que supere tais fatos sem anulá-los: os incêndios trazem a interpretação “denotativa” do fogo, enquanto as paixões, traições e fingimentos dos personagens nos trazem os sentidos conotativos. Assim, as analogias entre as duas narrativas permitem que o conto se aproxime do neofantástico, posto ser impossível, pela lógica, a existência de mundos paralelos e simultâneos. Por outro lado, as simbologias do

fogo nos levam a uma leitura metafórica do conto: não importa a época, as atitudes e os sentimentos dos seres-humanos são sempre os mesmos.

Assim, em respeito aos três contos analisados e às leituras de outras obras de Cortázar, não nos permitimos fazer um capítulo conclusivo. Ficam aqui apontamentos para possíveis novos caminhos. E reticências... porque o que se vê é só uma ínfima parte do todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, J. “¿Qué es lo neofantástico?” In: ROAS, D. (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, p.265-282.

ALAZRAKI, J. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

ARRIGUCCI, J.D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKHTIN, M. “O espaço e o tempo”. In:____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 243-276.

BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BATARCE, G. B. La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón. *Acta lit.* 2002, n.27. <Disponível em: www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 29 abr 2006.

BERMEJO, E. G. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BRADLEY, E. M. *Cortázar sin barba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004.

CARDOSO, C. F. *América pré-colombiana*. Brasiliense, 6 ed, 1987, p. 46 e 65.

CARDOSO, P. A. *A configuração temporal e seus efeitos de sentido em contos machadianos*. São José do Rio Preto, 2002. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

COELHO, W. Cortázar ou um tempo que tem outro tempo. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/reel/artigos_wilson.asp>. Acesso em: 21 mai 2006.

DAMÁZIO, R. O Poliedro Cortázar. *CULT – Revista brasileira de literatura*, ano IV, nº 39, p.14-25, out 2000.

DARÍO, R. “Thanathopia”. In: *Cuentos fantásticos*. 14. ed. Seleção e prólogo de José Olivio Juménez. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 31-37.

ECO, U. El tiempo del arte. *Revista de Occidente*, nº 76, 1987.

ESCUADERO, M. E. L. Todos los fuegos el fuego, de Julio Cortázar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2002. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/fuego.html>>. Acesso em: 24 nov 2005.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FORTES, L. R. S. *O Iluminismo e os reis filósofos*. 5. ed. São Paulo. Brasiliense: 1987.

GARRAFONI, R. S. *Hierarquias e conflitos: repensando os anfiteatros romanos no início do principado*. Curitiba: Editora UFPR, 2004, p. 45-56.

GAUTIER, T. “A morte amorosa”. In: CALVINO, I. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. Companhia das Letras, São Paulo: 2004, p. 213-239.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GRILLO, M. C. El examen, de Julio Cortázar y la lectura. Disponível em: <<http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras24/notas2/notas2.html>>. Acesso em 21 mai 2006

ISER, W. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, *Teoria da literatura em suas fontes* (vol. II). 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384 – 416.

JOLLES, A. “O conto”. In: _____. *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181-203.

KAFKA, F. *A metamorfose*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Clube do Livro, 1976.

LACEY, H. L. *A linguagem do espaço e do tempo*. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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

MACIEL, M. Literatura fantástica no Brasil. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/14_arquivos/lit%20fantastica.html>. Acesso: 12 dez 2006.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

MORENTE, M. G. *Fundamentos de filosofia, lições preliminares*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1967.

MOURA, S. B. P. *Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços de Final del Juego*. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.

NANDORFY, M. J. “La literatura fantástica y la representación de la realidad”. In: ROAS, D. (Org). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 243-261.

NERVAL, G. *Aurelia*. Tradução de Elide Valarini. São Paulo: Ícone, 1986.

NOVA ENCICLOPÉDIA ILUSTRADA FOLHA, v. 1, p. 296.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

PASSOS, C. R. P. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PAULA, C. C. *O fantástico em J. J. Veiga*. São José do Rio Preto, 1998. 121f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

PEREGALLI, E. *A América que os europeus encontraram*. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1987, 2 ed. Páginas: 15-16, 24.

POE, E. A. “Filosofía de la composición”. In: ____ *Ensayos y críticas*. Prólogo, tradução e notas de Julio Cortázar. 3.ed., Madrid: Alianza, 1975, v. 1.

_____. *Os assassinatos da Rua Morgue e o Escaravelho de ouro*. 6. ed. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Scipione, 1995.

PONIATOWSKA, E. Entrevista: Julio Cortázar, el escritor más querido de América. Disponível em: <http://www.saladeprensa.org/art540.htm>. Acesso em: 27 set 2006.

POTOCKI, J. “As histórias do demoníaco Pacheco” In: CALVINO, I. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. Companhia das Letras, São Paulo: 2004, p. 21-31.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PREGO, O. *O fascínio das palavras – entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympo, 1991.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995. 3 v.

ROAS, D.(Org.) “La amenaza de lo fantástico”. In: _____. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 7-44.

RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROLLEMBERG, M. O mágico diário de Cortázar . Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/1997/jusp403/manchet/rep_res/rep_int/cultura4.html>. Acesso em: 24 nov 2005.

RUSSO, S. O. *Em busca das civilizações perdidas* – Coleção realismo fantástico. Ediouro, 1986. Páginas: 85-86.

SANCHES, J. M. Breve aproximación al humor en Historias de cronopios y de famas. Disponível em: <<http://www.vcn.bc.ca/spcw/juan2.htm>>. Acesso em: 25 nov 2005.

SILVA, L. C. B. *Processos de desautomatização do real em “Mistérios” de Lygia Fagundes Telles*. São José do Rio Preto, 1997. 178 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

SOSNOWSKI, S. *Julio Cortázar - una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noe, 1973.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: EIKHENBAUM, et alt. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 169-204.

VASCONCELOS, C. R. O efeito de real em *Os ratos*, de Dionélio Machado. São José do Rio Preto: *Revista Unorp*. v.3, nº 9, 2004.

Outros sites consultados

<http://www.juliocortazar.com.ar>

www.cortazar.com.br

www.escritores.org/cortazar

www.julio-cortazar.com

www.sololiteratura.com/cortazarprincipal.htm

www.pereweb.iespana.es/julio (vários enlaces)

http://www.canalceromdq.com.ar/saladelectura_seccioncortazar.htm

<http://www.miguelreyessanchez.com/articulos/Prosa%20del%20observatorio.doc>

<http://www2.opopular.com.br/especiais/materias/astecas.htm>

<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Rehermann/Potocki.htm>

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 12 de janeiro de 2007

SOLANGE LABBONIA FALQUETE