

ALGUMAS APROXIMAÇÕES NAS OBRAS DE JORGE LUÍS BORGES E JULIO CORTÁZAR: FANTÁSTICO – ECOS DO SUBTERRÂNEO

Daniel Aparecido Burgos de Araújo¹

Resumo: Jorge Luís Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984) são dois autores latino-americanos que se destacaram com a publicação de textos do gênero fantástico. No gênero fantástico, os textos são pautados numa realidade não lógica. A narrativa se desenrola num mundo irreal ou universo onírico, marcado pelo absurdo, a inverossimilhança e situações e ações extraordinárias. Neste artigo, pretende-se apresentar aproximações entre as obras “Pierre Menard, autor do *Quixote*” e “Libro de arena” de Borges e “Carta a una señorita en París” e “Apocalipsis de Solentiname” de Cortázar. Aproximar as obras desses dois gênios da ficção que conseguiram de maneira muito diferente decifrar os enigmas da literatura, interrompendo suas definições e redirecionando seus estudos. Mostrar a forma como constroem seus personagens, o espaço-tempo em que coloca suas histórias, a relação que se estabelece com o leitor e a diferença entre ambos no entendimento do gênero fantástico.

Palavras-chave: Borges; Cortázar; fantástico.

Resumen: Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984) son dos autores latinoamericanos que se han distinguido por la publicación de los textos del género fantástico. En el género fantástico, los textos se basan en una realidad no es lógico. La narración se desarrolla en un universo onírico o irreal, marcado por una tontería, y las situaciones del mundo improbabilidad y acciones extraordinarias. En este artículo, pretende-se presentar similitudes entre las obras "Pierre Menard, autor del Quijote" y "El libro de arena" Borges y la "Carta a una señorita en París" y "Apocalipsis de Solentiname" de Cortázar. Acercarse a la obra de estos dos genios de la ficción que lograron descifra de forma muy diferente a los enigmas de la literatura, la interrupción de los ajustes y la reorientación de sus estudios. Mostrar cómo construyen sus personajes, el espacio-tiempo que pone a sus historias, la relación que se establece con el lector y la diferencia entre ambos la comprensión del género fantástico.

¹ Daniel Aparecido Burgos de Araújo é professor de Língua Portuguesa e Espanhola. Formado em Letras (UNEMAT) e com especialização em Literatura mato-grossense (UNEMAT).



Palabras-llave: Borges; Cortázar; fantástico.

Entre romance e conto

Os contos são textos mais curtos que o romance e a novela, ou seja, correspondem a uma narrativa concisa, no qual o tempo (que se nutre de um passado ativo), o espaço e o número de personagens são reduzidos. Apresenta uma estrutura narrativa dividida em: apresentação, complicação, clímax e desfecho. Lancelotti (1965) adverte que o leitor, no romance, lê e não e lê ao mesmo tempo e pode repousar com o livro nas mãos. E completa que, o conto é uma operação estrita dos olhos, a menor distração põe em perigo o incidente, que é o acontecimento e o efeito.

Os contos fantásticos ou contos de fantasia representam um gênero da literatura fantástica (realismo mágico ou maravilhoso) com origens no século XVII, porém, vigorou nos países latino-americanos a partir do século XX, como forma de denunciar a realidade opressiva vivida pelos anos de ditadura. No gênero fantástico, os textos são pautados numa realidade não lógica, ou seja, a narrativa se desenrola num mundo irreal ou universo onírico, marcado pelo absurdo, a inverossimilhança e situações e ações extraordinárias. Segundo o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1980): “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1980, p. 16).

Todorov (1980) afirma que o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais do que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O que diferencia um conto fantástico dos outros, é justamente a presença da magia, a qual ultrapassa, notoriamente, os limites humanos e a lógica. Entretanto, tanto no conto fantástico, como no modelo tradicional, prevalece a narrativa curta, composta



de um único episódio singular e representativo, centrada num acontecimento com um número limitado de personagens.

Os escritores brasileiros que exploraram o gênero fantástico foram: Machado de Assis (1839-1908) em seu conto intitulado *O espelho*, pertencente à obra *Papéis Avulsos* (1892); Aluizio de Azevedo, (1857-1913), em sua obra de contos *Demônios* (1895); Murilo Rubião (1916-1991) na obra *O ex-mágico* (1947); Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) em seu livro *Contos de Aprendiz* (1951), texto como *Flor, telefone, moça*; e Lygia Fagundes Telles em *Venha ver o pôr-do-sol e outros contos*, (1987) com o conto *As formigas*.

Já os autores latino-americanos que se destacaram com a publicação de textos desse gênero foram os argentinos Jorge Luís Borges (1889-1986) com os contos *Ficções, Aleph e O livro de areia* e Júlio Cortázar (1914-1984) com o romance *Jogo da Amarelinha*; o colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014) com a narrativa *Cem anos de solidão* e o cubano Alejo Carpentier (1904-1980) na obra *Os passos perdidos*. Ademais, no âmbito mundial, destacam-se o escritor austríaco Franz Kafka (1883-1924), com sua emblemática obra *A metamorfose*; o alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) com o conto fantástico *Homem de Areia*; e o estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849) com o poema *O corvo*.

Os autores escolhidos para realizar este estudo comparativo são Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, que pertencem ao gênero de fantástico. Ambos escreveram durante o século XX, usando o fantástico como elemento do azar ou da sorte. Borges nasceu em 24 de agosto de 1899 (Buenos Aires) e Cortázar em 26 de agosto de 1914 (Bruxelas). Também se casaram duas vezes e morreram sendo vítima da mesma doença, o câncer, em 1986 e 1984, respectivamente.



Neste artigo, pretende-se apresentar aproximações entre as obras “Pierre Menard, autor do *Quixote*” e “Libro de arena” de Borges e “Carta a una señorita en Paris” e “Apocalipsis de Solentiname”, de Cortázar. Confrontar as obras desses dois gênios revolucionários da ficção que captaram distintamente os enigmas da literatura, interrompendo e redirecionando a literatura a margem de todo realismo, uma espécie de ruptura que vai muito além do argumento. Pretendemos, ainda, exibir a construção de alguns personagens, o tempo-espaço em que coloca suas histórias a relação que se estabelece com o leitor e a diferença entre ambos no entendimento do gênero fantástico. Todavia, torna-se necessário, em primeiro lugar, algumas considerações sobre Literatura Comparada, baseadas em Jorge Steiner, Edward Said e Fredric Jameson.

Literatura Comparada

A dificuldade de se chegar a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus métodos e objetivos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, que apresentam grande divergência de noções e de orientações metodológicas sem as problematizar, e que pela diversificação dos objetos de análise concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. A literatura comparada examina a cultura e o contexto histórico-social de um texto e escritor, relacionando-os com outros escritores e setores, como a filosofia, o cinema, o teatro, dentre outros.

A literatura comparada se entende imersa em um processo de renovação teórica e prática que afeta diretamente a sua relação com a recepção do texto literário e com a tradução. George Steiner (1994, p.121-124) em seu discurso “¿Qué es literatura comparada?” diz que “Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo”. E ainda acrescenta que “desde su concepción, los estudios literarios y las artes de la interpretación han sido comparativos”, resulta obvio



que os estudos literários supõe uma recepção primitiva do objeto que é sempre de natureza comparativa.

A recepção e a disseminação de obras literárias no tempo e no espaço se constituem em um dos eixos da literatura comparada. O outro eixo, que não será trabalhado neste texto, é a tradução. Ela apresenta muita complexidade, já que o tradutor tem que conhecer as peculiaridades da língua para buscar palavras que consigam representar o que o autor escreveu. Comparações entre traduções para diferentes línguas também fazem parte do estudo deste gênero. Steiner (1994) define que:

Todas las facetas de la traducción —su historia, sus medios léxicos y gramaticales, las diferencias de enfoque, que van desde la traducción interlineal, palabra por palabra, hasta la más libre imitación o adaptación metamórfica— tienen un valor crucial para el comparatista. El comercio que se da entre las lenguas, entre los textos de distintos períodos históricos o formas literarias, las complejas interacciones que se producen entre una traducción nueva y las que la han precedido, la antigua pero siempre viva batalla entre ideales, entre «la letra» y «el espíritu», es el de la literatura comparada misma. (STEINER, 1994, p. 134-135)

Bellei, no artigo “Repensando a literatura comparada: Edward Said e Fredric Jameson”, afirma que os dois autores representam, no contexto da crítica literária e cultural da atualidade, projetos alternativos para restaurar a eficácia do estudo histórico na leitura de textos, ou seja, na dimensão de poder globalizante que compreende as culturas metropolitanas e periféricas. Tanto para Said como para Jameson (BELLEI, 1997, p.12), a “prática de leitura de texto entendida como ligada ao político e ao social”, embora significativamente diversa nos dois teóricos, deixa entretanto pressentir certas afinidades, particularmente visíveis no que se refere “à definição do texto literário ou cultural e nas formas pelas quais tal texto pode e deve ser lido em um contexto político de opressão e resistência”. Bellei (1997) diz ainda que Said e Jameson



acreditam na necessidade de uma perspectiva globalizante na leitura de textos, isto é, na necessidade de uma expectativa comparatista a ser posta em prática por uma Literatura Comparada inseparável de uma dimensão política.

Tigres de Borges e tigres de Cortázar²

Jorge Luís Borges e Julio Cortázar produziram uma literatura marcante no gênero fantástico. Borges (1899) era 15 anos mais velho que Cortázar (1914). O primeiro cultivava o adjetivo certo, erudito e breve. Borges apostou no mítico, aos arquétipos da fantasia, ao acervo universal de lendas e as fábulas fundadoras de todo relato. Evitava o dualismo entre literatura e realidade. Cortázar representou o fantástico cotidiano, psicológico, com fissuras do normal que permitem dimensões ocultas. Os personagens cortazianos seriam algo como nossos semelhantes, amigos, inclusive. nós mesmos, localizados em um cotidiano para nos enviar para uma fronteira insólita.

Borges trabalha com os personagens de seus contos de modo despersonalizado. Em seu ensaio oral encontra-se o título “El tiempo”, no qual o escritor argentino, que já se encontrava cego, caracteriza “que somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso” (BORGES, 1980, p. 105). Além disso, diz que esse é um problema que nunca poderá ser resolvido, pois está continuamente nascendo e morrendo. Borges

²Eram dois tigres muito literários: um tigre de Borges e um tigre de Cortázar. (...)“Os tigres são muito parecidos” argumentou o dentista e poeta Moisés Martins “como você sabe qual é o tigre de Borges e o tigre de Cortázar ? ”

Ricardo Guilherme Dicke apontava para pequenos detalhes nas garras, na pelagem e nos caninos e discursava horas sobre a semiótica dos tigres.(...)Na luminosa manhã do dia seguinte, quando a mulher de Dicke foi abrir a jaula espantada porque o marido não o fizera ainda, encontrou os dois tigres acompanhados por um estranho lobo-onça-demônio e desandou a chorar quando adivinhou no seu andar agressivo e contido que aquele não era nem um tigre de Borges, nem um tigre de Cortázar, mas um lobo de Dicke. Aclise de Mattos – “Salário dos Poetas”. Este trabalho surgiu após a releitura da obra mencionada.



acredita que não somos algo que podemos descrever, não temos uma linha definida, por mais que pareça da forma que flui e influencia o entorno, e que ele nos constrói.

Em seus contos, encontramos personagens que se destacam não pela personalidade, mas pelas ações e pensamentos que têm que enfrentar. O autor trabalha seus personagens desde o ponto de vista geral, sem olhar o particular, as diferenças, propõe estereótipos e os situa no espaço e tempo que se desenvolve a ação. Isso é claramente apresentado no conto “Libro de Arena”. O narrador-personagem (*alter ego* do próprio Borges) começa descrevendo o livro, “la línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (BORGES, 1998, p.51) Porém, por acreditar que não seja a melhor forma de se iniciar o relato que insiste que é verídico. Há uma digressão da narrativa para o dia em que recebeu a sua porta um vendedor de bíblias: “Yo vivo solo, en un cuarto piso de la calle Belgrano. Hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta. Abrí y entró un desconocido. Era un hombre alto, de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así.” (BORGES, 1998, p.51) O dono da casa diz não precisar porque possui bíblias inglesas, no entanto, o vendedor diz que vende também outro livro sagrado, cujo número de páginas é infinito, nenhuma é a primeira e nenhuma é a última. “Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999” (BORGES, 1998, p.52). E em voz baixa, o vendedor afirma que “no sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número (BORGES, 1998, p. 53). Por fim, consegue adquirir o livro a partir da troca da Bíblia de Wiclif em letra gótica e todo dinheiro que acabara de sacar da aposentadoria. O enigma das páginas e o medo de que o livro fora descoberto faz com que se afaste dos amigos e resolva se livrar do



livro no porão da Biblioteca Nacional. Borges tem uma escrita surpreendente e vasta no tempo e no espaço que é pontilhada de momentos fantásticos e que recorre, com certa frequência, a literatura universal. Borges jamais reduz um significado, aponta caminhos que produzem efeito infinito pela quantidade de referências que se multiplicam. Para Borges (2000, p. 47), “um grande escritor cria seus precursores”, uma obra de peso, que está constantemente sujeita à revisão, muda sua recepção em cada momento histórico – algumas obras se destacam por terem a necessidade de falar de algo além de sua própria época – e nos obriga a uma releitura de todo o passado literário para que se verifique a tradição em que está inserida.

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes (BORGES, 1996, p. 446).

Isso também é perceptível em outro conto: “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. O escritor-personagem, Pierre Menard, pretende escrever o Quixote, mas não um novo Quixote, e muito menos um Quixote diferente do Quixote de Cervantes, mas sim um igual ao Quixote de Cervantes, palavra por palavra. O narrador inicia o conto apresentando Menard, um escritor tem sua produção dividida em duas categorias: uma visível e outra subterrânea. Na visível são listados 19 trabalhos (artigos, monografias, traduções, réplicas, dentre outros):

Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa. Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un dislate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota. (BORGES, 1996, p.446)



Inserindo o escritor no contexto hermenêutico do leitor, para lhe dar a audácia de dizer que escrever um Quixote seria fácil, explica que sua ambição era produzir umas páginas que coincidisse. Seu texto, idêntico na forma externa, mas com distanciamento temporal de 300 anos para o de Cervantes, provoca no leitor um questionamento sobre sua veracidade e é justamente isso que instiga a reflexão do conto.

Em Cortázar também transita personagens cheios de angústia existencial, homens e mulheres perdidos em um mundo estranho, no qual os fatos insólitos os acometem. O real e o fantástico se fundem e se confundem, constroem um mundo de incertezas, desordem, caos, irracionalidade e ambiguidade. Em muitos de seus contos, os personagens, que se encontram em uma situação incômoda, mostram uma necessidade de fugir, de romper a rotina e mudar a própria condição, mas se sentem presas e ameaçadas.

Em “Carta a una señorita en Paris” (do livro *Bestiario*), retrata um poeta angustiado e suicida que traz o elemento fantástico desde o início: “De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito” (CORTÁZAR, 1994, p. 7). Esses animais, que ficam trancados no quarto do narrador, destroem e sujaram o local do inquilino e este decide contar à proprietária da casa, sua amiga Andréa. Os coelhos são metáforas, são as páginas que surgem quase incontrolavelmente na escrita de um artista em apuros. No final, a surpresa ainda mais estranha que a existência dos coelhos: “no creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.” (CORTÁZAR, 1994, p. 11). A literatura cortazariana tem sido apontada pela crítica como “neofantástica”, em que a ruptura com o mundo real ocorre de forma bastante sutil. O outro corpo mencionado no final, após o suicídio, substitui o corpo metafórico e a carta e a vida finalmente acabam. O choque entre realidade e irreabilidade, dentro da linha do fantástico, propicia a



eterna busca à consciência crítica perante o mundo, uma vez que “o campo do saber não pode mais dar lugar a uma reflexão homogênea e uniforme” (FOUCAULT, 2000, p.298).

Michel Foucault (2000, p. 299) em seu livro “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”, que nasceu de um texto de Borges, estabelece que a partir do momento em que “caracteres e estruturas se escalonam em profundidade na direção da vida — esse ponto de fuga soberano, indefinidamente distante mais constituinte — é o animal então que se torna figura privilegiada” (FOUCAULT, 2000, p. 299). E reitera que:

Ao nível superficial dos grandes valores imaginários, a vida, doravante votada à história, se delinea sob a forma da animalidade. A besta, cuja grande ameaça ou estranheza radical tinham ficado suspensas e como que desarmadas no final da Idade Média ou pelo menos ao cabo do Renascimento, encontra, no século XIX, novos poderes fantásticos (FOUCAULT, 2000, p.298).

Borges também insere o animal em seu livro “El libro de los seres imaginarios”. O autor argentino propõe uma releitura da tradição da zoologia fantástica e nos convida a também participar desse jogo de citações. Para Morais (2009), a zoologia fantástica de Borges apresenta um excesso de referências canônicas. Dessa forma:

Ao visitarmos o jardim, somos convidados a nos deliciar com a zoologia, com um sorriso irônico no rosto. Portanto, redescobrir esse mundo significa descobrir-se. Visitar a zoologia de Borges é deparar-se com um jogo de citações infinitas; é ainda o aval para que nós, latino-americanos, possamos construir uma memória a partir do esquecimento, uma memória que, por isso, não se cansa de se reconstruir (MORAIS, 2009, p. 65).

O livro foi escrito com a colaboração de Margarita Guerrero, esse compêndio reúne 116 criaturas, seres estranhos, híbridos – não necessariamente animais, como a palavra nos sugere – vindos tanto da



literatura quanto de lendas, mitos e religiões; e que surgem, em sua maioria, para explicarem acontecimentos e fenômenos que, da época de suas invenções, eram inexplicáveis para o homem. Borges pesquisa nas mais antigas fontes para tentar resgatar suas origens e diversas descrições. Organizados em descrições simples e em textos breves, o autor usa as palavras de suas próprias fontes para, por vezes, descrevê-los. Recria/copia alguns textos como “Un animal soñado por Kafka”, “Un animal soñado por C. S. Lewis”, “El animal soñado por Poe” e “El Minotauro”.

El minotauro, medio toro y medio hombre, nació de los amores de Pasifae, reina de Creta, con un toro blanco que Poseidón hizo salir del mar. Dédalo, autor del artificio que permitió que se realizaran tales amores, construyó el laberinto destinado a encerrar y a ocultar al hijo monstruoso. este comía carne humana; para su alimento, el rey de Creta exigió anualmente de Atenas un tributo de siete mancebos y de siete doncellas. Teseo decidió salvar a su patria de aquel gravamen y se ofreció voluntariamente. (Borges, 1957, p. 33)

Borges recorre a imagens tradicionais, a metáforas elaboradas para a imaginação ancestral, a semelhança que pressupõe a solidariedade da ordem natural do mundo sagrado com o profano e aproveita do que ainda fica do poder ritual para provocar uma ruptura entre o atual e o contexto onde se produz e se transmite.

Foucault (2000) afirma que no Renascimento, a estranheza animal era um espetáculo; figurava nas festas, nos torneios, nos combates fictícios ou reais, nas reconstituições lendárias, onde quer que o bestiário desdobrasse suas fábulas sem idade. Admite que “o que mudou foi o espaço em que podem ser vistos e donde podem ser descritos (...) um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso. Uma nova maneira de fazer história” (FOUCAULT, 2000, p.148). O francês aprecia a monstruosidade que Borges



faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. “O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 2000, p.7). Para Foucault:

Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético; esquia apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se. (FOUCAULT, 2000, p. 08)

Jorge Luís Borges representa o fantástico ecumênico, cuja onipresente fonte é a Literatura Universal. Ele se refere a arquétipos da fantasia, o corpo universal de lendas, a as histórias paradigmáticas e as fábulas fundadoras de todo relato. Para o autor, o fantástico é inseparável do conceito de literatura projetado para principalmente como fábula, como fábrica de quimeras e pesadelos, regida pela álgebra secreta e prodigiosa dos sonhos. Cortázar representa o fantástico psicológico, isto é, a erupção de forças estranhas admitidas como reais, para permitir percepção de dimensões ocultas, mas não o seu entendimento.

A diferença se consolida sobre tudo nos módulos de representação que ambos põem em jogo para figurar o mundo e o modo do relato fantástico, visto que estes se projetam para a fronteira do empírico e da epistemologia da verdadeira razão, para os limites da consciência possível, para a periferia do domínio semântico criado pelo homem dentro de um universo enigmático, impenetrável, reagiu as estratégias falíveis do conhecimento; mesmo se os dois mostram a precariedade da nossa percepção mental da realidade, se desrealizaram o real e realizaram o irreal, não obstante, ambos operam com diferentes sistemas simbólicos.

O texto borgeano criado no ambiente contemporâneo utiliza de seus sábios anacronismos para inserir no presente os traços de um passado



destemporalizado e cercado de elementos míticos. Saúl Yurkievich, em “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, afirma que o conto “con esa apariencia, con esa sugestión de eternidad que el extrañamiento estético infunde” (1980, p.155). Portanto, conduz o conto a um âmbito remoto no tempo e no espaço; cultiva a distinção enaltecadora do estilo nobre, os efeitos de afastamento que anulam as conexões e subordinação às práticas comuns, que o desvinculam do mundo dos imperativos pragmáticos, inclusive, quando coloca sua história no ambiente contemporâneo, a visão arcaizante ameniza toda marca de modernidade, de forma que nenhum sinal atualize, localize ou singularize o exposto na cena.

Diferentemente da narrativa de Borges, a de Cortázar escancara cenas plenas no real imediato, em que o próprio real se assume em sentido figurado. Mario Vargas Llosa (1992), no artigo “La trompeta de Deyá” publicado no jornal “El país” como homenagem ao amigo já falecido. Llosa conclui que

Lo que diferencia a Cortázar de un James, de un Poe, de un Borges o de un Kafka, no es la ambigüedad ni el intelectualismo, que en aquél son propensiones tan frecuentes como en éstos, sino que en las ficciones de Cortázar las más elaboradas y cultas historias nunca se desencarnan y trasladan a lo abstracto, siguen plantadas en lo cotidiano y lo concreto. (LLOSA, 1992, p. 24)

Ou seja, seu texto é contemporâneo, corrente e pródigo em todos os planos, desde as ações, o âmbito, os personagens e as expressões. Com índices de atualidade que se estendem e infere o *habitat* do leitor, Cortázar emprega o que Tzvetan Todorov (1980, p.09), em *Introdução à Literatura Fantástica*, aponta que Northrop Frye chama de “modo mimético inferior”, aquele que realiza ações comuns às experiências do receptor, aproximando o mundo narrado ao do leitor. Na visão de Yurkievich (1980), Cortázar utiliza o sistema figurativo do realismo psicológico com todas as marcas que denotam e



conotam imediatez, adjacência e continuidade entre o texto e o extratexto. O autor conceitua que

Sobre esta apariencia de relato extensible subjetiva y objetivamente del orden de los signos al de las cosas significadas, provoca desde el interior de este encuadre en lo manido, presumible y previsible, el desarreglo enrarecedor, el trastrocamiento inexplicable, una entropía irreductible, la descolocación que permite vislumbrar los poderes ocultos, entrever el reverso de la realidad. (Yurkievich, 1980, p.156)

Sobre esta ótica, o conto “Apocalipsis de Solentiname” de Cortázar (1977, p.111-119) relata a visita do próprio Cortázar, enquanto personagem, ao arquipélago de Solentiname, Nicarágua, na década de 1970. O conto se inicia com um homem que viaja pela América Central, primeiro São José (Costa Rica), e depois Solentiname (Nicaragua). Quando chega a Solentiname, há ênfase no olhar, pois o personagem vê famosos quadros que descrevem a arte desses camponeses: “una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un mundo de alabanza” (1977, p.113). O texto começa a ganhar sentido de denúncia quando o período de incerteza vivido por toda América Latina submetida à violência dos regimes militares:

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (Cortázar, 1977, p. 114)

Depois disso, o personagem apenas regista imagens diurnas e noturnas, mas a narrativa segue sem nenhum traço de fantástico aparente. No entanto,



quando chega à Paris e regressa ao tempo da vida burguesa, do relógio, um recorte de outra realidade, outro mundo, Cortázar (personagem) quer mostrar as imagens a namorada, Claudine, para isso prepara uma sequência de slides numa carretilha, e começa a ver as imagens, sozinho. Inesperadamente, as imagens não aparecem na tela na ordem estabelecida, mas as de Solentiname vêm primeiro. Ele vê a criança, a missa, mas uma transfiguração demoníaca de imagens acontece diante dele. Ele tem visões de horror e de morte, “cuerpos tendidos de boca arriba (1977, p.17)”, e sua mão perde o controle sobre o botão que passa as imagens, que ganha autonomia. Após as náuseas e o vômito no banheiro – “tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (CALVINO, 1990, p. 85), retorna à sala e vê Claudine assistindo às pinturas de Solentiname, não as imagens, o jogo dos contrários. As visões são apresentadas numa tensão entre imagens paradisíacas e imagens demoníacas, e mostra que a literatura fantástica amplia a visão de mundo ao nos pôr em contato com o outro, pois a partir do conhecimento da realidade se muda a visão de uma sociedade. A literatura é significativa quando quebra os limites e ilumina repentinamente algo além da pequena e miserável história. Sai do visível e escancara o subterrâneo.

Segundo Edward Said (2003),

Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que - para tomar emprestada uma palavra da música - é contrapontística. (SAID, 2003, p.59)

A percepção do personagem “Cortázar” atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência – “hibridismo cultural” (ABDALA JUNIOR, 2012,p.23), e se difere da personagem europeia, Claudine.



Considerações

O fantástico, em um contexto em que as antigas cosmovisões deixaram de reinar, não pode senão agir no campo do subjetivo porque implica sempre em um atentado contra o domínio estabelecido como objetivo, como realidade factível. Cortázar refuta sua pretensão e execução; Borges impugna sua pretendida coerência e os mecanismos de sua suposta verificação. Mesmo assim, Borges e Cortázar mostram as trapaças da objetividade mediante procedimentos diferentes. O fantástico em Borges é uma arte combinatória que se conecta as memoráveis cosmogonias (termo que abrange o período de explicações míticas sobre as origens do cosmos) com as logomaquias (filosofias ilustres) para instaurar esse âmbito desconcertante de um vazio indiscernível. Já o fantástico de Cortázar, possui uma adaptação e atualização naturalista, talvez evolução, que galvaniza a estética do real direto e obriga o escritor a camuflar o gnômico, atribuir-lhe outros sentidos, deslocar do real ao simbólico.

Desta forma, Borges e Cortázar denunciam a precariedade do registro mental sobre a realidade, baseados no sentido e na razão. Ambos articulam o fantástico com o objeto de desestruturar o programa realista, incorporando o quimérico do real. Para Borges, o fantástico permite a invenção de acontecimentos que pressupõe a alternância de mundos possíveis, e se sustenta na noção de literatura concebida como imaginação, fabulação. Por sua vez, Cortázar representa o fantástico psicológico, provocando desde o interior da ordem racional a alteração inexplicável que permite distinguir o obverso da realidade.

Os dois astrônomos de palavras nos apresentam textos, que não proporcionam certas senão ambiguidades, que nos obrigam a colaborar no sentido da fábula e a concluir. Assim, mesmo que se distingam quanto aos



mecanismos de representação, os contos atravessam as fronteiras da ficção, instaurando no leitor a dúvida sobre a realidade. O fantástico irrompe e faz do “contista um pescador de momentos singulares cheios de significação” (BOSI, 1974, p.9) e explora a percepção para que haja a osmose, um deslocar-se e nasça do habitual o fantástico. A palavra nova e a surpresa sintática formam um texto estranho e plurissenso, que lembram precisamente, a mais complexa tradição maneirista.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura Comparada e Relações Comunitárias**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. p.19-45
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Repensando a Literatura Comparada**: Edward Said e Fredric Jameson. REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA Belo Horizonte, v. 5, p. 11 -3B, out. 97.
- BORGES, J. L. **El libro de arena**. Madri: Alianza, 1998.
- _____. **Ficciones**. In: Obras Completas. Vol. I. Buenos Aires: Emecé editores, 1996.
- _____. **Obras completas (1923-1949)**. ed. crítica anotada por Rolando Costa Picazo e Irma Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009. v. 2.
- _____. **Outras inquisições**. In: Obras completas. Tradução de Sérgio Molina. V. 2. São Paulo: Globo, 2000.
- BORGES, J L.; GUERRERO, M. **Manual de zoología fantástica**. México: El mundo, 1957.
- BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia de Letras, 1990. p.71 a 94.
- CORTÁZAR, J. **Cuentos completos (1962-1982)**. Madrid: Santillana, 2010. v 2
- _____. **Dossiê I**. Disponível em: <<http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Dossier1.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.
- _____. **Dossiê III**. Disponível em: <<http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Dossier3.pdf>> Acesso em: 15 ago. 2014.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



LANCELOTTI, Mario A. **De Poe a Kafka: para una teoría del cuento**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

LLOSA, Mario Vargas. **La trompeta de Deyá**. 1992 Disponível em: <<http://www.prisaediciones.com/uploads/ficheros/libro/primeras-paginas/201001/primeras-paginas-cuentos-completos-i.pdf>> Acesso em: 18 ago. 2014.

MORAIS, Maria Perla Araújo. **Tradição e tradução em uma zoologia imaginária**. Revista Literatura em Debate V.3, n.4, p. 62-74, 2009.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**. E outros ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

STEINER, George. **¿Qué es literatura comparada?** En *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995* (trad. GUTIÉRREZ, M. y CASTEJÓN, E.), Madrid, Siruela, 1997, p. 121-145.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a Literatura Fantástica**. Editora Perspectiva. 1980.

YURKIEVICH, Saúl. **Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica**. Revista *Iberoamericana*, Nro. 110 – 111, Enero-Junio 1980, Madrid. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3441/3620>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

