

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

Valdemir Boranelli

O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar: entre o mito  
literário e a polimetáfora

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM  
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2008

Valdemir Boranelli

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como  
exigência parcial para obtenção do título de MESTRE  
em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa.  
Dra. Maria José Gordo Pereira Palo.

SÃO PAULO

2008

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha esposa Arlete, companheira de todos os instantes, a Paloma e ao Guilherme, meus amados filhos.

## AGRADECIMENTOS

A Ti, meu Deus, por teres me propiciado que chegasse até aqui, de maneira a ser, hoje, melhor do que ontem, permanecendo em Ti, tanto quanto permaneces em mim, agora e sempre.

À Profa. Dra. Maria José Gordo Pereira Palo, orientadora que, enquanto tal, foi além: somou a competência e dedicação de mestre, à compreensão de amiga e se tornou marca forte para mim.

Aos professores, Fernando Segolin, Vera Mascarenhas, Biagio D'Angelo, Maria Rosa Duarte, Eduíno José de Macedo, por contribuírem para a ampliação de meus conhecimentos.

A minha família que se manteve ao meu lado, não permitindo que eu titubeasse no decorrer de todo esse trajeto.

A Ana Albertina por sua atenção, que ultrapassou os limites de seu ofício e se prontificou com grande dedicação.

À Profa. Dra. Karin Volobuef (Unesp - Araraquara) por conceder material de grande valia para minha pesquisa.

Aos gestores e professores da E.E. Profª. Orizena de Souza Elena, Tejuπά - SP, pela amizade e confiança.

A Secretaria de Educação do Estado de São Paulo pela concessão de Bolsa e incentivo à pesquisa.

Y la literatura es, sin duda, la libre práctica  
de la construcción mental de la realidad.

(ERDAL JORDAN, 1998, p.131)

## RESUMO

A literatura fantástica, no século XIX, abriu-se para sua própria invenção, surgindo assim, o arbitrário e o inconseqüente. A partir daí, o objeto de estudo é a relação real e fantástico construindo a ação narrativa nos contos de Murilo Rubião, e o seu valor literário.

O foco de estudo será a análise de alguns contos de Murilo Rubião: “A fila” (1974); “A noiva da casa azul” (1947); “Bárbara” (1947); “O lodo” (1974); “Teleco, o coelhinho” (1965). A análise desses contos investe no problema central de pesquisa: reconhecer o trabalho da verossimilhança na ficção e no modo como a metáfora e a hipérbole são aplicadas como polimetáforas na qualidade de fenômeno poético, à luz dos contos de Julio Cortázar.

Recorremos a alguns contos do escritor argentino Julio Cortázar: “Carta a una señorita en París” (1951); “Cartas de Mamá” (1970); “En nombre de Boby” (1977); “La autopista del sur” (1966); “Las manos que crecen” (1945).

Justifica-se o apoio formal de Cortázar, por ser o pioneiro do fantástico no gênero conto, para verificar aproximações e distanciamentos entre os procedimentos narrativos, procurando detectar a viabilidade e os efeitos dos pressupostos teóricos e para detectar a sua validade em aplicação na leitura especulativa do gênero fantástico.

Diante destes objetivos, consideramos que a transparência desafiadora do fantástico é um imaginário que não se deixa traduzir, senão pela ambigüidade e pelo deslocamento temporal inquisitivo e renovado do olhar para o real. Trata-se da função exercitada pela figura da polimetáfora, a partir de uma matriz analógica elaborada entre as duas entidades, fato que concretiza o mito em transferência para o real – o mito como polimetáfora.

O *corpus* é analisado e descrito segundo três traços estruturais propostos por Todorov (2004): o verbal, o sintático e o semântico, por meio dos quais faz-se um estudo sobre as figuras de retórica, metáfora e hipérbole, as quais se articulam como figuras-chave e modificadores, tanto nos contos murilianos, quanto nos cortazarianos.

O último passo remete à análise e à interpretação conceitual destes elementos que estruturam a narrativa fantástica muriliana moderna, efetivando o realismo da polimetáfora como fenômeno de linguagem, segundo a concepção de Erdal Jordan apresentada em *La narrativa fantástica* (1998).

**Palavras-chave:** fantástico, polimetáfora, Murilo Rubião, Julio Cortázar.

## ABSTRACT

In the 19th century the fantastic literature has opened itself to its own invention and from that fact emerged arbitrariness and inconsequence. From this point on the purpose of the study is the relation between two aspects – the real and the fantastic - building up the narrative action in the short stories by Murilo Rubião and their literary value.

The objective of the study will be the analysis of some short stories by Murilo Rubião: “A fila” (1974); “A noiva da casa azul” (1947); “Bárbara” (1947); “O lodo” (1974); “Teleco, o coelhinho” (1965). The analysis of these short stories focus the main research subject: to recognize how verisimilitude works in fiction and the way metaphor and hyperbole are applied as multimetaphors, taken as a poetic work, in the light of the short stories by Julio Cortázar.

We have searched some of the short stories by the Argentinian writer Julio Cortázar: “Carta a una señorita en París” (1951); “Cartas de Mamá” (1970); “En nombre de Boby” (1977); “La autopista del sur” (1966); “Las manos que crecen” (1945).

Since Cortázar introduced the fantastic genre in the short story, to verify likelihood and dissimilarity among the narrative proceedings, trying to determine their viability and the results from theoretical presuppositions and to identify their validity applied to the theoretical reading of the fantastic genre.

In face of these objectives we consider the challenging transparency of the fantastic like an imaginary fiction that cannot be translated except by ambiguity and for the eye’s inquisitive and renewed time transposition to reality. These concernings are about the function performed by the multimetaphor from an analogical matrix elaborated between both the entities, and this fact materializes the myth being transferred to reality – the myth as a multimetaphor.

The *corpus* is analysed and described according to three of the structural features proposed by Todorov (2004): the verbal, the syntactical and the semantical matter through which a study has been done on the tropes metaphor and hyperbole those articulate as key-figures both in Murilo Rubião and Julio Cortázar’s short stories.

The last consideration refers to the analysis and acknowledgement of conceptions of these elements that structure the modern fantastic narrative by Murilo Rubião, producing as a result the realism of the multimetaphor as a phenomenon of language, concerning to the conception of Erdal Jordan presented in *La narrativa fantástica* (1998).

**Key words:** fantastic, multimetaphor, Murilo Rubião, Julio Cortázar.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I: O FANTÁSTICO EM BUSCA DE IDENTIDADE.....	18
1.1. O fantástico na memória cultural.....	19
1.2. O conto fantástico: herança da Literatura Gótica.....	24
1.3. O fantástico em foco: do tradicional ao moderno.....	27
CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO RETÓRICA DO FANTÁSTICO MURILIANO EM PROJEÇÃO REALISTA: PARALELOS DESCRITIVOS EM JULIO CORTÁZAR.....	37
2.1. Revisitando os tropos no conto fantástico.....	38
2.2. Metáfora como elemento unificador entre o real e o imaginário: “A fila” e “La autopista del sur”.....	41
2.3. A polimetáfora: a imagem mítica do coelho em “Teleco, o coelhinho” e “Carta a una señorita en París”.....	47
2.4. Da metáfora à ambigüidade: o fantástico em “O lodo” e “En nombre de Boby”.....	57
2.5. “A noiva da casa azul” e “Cartas de mamá”: os espaços metafóricos da modernidade.....	66
2.6. A hipérbole como elemento gerador do fantástico em “Bárbara” e “Las manos que crecen”.....	72
CAPÍTULO III: A MAGIA DO FANTÁSTICO: DO NOMINALISMO AO REALISMO.....	78
3.1. A ruptura no nominalismo e a configuração do fantástico no realismo.....	79
3.2. A semântica impertinente com validade de fenômeno de percepção: polimetáforas.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93

A narrativa fantástica se configura genericamente no século XIX, no qual dominam sucessivamente o Romantismo e o Realismo, porém, críticos e estudiosos da literatura vêem-se diante de uma necessidade de uma nova configuração do gênero, distinguindo uma corrente modernizante do fantástico em relação às anteriores.

Investigações vinculam a mudança na literatura com a mudança na concepção da linguagem, já que esta é reconhecida como sistema semiótico modelador.

Partindo desse pressuposto, propomos neste estudo delinear os contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar em um contexto de concepção da linguagem, i.e., o fantástico muriliano e cortazariano se configuram como fenômeno da linguagem, sendo que este atua como elemento modelador do produto literário.

Durante séculos, a literatura tem seu centramento numa visão crítica, procedendo do imaginário, com a finalidade de responder aos conflitos da própria realidade, desenvolvendo a temática do inconsciente e da realidade por meio do sobrenatural.

Na segunda metade do século XVIII, o sobrenatural deu forma a um novo gênero literário, conhecido como romance gótico, no qual, é mostrado um mundo escuro, dúbio, ameaçador:

...o Mundo das Trevas, o Outro, habitado por potências terríveis, ameaçadoras, que, por vezes, encontraram fendas pelas quais se insinuam no nosso mundo cotidiano e revelam aos mortais a existência e a substância do Mal neles ocultas. (DOBRANSZKY, 2004, p. 07).

O sobrenatural despertou um enorme interesse na era vitoriana, decorrente, entre outros fatores, das influências do *espiritismo* e *mesmerismo*<sup>1</sup> que, para Dobransky, “de um lado,

---

<sup>1</sup> *Espiritismo*: Doutrina que admite, quer quanto aos fenômenos naturais, quer quanto aos valores morais, a independência e o primado do espírito com relação às condições materiais, afirmando que os primeiros constituem manifestações de forças anímicas ou vitais, e os segundos criações de um ser superior ou de um poder natural e eterno, inerente ao homem.

*Mesmerismo*: Teoria de Franz Anton Mesmer (1733-1815), médico austríaco, segundo a qual todo ser vivo seria dotado de um fluido magnético capaz de se transmitir a outros indivíduos, estabelecendo-se, assim, influências

alimentaram a credulidade popular e, de outro, ao provocar esforços em provar a realidade objetiva dos fenômenos sobrenaturais, realimentou o gênero”. (DOBRANSKY, 2004, p. 08).

O sobrenatural, estruturado por novos moldes, deu início a um novo gênero literário, o fantástico, no qual está inserido Murilo Rubião, contista mineiro, que começou a escrever na década de 40, já seguindo a linha do gênero do fantástico. Publicou nove livros, que somam trinta e três contos, sendo considerado o iniciador do gênero fantástico no Brasil. Apesar disso, sua literatura permaneceu desconhecida por muito tempo. O próprio autor revela, em entrevista, publicada em seu livro *O pirotécnico Zacarias* (1984), que dois de seus livros não foram publicados, *Elvira e outros mistérios* e *O Dono do Arco-Íris*, recusados pelas editoras Guairá, Vitória, O Cruzeiro, Globo, José Olympio e outras.

A narrativa muriliana apresenta ao leitor um mundo sobrenatural, mágico, insólito, carregado de absurdos e repleto de arquétipos míticos. Ainda, são, também, peculiar a seu texto, a simplicidade e a linearidade, sem o rebuscamento e as alegorias da linguagem. Em seus textos, Murilo reelabora a linguagem até a exaustão, numa busca desesperada de clareza.

Historicamente, o fantástico é inerente à literatura hispano-americana, que em certa medida, sempre enfrentou o mesmo desafio em relação à literatura brasileira: criar uma literatura autêntica que pudesse confortar o homem diante de suas indagações, do estranho diante da realidade que o cerca, ou melhor, criar uma literatura que assumisse uma posição crítica, partindo do imaginário, para remeter-se aos conflitos da própria realidade. Nesse sentido, tanto a literatura brasileira quanto a hispânica vão tematizar a busca do inconsciente e da realidade, vistos por um outro ângulo: o sobrenatural.

Vale lembrar que, na literatura hispano-americana, o gênero fantástico encontrou uma aceitação bem maior que na literatura brasileira. Isso, devido a uma forte tradição do gênero deixada por

Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones. Foi essa literatura que apresentou a Hispano-América para o mundo, o que resultou no *Boom* da literatura hispano-americana.

Sendo a literatura hispânica de grande valor literário e de presença marcante no mundo das Letras, nela nos apoiaremos para o estudo da obra de Murilo Rubião, mais especificamente, na obra do escritor argentino Julio Cortázar<sup>2</sup>. Tal escolha se justifica pelo fato de ser um contista de grande nome no mundo da literatura fantástica, sendo respeitado e valorizado a tal ponto de ser considerado o pioneiro no gênero conto e, sobretudo, por apresentar grande afinidade textual com Murilo Rubião.

Faz-se necessário lembrar que, ao contrário do que acontece na literatura hispânica, que adquiriu grande número de adeptos ao gênero, no Brasil, talvez apenas dois autores possam ser considerados representantes da literatura fantástica em sentido estrito: José J. Veiga e Murilo Rubião. Além de apresentar um número escasso de escritores que seguem a linha do fantástico, o Brasil mostra-se bastante resistente tanto à escrita quanto à crítica desse gênero literário.

As razões dessa aversão são inerentes a nossa consciência de colonizados, que quando nos tornamos independentes, econômica e politicamente da Europa, aderimos a uma literatura que tendeu à observação e à documentalidade, provindas de um longo período do Romantismo em fase de afirmação nacional, como elementos inibidores das liberdades imaginativas assumidas pela literatura fantástica. Tal tendência, voltada à documentação, interfere na consolidação da nacionalidade brasileira, como afirma Costa Lima:

---

<sup>2</sup> Cortázar nasceu no ano de 1914 na cidade de Bruxelas, na Bélgica. Em 1916, sua família mudou-se para a Suíça, onde ficaram refugiados durante a Primeira Guerra Mundial. Dois anos depois, foram para Argentina.

O autor escreveu seu primeiro livro aos nove anos de idade; a precocidade literária gerou desconfiança da própria família em relação à autoria dos escritos.

Em 1938, Cortázar, publicou seu primeiro livro, intitulado *Presencia*, sob o pseudônimo Julio Dinis. A partir de 1944, o escritor assume seu engajamento político, participando ativamente contra o governo peronista. Em 1963 publicou sua maior obra: *Rayuela*, um dos maiores clássicos do século XX.

Julio Cortázar faleceu em 12 de fevereiro de 1984, devido à leucemia. Seu corpo está enterrado no cemitério de Montparnasse, na França.

O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e da sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica. (COSTA LIMA, 1986, p. 207).

Em seguida, com o Realismo-Naturalismo, a literatura brasileira apóia-se nas bases científicas do positivismo, do determinismo e do evolucionismo, que de certa maneira determinaram, claramente, a tendência da literatura brasileira a diversos tipos de naturalismo seguindo para o regionalismo na década de 30 e para o romance de reportagem na década de 60. Desta forma, apresentamos grandes dificuldades para nos libertar das amarras culturais que teceram toda a criação de nossa literatura, tornando-se uma barreira para a aceitação de uma nova voz capaz de relatar nossa mestiçagem étnico-cultural.

Ao contrário, a América Hispânica adquiriu uma voz local para relatar sua multiplicidade racial e cultural que deu origem ao continente americano: lendas, mitos, povos, cenários; são essas as premissas, formadoras da América Latina, que se apresentam impossíveis de serem relatadas pelos princípios do realismo científico.

Apesar dessa visão realista que se volta para a criação do nacional com base na documentalidade, a literatura brasileira não deixou de ter seu grande representante na literatura fantástica, trata-se de Murilo Rubião, tão representativo, a ponto de associarmos sua obra à do escritor tcheco Franz Kafka e, sobretudo, a compará-lo com um dos maiores escritores fantásticos da literatura hispano-americana: Julio Cortázar.

Nosso foco de estudo são os contos de Murilo Rubião: “A fila” (In: *O convidado*, 1974); “A noiva da casa azul” (In: *O ex-mágico*, 1947); “Bárbara” (In: *O ex-mágico*, 1947); “O lodo” (In: *O convidado*, 1974); “Teleco, o coelhinho” (In: *Os dragões e outros contos*, 1965). Nesta enumeração dos contos seguem as referências, nas quais foram publicados em primeira edição, pois, Murilo Rubião reeditou os mesmos contos em várias outras edições, nas quais muitos deles sofreram

alterações em parágrafos, nomes de personagens, títulos, e até mesmo, nos desfechos dos contos, numa significativa referência a um tema recorrente em sua obra, a metamorfose. Assim, faz-se necessário indicar que a leitura dos contos mencionados será feita a partir da obra *Contos reunidos* (Ática, 1999).

Como suporte ao estudo dos contos de Murilo Rubião, tomaremos alguns contos do escritor argentino Julio Cortázar: “Cartas de Mamá” (In: *Las armas secretas*, 1970); “Carta a una señorita en París” (In: *Bestiário*, 1951); “En nombre de Bobby” (In: *Alguien que anda por ahí*, 1977); “La autopista del sur” (In: *Todos los fuegos el fuego*, 1966); “Las manos que crecen” (In: *La otra orilla*, 1937)<sup>3</sup>.

A seleção desse *corpus* justifica-se pelo fato de ambos os autores apresentarem uma afinidade aguda na construção de seus relatos, fazendo uso comum de elementos simbólicos e míticos, sobretudo, usufruindo dos mesmos recursos lingüísticos que configuram a criação do fantástico em seus contos.

O foco desta pesquisa é a análise das personagens, sobretudo, as personagens sobrenaturais e a postura do narrador, ao demonstrar como a atmosfera da junção real-fantástico presente nos romances de 40 e 60 é decisiva no trabalho literário de Murilo Rubião e de Julio Cortázar. A partir dessa fusão, os capítulos deste estudo se dedicará ao cotejamento dessas obras pertencentes ao macro-sistema das literaturas fantásticas, para que possamos verificar aproximações e distanciamentos quanto aos procedimentos narrativos utilizados por ambos os contistas, de modo a possibilitar a descrição analítica dos textos ficcionais, e detectar a viabilidade e os efeitos dos pressupostos teóricos em uso ficcional.

Para tanto, iniciaremos nosso estudo considerando alguns conceitos sobre o gênero fantástico, a partir da definição de Todorov (2004), que se limita ao fantástico tradicional produzido no século XIX, mas que não deixa de contribuir com a definição moderna, já que esta

---

<sup>3</sup> Esta enumeração apresenta entre parênteses a obra e o ano de publicação de cada conto; para nosso estudo seguiremos a publicação *Cuentos Completos*, volumes 1 e 2, publicados pela editora Punto de Lectura Argentina S/A, 2004.

apresenta características inerentes à concepção anterior. Para nossa fundamentação, outros estudiosos do gênero fantástico, nos apóiam dentro dos padrões modernos do século XX, como Barrenechea (1972), Mc Hale (1984), Paes (1985), Spindler (1993), Goulart (1995), Erdal Jordan (1998), Bastos (2001) e outros que direta ou indiretamente contribuem para a revisão crítica do conceito de fantástico. E a partir de então, desenvolveremos uma análise estrutural dos contos sob três traços gerais: verbal, sintático e semântico.

O elemento verbal, citado pelo teórico russo, corresponde ao discurso figurado, ou seja, o sobrenatural surge freqüentemente do fato de tomar o sentido figurado literalmente. As figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, e tanto Murilo Rubião quanto Julio Cortázar as trabalham magistralmente.

No universo da retórica focaremos o uso da hipérbole, já que, segundo Schwartz (1981), esta se manifesta na poética de Murilo Rubião, como uma figura-chave que propicia desvendar os mecanismos fantásticos na narrativa.

Schwartz (1981) lembra-nos que Barthes apresenta duas modalidades de figuras retóricas: aquela que exagera por aumento (*auxesis*) e aquela que exagera por diminuição (*tapinosis*). Daremos enfoque, também, a outra figura retórica que se articula para o efeito do fantástico na narrativa: a metáfora.

A hipérbole e a metáfora são intensamente trabalhadas nas obras de Rubião e de Cortázar como elementos geradores do discurso figurado que, segundo Todorov (2004), é freqüente no enunciado. Quanto à enunciação, partiremos de um estudo sobre o narrador, que é especificado por um narrador representado, em primeira pessoa. Como bem diz o autor citado:

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com as personagens. O discurso deste narrador possui um estatuto ambíguo e os autores os têm explorado diferentemente, enfatizando um ou outro de seus aspectos: quando concerne ao narrador, o discurso se

acha aquém da prova de verdade; quando a personagem deve se submeter à prova. (TODOROV, 2004. p. 94)

O segundo elemento a ser trabalhado é o aspecto sintático, referente a uma análise da composição da narrativa fantástica, sobre a qual Penzoldt (apud Todorov, 2004, p. 95), apresenta uma teoria, em sua obra *The Supernatural in Fiction* (1952), afirmando que a estrutura da história ideal de fantasmas pode ser representada como uma linha ascendente, que leva ao ponto culminante. Todorov afirma que esta teoria da intriga na narrativa fantástica é derivada da teoria de Poe, proposto para a novela em geral:

Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito. (TODOROV, 2004. p.95).

O terceiro elemento a ser estudado é a semântica com um estudo dos aspectos centrais a serem desenvolvidos nos contos de Murilo Rubião e Julio Cortázar.

O último passo será demonstrar como todos esses elementos se correlacionam ao estruturar a narrativa fantástica, definindo-se como gênero literário autônomo.

Sendo assim, iniciamos o nosso estudo do gênero fantástico enveredando pela sua história e conceituação, a partir das seguintes questões:

1- A narrativa muriliana, assim como a cortazariana, revela um mundo sobrenatural, mágico, insólito, carregado de absurdos. Essa natureza estranha descreve uma literatura repleta de arquétipos míticos. Sendo assim, perguntamos, no momento em que o autor se aproxima tão significativamente do mundo fantástico, está implícita uma visão parcial e maniqueísta do real?

2- Se partimos da idéia de que o fantástico cria uma realidade segunda que não deixa de ser uma representação da realidade primeira, no qual o real é a interpretação que os homens atribuem à realidade e que o real existe a



partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida, como uma literatura que se apresenta sob esses moldes se representa para não se tornar uma literatura meramente panfletária, i.e., uma literatura apenas com o intuito de causar polêmica ou sátira ?

A partir destes pressupostos, deparamo-nos com o problema central: detectar como as conexões nos textos murilianos à luz da concepção presente nos textos cortazarianos se articulam entre si para manter a verossimilhança na criação ficcional e, sobretudo, detectar o modo como a metáfora e a hipérbole agem para a criação do fantástico possibilitando o enquadramento dos dois autores na categoria do fantástico, como um fenômeno da linguagem, segundo a concepção de Erdal Jordan (1998).

Podemos inferir que a transparência quase jornalística da linguagem muriliana destinada a uma leitura subjacente levará o leitor ao tédio diante da presença desafiadora do fantástico e sua ambigüidade, um imaginário que não se deixa traduzir, por exigir uma deslocação inquisitiva e renovadora do olhar.

Outros fatores podem diferenciar a obra de Murilo Rubião dos textos tradicionais de terror com algum teor fantástico, como a construção lógica do absurdo e a criação de um movimento ininterrupto com o real por meio do imbricamento entre o nível retórico e seus correspondentes semânticos.

Assim, esta dissertação é composta de três capítulos, sendo o primeiro capítulo “O fantástico em busca de identidade”, que traça uma linha da corrente fantástica partindo da literatura gótica, passando pelo fantástico tradicional até chegar ao fantástico moderno, no qual estão situados os contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar, destacando algumas teorias sobre o gênero. No segundo capítulo, “A construção retórica do fantástico muriliano em projeção realista: paralelos descritivos em Julio Cortázar”, é feita uma análise dos contos em questão, expondo os procedimentos e as manifestações do fantástico na construção da narrativa. E, no terceiro capítulo, “A magia do fantástico: do nominalismo ao realismo”, faz-se um estudo acerca da construção da nominalização ao realismo por meio da amplificação da metáfora e da hipérbole em questão, nas modalidades oferecidas, exemplarmente, na narrativa fantástica.

## **CAPÍTULO 1**

### **O FANTÁSTICO EM BUSCA DE IDENTIDADE**

No hago diferencia entre la realidad y lo fantástico. Para mí, lo fantástico procede siempre de lo cotidiano. (J. Cortázar, apud RASO, 1987, p. 61)

### 1.1. O fantástico na memória cultural

A história da literatura latino-americana é oriunda dos relatos de viagem de múltiplos e diversos *viajantes* na era colonial: línguas, autores, obras, estilos, idéias, mentalidades, mitos e utopias. Entendidos como fatores de vitalização da cultura e reinvenção da memória do continente, esses viajantes impulsionaram uma vasta aventura pelo espaço da linguagem, que é a narrativa produzida na América.

Esse continente tornou-se um atraente espaço de busca cultural das mais diversas procedências devido a sua beleza, sua variedade de elementos desconhecidos, sua mitificação e mistificação, enfim, um continente repleto de enigmas em decorrência de uma América mestiça. É essa mestiçagem cultural que faz da América Latina um lugar único e peculiar capaz de resgatar para si as visões que até então se voltavam para a Europa. É o que afirma Uslar Pietri, ensaísta venezuelano, em seu texto *Realismo mágico* (2004):

Lo que se proponían aquellos escritores americanos era completamente distinto. No querían hacer juegos insólitos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una sociedad, una situación peculiares que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea. (USLAR PIETRI, 2004, p. 363 –364)<sup>4</sup>

Exemplo dessa necessidade de olhar para nossa própria realidade é apresentada por Alejo Carpentier em entrevista a Miguel F. Roa, citada por Chiampi em seu livro *O realismo maravilhoso* (1980):

Hay que buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado. Hay en las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés al rey de España una frase que siempre me ha impresionado mucho. Dice más ó menos Hernán Cortés: “Y quisiera

---

<sup>4</sup> “O que propunham aqueles escritores americanos era completamente distinto. Não queriam fazer jogos insólitos com os objetos e as palavras da tribo, e sim, pelo contrário, revelar, descobrir, expressar, em toda sua plenitude inusitada, essa realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a da América Latina para penetrar o grande mistério criador da mestiçagem cultural. Uma realidade, uma sociedade, uma situação peculiares que eram radicalmente distintas das que refletia a narrativa européia.” (Nossa tradução)

hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulario necesario, no puedo contárselas”. Y me di cuenta, un buen día, de que era ese vocabulario y eran esas palabras las que teníamos que hallar. [...] teníamos que hablar um vocabulario (no forzosamente, tipicista), metafórico, rico em imagen y color, barroco – ante todo barroco – para expresar el mundo de América. Las realidades ocultas detrás de las cosas visibles, las extrañas de lo invisible, las fuerzas que mueven nuestro suelo, nuestro mundo telúrico. (CHIAMPI, 1980, p.46 – 47)<sup>5</sup>

Não é somente a paisagem exótica ou mesmo a mestiçagem cultural americana que nos chama a atenção. Sabe-se que as décadas de 30 e 40 são de grande importância na América Latina, principalmente, porque foi nesse momento que nossos intelectuais tomaram consciência do atraso e da debilidade cultural em que vivíamos (cf. CANDIDO, 1987. p.140 - 162).

Pietri reafirma essa consciência em seu ensaio *Realismo Mágico*:

Nos parecía evidente que esa realidad no había sido reflejada en la literatura. Desde el romanticismo, hasta el realismo del XIX y el Modernismo, había sido una literatura de mérito variable, seguidora ciega de modas y tendencias de Europa.” (USLAR PIETRI, 2004, p.362)<sup>6</sup>

Mas foi na década de 60 que essa conscientização se fortaleceu, principalmente nos escritores hispano-americanos, que se engajaram em prol de um novo gênero literário. E é graças a esse novo gênero literário que a literatura hispano-americana alcançou seu apogeu.

Este movimento literário foi nomeado *boom da literatura hispano-americana*, onomatopéia utilizada para designar a explosão dessa literatura no

---

<sup>5</sup> “Há que se buscar na América as coisas que não foram ditas, as palavras que não pronunciaram. Há nas *Cartas de relación*, de Hernán Cortés ao rei da Espanha uma frase que sempre me impressionou muito. Hernán Cortés diz mais ou menos: “E se quisesse falar-lhe de outras coisas da América, mas não tendo a palavra que as define nem o vocabulário necessário, não posso contá-las”. E me dei conta, um belo dia, de que era esse vocabulário e eram essas palavras as que teríamos que encontrar. [...] Teríamos que falar um vocabulário (não forzosamente, peculiar), metafórico, rico em imagem e cor, barroco - ante tudo barroco - para expressar o mundo da América. As realidades ocultas atrás das coisas visíveis, as singularidades do invisível, as forças que movem nosso solo, nosso mundo telúrico.” (Nossa tradução)

<sup>6</sup> “Parecia-nos evidente que essa realidade não tinha sido refletida na literatura. Desde o romantismo, até o realismo do século XIX e o Modernismo, tinha sido uma literatura de mérito variável, seguidora cega de modas e tendências da Europa.” (Nossa tradução)

mundo todo quando se multiplicaram as edições, as traduções de obras a diversas línguas e a atribuição de prêmios literários aos escritores do continente.

O fenômeno do *boom* inicia-se com criações dentro do gênero conto, sendo Jorge Luis Borges o primeiro poeta e escritor a revolucionar essa categoria na América Hispânica com suas obras: *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1942), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949).

Na década de 50, todos os representantes da nova narrativa se revelaram. A partir de 1951, aparecem os primeiros relatos de Juan Carlos Onetti, na obra *Un sueño realizado y otros cuentos*; de Julio Cortázar em *Bestiario* (1951); de Juan José Arreola em *Confabulario* (1951) e Augusto Roa Bastos em *El trueno entre las hojas* (1951). Mas o ponto de arranque de todas as inovações suscitadas por esses escritores sucede em 1953 com a obra de Juan Rulfo, *El llano en llamas*, seguido por outro mexicano, também revelação, Carlos Fuentes, com *Los días enmascarados* (1954).

Gabriel García Márquez, em 1955, já nos surpreende com o mundo fabuloso de Macondo em *La hojarasca*. Neste mesmo ano, Alejo Carpentier publica *Guerra del tiempo* e Miguel Angel Asturias, *Week-end en Guatemala*. Em 1958, Mario Vargas Llosa contribui para essa nova narrativa com *Los jefes*. O ponto em comum entre todos esses escritores é o afã de renovação, o cultivo dos valores da terra com projeção universalizante, do relato mágico, do conto fantástico, psicológico, expressionista, aspectos que prepararão a década seguinte na qual aparecerão novas e importantes criações do *boom* hispano-americano.

Várias foram as causas que contribuíram para a criação dessa nova literatura. Como exemplos, a rebelião dos vanguardistas, latino-americanos e europeus dos anos 20, contra um conceito de realismo e realidade considerados estreitos; a influência de Faulkner e do fluxo de consciência joyciano; a fantasia surrealista; o tratamento da memória e do tempo em Proust; dentre outros. E são esses acontecimentos que fizeram com que o continente hispânico forjasse uma literatura autêntica, com características próprias e de destacado valor literário.

Essa nova narrativa latino-americana destaca-se pela presença de um enorme grau de ineditismo e ruptura com relação aos cânones estabelecidos anteriormente, através de outras vertentes literárias, como o relato fantástico, a narrativa do realismo mágico, do real maravilhoso, e outras, articuladas basicamente

em função de concepções estéticas inovadoras. Elas polemizam sobre a identidade americana, envolvendo aspectos como barroquismo, mito, utopia e cultura.

Quanto a essas vertentes, questionamos o que se entende por fantástico. O gênero tem grande semelhança com o chamado realismo-mágico, em que também se opera a modificação das leis que regem o real imediatamente conhecido. Por esse motivo, é comum ouvirem-se referências a um e a outro gênero sem se fazer a distinção entre eles, como se se tratasse de um mesmo procedimento ficcional. A exemplo disso, temos Pietri, em 1948, que nomeou os contos venezuelanos, por falta de outra palavra, de “realismo mágico”.

O mesmo o fez Ángel Flores, em 1959, substituindo o termo “realismo mágico” por “literatura fantástica” pois, para ele, não havia distinção entre os termos, portanto, eram equivalentes. Entretanto, é preciso considerar que há diferenças sensíveis entre ambos e que ainda existe um terceiro elemento que forma o tripé da criação ficcional: *o realismo maravilhoso*.

Em meio a um meandro de teorias e conceitos, os três modos narrativos, realismo mágico, fantástico, realismo maravilhoso, se distinguem entre si ao aflorarem o mundo ficcional, com a finalidade de que a literatura americana se diferencie da literatura européia e alcance o prestígio tão merecedor, tornando-se uma literatura respeitada, pois

con su novela, la literatura latinoamericana hoy recorre el mundo. Las traducciones se multiplican en Europa, en los Estados Unidos, los críticos extranjeros están empezando a tener en cuenta esos libros que llegan de países que antes solo eran conocidos por sus revoluciones o sus pitorescos paisajes. [...] Borges es citado por Nobokov y por John Barth, por Michel Foucault y por John Updike. Neruda conmueve a los jóvenes auditorios de poesía en Londres y en Nueva York. Asturias es premio Nobel. La literatura latinoamericana ya está funcionando como literatura no solo en el continente hispánico, sino en el mundo entero. Era hora. (RODRIGUEZ MONEGAL, 1972, p. 27)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Com sua novela, a literatura latino-americana hoje percorre o mundo. As traduções se multiplicam na Europa, nos Estados Unidos, os críticos estrangeiros estão começando a dar conta desses livros que chegam de países que antes somente eram conhecidos por suas revoluções ou suas pitorescas paisagens. [...] Borges é citado por Nobokov e por John Barth, por Michel Foucault e por John Updike. Neruda comove aos jovens auditórios de poesia em Londres e em Nova Iorque. Astúrias é prêmio Nobel. A literatura latino-americana já está funcionando como literatura não apenas no continente hispânico, mas também no mundo inteiro. Era hora.” (Nossa tradução)

Assim como a América Hispânica, o Brasil também usufruiu dessa nova forma narrativa, criando obras de gênero fantástico. Esse gênero tem influenciado tanto a literatura hispânica quanto a brasileira, embora, nesta última, o fantástico não tenha sido adotado com mesma intensidade que na primeira. Arrigucci Júnior em seu texto “O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo” publicado em *O Pirotécnico Zacarias* de Murilo Rubião (1984), comenta:

Ao contrário do que se deu, por exemplo na literatura hispano-americana, onde a narrativa fantástica de Borges, Cortázar, Felisberto Hernández e tantos outros, encontrou uma forte tradição do gênero, desde as obras de Horácio Quiroga e Leopoldo Lugones ou mesmo antes, no Brasil ela foi sempre rara (ARRIGUCCI JR., 1984, p. 6 -7).

No Brasil, são raros os autores que se dedicaram ao gênero fantástico, destacando-se: Aluísio de Azevedo com *Demônios* (1895); Afonso Arinos com *Assombramento*; Monteiro Lobato com *Bugio Moqueado* (1920); Murilo Rubião, iniciador do gênero fantástico no Brasil, com várias obras, sendo a principal *O Ex-mágico*, sua obra de estréia (1947).

Mas, apesar dessa diferença com a América Hispânica, tivemos obras de grande relevância estética nesse gênero, a ponto de se comparar as obras de Murilo Rubião com as de Franz Kafka. É o que faz o crítico Álvaro Lins, ao asseverar que independentemente de qualquer influência direta, a criação de Murilo mantém um estreito parentesco com o mundo ficcional de Kafka e com as obras de grandes nomes da literatura universal, como Cervantes, Gogol, Hoffmann, Von Chamisso, Máximo Bontempelli, Pirandello, Bret Harte, Nerval, Poe e Henry James. Mas o próprio Murilo afirma que seu maior referencial, a ponto de considerá-lo como mestre, foi Machado de Assis.

Inspirado pelos grandes nomes da literatura universal, Murilo Rubião, produziu uma literatura inovadora, capaz de revelar nossa sociedade e identidade por meio de um olhar perspicaz, que toma como foco o outro ângulo da realidade, e assim contribuiu para a busca de uma literatura autenticamente disposta a patentear o mundo que nos cerca. Desse modo, o escritor mineiro vem a ser o nosso grande representante na literatura fantástica.

## 1.2. O conto fantástico: herança da literatura gótica

A designação *gótico*, na literatura, aponta para o universo decadente, mórbido e satânico, associado aos ultra-românticos. A literatura gótica, ou a chamada literatura de terror teve início no ano de 1764, com a obra *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, conde inglês que desiludido da carreira política, mudou-se para Strawberry Hill, onde construiu um castelo gótico na intenção de relembrar os dias do monasticismo medieval e da cavalaria andante.

Sua obra era repleta de lances, artifícios e personagens inverossímeis – fantasmas e usurpadores, passagens secretas e terrores sobrenaturais, elmos mágicos e castelos arruinados.

O romance de Walpole agradou muito a um grande público de leitores, abrindo caminho para muitos outros escritores que aderiram ao novo gênero literário, conforme lemos na citação abaixo de Paes (1958):

B. Ifor Evans parece sugerir uma explicação sociológica para êsse (sic) êxito quando se refere a “uma sensibilidade muito disseminada no século dezoito, particularmente entre os ricos da classe ociosas, cuja desilusão do crescente comercialismo e racionalismo então dominantes encontrava alívio na contemplação solitária das relíquias da arte medieval, encontráveis nas ruínas de abadias e castelos situados nas suas propriedades hereditárias”. (PAES, 1958, p.09)

Dezoito anos mais tarde, em 1782, é lançado o livro *Vathek*, escrito por William Beckford, que apresenta elementos mais mirabolantes que *O castelo de Otranto*. Beckford “combinava numa complicada receita, os ingredientes do horror gótico, do exotismo oriental e da ironia voltaireana” ( PAES, 1958, p. 10).

Segundo Paes, o mais literariamente qualificado dos romancistas góticos foi Charles Robert Maturin, clérigo inglês, que, encorajado por Byron e Walter Scott, levou à cena três melodramas, dos quais *Melmoth o Peregrino* é considerado o melhor de todos os romances góticos. Ao lado de Maturin está o escritor alemão Hoffmann, muito citado por Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2004) e os franceses Nodier, Gautier e Maupassant.



Na literatura gótica destaca-se, também, a escritora inglesa Mary Godwin Shelley, autora de *Frankenstein*.

No Brasil, a tradição literária gótica é representada pelo escritor Álvares de Azevedo, com as obras *Noite na taverna* e *Macário* e por algumas contribuições de Bernardo Guimarães e Junqueira Freire.

Essa produção gótica representa uma ruptura com os padrões literários vigentes, estabelecidos pela primeira geração romântica, e com os próprios valores da sociedade. Observemos:

Trata-se em suma, de uma literatura que afronta o racionalismo e o materialismo burgueses e opta por zonas escuras e antilógicas do inconsciente, onde se fundem instintos de vida e de morte, libido e terror.

A literatura gótica sempre teve um caráter marginal, de acordo com o sentimento de marginalidade experimentado pelos escritores ultra-românticos que deram origem a ela em nosso país. (CEREJA, 2003, p. 225)

Dentro desse contexto literário, podemos citar grandes nomes que tiveram influências do gótico: Charles Baudelaire e Mallarmé (França); Edgar Allan Poe (Estados Unidos); Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos (Brasil).

Fez-se necessária essa passagem pela literatura gótica pelo fato desta ser a precursora do gênero fantástico do século XIX e, conseqüentemente, de toda a linhagem desta literatura, pois o fantástico

é o herdeiro legítimo das tradições legadas à posteridade pela progênie espiritual de sir Horace Walpole. No entender de B. Ifor Evans, “a novela de terror ou gótica leva diretamente àquele submundo da ficção que se prolonga até hoje nas histórias de crime e terror”. (PAES, 1958, p. 12)

Entretanto não devemos comparar da mesma forma a literatura fantástica de hoje com a do século XVIII, por suas divergências, já que a poesia foi marginalizada e aproveitou-se apenas dos mecanismos do melodramático e do sobrenatural, sobrepondo-se à realidade, dessa forma, a fantasia era mera fantasia, não no sentido pejorativo e sim, de que no fantástico tradicional dispensava a

verossimilhança e esta é vital para a narrativa fantástica moderna que exige a presença representativa do real. É o que diz PAES (1985):

Para Bradbury, fantasia pura e simples é pobre fantasia, sòmente (sic) quando adere à realidade, por um processo de “osmose literária”, é que a fantasia alcança qualificação estética. [...] O fantástico e o real devem estar de tal maneira entretrecidos no argumento, que se torne praticamente (sic) impossível isolar um do outro. (PAES, 1958, p. 12)

### 1.3. O fantástico em foco: do tradicional ao moderno

Todorov em *Introdução à literatura fantástica* apresenta uma definição extrínseca do que é o fantástico. Para ele, o fantástico é uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2004, p. 31)

Esta hesitação seria experimentada pelos personagens, principalmente pelo personagem-narrador, auto ou homodiegético, e transpassada para o leitor. A hesitação do leitor seria, para Todorov, a marca principal do fantástico e ele indica três condições necessárias para a classificação de uma narrativa como fantástica:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto à interpretação “poética”. (TODOROV, 2004, p. 39)

Já Erdal Jordan, em seu livro *La narrativa fantástica* (1998), afirma que este sentimento de hesitação é característica do fantástico tradicional, pertencente ao século XIX, diferenciando-se do fantástico moderno, que não apresenta tal hesitação. “Un texto fantástico moderno es aquél en el que no se da la vacilación como elemento textual, y viceversa respecto de lo fantástico tradicional. (ERDAL JORDAN, 1998, p. 110)<sup>8</sup>

Outra grande divergência entre o fantástico tradicional e o fantástico moderno, apresentada por Erdal Jordan, é a falta de espanto diante do fato sobrenatural, o que se traduz por uma naturalização do fantástico.

Lo que Todorov califica “un fantastique généralisé” (1970, p. 182) y Mc Hale denomina “the rethoric of contrastive banality” (1987, p. 76), es un fantástico que se caracteriza porque en él el fenómeno

---

<sup>8</sup> “Um texto fantástico moderno é aquele no qual não se dá a hesitação como elemento textual, e vice-versa no tocante ao fantástico tradicional.” (Nossa tradução)

sobrenatural es plenamente representado y, fundamentalmente, integrado 'con naturalidad' en el mundo ordinario que lo engloba. (ERDAL JORDAN, 1998, p. 112)<sup>9</sup>

Paradigmas dessa concepção são, a nosso ver, os contos de Murilo Rubião, pois as personagens não se espantam com o fenômeno sobrenatural. Como exemplo podemos citar “Teleco, o coelhinho” (1965), no qual o protagonista aceita com naturalidade o fato de um coelho falar e de se metamorfosear em vários animais. Julio Cortázar apresenta igualmente relatos em que a personagem integra com naturalidade o fenômeno sobrenatural ao mundo ordinário, conforme é o caso de *Carta a una señorita en París* (1951), no qual o protagonista vomita coelhos e isso não é motivo de susto ou questionamento.

Todorov (2004, p. 181) assinala que, nesta modalidade, em lugar da hesitação, produz-se uma adaptação do acontecimento sobrenatural, em um processo que é, finalmente, de naturalização do sobrenatural. É o que Selma Calasans Rodrigues, em seu livro *O fantástico* (1988), denomina de fantástico naturalizado ou “naturalização do irreal”.

Mas, vale lembrar, que apesar dessa naturalização do fenômeno sobrenatural, não podemos prescindir da noção de uma transgressão de ordens, posto ser essa a diferença entre o fantástico e o maravilhoso.

Mc Hale, em *Postmodernist Fiction* (New York and London: Methuen, 1987), citado por Erdal Jordan (1998, p. 113), considera que a ‘banalização’ do sobrenatural, em lugar de neutralizar o efeito fantástico aguça e intensifica o confronto entre o normal e o para-normal. E Jordan complementa afirmando que esta justaposição do para-normal sobre o natural e o evidente mal-estar que provocam esses relatos caracterizam o fantástico, afastando-o do puramente maravilhoso.

Nota-se uma aproximação entre o fantástico moderno a outras categorias, como o realismo mágico e o real maravilhoso, porém é válido demarcarmos as diferenças que os afastam.

O termo “realismo mágico” foi criado em 1925 pelo crítico alemão Franz Roh para caracterizar um grupo de pintores alemães (Max Beckmann, Georges

---

<sup>9</sup> “O que Todorov qualifica de “um fantástique généralisé” (1970, p. 182) e MC Hale denomina “the rethoric of constative banality” (1987, p.76), é um fantástico em que o fenômeno sobrenatural é plenamente representado e, fundamentalmente, integrado ‘com naturalidade’ no mundo ordinário que o engloba”. (Nossa tradução)

Grosz, Otto Dix) chamados de pós-expressionistas. Pintavam objetos ordinários, mas com olhos maravilhados, pois, segundo Enrique Anderson Imbert (2004, p. 388), contemplavam o mundo como se tivesse acabado de surgir do nada, em uma recriação mágica.

Em 1958, o termo “realismo mágico” foi substituído por “nova objetividade” ao se referir a esses pintores pós-expressionistas. Quanto ao termo anterior, ele passou a ser usado pela crítica literária, que o submeteu a adaptações em relação a seus significados.

O narrador dos textos inseridos no gênero do realismo mágico cria uma ilusão de irrealidade, finge escapar do natural e conta uma ação que por mais que seja explicável, apresenta-se como estranha, pois traz elementos que perturbam o leitor por seu caráter inusitado.

No estranho, em *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2004, p. 49), “o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado”.

Na categoria do estranho, temos, como exemplo, na obra *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, a viagem que um músico cubano de Nova York empreende à selva venezuelana. É uma viagem por uma geografia que espelha o mundo real, mas também, é uma viagem mágica pela História, pois o protagonista desanda passando por diversas etapas do século XX à época romântica, ao Renascimento, à Idade Média, à Antiguidade, ao paraíso perdido. Esta viagem por um tempo reversível suscita um sentimento de estranheza, recupera mitos, desestabiliza as noções referentes ao real.

Em outras palavras, no realismo mágico, segundo Goulart (1995):

[...] o que seria inverossímil, ou seja, o que não encontraria amparo no real conhecido está marcado e codificado, precisamente porque o inverossímil se submete aos princípios das convenções e da mentalidade comunitária. Quer dizer, o absurdo, no realismo mágico, encontra sempre uma explicação em elementos extratextuais que são aceitos e avalizados pela cultura em que tais elementos se protejam. (GOULART, 1995, p.28)

Deste modo, o realismo mágico encontra respaldo para sua verossimilhança no discurso extraliterário, como por exemplo, no discurso religioso, que se incumbe de associar o sobrenatural ao natural.

Assim, ainda de acordo com Goulart (1995), conclui-se:

o que poderia causar estranheza, por ser inadmissível na realidade material, acomoda-se num plano de aceitação, devido à forma coerente com que a religião ajunta o natural e o sobrenatural, mostrando que este último é algo explicável e perfeitamente compreensível. (GOULART, 1995, p.30).

A essa modalidade literária, Spindler, em seu ensaio *Magic Realism: A typology* (1993), chama de Realismo mágico antropológico. Nesse tipo de realismo mágico o narrador geralmente apresenta “duas vozes”, i.e., o narrador ora retrata os acontecimentos a partir de um ponto de vista racional, no caso o componente realista, ora sob o ponto de vista da crença em magia, pelo viés do elemento mágico.<sup>10</sup>

Spindler (1993) sub-divide o Realismo Mágico em três categorias: Realismo Mágico Metafísico; Realismo Mágico Antropológico, mencionado anteriormente, e Realismo Mágico Ontológico. O metafísico “corresponde às idéias de Roh e à definição original do termo, por essa razão, conseqüentemente, é comum encontrá-lo na pintura, na qual perspectivas deslocadas, ângulos incomuns, ou inocentes retratos de objetos reais produzem um efeito ‘mágico’” (SPINDLER, 1993)<sup>11</sup>. Na literatura, o Realismo Mágico Metafísico causa uma sensação de irrealidade no leitor através, por exemplo, de descrições de cenas familiares como sendo algo desconhecido ou novo, sem fazer-se uso explícito do sobrenatural. Por esse ângulo poderíamos citar o conto “A noiva da casa azul” de Murilo Rubião. Essa categoria do Mágico “abre na mente do leitor a impressão de ser confrontado com uma alegoria ou uma metáfora de algo que permanece quase ao alcance e ainda, desconhecido” (SPINDLER, 1993).

O Realismo Mágico Ontológico é inerente ao mundo e o sobrenatural se apresenta de modo realista, como se não contradissesse as normas da razão, porém, não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto. O fenômeno sobrenatural não encontra respaldo na imaginação mítica de

<sup>10</sup> Na literatura brasileira temos como exemplo algumas obras de Guimarães Rosa, como “A menina de lá” e “Um moço muito branco”, ambos os contos publicados na obra *Primeiras estórias* (1962).

<sup>11</sup> As citações feitas da obra *Magic Realism: A typology* de William Spindler não constam número de página por ser uma tradução do original inglês feita por Fábio Lucas Pierini, que todavia, não foi publicada.

comunidades, i.e., na crença coletiva, como ocorre no Realismo Mágico Antropológico. Na categoria do ontológico, o termo “mágico” refere-se às ocorrências inexplicáveis, prodigiosas e sobrenaturais que contradizem as leis do mundo natural e não possuem explicações, como é o caso de “Carta a una señorita en París” de Julio Cortázar, e contos como “Teleco, o coelhinho” e “Bárbara” de Murilo Rubião.

Pouco tempo depois que surgiu o termo realismo-mágico, Alejo Carpentier apresentou no prólogo a *El reino de este mundo* (1949) um novo termo, *real-maravilhoso*, e tornou a repeti-lo no ensaio “De lo real maravillosamente americano” em *Tientos y diferencias* (1964), contribuindo para uma ampliação das vertentes literárias do *boom*. Esse termo consagrou-se por designar uma nova modalidade narrativa, diferenciando-se do realismo mágico por suas vantagens de ordem lexical, poética e histórica, apresentadas por Irlemar Chiami da seguinte forma:

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. (CHIAMPI, 1980, p.48) (Grifo do autor)

Para Goulart (1995, p. 29), o maravilhoso consiste na intervenção dos deuses no plano terreno; e é exatamente esta presença dos deuses que torna os acontecimentos estranhos e insólitos aceitáveis. Portanto, o sobrenatural no maravilhoso é justificado.

Essas idéias encontram respaldo em Todorov (2004, p.48), que considera que se o leitor “decide que devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.”

Laplantine e Trindade (2003, p.70), em seu livro *O que é imaginário*, dizem que para Carpentier “a sensação do maravilhoso [...] pressupõe uma fé, isso, claro, independentemente de qualquer opção religiosa e uma ligação constante com nossa terra e nossa história”.

Imbert (2004), em seu ensaio “El ‘Realismo Mágico’ en la ficción hispanoamericana”, também afirma a necessidade de uma “fé” ou crença para que possa haver no texto o que ele chama de “real maravilhoso”:

Carpentier cree :

- 1) que hay una “literatura maravillosa” de origen europeo, referida a acontecimientos sobrenaturales;
- 2) que la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y, por tanto, cabe hablar de “lo real maravillosamente americano”; y
- 3) que “lo real maravilloso” de América podrá trasladarse a la literatura solamente a condición de que los escritores tengan fe en que esa América es realmente maravillosa (o maravillosamente real) (IMBERT, 2004, p.391 – 392)<sup>12</sup>

Nota-se que, no Realismo Maravilhoso, os textos descrevem duas visões de mundo que se contrastam, i.e., uma visão racional e outra mágica, que, são apresentadas de maneira não contraditória, fazendo uso da mentalidade coletiva, sendo mitos e crenças de grupos étnico-culturais para os quais essa contradição não se manifesta.

É imprescindível destacar que essas duas concepções, Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso, tornaram-se sinônimas para alguns estudiosos, como afirma Spindler em seu ensaio *Magic Realism: A typology*:

De fato, no contexto latino-americano, Realismo Mágico e o “real maravilhoso” se tornaram agora sinônimos e tem sido mencionados não apenas em conexão com romances de Carpentier e Astúrias, mas também com a obra de autores tais como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Rosário Castellanos, Juan José Arreola, Manuel Scorza, Isabel Allende e José Maria Arguedas. (SPINDLER, 1993)

---

<sup>12</sup> “Carpentier acredita: 1) que há uma “literatura maravilhosa” de origem européia, que se refere a acontecimentos sobrenaturais; 2) que a realidade americana é mais maravilhosa do que essa literatura e, portanto, cabe falar do “real maravilhosamente americano”; e 3) que “o real maravilhoso” da América poderá trasladar-se à literatura apenas sob condição de que os escritores tenham fé em que essa América seja realmente maravilhosa (ou maravilhosamente real)”. (Nossa tradução)



Bastos (2001, p. 27), afirma que para Barrenechea, o que distingue o fantástico do maravilhoso é justamente o fato de que, neste último, a convivência de fatos *normais* e *anormais* não é problemática. No realismo mágico e/ou maravilhoso os fenômenos sobrenaturais são aceitáveis por apresentarem justificativa, ou seja, por encontrarem respaldo na crença coletiva. Já no fantástico moderno, os mesmos fenômenos também são aceitos com naturalidade pelos protagonistas, porém, apesar de aceitáveis, o sobrenatural, aqui, rompe a ordem natural, causando um mal-estar tanto nas personagens, quanto no leitor, o que torna problemática essa convivência.

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (BARRANECHEA, 1972, p. 393 apud. JORDAN, 1998, p.110)<sup>13</sup>.

Essa convivência problemática, traço característico do fantástico, não se dá, fundamentalmente, por meio de seres sobrenaturais, monstruosos ou aterrorizantes como afirma Bastos:

Para Malrieux, o elemento perturbador pode ser um fantasma, um morto-vivo, uma estátua que se anima, um duplo. Não é obrigatoriamente sobrenatural nem precisa ser exterior ao personagem, mas deve minar o equilíbrio intelectual do personagem e, dessa maneira, questionar os quadros de pensamento do leitor. A narrativa fantástica dá a ver a confrontação do personagem com um elemento perturbador, cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os quadros de pensamento e de vida do personagem, ao ponto de o transtornar completamente. (BASTOS, 2001, p.23 - 24)

Nesse caso, temos como exemplo o conto “A noiva da casa azul” de Murilo Rubião, no qual não há nenhuma figura sobrenatural rompendo a ordem

---

<sup>13</sup> “Assim a literatura fantástica ficaria definida como a que apresenta na forma de problema feitos anormais, extranaturais ou irreais. Pertencem a ela as obras que põem o centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica, e portanto na confrontação de uma ou outra ordem dentro do texto, de forma explícita ou implícita”. (Nossa tradução)

natural do protagonista, mas sim, um transtorno no pensamento do personagem, que ao ler uma carta deixada pela namorada, começa uma viagem ao passado afetando-lhe a ordem do pensamento e levando-o ao devaneio.

Erdal Jordan (1998) afirma que Alazraki se une a esta tentativa de especificação genérica e, este, referindo-se a Cortázar, define o fantástico como uma incursão em ordens que não se atêm à captura racionalista da realidade, incursão que conduz à ampliação desse conceito:

Así entendido, lo fantástico representa no ya una evasión o digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de sistemas que se fijan a un orden que en literatura reconocemos como “realismo”, pero que en términos epistemológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad. (ALAZRAKI, 1983, p. 86 apud ERDAL JORDAN, 1998, p. 110).<sup>14</sup>

Furtado (1980) parte de Todorov para conceituar o fantástico e preenche algumas lacunas deixadas pelo teórico russo, definindo o gênero a partir dos elementos internos constitutivos da narrativa e sua conseqüente realização textual:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

E complementa dizendo que a temática do sobrenatural é a essência do fantástico, expressa pela dialética entre dois mundos: o extra-natural e o empírico. Essa dialética impossibilita a aceitação ou exclusão de uma dessas entidades, gerando ambigüidade e duplicidade:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o

---

<sup>14</sup> “Assim entendido, o fantástico representa não mais uma evasão ou digressão imaginativa da realidade mas, pelo contrário, uma forma de penetrar nela mais além de sistemas que se fixam a uma ordem que em literatura reconhecemos como “realismo”, mas que em termos epistemológicos, se define pela nossa apreensão racionalista da realidade”. (Nossa tradução)

outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (FURTADO, 1980, p. 35 - 36)

Para Furtado, o que define o gênero é a construção narrativa que gera a ambigüidade e não o sentimento de hesitação da personagem, narrador e leitor.

Paes diz na “Introdução” do livro *Os buracos da máscara – antologia de contos fantásticos* (1985) que Irène Bessièrre também considera a definição de Todorov um tanto restritiva, e que a pesquisadora

prefere ver o fantástico menos como o resultado de uma hesitação entre o natural e o sobrenatural do que como uma ênfase posta na contradição entre ambos: “É próprio do fantástico emprestar a mesma inconsciência ao real e ao sobrenatural, reunindo-os e contrapondo-os um ao outro num só e mesmo espaço e numa só e mesma coerência, que é a da linguagem e a da narrativa”. (PAES, 1985, p. 9)

Sendo assim, Bessièrre vê o sobrenatural e o natural como categorias puramente literárias. Esta visão é defendida também por Erdal Jordan ao afirmar que “la manifestación de lo fantástico moderno que presenta mayores divergencias respecto de lo fantástico tradicional; ella corresponde a *lo fantástico como fenómeno del lenguaje*”<sup>15</sup>(1998, p. 111), e aponta para definição equivalente de Campra (1981) que denomina “fenômeno da escritura”, mas a necessidade da alternância de terminologia por questão modernizante da linguagem.

Blüher, é quem, primeiramente, partiu para essa definição do fantástico como fenômeno da linguagem:

No cabe la menor duda de que esta nueva concepción estética postmoderna de una intertextualidad lúdico-irónica y paradójica representa un importante elemento constitutivo de aquel arte narrativo “neofantástico” que desde Kafka, Apollinaire y los surrealistas se separa de la literatura fantástica “clásica” del siglo XIX y, en lugar de la irrupción irritante de lo sobrenatural en un mundo narrado en general miméticamente que allí se encuentra,

<sup>15</sup> “A manifestação do fantástico moderno que apresenta maiores divergências em relação ao fantástico tradicional, ela corresponde ao fantástico como fenômeno da linguagem”. (Nossa tradução)

introduce aquí lo fantástico como producido en forma puramente lingüística, no mimética. (BLÜHER, 1992, p.129 apud ERDAL JORDAN, 1998, p. 128).<sup>16</sup>

Goulart (1995) também contribui para a definição do fantástico afirmando que:

O insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido. Por esse motivo é que se pode concluir que o fantástico é, por natureza, antinômico, aliando sua irrealidade primeira a um realismo segundo. (GOULART, 1995, p. 34)

Essas são algumas contribuições significativas para a tentativa de definição do gênero fantástico, porém, trata-se de um gênero complexo e pouco estudado, até os dias de hoje.

Podemos concluir este capítulo afirmando que a tríade Realismo Mágico, Realismo Maravilhoso e Fantástico se amalgamam tornando complexa a caracterização moderna do fantástico desenvolvida nos contos de Rubião e de Cortázar. A partir de então, a preferência de alguns estudiosos pelo termo “Realismo Mágico”, porém, tomarei aqui a definição dos diversos estudiosos apresentados neste capítulo, em especial de Erdal Jordan, para fazer uso da nomenclatura “Fantástico” acreditando que esta seja a que mais bem define as ocorrências desse estilo literário na obra de Murilo Rubião e de Julio Cortázar por não apresentarem justificativas aos fatos sobrenaturais e, principalmente, por estes romperem com a ordem natural, a qual deve ser reestruturada novamente ao final do conto. Como afirma Erdal Jordan (1998), o fenômeno sobrenatural recai sobre o protagonista e este deve ser destruído para que o ordinário se restabeleça, caso não se elimine o protagonista há a necessidade de destruir, ao menos, sua qualidade sobrenatural, mas, que, todavia, não tomamos como esgotada a problemática apresentada.

---

<sup>16</sup> Não cabe a menor dúvida de que esta nova concepção estética pós-moderna de uma intertextualidade lúdico-irônica e paradoxal representa um importante elemento constitutivo daquela arte narrativa “neo-fantástica” que desde Kafka, Apollinaire e os surrealistas se separa da literatura fantástica “clássica do século XIX e, no lugar da irrupção irritante do sobrenatural no mundo narrado em geral mimeticamente que ali se encontra, introduz aqui o fantástico como produzido em forma puramente lingüística, não mimética. (Nossa tradução)

**CAPÍTULO 2****A CONSTRUÇÃO RETÓRICA DO FANTÁSTICO MURILIANO EM PROJEÇÃO  
REALISTA: PARALELOS DESCRITIVOS EM JULIO CORTÁZAR**

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir. (CORTÁZAR, apud GONZÁLES BERMEJO, 2002, p. 37)

## 2.1. Revisitando os tropos no conto fantástico

Os tropos, termo de origem grega, significa “desvio”, “torção” e sua terminologia refere-se às “figuras por meio das quais se atribui a uma palavra uma significação que não é precisamente aquela própria dessa palavra” (DUMARSAIS, 1968, p.69, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p.487). Os tropos constituem uma subclasse das figuras de retórica, dentre as quais estão a metáfora, a metonímia e a sinédoque; porém, Fontanier agrega a esse quadro a lítotes, a hipérbole, a alegoria, o alegorismo, a ironia e o asteísmo.

Ao lermos os contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar, logo de início, deparamo-nos com uma literatura alicerçada sobre duas grandes figuras retóricas: a metáfora e a hipérbole. Ambas são figuras construtoras do fantástico nos contos e serão analisadas a seguir.

### A metáfora

A metáfora, considerada “o tropo dos tropos”, segundo Genette (1972, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p.487), é a figura do discurso mais importante, primeiramente, designou diversas transferências de denominação na *Poética* de Aristóteles antes de referir-se apenas às transferências por analogia.

Aristóteles (1951) parte do conceito de que a metáfora consiste em transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia, que, conforme Quintiliano está freqüentemente ligada a uma “comparação abreviada” (QUINTILIANO, 1978, p. 106, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 328).

Novos teóricos traçam concepções acerca da metáfora como questão de pensamento, em outros termos, a metáfora e o pensamento estariam profundamente entrelaçados, de modo a poder inferir-se que “o pensamento é metafórico” (RICHARDS, 1965, p. 94 apud MOISÉS, 2004, p. 283). O emprego do vocábulo metáfora como sinônimo de figuras de linguagem ou de pensamento aponta para modalidades da metáfora, enquanto esta designaria o processo global de figuração

ou expressão do pensamento literário, revelando-se como raciocínio imaginativo que opera por semelhança, assim, nossa hipótese é a de que a metáfora, enquanto pensamento analógico, percorre toda a narrativa fantástica de Murilo Rubião e de Julio Cortázar.

Esta concepção de que a metáfora baseia-se em uma relação de analogia e similitude percebida entre dois objetos correspondentes aos dois sentidos é defendida, também, por Jakobson, que confere uma extensão não-linguística à metáfora. “Ao lado da metonímia, a metáfora torna-se um dos grandes pólos da linguagem, recobrando as relações de similaridade” (JAKOBSON, 1969, p. 109).

Vale lembrar que os textos em prosa apresentam uma distinção fundamental no emprego da metáfora em relação à poesia. Enquanto esta a utiliza de forma direta e imediata, aquela a emprega de forma indireta e mediata. Desta forma o índice metafórico das frases, períodos, parágrafos, etc., apenas se revelará ao término da leitura, i. e., será a globalidade da significação do conto que iluminará o conteúdo semântico das metáforas espalhadas pelo texto, o que acarretará um grau maior de sentidos.

Assim, por exemplo, no relato da metamorfose de Teleco em um horrendo canguru (Murilo Rubião, “Teleco, o coelhinho”) – apenas ficamos sabendo o que as palavras enunciam referencialmente. Contudo, ao término do conto, pela reconstituição dos sucessivos microcontextos (por exemplo, as várias metamorfoses de Teleco em busca da forma humana), aclara-se, na razão direta da perspicácia crítica do leitor, o significado metafórico daquela passagem.

Quando todos os sentidos próximos se desvelam, ainda assim o texto reserva uma área a que chamaremos de “metáforas abertas, evoluindo para o enigma, a alegoria, o símbolo e o mito” (MOISÉS, 2004, p. 288), como veremos na análise dos contos *Teleco, o coelhinho* de Murilo Rubião e *Carta a una señorita en París* de Julio Cortázar.

O que é válido lembrar neste momento é que por meio das metáforas imaginativas podemos empreender uma nova compreensão da experiência de leitura, de novos sentidos dados ao pensamento e à ação sobre a realidade. Em outros termos, por analogia e similitudes construímos determinadas imagens, mesmo que estas fujam de nosso conceito habitual, possibilitando criar uma instância do pensamento poético e, conseqüentemente, estabelecer relações com o real, ou melhor, com elementos já conhecidos.

## A hipérbole

Segundo Schwartz (1981) a hipérbole se manifesta na poética de Murilo Rubião como figura-chave que desvenda os mecanismos fantásticos da narrativa, como ocorre nos relatos do escritor argentino Julio Cortázar.

A hipérbole (gr. Hyperbolê) significa “excesso” e aplica-se a qualquer formulação excessiva ao que se pode supor a respeito da intenção comunicativa real do locutor. A hipérbole, pela definição de Fontanier (1968), pode aumentar ou diminuir por excesso,

e as representa bem acima ou bem abaixo daquilo que são, não com finalidade de enganar, mas de levar à própria verdade, e de fixar, pelo que é dito de inacreditável, aquilo que é preciso realmente crer. (FONTANIER, 1968, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 262).

Quanto a essas modalidades de hipérbole, em exceder por aumento ou por diminuição, Barthes em *L'ancienne, rhétorique/aide – memoire* (1970) as determina pelas terminologias “auxesis” (aquela que exagera por aumento) e “tapinosis” (aquela que exagera por diminuição).

Nota-se que grande número dos contos de Rubião e Cortázar apóiam-se na auxesis, como por exemplo, os contos *Bárbara* (Rubião) e *Las manos que crecen* (Cortázar).

O uso da hipérbole, com maior ou menor frequência, depende da cultura de um povo. Dumarsais (1988, p. 133, apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 263) afirma ser “comum aos orientais”. Ou depende do tipo de um discurso, como é o caso do discurso fantástico, que se apóia fortemente nessa figura posta a serviço de fins diversos quanto à persuasão, a chicana, ou à polidez, assim, o fantástico é, sistematicamente, formulado em um modo hiperbólico e “a hipérbole como forma de expressão formaliza o conteúdo do conto, havendo um imbricamento entre o nível retórico e o seu correspondente semântico” (SCHWARTZ, 1981, p. 71).



## 2.2. A metáfora como elemento unificador entre o real e o imaginário: “A fila” e “La autopista del sur”.

Diante de tantas definições sobre a metáfora, que partem desde Aristóteles até críticos mais recentes, como Richards (1965) e Henle (1966), focaremos nosso estudo em alguns conceitos que amparam a da retórica nos contos “A fila” de Murilo Rubião e “La autopista del sur” de Julio Cortázar.

Richards define a metáfora como “dois pensamentos de diferentes coisas que atuam juntos e escorados por uma única palavra, ou frase, cujo sentido é resultante da sua interação” (RICHARDS, 1965, p. 93 apud MOISÉS, 2004, p. 285). Paul Henle conceitua a metáfora sob a perspectiva do binômio de Richards: “*sentido literal e sentido figurado*, com a diferença de que os dois sentidos dizem respeito não só a cada termo considerado autônomo, como à dualidade que formam” (HENLE, 1966, p.175 apud MOISÉS, 2004, p. 285), tentaremos demonstrar como essa figura da retórica atua nos contos fantásticos de Rubião e Cortázar, destacando a verossimilhança em representação entre o estranho e o real, já que para Aristóteles,

“bem saber descobrir as metáforas o significa bem saber encontrar as semelhanças entre as coisas”. (*Poética*, 1459 a 4); “devemos tirar as metáforas das coisas que se relacionam com o objeto em questão, mas não se relacionam de forma óbvia. Do mesmo modo, em filosofia, dá-se mostra de sagacidade que vai direta ao alvo, quando, pela inteligência, se descobrem semelhanças mesmo entre coisas muito afastadas” (ARISTÓTELES.*Retórica*, III, 11, 5 apud MOISÉS, 2004, p. 288)

Dessa maneira, em “A fila”, de Murilo Rubião, o protagonista, Pererico, vindo do interior para a cidade grande na tentativa de conversar com um gerente de uma determinada fábrica, para tratar de um assunto confidencial e de terceiro, é impedido por Damião, espécie de “braço direito” do gerente que lhe concede uma senha, já que a fila das pessoas que aguardam uma entrevista com o gerente é hiperbólica.

O que o enredo aponta é o efeito da similitude entre as duas situações opostas: a humana e a burocrática. A “fila” por analogia é a representação do meio, este nada mais é do que fruto do sistema burocrático, e Pererico é aquele que tem que aceitar tal processo, assim como Damião e o funcionário o aceitam. A essa aceitação Davi Arrigucci Jr., citado por Goulart, chama de “paradoxo da obediência”,

“expressão com que Max Weber definiu o comportamento burocrático.” (GOULART, 1995, p.53).

Pererico é, então, forçado a calar-se e aceitar as regras impostas por Damião, que, apesar de ouvir algumas ofensas, ainda o incentiva para continuar na fila. Esse incentivo de Damião, como é posto por Goulart, é semelhante “àqueles que estimulam a disciplina e a conformidade aos regulamentos, no caso dos funcionários” (GOULART, 1995, p.53).

Essa metáfora,

“cuja técnica de compor implica o fato que duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas (1977, p. 124). Esse terceiro elemento é um conceito construído com base na semelhança entre duas situações que, na aparência, nada tem em comum, mas se assemelham internamente, no invisível, tal como a história secreta do conto, na concepção de Piglia. (GUIEIRO, 2005, p. 27).

Entende-se, desta forma que a linguagem se apresenta sob duas concepções: transitividade, na qual as palavras são neutras e devem nos enviar o mais fielmente possível à realidade; e a intransitividade, difundida pelas correntes extremas do simbolismo, na qual as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias. Porém, o fantástico se utiliza de um terceiro elemento: um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, na qual as palavras podem criar uma nova e diversa realidade.

Desta forma, o próprio Todorov (2004) enfatiza a figura da metáfora como sendo um dos elementos geradores do fantástico, não que esta figura seja exclusiva desse gênero literário, mas neste gênero a metáfora se apresenta de modo sistemático e original. Em “A fila”, nota-se que o conto se constrói em torno do núcleo semântico gerado pela palavra “fila”, trazendo imagens perturbadoras em relação ao sistema burocrático e Pererico, a condição alienante do homem.

Sendo assim, podemos perceber que é por meio da similaridade que se dá a construção da metáfora e quando esta cria “similaridades que vêm das experiências humanas, nós a aceitamos com mais facilidade. A metáfora é capaz de unir a razão e a imaginação” (GUIEIRO, 2005, p. 26).

Pererico é então, a representação da alienação humana que se condiciona ao sistema burocrático “para tornar-se participante do contexto social” (GOULART, 1995, p. 54). O autor ainda acrescenta que:

A possibilidade de o indivíduo ser vítima da alienação é facilitada pelo fato de que o sujeito só consegue entrar na ordem simbólica (isto é, no contexto social) à custa da perda de uma parte essencial de si mesmo, de uma parte autêntica e verdadeira da sua condição, parte a que ele renuncia para poder conviver com os demais integrantes do tecido social. (GOULART, 1995, p. 55).

Deste modo, Pererico, metáfora da alienação, passa “pela lente de aumento do absurdo para que se avalie a necessidade de impedir a proliferação dos Perericos da vida” (GOULART, 1995, p. 55) atribuindo, assim, ao fantástico a função social, como é posto por Schwartz (1981) e por Goulart (1995).

Nesse jogo de metáforas, Bastos assimila “os comandos a que Pererico deve obedecer, os da cidade grande, são também os do autor textual” (2001, p. 69):

Ele manipula as histórias e decide sobre o destino dos personagens, segundo procedimentos literários, motores também do processo de modernização. O confronto velho X novo, cidadezinhas do interior X cidade grande, obsoleto X atual é, assim, o confronto entre literatura e formas tradicionais de expressão e comunicação fundamentadas na oralidade. (BASTOS, 2001, p. 69).

A partir dessas possibilidades de compreensão, notamos que a metáfora não se encontra apenas nas palavras, mas, primeiramente, no pensamento o que chamamos de metáforas imaginativas e criativas, e estas, “embora fora do nosso sistema conceitual habitual, são capazes de dar nova compreensão da experiência e novos sentidos ao pensamento e à ação sobre a realidade.” (GUIEIRO, 2005, p. 27).

O mesmo ocorre na obra de Julio Cortázar, representante valoroso do fantástico, o que explicitaremos no conto “La autopista del sur”, em que o autor toma uma visão ainda maior em proporção à fila de Rubião, pois a fila, no conto argentino, é constituída por várias pessoas envolvidas em um engarrafamento hiperbólico na “autopista del sur” que liga o interior da França à capital, Paris. Dimensão maior em relação à fila de Murilo Rubião, pois, por se tratar de um congestionamento, a fila no conto de Cortázar é constituída por doze fileiras em posições paralelas. Os

envolvidos nesse bloqueio hiperbólico se unem em pequenos blocos ou “células” para garantir a sobrevivência de todos, i. e., cada grupo se ajuda mutuamente, repartindo comida e formando expedições para conseguir água.

Estranho é o fato de ninguém receber uma informação concreta da causa de tal engarrafamento e, sobretudo, de não ser tomada nenhuma solução imediata e pelo fato da pista ser liberada de forma totalmente imprevista no final do conto.

Chama-nos a atenção, neste conto, a temporalidade, pois a história tem início com um imenso calor do mês de agosto, passando por dias frios, até mesmo neve e, em seguida, com períodos chuvosos e com ventos, voltando para dias frescos e ensolarados. “Para o leitor, essa alteração da temperatura sugere a passagem do ano; para o núcleo, ela acaba por significar apenas a mudança das sensações térmicas e a necessidade de novos meios para enfrentá-las” (PASSOS, 1986, p. 24). Aqui, temos um caso de metáfora imaginativa, pois há a possibilidade de novas interpretações e sentidos ao pensamento.

Para essa articulação do tempo, é abandonado, logo no início do conto, a hora marcada pelo relógio: “ni valía la pena mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles” (v.2, p. 189)<sup>17</sup>, passando-se a contagem em dias por meio de locuções adverbiais: “hacia el amanecer” (v.2, p. 200), “y al amanecer” (v.2, p. 202), “por la mañana” (v.2, p. 205), “hacia el amanecer” (v.2, p. 207)<sup>18</sup>. Após essa contagem em dia por dia, o tempo transcorre em sucessões de dias: “siguieron días frescos y soleados”<sup>19</sup>.

A contagem temporal dá-se de maneira hiperbólica, iniciando-se em dia após dia e logo a narrativa se desenvolve no decorrer de vários dias, o que parece fugir do controle do narrador e das personagens. Esse descontrole na contagem do tempo nos remete à metáfora do processo alienante do homem.

Processo análogo a este foi usado no conto “A fila”, de Murilo Rubião, que inicialmente também faz referência ao relógio: “consultava o relógio, mostrando-se excitado à medida que sentia aproximar-se a hora” (p. 198), convertendo horas em dia e depois em dias, meses, “Na manhã seguinte...” (p.198), “Ao cabo de um mês...” (p. 200), “Corria o tempo...” (p. 202).

---

<sup>17</sup> “nem valia a pena olhar o relógio de pulso para perder-se em cálculos inúteis.” (Nossa tradução)

<sup>18</sup> “até o amanhecer” / “ao amanhecer” / “pela manhã” / “até o amanhecer” / (Nossa tradução)

<sup>19</sup> “seguiram dias frescos e ensolarados” (Nossa tradução)

“La autopista del sur” “visa denunciar o automatismo do cotidiano coletivo, do olhar exclusivamente ‘hacia delante’, ‘de todo el mundo’ através da criação de uma realidade fantasmática” e o “metafórico bloqueio da autopista e sua microssociedade evidenciam, em ponto menor, o isolamento literal dos habitantes das grandes cidades” (PASSOS, 1996, p. 25).

Vale lembrar que como no conto de Rubião, em que Pererico obteve ajuda apenas da prostituta, Galimene, cuja origem a afasta dos costumes urbanos por ser filha de marinheiro, nascida nas docas. Em Cortázar passa-se o mesmo, pois as pessoas só se ajudam e se preocupam umas com as outras enquanto estão presas no congestionamento, fora do centro urbano. Quando a pista é liberada todos seguem adiante sem olhar a quem: “por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante.”<sup>20</sup> (CORTÁZAR, 2004, v.2, p. 214)

Trata-se de uma metáfora do comportamento social que em ambos os contos denuncia o mecanismo urbano, procurando alertar contra uma realidade alienante apresentada como fantasmática. Porém, diferenciam-se nos finais dos contos, por exemplo, quando Pererico, personagem de “A fila”, retorna para o interior, fugindo do domínio urbano: “À medida que contemplava bois e vacas pastando, retornavam-lhe antigas recordações, esmaeciam-se as do passado recente” (RUBIÃO, 1999, p. 210). Já as personagens de “La autopista del sur” estão presas ao contexto social e são forçadas a retomarem a situação habitual dos grandes centros urbanos: “y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco”<sup>21</sup> (CORTÁZAR, 2004, v.2, p. 214).

Podemos constatar que “quando a metáfora cria similaridades que vêm das experiências humanas, nós a aceitamos com mais facilidade. A metáfora é capaz de unir a razão e a imaginação” (GUIEIRO, 2005, p. 26). Desta forma, aquilo que nos parece estranho no início, torna-se familiar, mesmo sob o prisma fantasmático, como relata o próprio Cortázar, em entrevista a Ernesto González Bermejo:

Nesse conto, sem que tivesse esse propósito, eu toquei também em uma das obsessões do nosso tempo. Comigo aconteceu cinco

<sup>20</sup> “por que essa correria na noite entre carros desconhecidos onde ninguém sabia dos outros, onde todo mundo olhava fixamente para frente, exclusivamente para frente?” (Nossa tradução)

<sup>21</sup> “e se corria a oitenta quilômetros por hora em direção das luzes que cresciam pouco a pouco” (Nossa tradução)

meses depois de escrevê-lo: passei quatro horas engarrafado numa auto-estrada e o conto começou a se repetir. Aconteciam as mesmas coisas. Eu fiquei amigo de um caminhoneiro que vinha logo atrás porque dava para subir no caminhão dele para ver a distância. Uma velhinha veio perguntar se alguém tinha água porque a netinha estava com sede. Estivemos ali quatro horas, durante as quais foi reproduzida aquela mesma angústia vivida pelos personagens do conto, essa espécie de claustrofobia ao ar livre, como poderíamos chamá-la. (GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 50)

Concluimos que a metáfora é mais que uma figura de linguagem e ela funciona como uma estrutura de pensamento poético, que, por meio dela possibilita estabelecer semelhanças, transferir significados e até mesmo modificar sentidos e, sobretudo, garantir a poeticidade do discurso nos contos.

A metáfora é uma figura que permite, com uma operação verbal, relacionar mundos semânticos que normalmente estão muito distantes. Neste caso podemos recorrer à terminologia richardsiana de “tenor” (teor) e “vehicle” (veiculação) que equivalem às locuções

“idéia original” e “idéia tomada de empréstimo”; “aquilo que está sendo dito ou pensado” e “aquilo com que está sendo comparado”; “a idéia subjacente” e “a idéia imaginada”; “o tema principal” e “aquilo a que se lhe assemelha”; “ou ainda mais confusamente, ‘o significado’ e ‘a metáfora’ ou ‘a idéia’ e ‘a sua imagem’” (RICHARDS, 1965, p. 96, apud MOISÉS, 2004, p. 285)

Assim, transformada em procedimento narrativo, a metáfora possibilita as repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira entre o real e o imaginário, características fundamentais da narrativa fantástica.

### 2.3. A polimetáfora: a imagem mítica do Coelho em “Teleco, o coelhinho” e “Carta a una señorita en París”

O *corpus* de nossa análise será composto pelos contos “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião, e “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, retratando o real sob o prisma do fantástico por meio do uso da imagem do coelho encontrado na mitologia de diversos povos indígenas de toda a América.

Como sabemos, o mito é um fenômeno amplo e complexo, sendo objeto de estudo de filósofos, antropólogos, etc. Em um sentido estrito, é possível dizer que:

É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, os cosmos, as situações de “estar no mundo” ou as relações sociais. (ROCHA, 1999, p. 07)

Em outras palavras, o mito exerce a função de compreender o mundo, fazendo com que o homem encontre sentidos e valores. O mito representa um homem buscador, i. e., vive uma insistente busca de si mesmo, como bem afirma ROCHA (1999):

O mito é, pois, capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca. (ROCHA, 1999, p. 12)

Para Platão, o mito é visto como “um modo de expressar certas verdades que escapam à razão, um modo de expressar o devir das coisas. Assim, o mito pode expressar os deuses e suas operações sobre o mundo, explicando a natureza da alma humana.” (SAMUEL, 2002, p. 25)

Modernamente, segundo Samuel (2002), o mito é considerado como um problema de linguagem, posto que, os mitos são pressupostos culturais e encontram-se no nomear, dar nomes às coisas, criar.

O nome não só designa, mas é a própria realidade. Desta maneira se tocam os problemas do mito e da literatura, isto é, da poesia como nomeação das coisas. Essa posse do nome é considerada “demoníaca” (ou mágica), no sentido de que o homem estaria de posse da capacidade de criar o mundo através da nomeação, ou seja, toma o lugar dos antigos deuses. (SAMUEL, 2002, p. 25 - 26)

O mito reside nessa nomeação, nessa recriação. Criar um mito significa retirar da realidade a narrativa que, de modo não-lógico, enfrenta o problema da explicação da própria realidade, i.e., o mito faz metáfora da realidade.

Desta maneira, verifica-se a estreita ligação entre o mito e a metáfora. Vico (1971, apud MOISÉS, 2004, p. 302) afirma que toda metáfora é uma pequena fábula, um breve mito. Assim o mito seria uma metáfora amplificada, o desenvolvimento de uma metáfora, é o que lemos em Moisés (2004):

O mito seria, por conseguinte, uma macrometáfora, ou polimetáfora, espécie de transposição amplificante de uma metáfora matriz, elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta instintivamente, entre duas entidades ou coisas. (MOISÉS, 2004, p. 3002)

O mito como uma polimetáfora mostra como uma realidade veio à existência e é uma função da literatura, já que esta explica o mundo. Esta explicação pode estar inerente a um deus, a uma ação humana ou na forma de um animal.

Trabalhar a imagem de animais na literatura é curioso, pois estes são a chave para desvendar o humano em relação a si mesmo e ao contexto sócio-econômico-cultural no qual está inserido. A imagem pode ser-nos apresentada em uma frase ou numa passagem no seu aspecto descritivo, mas comunicando à nossa imaginação algo mais do que o acurado reflexo da realidade externa. Toda imagem poética, portanto, é de algum modo, metafórica. (LEWIS, 1948, p. 18, apud MOISÉS, 2004, p. 234)

García Canclini, em seu livro *Cortázar, una antropología poética* (1968), discute a questão da presença de animais nas obras de Cortázar, incluindo-os sob a classificação de monstros junto com animais míticos e fantásticos. Para o referido autor, os monstros-animais são o lado escuro do homem interpretando-os nas obras de Cortázar como símbolos do limite do homem diante do poder e do conhecimento,



pois tudo configura num clima grotesco no qual o homem, jogando com os animais, parecesse expulsar de seu interior bestas que o perturbam.

O coelho, por exemplo, está presente na mitologia de muitas tribos indígenas, desde a América do Sul até a América do Norte. O curioso é que todas as tribos relatam histórias semelhantes relacionando o coelho com a imagem de gêmeos, o que é uma imagem positiva e negativa ao mesmo tempo, pois, segundo Lévi-Strauss em seu livro *Mito e significado*, os Tupinambás (antigos índios da costa do Brasil) e os índios do Peru contam que uma mulher é dada em casamento a um deus. Porém, a caminho do encontro com seu futuro marido, ela foi enganada por um burlão que a fez acreditar que ele seria seu futuro marido; então, ela concebe um filho deste. Quando mais tarde encontra aquele que deveria ser o legítimo marido, concebe deste também, e depois dá à luz gêmeos; sendo um filho do burlão e outro do deus com quem se casaria.

E, uma vez que estes falsos gêmeos têm diferentes pais, possuem características antitéticas: um é corajoso e o outro cobarde; um dá bens aos índios enquanto o outro, pelo contrário, é responsável por uma série de desgraças. (LÉVI-STRAUSS, 2000, p. 45)

Essa antiteticidade presente na imagem de gêmeos nos é relatada também em outras versões encontradas na América do Norte, especialmente no Noroeste dos Estados Unidos e no Canadá. Entre a versão do Canadá e algumas versões sul-americanas há duas diferenças importantes. Por exemplo, entre os Kootenay, que vivem nas Montanhas Rochosas, há apenas uma fecundação e, quando do nascimento de gêmeos, um se tornará Lua e o outro Sol. Segundo as versões dos índios Thompson e os Okanagan, pertencentes à Colômbia Britânica, gêmeos não são irmãos, mas, primos, desde que estes nasçam de uma mesma circunstância, pelo menos de um ponto de vista psicológico e moral, ou seja, os primos quando nascem diante de uma mesma situação são considerados gêmeos pela cultura thompsoniana e okanaganiana. Para se entender melhor essa relação, vejamos a versão dessas duas tribos nesta citação, embora longa, é importante, pois nela ocorre o surgimento da imagem do coelho:

... duas irmãs viajam para encontrar, cada uma delas, um marido. Foi-lhes dito por uma avó que elas reconheceriam os seus maridos por tais e tais características, e elas depois foram ambas enganadas por burlões que encontraram no seu caminho e que as fizeram crer que eram eles os maridos com quem deveriam casar. Passaram a noite com eles e de cada uma delas nasceu uma criança.

Ora, depois dessa desgraçada noite passada na cabana do burlão, a irmã mais velha deixa a mais nova e parte para visitar a sua avó, que é uma cabra na montanha e também uma espécie de mago; como já sabe que sua neta vem a caminho, envia-lhe uma lebre para dar as boas-vindas na estrada. A lebre escondeu-se debaixo de um tronco que tinha caído no meio do caminho e, quando a rapariga levantou a perna para passar por cima do tronco, a lebre pôde ver as suas partes genitais e lançou uma piada muito pouco apropriada. A rapariga ficou furiosa e bateu-lhe com um pau, fendendo-lhe o nariz. E, eis a razão por que os animais da família leporina têm agora um nariz rachado e um lábio superior, que nas pessoas se denomina lábio leporino, por causa desta peculiaridade anatômica dos coelhos e das lebres. (LÉVI-STRAUSS, 2000, p.47)

Segundo Lévi-Strauss a irmã mais velha começa por dividir o corpo do animal e se esta divisão fosse levada até ao fim – se não parasse no nariz, mas continuasse até a cauda – ela transformaria este animal em dois (gêmeos), pois seriam absolutamente semelhantes ou idênticos, porque eram ambos parte de um todo.

Como já mencionado, a figura de gêmeos apresenta características antitéticas, sendo o coelho uma metáfora, uma representação do contrário, simbolizando o bem e o mal; o verdadeiro e o falso; a afirmação e a negação; o positivo e o negativo, etc.

Percebemos estas características na imagem do coelho Teleco, personagem do conto “Teleco, o coelhinho” de Murilo Rubião. Teleco é um coelho que o protagonista encontrou em uma praia enquanto apreciava o mar. Encantado com o coelho, o protagonista leva-o para morar consigo. Em um jogo de metamorfoses, Teleco busca adotar a forma de um homem, mas o máximo que consegue é a forma de uma criança encardida, sem dentes e morta.

Partindo de uma narração homodiegética que apresenta sua instância articulada à perspectiva do narrador, este descreve a delicadeza, a graciosidade e a docilidade do coelho:

[...] Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar *delicadamente*. [...] O seu jeito *polido* de dizer as coisas comoveu-me. [...] Olhos *mansos e tristes*; [...] Gostava de ser *gentil* com crianças e velhos. [...] No mais, era o amigo *dócil*, que *nos encantava* com inesperadas mágicas (RUBIÃO, 1999, p. 143 - 144- 146, grifo nosso).

Assim como o narrador apresenta este lado meigo da imagem do coelho, também mostra o outro lado, antitético, a rudez, o grotesco, a torpeza; mesmo que esta idéia seja exposta por meio do metamorfismo, ou seja, o coelho na forma de outros animais.

[...] - À noite – prosseguiu – serei *cobra* ou *pombo*. Não lhe importará a companhia de *alguém tão instável*? [...] *Não simpatizava com alguns vizinhos*, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de *leão* ou *tigre*. [...] - O que deseja a senhora com esse *horrendo animal*? [...] Mirei com desprezo aquele bicho *mesquinho*, de pêlos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. *Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho* (RUBIÃO, 1999 p.144-145-146, grifo nosso).

Nestas passagens temos as formas de vários animais que são representações metafóricas de Teleco, que ao se correlacionarem recriam a antiteticidade mítica na figura do coelho. Assim, podemos mostrar por meio de um quadro esse jogo metafórico:

IMAGEM	METÁFORA	ABORDAGEM
cobra	Traíçoeiro; perigoso	Imagens metafóricas que demonstram a instabilidade comportamental do personagem Teleco
pombo	Ingênuo; sem maldades	
leão / tigre	Onipotente, agressivo; violento	
horrendo animal - canguru	Grotesco	
Travesso coelhinho	antitético	Resultado das somas imagéticas na construção da figura antitética mítica do coelho

Assim segue o texto de Rubião, narrando as atitudes bruscas de Teleco, não mais na forma de coelho, mas, na forma metamorfoseada de um repugnante canguru. Para desencadear todas as ações metamórficas de Teleco, segundo

Goulart (1995) em *O conto fantástico de Murilo Rubião*, o autor baseia-se no mito de Proteu.<sup>22</sup>

Outra característica presente no conto de Teleco é a idéia de *perplexidade* que se reveste de significação trágica. No seu campo semântico está presente a concepção da *peripécia*, outro conteúdo indispensável à consecução dos expedientes trágicos.

Segundo Aristóteles, a peripécia consiste 'na súbita mutação dos sucessos, no contrário', ilustrando-a com o exemplo de Édipo: 'no Édipo, o mensageiro que viera com o propósito de tranquilizar o rei e libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário'. Temos que tal mutação, pelo inusitado com que se realiza, expõe, de tal modo bastante claro, a idéia da perplexidade, de vez que esta sempre revela fatos que levam à admiração e ao espanto. (GOULART, 1995, p.127 - 128)

O conto "Teleco, o coelhinho" exemplifica significativamente a noção de *peripécia*, uma vez que, nele, temos um sucessivo jogo de transformações pelo qual passa Teleco. Tais transformações indicam um conteúdo oculto em que se pode ver a figura do sujeito da enunciação (Teleco), refletindo a própria condição humana.

As múltiplas metamorfoses de Teleco, em diversos animais, visavam a um objetivo: transformá-lo em homem. Mas, este é o único projeto que não se realiza: "Por mais que tentasse ser um homem, o sucesso dos acontecimentos evidencia o contrário a Teleco, que não consegue evoluir da figura de um grotesco canguru." (GOULART, 1995, p.134)

Evidência-se, notavelmente, a *peripécia* ao final do conto, caracterizada no fato de que se fazer humano foi o derradeiro esforço de Teleco que ao perder o controle sobre as metamorfoses se fixa na forma de um carneirinho aninhando-se no colo do narrador. Este, ao acordar, percebe que uma coisa se transformara nos seus

---

<sup>22</sup> Proteu, deus marinho, filho de Oceano e de Tétis que tinha a função de guardar o rebanho de focas e outros animais do mar pertencentes a seu pai. Possuía o dom da profecia, conhecedor do presente, passado e futuro. Entretanto, para obter suas predições era necessário acorrentá-lo enquanto dormia. Nessa ocasião, Proteu metamorfoseava-se em animais, vegetais, fogo e água. Se o interessado não se assustasse e o mantivesse preso, ele assumia a forma original e respondia todas as questões.

braços e, no colo, estava uma criança encardida, sem dentes, morta: “Vê-se, pois, que Teleco conseguiu, finalmente, o seu intento. Mas a mutação dos acontecimentos deu-se ao contrário. *Ao invés de ser homem, transformou-se numa criança. Ao invés de desfrutar a vida, conheceu a morte*”. (GOULART, 1995, p. 135, grifo nosso).

Esta exposição reforça, significativamente, a idéia antitética da imagem do coelho, já apresentada na lenda indígena. Esse jogo de antíteses não está presente apenas na imagem do coelho, está também no narrador que, no enredo, evidencia seu amor por Tereza e seu ódio por Teleco na forma de um asqueroso canguru.

Já Julio Cortázar, em seu conto “Carta a una señorita en París”, relata a história de um protagonista que ao se mudar para um apartamento, em Buenos Aires, começa a escrever uma carta a Andrée, dona do apartamento, que até então, permanecia em Paris. Na carta, o protagonista narra sua difícil situação de vomitar coelhos; os quais criam uma verdadeira desordem não só na vida do protagonista quanto, também, no apartamento de Andrée. A carta, que era um pedido de desculpas pelo fato dos coelhos quebrarem os objetos do apartamento, se converte em uma carta de despedida, pois o protagonista, já não suportando o incessante vômito de coelhos, suicida-se.

Nota-se, neste conto de Cortázar, que o símbolo metafórico do coelho toma um outro sentido mítico. O coelho é apresentado como cura para os sintomas da neurose do protagonista diante da modernidade. O comportamento dos coelhos pretende libertar o protagonista desse transtorno neurótico. Sendo assim, os coelhos parecem uma espécie de vacina contra a ordem que tanto perturba ao personagem dentro do apartamento.

Nesse sentido, remetemo-nos à simbologia do coelho apresentada por Jean Chevalier em seu *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, no qual o coelho apresenta-se na forma de salvação, renovação, herói, regenerador.

Para os Maia-Quiché, conforme o testemunho do Popol-Vuh, a deusa lua, vendo-se em perigo, foi socorrida e salva por um herói Coelho; o Códex Borgia ilustra essa crença, reunindo num mesmo

---

hieróglifo a efígie de um coelho e a de um jarro de água, que representa o astro propriamente dito (GIRP, 189-190). Salvando a Lua, o Coelho salva o princípio da renovação cíclica da vida, que rege igualmente sobre a terra a continuidade das espécies vegetais, animais e humanas. (CHEVALIER, 2007, p.541)

Chevalier ainda apresenta o coelho sob a mitologia dos algonquinos, antiga tribo do sul do Canadá, que o representavam na forma de Menebuch: o Grande Coelho.

Menebuch apareceu sobre a terra com as características de uma lebre e permitiu que seus tios e tias, isto é, que a espécie humana, vivessem como o fazem hoje em dia. É a ele que se devem as artes manuais. Combateu os monstros aquáticos das profundezas; depois de um dilúvio recriou a terra e, ao partir, deixou-a no seu estado atual (Mulr,253). (CHEVALIER, 2002, p.571)

O coelho, como já dito, surge na vida do protagonista na tentativa de curá-lo, salvá-lo do ambiente opressor que o mantinha sob uma ordem fechada, na qual, ele não podia tocar os objetos e em quase nada dentro do apartamento de Andrée, que era de uma classe social mais alta, refinada. Deste modo, os coelhos com seus pulos vão quebrando e desorganizando os objetos. Quebram a lâmpada, as estatuetas, roem os livros.

O espaço descrito no conto assume um papel importante para a construção do vínculo entre o real e o sobrenatural, pois, o espaço se encarrega de ancorar a narrativa no real. Isso ocorre quando o texto recebe indicações precisas correspondentes ao nosso universo, sustentadas pelas descrições detalhadas e, conseqüentemente, remetendo a aspectos do mundo empírico, como ocorre quando o narrador indica que o apartamento, espaço onde tudo acontece, está situado na “calle Suipacha (Buenos Aires - Argentina). Temos então um espaço real apoiando temporalidade verossímil no texto.

Os lugares também assumem outras funções narrativas, como a de descrever a personagem por metonímia, i. e., o lugar onde o protagonista vive e a maneira como ele mora indicam o que ele é. Ou ainda, o espaço ocupa a função de surtir

efeitos conotativos, no conto em estudo, o espaço descrito vem a ser metáfora de uma nova ordem de vida.

O protagonista não se acostuma com a nova vida, ou melhor, sua nova ordem de vida e termina suicidando-se. Por este ângulo os coelhos não conseguem curar o protagonista, mas salvam-no ao levá-lo a uma morte alegre e renovadora. Na morte ele encontrou a paz que tanto desejava, pois, nela existe a possibilidade de salvação.

A antiteticidade da imagem do coelho se explicita no momento em que o fato da morte como salvação do protagonista é desconsiderada pelo leitor. Assim, temos a imagem da oposição concretizada: cura/salvação versus morte/fracasso, ou seja, o coelho que veio como símbolo de cura para o protagonista tornou-se o causador de sua morte, já que ele não conseguiu adaptar-se à nova ordem moderna instaurada pelos coelhos.

Por meio desta breve apresentação dos contos “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião e “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, foi possível levantar alguns aspectos de interpretação do fantástico nos contos e uma das maneiras de relacionar deste gênero com o real, ou seja, por meio da reelaboração do mito e seus sentidos convertidos em metáforas, demonstrando que o imaginário é o real, ou seja, o fantástico alia sua irrealidade primeira a um realismo segundo, a fantasia ultrapassa o real, desafia-o. Ou como bem diz Laplantine; Trindade (2003):

A fantasia não propõe apenas outra realidade na qual os objetos estão sujeitos às suas novas regras e normas, mas também ultrapassa as representações sistematizadas pela sociedade, criando outro real. Não deixa de ser real, porque não é ilusão ou loucura, mas uma outra forma de conhecer, perceber, interpretar e representar a realidade. Possui uma lógica própria compartilhada pela coletividade, que desafia a descrença na existência de seres extraordinários e nas experiências insólitas. (LAPLANTINE; TRINDADE 2003, p.80)

Conclui-se, desta forma, que a imagem do coelho, seja um símbolo antitético apresentado pelas lendas de alguns povos indígenas, ou seja como mito dos maias-quiché e Menebuch dos algonquinos, o que cria uma realidade segunda que não deixa de ser uma representação da realidade primeira, isto é, o real é a

interpretação que a nominalização do signo atribui à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida. E para que isto ocorra, estes elementos surgem como metáforas, em uma espécie de transposição, já que o texto revela os mecanismos que o narrador apreendeu ou de que se utilizou para captar a realidade, como a reelaboração do mito (Proteu, Menebuch) e imagens figurativas (coelho, cobra, pombo, leão, tigre, canguru, carneirinho, etc.)

Nota-se que, embora ambos os contos se baseiem em elementos míticos, estes não surgem como explicações para os fenômenos sobrenaturais, mas apenas como elementos metafóricos na construção do conto, o que os afasta do maravilhoso, mantendo-se no fantástico, já que, os coelhos surgem na forma de problemas para os protagonistas e, sobretudo, na violação da ordem terrena, natural ou lógica, portanto, na confrontação de uma ou outra ordem no campo textual.



## 2.4. Da metáfora à ambigüidade: o fantástico em “O lodo” e “En nombre de Bobby”

Partindo da concepção richardsiana de que a metáfora e o pensamento estariam profundamente entrelaçados, de modo a se poder inferir que “o pensamento é metafórico” (RICHARDS, 1965, p. 94, apud MOISÉS, 2004, p. 283) é válido lembrar que podemos dividir a linha do pensamento em duas perspectivas: a estética e a científica.

Quando tratamos de metáforas estética e científica, necessitamos frisar que há uma diferença na abordagem de cada uma delas em relação ao grau de ambigüidade gerado pelas mesmas. A metáfora científica sublinha o aspecto denotativo das palavras, e limita a ambigüidade ao mínimo aceitável, sem que se produza mal-entendido, sendo, segundo Moisés (2004, p. 383), o que chamamos de índice 1 (um). Já a metáfora estética, busca abranger o máximo de sentidos, sublinha o aspecto conotativo, portanto, acentua-se o índice 10 (dez).

Moisés (2004) conceitua a Literatura “como a expressão dos conteúdos da imaginação por meio de metáforas, ou seja, a Literatura tende a empregar a metáfora de grau 10.” (MOISÉS, 2004, p. 283). Conseqüentemente, a metáfora de grau 10, polissêmica, tende a ilimitar a ambigüidade no texto, e isto, é traço fundamental para o fantástico, como é proposto por Furtado (1980).

O conto “O lodo”, de Murilo Rubião, relata a história de um personagem chamado Galateu, que por motivos de uma “depressão ocasional” buscou ajuda médica, o psicanalista Dr. Pink da Silva e Glória que persegue o paciente insistentemente. Diante da pressão do Dr. Pink e de sua irmã Epsila, surge no peito de Galateu uma ferida em forma de flor, que o leva à morte. Em meio a esse trajeto depressivo, Galateu apresenta-se atormentado pelos pesadelos que o seguem com insistência, levando-o a uma hesitação entre sonho e realidade.

Lemos neste conto o grau máximo de ambigüidade, sendo que o mundo onírico se mescla com o empírico e tudo caminha para um único ponto: o fantástico em seu poder organizador da vida real. É o que assegura Samuel (2002):

O fantástico insere a polivalência dos signos intelectuais e culturais, e não exatamente uma oposição entre razão e imaginação. Ele marca, assim, a medida do real através da ambigüidade da medida. Seu ingrediente obrigatório quer ceticismo

que atravessa a razão e desrazão. Assim, a própria razão comanda o fantástico, razão nos seus movimentos, numa sociedade em que a racionalidade com relação a um fim comanda as relações interpessoais, e em que a razão social passa a ser razão do Estado, detentora do poder de organização e de manutenção da ordem e, portanto, de todo poder sobre a vida. (SAMUEL, 2002, p. 39)

Sendo assim, partimos do fato de que o ponto de vista do narrador pode ser percebido pela condição de testemunha em que se coloca. Não se trata, entretanto, de uma testemunha que observa o fato: o narrador desvenda a interioridade dos personagens assumindo uma onisciência não absoluta (o saber tudo sobre eles), mas provocada pela adesão, pela cumplicidade com a qual acompanha a sua “travessia”. E é o narrador que constrói toda a atmosfera de ambigüidade, de hesitação entre real e sobrenatural.

Vale lembrar que a ambigüidade não é exclusiva do fantástico, já que ela atua em qualquer gênero, mas, assim como a ambigüidade é um dos elementos que gera o efeito poético nos textos líricos, no fantástico ela também é um dos elementos geradores desse gênero.

Em “O lodo” o narrador deixa diversas lacunas a serem preenchidas pelo leitor, isso quando possível, pois nem sempre conseguimos preencher efetivamente as lacunas dos textos murilianos. Nesse conto, em especial, a ambigüidade se dá por meio da junção de dois mundos: onírico e real. Talvez seja correto dizer fusão de dois mundos, já que sonho e realidade se aliam de tal forma que é impossível dissociar um do outro.

Temos de início um fato bastante estranho: um psicanalista que persegue insistentemente Galateu na intenção de curá-lo, mesmo contra a vontade do paciente, dizendo que este carregava dentro de si um lodaçal. Aqui temos nossa primeira metáfora, o termo “lodaçal” que, segundo o dicionário Aurélio Eletrônico, versão 3.0 –1999, aponta para uma vida desregrada, de devassidão.

A insistência do Dr. Pink torna-se um pesadelo para Galateu, que chega ao ponto de implorar para que o deixe em paz, pois já não conseguia manter uma vida normal, indo mal no trabalho e sequer conseguindo ler um jornal.

Galateu ao dormir após uma “dose elevada de barbitúricos” sente uma dor dilacerante que o faz hesitar se era real ou sonho. Então “uma faca penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo. Sua irmã Epsila e o analista, debruçados sobre o seu corpo, acompanhavam atentos os movimentos

irregulares da lâmina.” (p. 238). Ao acordar, Galateu, sente algo pegajoso no peito e ao se olhar no espelho vê que lhe falta o mamilo esquerdo e em seu lugar há uma ferida aberta em flor, “em pétalas escarlates”.

Galateu cura a ferida com uma pomada receitada pelo farmacêutico. Durante dois meses fica tranqüilo, acredita que o Dr. Pink não voltará a importuná-lo, porém a ilusão durou pouco. Era noite e Galateu recebeu uma ligação do médico que lhe disse que “é chegado o tempo das amoras silvestres”. Metáforas de índice 10, carregadas de ambigüidades, que se tornam como peças de um grande quebra-cabeça para Galateu, que adormeceu após a longa tentativa de decifrar cada palavra que o psicanalista lhe havia dito, como também, para o leitor. Assim, temos o elemento perturbador afligindo o personagem e o leitor, sendo então, o elemento fantástico da própria linguagem.

No dia seguinte, ao acordar, Galateu sentiu uma dor penetrante no peito e nem precisou tocar para saber que a ferida com “pétalas rubras” havia ressurgido, só que desta vez no lado direito.

Um dia, em horário inoportuno, soa a campainha; Galateu, quase sem poder andar, abre a porta e se depara com sua irmã Epsila e o filho que aparentava ser retardado mental. Essa imagem do filho de Epsila fortalece o sentido ambíguo posto como elemento gerador do fantástico nesse conto.

A imagem de Epsila era oposta daquela que Galateu vira em sonho, tendo perdido a suavidade dos traços e o viço, estava magra, “muito magra”, sem brilho no olhar e “a falta de dentes no maxilar superior davam-lhe um aspecto contristador”. De início Galateu sente medo, o qual é substituído pela repulsa a ponto de expulsá-la. Qual seria o motivo do medo e da repulsa pela própria irmã?

Algo que nos chama a atenção, nos contos murilianos, são os nomes das personagens que carregam grande valor significativo, como é o caso do nome Epsila, do grego episilo / episílon, que corresponde à 5ª letra do alfabeto, ou seja, a letra **E**. Nesse caso, Epsila pode vir no sentido de que esse **E** seja um conceito (nota) correspondente à reprovação com o grau mais baixo, ou seja, Epsila estaria ali para reprovar algo em Galateu.

Atentamos para o fato do menino, filho de Epsila, chamar Galateu de pai. Temos aqui uma sugestão de incesto, pela qual o menino viria a ser filho de irmãos, e Epsila, agora, lhe surgia como sinal de reprovação humana. Ou ainda, com sentido

conjuntivo aditivo, ou seja, com a função de unir o presente de Galateu a seu passado, daí seu medo e repulsa.

Os designantes nominais das personagens tomam uma dimensão importante na montagem do texto, pois, designam as personagens entre as quais vêm se inserir enunciados que dizem respeito ao fazer e ao ser. Desta forma, o nome realiza várias funções essenciais: antes de tudo “dá vida” às personagens. Do mesmo modo, contribui para produzir um efeito do real. Este efeito será tanto mais forte quanto o nome for fabricado segundo os padrões vigentes. Conseqüentemente, o nome é de alguma maneira a base global e constante. Identifica a personagem e a distingue de outras. Cada vez que se menciona um determinado nome equivale, também lembrar o conjunto de suas características.

A esse processo de revelação do ser e fazer da personagem por meio do nome chama-se *motivação* do nome, que em termos concretos significa a capacidade de prefigurar o que é e o que faz a personagem. Isso pode ocorrer de maneira explícita ou implícita.

No caso do conto de Murilo Rubião, nota-se que essa prefiguração dos nomes ocorre de forma implícita, i. e., o leitor vai compreender o sentido do nome das personagens no decorrer do enredo.

Vale lembrar, que Murilo Rubião era um constante leitor bíblico, o que nos leva a deduzir que o nome Galateu provém de Gálatas, habitantes da Galácia, região da Ásia Menor, mencionados no “Novo Testamento”. Os gálatas era um antigo povo pagão, paganismo que pode vir a comprovar o ato do incesto por não seguirem os dogmas cristãos, assim rompendo com os princípios morais e religiosos e estabelecendo uma união sexual ilícita entre parentes consangüíneos. Tematicamente, o incesto faz ressurgir no conto “O lodo” o mito de *Édipo*<sup>23</sup>. Assim temos, como em *Teleco, o coelhinho*, a reelaboração do mito, lembrando o valor da polimetáfora ao utilizarmos elementos míticos na literariedade.

Epsila seria o elo entre o presente e o passado de Galateu, ou, melhor dizendo, ela seria o recalque que surge monstruosamente conduzindo Galateu ao seu sofrimento e, conseqüentemente, para seu fim.

---

<sup>23</sup> Édipo era filho de Laio, rei de Tebas, e de Jocasta. Após uma profecia do oráculo de que um filho do rei iria matá-lo e se casar com a própria mãe, estes decidem matar seu primeiro filho, Édipo, que acaba sobrevivendo ao atentado, salvo pelo rei de Corinto, Políbio. Édipo cresce forte e, sem saber, no futuro vem a matar seu pai e casar-se com Jocasta, sua mãe, com quem tem quatro filhos cumprindo a terrível tragédia de seu destino.

Aterrorizado pela idéia de que não sobreviveria nas mãos de Epsila, Galateu apela para a idéia de uma fuga, que não se realiza por causa de seu enfraquecimento. Na cama, exalando um odor fétido, totalmente fraco, com uma visão delirante, vê sua irmã e o Dr. Pink debruçados sobre seu corpo, já moribundo, aquele com um bisturi limpava-lhe as pétalas da ferida.

Retomando a análise nominalista, nota-se uma relação de analogia entre o nome do médico com a ferida exposta no peito do protagonista já que *Pink*, em inglês, é uma planta caracterizada pelas folhas dispostas de forma oposta, articuladas e cheias (fofas, macias, inchadas) com hastes cheias. Flores com pétalas entalhadas nas pontas, uma variedade “carnation”: cravo.

Quanto aos sobrenomes, “da Silva” pode ser visto como a expressão popular que denota sentido totalizante ou enfático, como exemplo “doidinho da Silva”. Ou ainda, segundo o Dicionário Aurélio Eletrônico, versão 3.0, 1999, define “Silva” como designação comum a diversas plantas medicinais da família das rosáceas (gênero *Rubus*). Neste caso a idéia da flor é reafirmada, porém, carrega consigo o valor medicinal, já que o Dr. Pink é um médico. Resta-nos avaliar seu último sobrenome, *Glória*, que designa superioridade, a idéia de vencedor, antecipando-nos o desfecho do conto, no qual Dr. Pink consegue seu intento, curar e/ou destruir Galateu.

Dr. Pink cura-o, se encararmos o fato de que o recalque só terá fim com a morte do protagonista e, por outro lado, destrói-o se pensarmos que ele surge como sendo uma espécie de agente do próprio recalque.

Chegamos, então, ao ponto culminante da ambigüidade, quando o conto termina relatando que Galateu “esboçava imperceptível gesto de asco” (p. 244). Nesse momento se abre um leque de sentidos, pois, o sentimento de asco pode referir-se à ferida fétida, aberta em pétalas, ou, poderia referir-se a uma possível cumplicidade entre a irmã e o Dr. Pink. Dizemos cumplicidade porque Galateu no início procura o médico por recomendação. De quem? Depois, quando Epsila instala-se em seu apartamento, dispensa o farmacêutico que lhe sanava as dores e obriga, várias vezes, a Galateu em atender aos telefonemas do psicanalista. Ambos agindo juntos como elementos opressores do protagonista. Nesse caso, vale retomar o sentido do nome de Galateu relacionando-o com gálata, que além de povo pagão, era também escravo e oprimido, conseguindo sua liberdade somente quando aceitou a Cristo. Galateu, também conseguiu sua liberdade, porém, com a morte.

Julio Cortázar também constrói seu relato em um universo mesclado pelo empírico e o onírico em “En nombre de Bobby”, no qual um menino, Bobby, de oito anos, aplicado na escola, experimenta, de forma mais intensa que Galateu, personagem de Rubião, a hesitação entre o que é real e o que é sonho a ponto de não ser capaz de discernir um do outro, acredita que a mãe é má e o maltrata à noite. Bobby chega a perguntar o motivo pelo qual sua mãe age de tal forma, o que a deixa irritada já que, a narradora, tia do menino, afirma que mãe é uma santa e sempre se sacrificou a favor dele.

A tia de Bobby, narradora do conto, sempre intervém para acalmar o menino dando-lhe explicações mais claras e pacientes. A partir de então, Bobby não fala mais no assunto, mas nota-se nele uma maneira estranha de olhar para mãe e para uma faca longa - “el cuchillo largo” - os pesadelos não cessam. A tia de Bobby passa a vigiá-lo para poupar a irmã, que se apresenta fragilmente enferma após os relatos e queixas do filho.

A faca é um objeto bastante presente no conto. Mencionada treze vezes, ela torna-se um dos focos do olhar de Bobby, o que nos faz pensar em uma tentativa de homicídio. Enfim, o conto se articula de modo que o leitor comece a criar um espaço de terror, ou melhor,

O leitor, por sua vez, observa a todos e, continuando o jogo, não se dá conta do olhar metafórico e desvendador de seu desejo: o “olhar” do texto.

O leitor, ao escolher palavras, sublinhar temas, aspectos, buscar sentidos, pontuar, estará levantando linhas fantasmáticas que refletem textualmente seu próprio desejo (PASSOS, 1986, p. 64).

A faca, objeto no qual recai o olhar de Bobby, torna-se, ao longo da narrativa, o elemento metonímico do desejo, e torna-se o

elo da cadeia metonímica que estrutura o desejo, a faca está em relação de contigüidade com a mãe, ambas objetos do mesmo olhar. A contigüidade supõe uma conexão entre os significantes, o que produz o efeito de sentido, responsável pela interpretação do leitor, já que no relato nada se concretiza ou conclui. O primeiro momento da cadeia deve, então, ser lembrado e recuperado. Antes da estranha “mirada”, de Bobby - cumpre repetir - tem pesadelos com a mãe. Ao contá-los desvenda seus próprios fantasmas e acorda os da tia (PASSOS, 1986, p. 67).

Nota-se no conto de Cortázar um constante jogo de olhar que predomina entre as personagens; Bobby com um olhar ambíguo que se divide sob dois focos: um voltado para a figura da mãe e outro para a imagem da faca. Percebe-se também o olhar da tia, que sempre está atento para observar todos os movimentos de Bobby, inclusive o próprio olhar do menino. Aqui, temos o desejo da tia em tomar o lugar da mãe, já que a tia sempre desejou ter um filho, porém o destino lhe reservou outro caminho. Esse desejo, recalcado, surge na noite do aniversário de Bobby, quando a tia o observa dormindo: “Si yo hubiera tenido um hijo también lo habría dejado dormir así, pero para qué pensar en esas cosas. (CORTÁZAR, 2004, v.2, p. 548).

O recalque cria forma dentro das personagens agindo de forma fantasmagórica como ocorre em “O lodo” de Murilo Rubião, onde o protagonista, Galateu, carrega dentro de si um “imenso lodaçal” e no conto “En nombre de Bobby”, onde a tia, narradora, descreve que não podia dormir porque “de golpe todo se juntaba de nuevo, *era como una masa que se iba espesando...*” (v.2, p. 555, grifo nosso).

Temos aqui a definição de Malrieux (apud Bastos, 2001, p. 23) de que o fantasmático não é exclusivamente um elemento sobrenatural, mas, sim, um confronto entre um elemento perturbador e o indivíduo, este é levado a um transtorno completo.

Passos (1986) menciona uma análise desenvolvida por Freud na obra *Uma criança é espancada*<sup>24</sup>, em que o psicanalista atribui os maus tratos a “resíduos do complexo de Édipo”, i.e., o amor incestuoso despertaria um imenso sentimento de culpa, e este, “a necessidade de punição que converteria o amor reprimido em espancamentos ou outras variantes” (PASSOS, 1986, p.67).

Nota-se o quanto o conto “O lodo” se aproxima de “En nombre de Bobby”. Ambos os contos empregam a imagem metafórica da faca, que no primeiro “penetrava-lhe a carne, escarafunchava os tecidos, à procura de um segredo” (“O lodo”, p. 238), e no segundo torna-se objeto do olhar e do desejo de Bobby. Em ambos os relatos há a alusão ao mito de Édipo.

---

<sup>24</sup> FREUD, S.. Uma criança é espancada / Sobre o ensino da Psicanálise nas universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 13-41.

No conto “En nombre de Bobby” a tia tenta mascarar o relato de Bobby impedindo que o menino desvende as verdadeiras causas de seus pesadelos, considerando uma perda de tempo expô-las ao médico, e a mãe atribui-as às “lombrices o apendicitis” (v.2, p. 550). O leitor se depara com frases soltas e desconexas que revelam intensas ambigüidades, como quando Bobby pergunta para a tia por que as árvores são diferentes e segue ele mesmo respondendo: “Pero tia, ellos (árboles = árvores) se abrigan em verano y se desabrigan en invierno” (v.2, p. 549), metáforas de índice 10, amplamente ambígua, assim como a frase do Dr. Pink dita a Galateu em “O lodo”: “É chegado o tempo das amoras silvestres” (p. 239)

A ambigüidade se intensifica pela fala da narradora, que relata os fatos sob seu ponto de vista e toma a palavra do menino, i.e., ela falará “en nombre de Bobby”. Diante dessa situação, questionamos se não é a própria tia quem manipula todas as articulações para as causas dos pesadelos de Bobby, já que este, segue tendo uma vida sã e obtendo as melhores notas no colégio.

Nesse conto, Cortázar se utiliza do fantástico como recurso da linguagem, como apresentado por Erdal Jordan (1998), não havendo o sobrenatural em seu sentido estrito. Ao mesmo tempo, surge também como posto por Bastos (2001): como elemento perturbador da mente e nas articulações discursivas da narradora recriando um ambiente fantasmagórico. Já Murilo concretiza o fantástico na forma de uma ferida em flor que desabrocha no peito do protagonista. No entanto, em ambos os textos, o efeito realmente fantástico recai no recurso da metáfora que gera as ambigüidades e, conseqüentemente, desperta no leitor todo o sentimento aterrorizante que perturba a ordem da lógica.

Dessa forma, o que fizemos neste trabalho não foi buscar sentidos para as ambigüidades geradas pelas metáforas, mas sim, uma reflexão sobre o porquê e as funções da ambigüidade, já que segundo Bastos (2001):

Considerar o sentido como presente na ambigüidade resultaria em dissolvê-la. O sentido é a ambigüidade mesma, o haver ambigüidade. Assim, procurar o sentido equivale, não a desfazer a ambigüidade, mas a perguntar pelas razões de haver ambigüidade. (BASTOS, 2001, p. 26)



Sendo assim, a própria linguagem ambígua surge fantasmagoricamente, mergulhando num mundo de sombras, fugindo daquilo que é plausível. Sobre isso complementa Bastos:

O que é próprio do fantástico é tomar a ambigüidade como tema e explorá-la até o ponto em que os significados possíveis se desligam da limitação da empiria e da facticidade, penetrando assim no mundo das puras sombras, ou, em outras palavras, quando o significado vencido e dominado é exilado para fora do universo do plausível e, como tal, não pode se manifestar senão enquanto monstro. (BASTOS, 2001, p. 26).

Conclui-se assim que o fantástico assume o papel de questionar algo no nosso cotidiano, aquilo que está no familiar, i.e., aquilo que é inquietante no familiar agora é dissolvido pelo fantástico e apresentado de forma naturalizada, criando um universo metafórico, plausível, carregado de ambigüidades temáticas, que se convertem, monstruosamente, em fantasmagorias.

## 2.5. “A noiva da casa azul” e “Cartas de mamá”: os espaços metafóricos da modernidade

Um dos temas abordados pelo fantástico de Murilo Rubião e de Julio Cortázar é a escritura; exemplo disso são os contos “A noiva da casa azul” do contista brasileiro e “Cartas de Mamá” do escritor argentino. Em ambas as narrativas são as cartas (escrituras) que determinam a criação do texto.

Em “A noiva da casa azul” o narrador recebe uma carta de sua noiva relatando, que na véspera de sua partida do Rio, havia dançado muito com seu ex-noivo. Enfurecido pelo ciúme, o narrador-personagem parte para Juparassu em busca de Dalila. Essa viagem não ocorre apenas no espaço, mas também no tempo, pois o protagonista é levado a um passado que lhe surge em um tempo presente.

Situação parecida ocorre em “Cartas de Mamá”, em que as cartas provocam em Luis lembranças perturbadoras. Luis casa-se com Laura, ex-noiva de seu irmão Nico. Este, já enfermo, vem a falecer na noite de núpcias do casal. Luis e Laura partem duas semanas depois da morte de Nico para França, onde passam a residir. Após dois anos vivendo em Paris, Luis recebe cartas de sua mãe dizendo que Nico sente saudades e que pretende visitá-los. Estas cartas remetem Luis ao passado provocando um presente angustiante e gerando a narrativa.

Nota-se, em ambos os contos, a forte ação do passado agindo no presente das personagens e isso, segundo Todorov (2004), é traço do fantástico. Para o teórico, o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, por vir, portanto, a um futuro. O estranho apresenta o inexplicável como sendo fatos conhecidos, daí remete ao passado. Quanto ao fantástico, situa-se no presente.

No conto “A noiva da casa azul”, o narrador busca pelo passado exageradamente idealizado. A hipérbole é marca presente nos contos de Murilo Rubião, contribuindo para a criação do fantástico. Já no conto “Cartas de Mamá”, o passado volta por meio do recalque, criando um presente angustiante para Luis. O que se observa nos contos é que a relação entre os tempos passado e presente, que se articulam por contigüidade, ou seja, há uma proximidade intensa que se mesclam na narrativa. Os dois tempos se fundem criando uma atmosfera onírica.

Além da contigüidade, outro processo que se mostra como um aspecto fundamental da estrutura do conto é a associação de palavras e imagens, que no conto de Murilo Rubião se dá pelos termos *casa azul* – *ruínas* – *Dalila* e, no conto de

Cortázar pelos termos *casarão – silêncio – Nico*. Assim temos a relação metafórica da ação espacial/temporal que se entrelaçam: *casa azul / caserón de flores* remetem a um tempo passado; *ruínas / silêncio*, ao presente; *Dalila / Nico* são os agentes, o elo que traz a ação do passado para o presente de forma fantasmagórica.

Percebe-se também como a escritura das cartas revela-se como elemento incitador da memória, por exemplo, em “Cartas de Mamá”, “atônito, um pouco perdido, Luis passa a relembrar antigos acontecimentos” (PASSOS, 1986, p.83).

Em “A noiva da casa azul”, o mesmo acontece com o protagonista que relembra fatos de sua infância em Juparassu. Neste conto, há uma peculiaridade de que a escritura também é representada pela oralidade:

A escrita é o reino do racionalismo e do ceticismo, um mundo de sombras. Aí não há verdade, mas mistério e horror. A palavra não é, apenas significa, e o seu significado depende da leitura que dela se faça, depende de provas e documentos. Mas não se veja aí um jogo maniqueísta de bem e mal. A escrita não é o mal, mas a forma de linguagem capaz de desbancar as oposições binárias, dentre elas a de bem e mal. A voz viva da fala é tão material quanto a palavra impressa. (...). A fala é, pois, uma forma de escrita, assim como a escrita é uma fala alternativa (BASTOS, 2001, p. 67)

Exemplo disso é o colono entrevistado pelo protagonista que relata toda a história de Juparassu, sem hesitar, pois está respaldado pela memória, ou seja, a história da decadência da cidadezinha havia sido passada a ele, oralmente, por seu pai, testemunha real dos fatos, o que comprova a veracidade da história: “Sei da história toda, contada por meu pai” (p. 55).

A escrita e a oralidade estão presentes em muitos dos contos de Murilo Rubião, geralmente representados, metaforicamente, pela cidade grande e o campo, respectivamente. No conto em questão os espaços são Rio de Janeiro (cidade grande) e Juparassu (campo).

Processo análogo ocorre no conto “Cartas de mamá”, no qual Cortázar parece estabelecer um distanciamento ainda maior entre os espaços. Estes surgem em seus relatos sempre em oposições, Buenos Aires e Paris.

Murilo Rubião sempre valorizou a linguagem oral, retirando dela grande influência para a criação de seus contos. O próprio autor relata a importância da escrita e das histórias narradas oralmente em entrevista a Maria Aparecida Zanata Peres:

Toda a minha infância está ligada à literatura e também ao que as empregadas, os tios e o avô contavam dessas histórias. Aliás, é bastante interessante com relação às empregadas; aquelas pretas colaboravam nas histórias, ou então no que pela tradição oral, tinham de ser modificadas. Não era a mesma que o avô contava, o pai contava. Depois, por certo, a minha leitura também, foi se dirigindo a certos autores e certo tipo de literatura. No caso, o cavaleiro D. Quixote. Há sempre aquela atmosfera de mistério dos moinhos de vento; há sempre muito de histórias de conto de fadas. (1992, p 171)

É válido dizer que as lembranças das personagens de ambos os contos surgem enredadas nas angústias do presente, por meio da correlação espaço/tempo, ou seja, em “A noiva da casa azul”, o protagonista revive suas lembranças ao avistar Juparassu e que se intensifica ao caminhar pela casa azul em ruínas. O espaço age tão fortemente sobre o protagonista que ele parece quase concretizar suas lembranças. Incapaz de dissociar o passado do presente, chega a sentir a presença de Dalila no quarto: “Volto ao quarto dela: parece que Dalila está lá e não a vejo. O seu corpo miúdo, os olhos meigos, os cabelos dourados. Abraça-me e não sinto seus braços” (RUBIÃO, 1999, p. 56).

Este entrelaçamento temporal, passado + presente, não perturba apenas ao protagonista, mas também ao leitor que se depara com informações aparentemente absurdas, fora do real, como ocorre no relato do personagem dirigido ao agente da estação, assim que chegou a Juparassu: “Procurei tranquilizar meu interlocutor, pois pressentia estar sob suspeita de loucura. *Menti-lhe, dizendo que há muitos anos não vinha àquelas paragens.*” (p. 54) (Grifo nosso).

Essa informação não se confirma no desenrolar do conto. Mais adiante, quando o protagonista encontra sua antiga casa em ruínas, recusa-se aceitar a real visão do lugar e encontra próximo dali a um colono que diz viver em Juparassu desde menino e que conhecia a história do lugar por meio de relatos de seu pai o que revela que o protagonista há muito tempo não vinha à terra natal.

Essa perturbadora relação temporal remete-nos a afirmação de Todorov de que o fantástico ocorre no presente: para o protagonista o tempo passado é presente, fantasmagoricamente, assim como para o leitor, que se perturba diante do discurso narrativo.

Já em “Cartas de Mamá”, Luis é transportado para o passado vivido na Argentina mesmo estando na França, porém o espaço físico é substituído pelo

envelope, pelo selo, pela própria língua espanhola, na qual as cartas eram escritas, metonímias que se articulam para alcançar o efeito metafórico, enfim, tudo o fazia lembrar do “caserón de Flores” e conseqüentemente de seu passado. Sendo assim, as lembranças criam esse mundo onírico por meio dos espaços fantasmáticos.

A ambigüidade ocasionada pelas metáforas, como dito no tópico 2.4, é forte elemento para a criação do fantástico. No conto “A noiva da casa azul”, personagem ambígua é Dalila “que, em menina tinha o rosto sardento e era uma garota impicante, rusguenta (...) Dalila perdera as sardas (...)”(p. 53). Vale lembrar também, que os nomes das personagens de Murilo Rubião tem grande valor significativo dentro dos contos, e Dalila, personagem bíblica, vendeu-se aos fariseus informando a fraqueza de Sansão, ou seja, traindo-o, revelando sua duplicidade. O mesmo ocorre com Dalila, “a noiva da casa azul” que dançara com o ex-noivo na véspera de sua partida do Rio, a mesma que tinha sardas quando menina e que as perdera quando moça. Essa característica nos leva a ver as sardas como metáforas geradoras de ambigüidades e que nos remetem a um enigma.

As sardas surgem, sobretudo, nas pessoas muito claras. Assim, as sardas de Dalila seriam metáforas de sua clareza e sua transparência, de sua ingenuidade, e que ao perdê-las tenha perdido também essas características. Isso faz recair sobre Dalila o enigma machadiano da personagem Capitu de *Dom Casmurro*.

Quanto ao protagonista, é o duplo, dividido entre ódio e amor, pois “não a tolerava” (Dalila) na infância, porém vive um amor alucinante no presente, mesmo que em momentos deixava-se contaminar pela raiva, sentimento causado pela carta de Dalila que o leva a Juparassu no objetivo de encontrá-la: “Não foi a dúvida e sim a raiva que me levou a embarcar no mesmo dia com destino a Juparassu” (RUBIÃO, 1999, p. 51).

Cortázar, em “Cartas de Mamá”, também nos apresenta a ambigüidade presente no narrador que em vários momentos nos dá a impressão de que Luis está narrando a história e não como nos parece no início de que o conto é narrado em terceira pessoa. Efeito causado pelo predomínio do discurso indireto livre, o narrador em terceira pessoa se mescla com narrador em primeira pessoa, sem nenhuma mediação. Veja no trecho a seguir, que o narrador oscila em falar de Luis ou assumir o discurso da personagem:

No le había importado nada, ni siquiera el asomo de protesta de Laura. Mamá se quedaba sola en el caserón, con los perros y los frascos de remedios, con la ropa de Nico colgada todavía en un ropero [...] Pero Luis no quería acordar-se de lo que había sido la tarde de la despedida [...] (v.1, p. 254)

[...] Pero yo no le dije eso a mamá, nadie de casa se enteró nunca que andábamos juntos. (v.1, p.261)<sup>25</sup>

Luis é também duplo, designado pela metáfora “hermano rana”, composto pelo sentimento de alivio e de culpa. Era falante e extrovertido antes de casar-se com Laura, mas, com as angustias causadas pelas cartas de sua mãe começa a ficar calado, lembrando muito as características de Nico. Laura também apresenta a duplicidade, como mencionado explicitamente no conto:

Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida en la que nada había llegado a ser lo que pudieron esperar dos años atrás. Ahora la conocía bien, a la hora de las confrontaciones definitivas tenía que admitir que Laura era como había sido Nico, de las que se quedan atrás y sólo obran por inercia, aunque empleara a veces un voluntad casi terrible en no hacer nada, en no vivir de veras para nada (v.1, p. 262)<sup>26</sup>

O duplo está marcado também no próprio espaço das narrativas. Rio de Janeiro / Juparassu, em “A noiva da casa azul”, e París – França / Buenos Aires – Argentina, em “Cartas de Mamá”. Espaços que geram um conflito modernizador, que segundo Bastos, “assume em Murilo Rubião a forma do fantástico” (2001, p. 79), e completa dizendo que para Rosalba Campra, na obra de Cortázar, “o evento fantástico atua como um detonador que exige outras leituras” (2001, p. 79).

Retomamos aqui a definição de Furtado (1980), de que só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Duplicidade que se constitui das metáforas que se mantêm durante todo o discurso. O importante é o acordo ficcional que o leitor faz com o texto, ou seja, o caminho que

<sup>25</sup> Não se importou com nada, nem mesmo com o protesto de Laura. Mamãe ficara sozinha no casarão, com os cachorros e os frascos de remédios, com a roupa de Nico pendurada ainda em um guarda-roupa (...) Mas Luis não queria lembrar-se do que tinha sido a tarde da despedida. (...) Mas eu não disse isso a mamãe, ninguém de casa nunca se enterou de que andávamos juntos. (Nossa tradução)

<sup>26</sup> Para Luís já não havia em Laura outro mistério que sua resignada adesão a essa vida na qual nada tinha chegado a ser o que puderam esperar dois anos atrás. Agora a conhecia bem, no momento das confrontações definitivas tinha que admitir que Laura era como tinha sido Nico, das que permanecem atrás e somente trabalham por inércia, ainda que empregasse às vezes uma vontade quase terrível em não fazer nada, em não viver verdadeiramente para nada. (Nossa tradução)

Luis, de “Cartas de Mamá”, e o protagonista, de “A noiva da casa azul”, fizeram, cabe-nos agora fazer.

## 2.6. A hipérbole como elemento gerador do fantástico em “Bárbara” e “Las manos que crecen”.

Figura de retórica que nos permite descrever o que, de outro modo, estaria bem além da descrição, a hipérbole, está presente tanto nos contos de Murilo Rubião quanto nos relatos de Julio Cortázar, implícito na construção do discurso fantástico.

Esse discurso percorre a narrativa do conto “Bárbara”, de Murilo Rubião, em que o narrador-personagem narra sua difícil condição em atender aos sucessivos desejos de sua mulher, Bárbara. Esta a cada desejo realizado amplia sua massa corpórea, tomando uma forma hiperbólica, “o corpo de Bárbara que, de tão gordo, vários homens, dando as mãos, uns aos outros, não conseguiriam abraçá-lo” (p. 38). Essa proporção tende a ser realçada quando Bárbara gera um filho “raquítico e feio”, que no decorrer de anos permanece do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada, pesando apenas um quilo.

Observa-se que, neste contraste hiperbólico entre o tamanho de Bárbara e seu filho, encontra-se a peripécia, i. e., enquanto se espera que do imenso ventre de Bárbara nasça um bebê gigante, ela dá a luz a um ser minúsculo.

Para relatar um fato aparentemente tão absurdo, o narrador se vê na obrigação de naturalizar a narrativa para que se construa o efeito do real. Para isso parte de sua própria palavra para descrever os acontecimentos, narrador homodiegético, e articula uma linguagem mais direta e objetiva apagando alguns signos da enunciação, tempo, espaço, como se esse discurso fosse transparente e não deixasse em dúvida a veracidade da história. O narrador abre mão de grandes descrições, preferindo manter uma linguagem simples, livre de adornos ou comparações enfáticas que dariam maior foco ao sobrenatural.

Munido de um enredo simplificado, expresso em uma linguagem rápida, sem grandes descrições, o conto “Bárbara” expõe os acontecimentos absurdos como se fossem facilmente inteligíveis, considerando desnecessário um maior aprofundamento descritivo por parte do narrador.

Diante de uma linguagem que se molda em tom aparentemente jornalístico, o narrador personagem sente a necessidade de expressar sua subjetividade, seu lirismo e até mesmo justificar, para o leitor, sua servidão à Bárbara, que virá à tona por meio de pensamentos, expresso entre parênteses em meio a narrativa: “(Que



ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!” (p. 34).

O personagem-narrador sente-se oprimido e compromissado em justificar suas ações, ao fazer uso da perspectiva passando pelo narrador, ele não hesita em intervir em sua narrativa para explicar ou comentar sua ação. Isso é evidente quando rompe a sequência da narrativa para impor seu ponto de vista:

Tentei afastá-la da obsessão, levando-a ao cinema, aos campos de futebol. (*O menino tinha que ser carregado nos braços, pois anos após o seu nascimento continuava do mesmo tamanho, sem crescer uma polegada.*) A primeira idéia que lhe ocorria, nessas ocasiões, era pedir a máquina de projeção ou a bola... (Bárbara, p. 37) (Grifo nosso).

O narrador de “Bárbara” parte da percepção de que a protagonista gostava somente de pedir. “Pedia e engordava” (p. 33). E em linguagem sintética, relata sua dedicação em atender aos caprichos de sua mulher, sem receber nada em troca, nem mesmo carinho ou qualquer outro tipo de afeto: “dela recebi frouxa ternura”; “Se pelo menos ela desviasse para mim parte do carinho dispensado às coisas...”; “...não passamos de simples companheiros...” (p. 33); “Jamais compreenderia o meu amor e engordaria sempre” (p. 37).

Diante dessa condição, o narrador-personagem apresenta a primeira etapa na geração de sentido destacando as categorias semânticas sobre as quais se constrói o texto: atividade em oposição à passividade. O marido, passivo, está sempre disposto a atender aos pedidos da mulher, que age ativamente sobre ele: “Deixei que agisse como bem entendesse e aguardei resignadamente novos pedidos.” (p.37).

É preciso destacar que a questão principal do texto trata da utilidade e inutilidade das ações humanas. Tudo o que Bárbara deseja é inútil. Quanto mais Bárbara aumenta, gigantescamente, seu corpo, maiores são seus desejos, que tomam formas hiperbólicas, e tanto maior é a sua inutilidade. Quando menina, ainda franzina, pedia ao narrador-personagem, também menino, que se envolvesse em brigas com outros garotos e satisfazia-se com as equimoses que ele ganhara. Já mulher e casada, pede ao marido o oceano. Ele se locomove para buscá-lo, porém, devido a seu tamanho o máximo que ele traz é uma garrafa contendo um pouco de

sua água. Bárbara dorme, durante dias, abraçada à garrafa. Ao perder o interesse pela água, pede um pé de baobá plantado no terreno vizinho, que após ser cortado vem a secar. Bárbara lhe pede um navio e novamente o marido vai até o litoral e lhe traz um transatlântico, o maior que encontrou. Este é a representação maior da inutilidade, pois, de que serviria um navio em um lugar onde não havia mar.

No final do conto a hipérbole toma proporções maiores no momento em que Bárbara se situa no convés admirando o céu. O marido, com medo de que ela venha a pedir-lhe a lua, tenta distraí-la com conversas. Para seu alívio, não pediu a lua e sim uma “minúscula estrela, quase invisível a seu lado”. Ele foi buscá-la.

A hipérbole está presente também em muitos contos de Julio Cortázar, dentre eles: “Las manos que crecen”, em que um funcionário público agride um companheiro de trabalho após uma briga tola. Satisfeito em ter nocauteado seu rival, sai pelo corredor interminável da prefeitura. Percebe que suas mãos estão inchadas, pensa ser consequência dos golpes dados em Cary, porém sente algo arrastando pelo chão. Fica assustado ao ver que são suas mãos que tomaram formas gigantescas, enormes, mal conseguindo sustentá-las. Com muito sacrifício chega a uma clínica, onde lhe amputam as mãos.

Percebe-se que, ao contrário de Rubião, Cortázar utiliza um narrador heterodiegético e perspectiva centrada no narrador, i. e., o narrador *a priori* domina todo o saber. Ele é onisciente, expressa os pensamentos do protagonista, Plack: “Diez sensaciones incidían en el cerebro de Plack con la colérica enunciación de las novedades repentinas.”( v.1, p. 43); “Pensó: «Dejarlas aquí».”<sup>27</sup> (v.1, p.44). No entanto, o fato de poder conhecer e dizer tudo não implica necessariamente que o faz. Assim, no momento em que Plack deixa Cary nocauteado e segue por um imenso corredor da prefeitura, onde trabalha, o narrador interrompe a narrativa e questiona o porquê da lentidão de Plack ao percorrer o trajeto entre a sala onde ocorreu a briga e a porta da rua. Hipoteticamente, oferece uma informação que se esvairá com o desenvolvimento do relato: “El corredor se extendía sumamente largo y desierto. ¿Por qué tardaba tanto en recorrerlo? Acaso el cansancio, pero se sentía

---

<sup>27</sup> “Dez sensações incidiam no cérebro de Plack com a colérica enunciação das novidades repentinas.” “Pensou: «Deixá-las aqui».”(Nossa tradução).

*liviano y sostenido por las manos invisibles de la satisfacción física.*”<sup>28</sup> (v.1, p. 42, grifo nosso).

Apesar de o narrador de *Las manos que crecen* não seguir a forma, no dizer de Todorov, do narrador representado na enunciação do fantástico, aqui ele assume um papel de testemunha do fato, para que este gere certo teor de veracidade. Logo no início do conto, o narrador afirma com toda segurança: “*Él no había provocado. Cuando Cary dijo: «Eres un cobarde, un canalla, y además un mal poeta», las palabras decidieron el curso de las acciones, tal como suele ocurrir en esta vida.*”<sup>29</sup> (v.1, p. 41, grifo nosso).

A frase inicial “*Él no había provocado.*” já aponta para um desenrolar de fatos em que não será possível ao protagonista interferir no relato, que toma formas hiperbólicas:

“Tan sólo sus manos que, a una velocidad prodigiosa, rematando el lanzar fulminante de los brazos, *iban a dar en la nariz, en los ojos, en la boca, en las orejas, en el cuello, en el pecho, en los hombros de Cary.*”<sup>30</sup> (CORTÁZAR, v.1, p.41) (Grifo nosso).

A hipérbole neste caso se dá por meio da repetição. “Como o pleonismo e a hipérbole, a repetição pode ‘engordar’ o evento, ‘aumentar’ as coisas.” (J. Dubous, *Retórica Geral*, 1970, apud SCHWARTZ, 1981)

A repetição segue por toda a narrativa: “*Miró hacia abajo y vio que los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. Los dedos de sus manos arrastraban por el suelo*”<sup>31</sup> (v.1, p 43, grifo nosso). O primeiro e o segundo parágrafos, p. 41, repetem-se integralmente na p. 49.

O discurso de Rubião se aproxima do de Cortázar pelo fato da hipérbole agir sobre os corpos das personagens em consequência de um mesmo motivo, a

---

<sup>28</sup> “O corredor se estendia sumamente longo e deserto. Por que demorava tanto em percorrê-lo? Talvez o cansaço, mas se sentia leve e sustentado pelas mãos invisíveis da satisfação física.” (Nossa tradução)

<sup>29</sup> Ele não tinha provocado. Quando Cary disse: «É um covarde, um canalha, e além de tudo um mal poeta», as palavras decidiram o curso das ações, tal como é normal ocorrer nesta vida. (Nossa tradução)

<sup>30</sup> Tão só suas mãos que, a uma velocidade prodigiosa, rematando o lançar fulminante dos braços, golpeavam o nariz, os olhos, a boca, as orelhas, o pescoço, o peito, os ombros de Cary. (Nossa tradução)

satisfação. Bárbara engordava sempre que satisfeita pelas realizações de seus desejos. Plack, satisfeito com suas mãos, “Las manos de la satisfacción física”<sup>32</sup> (v.1, p. 42).

Em “Las manos que crecen”, a hipérbole não toma conta apenas do corpo de Plack, no qual as mãos crescem gigantescamente chegando a pesar quase cinquenta quilos cada uma delas, mas também do espaço ao redor, de modo que o corredor que Plack percorre parece não ter fim: “el corredor que conducía lejanamente a la calle”, “el interminable pasillo”<sup>33</sup>. Essa infinitude espacial reflete uma noção de um presente que se expande psicologicamente, de forma intimista; assim a única vivência desse ser é no presente, que se instaura como crise interior do protagonista.

Após suportar todo o horror do crescimento de suas mãos, percebe ser uma aberração humana e que aterrorizava as pessoas na rua. Plack hesita entre o real e o sonho e, conseqüentemente, o leitor também hesita : “Entonces de manera fulminante, Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado! ¡Había soñado! «Cary me acertó un golpe en la mandíbula, desmayándose; en mi desmayo he soñado ese horror de las manos...».”<sup>34</sup> (v.1, p. 49). Hesitação que se esvaneia no final, quando Plack “alzó los brazos para dar fe de sus palabras con un gesto concluyente. Entonces sus ojos vieron los muñones.”<sup>35</sup> .( v.1, p.50)

Nota-se que ambos os autores elaboram uma narrativa compacta, com um enredo simplificado, mas, preservam ao longo de todo o desenrolar da história uma lógica narrativa totalmente desprovida de justificativas, de modo a distanciar-se do rumo do maravilhoso ou do racional.

E a hipérbole, que surge como um modo de ruptura nos contos, conduz essa ruptura, por si mesma, para a criação da lógica sem a necessidade de explicações,

---

<sup>31</sup> Olhou para baixo e viu que os dedos de suas mãos arrastavam pelo chão. Os dedos de suas mãos arrastavam pelo chão. (Nossa tradução)

<sup>32</sup> As mãos da satisfação física. (Nossa tradução)

<sup>33</sup> “o corredor que conduzia distantemente à rua”, “o interminável corredor.” (Nossa tradução)

<sup>34</sup> Então de maneira fulminante, Plack compreendeu a verdade. Tinha sonhado! Tinha sonhado! «Cary me acertou um golpe na mandíbula, fazendo-me desmaiar, em meu desmaio sonhei esse horror das mãos...» (Nossa tradução)

<sup>35</sup> Alçou os braços para dar fê de suas palavras com um gesto concluinte. Então seus olhos viram somente os pusos. (Nossa tradução)

já que o universo muriliano instaura uma outra natureza, na qual a norma é dada pelo realismo.

Ambas, metáfora e hipérbole transmutam-se em polimetáforas, incorporando o mito como imagem-signo do fantástico ao real.

### **CAPÍTULO 3**

#### **A MAGIA DO FANTÁSTICO: DO NOMINALISMO AO REALISMO**

(...) o fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de reaver a própria imagem. (Jean Paul-Sartre, apud Bella Josef, 2006, p. 180)

### 3.1. A ruptura no nominalismo e a configuração do fantástico no realismo

A narrativa fantástica moderna se distingue de outros gêneros literários por sua pluralidade temática e a riqueza de sua configuração; riqueza esta, que eleva a linguagem desse gênero à autonomia poética, conseqüentemente, à justaposição do real/imaginário. Esta justaposição ocorre por meio dos recursos lingüísticos – metáfora e hipérbole – que remetem o fantástico de Murilo Rubião e de Julio Cortázar a fenômenos de linguagem.

Iniciemos nosso pensamento, acerca do fantástico como fenômeno da linguagem, por meio das palavras do protagonista do conto “Carta a una señorita en París”: “No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro – *no es nominalismo, no es magia...*”<sup>36</sup> (CORTÁZAR, 2004, v.1, p. 155, grifo nosso). Por meio dessa citação, percebemos que a narrativa fantástica não enfatiza a ruptura entre a realidade lingüística e a realidade empírica, e, sim, justapõe estes dois elementos por meio de uma problematização da concepção convencional da realidade. Este realismo resultante ocorre por meio do imaginário lingüístico.

A respeito desse procedimento lingüístico, o fantástico configura uma mudança ontológica por meio da predicação impertinente, ou melhor, de um sintagma semanticamente incongruente. Este procedimento conforma-se à metáfora, que por meio de sua autonomia lingüística outorga validade ontológica. Assim, a impertinência relativa ao fato de Teleco, em “Teleco, o coelhinho”, metamorfosear-se em vários animais até chegar à forma de uma criança morta, encardida e sem dentes, ou de um homem a vomitar coelhos, em “Carta a una señorita en París”, é absorvida pelo caráter fictício do texto de modo a redefinir-se pertinente no plano intra-textual, o que lhe transfere um sentido referencial no plano textual.

O mesmo ocorre com fatos como o de Bárbara, em “Bárbara”, engordar de forma hiperbólica a ponto de vários homens não serem capazes de abraçá-la; de Plack, em “Las manos que crecen”, sustentar mãos que pesavam mais de cinquenta quilos; de Galateu, em “O lodo”, apresentar no lugar do mamilo uma ferida aberta em flor, com pétalas escarlates; de Pererico, em “A fila” e o narrador-personagem

em “La autopista del sur” enfrentarem filas hiperbólicas, indiana e congestionamento, respectivamente, nas quais permanecem dias, meses.

O que se percebe em ambos os contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar é que os semas metafóricos na narrativa fantástica estão intimamente ligados a nossa realidade cotidiana, na qual o fenômeno sobrenatural é assumido com naturalidade. Essa naturalização do fenômeno por meio de elementos comuns do real cotidiano tende a enfatizar as analogias e, sobretudo, o procedimento poético que configura este tipo de fantástico. Essa configuração do fantástico muriliano e cortazariano é construído pela justaposição, por similitudes, entre os campos semânticos, “el texto apela a configurar una realidad distinta de la convencional a través de una conjunción semántica no codificada y, por ello, insólita”<sup>37</sup> (ERDAL JORDAN, 1998, p. 115). Dessa forma, excluímos qualquer teor presente de mero nominalismo e adentramos em uma co-realidade recodificada por uma linguagem imaginativa, afirmada por Josef (2006), cujo objetivo:

é a co-realidade (a nova realidade) imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, com objetivos novos e autônomos contrapostos pelo escritor e como uma parábola à realidade linear e factual. A obra não busca a continuidade no mundo real da ideologia nem a ingenuidade do mito puro, porque o homem não tolera o descontinuo. Assim, vai procurar a continuidade e o equilíbrio no não-codificado, para preencher uma ausência. (JOSEF, 2006, p. 203).

Para que Murilo Rubião e Julio Cortázar alcancem esse resultado do preenchimento do vazio, do desconhecido no cotidiano real, ambos recorrem à questão do mito em seus contos, como percebemos no capítulo anterior, nas leituras dos contos “Teleco, o coelhinho” e “Carta a una señorita en París”, nos quais mitos indígenas que percorrem todo o continente americano, que dantes eram metáforas justificantes diante do espanto do homem frente ao desconhecido, passam por um processo de reelaboração, procedimento que exclui a ingenuidade do mito puro e, conseqüentemente, eleva o sentido metafórico deste a ponto de torná-lo uma polimetáfora. Lembramos que Murilo Rubião se baseia no mito de Proteu para

<sup>36</sup> “Não é culpa minha se de vez em quando vomito um coelhinho, se esta mudança me alterou também por dentro – não é nominalismo, não é magia...” (Nossa tradução).

<sup>37</sup> “o texto apela a configurar uma realidade distinta da convencional por meio de uma conjunção semântica não codificada e, por ela, insólita.” (Nossa tradução).



desenvolver todo o processo metafórico de Teleco, além de seu conto “O lodo”, juntamente, com “En nombre de Bobby”, de Julio Cortázar, fazerem alusão ao mito de Édipo, na referência ao incesto.

Vale lembrar que a metáfora, sob a visão richardsiana (1965), é o princípio onipresente da linguagem:

Observável tanto empírica quanto teoricamente, como ajuíza o próprio crítico inglês, a importância da metáfora ainda se revela quando se busca saber como a linguagem humana principiou. Considerando-se que a posse da linguagem se deve ao fato de que “todos os homens possuem a mesma natureza psicológica, que atingiu, em toda raça humana, um estágio de desenvolvimento onde o uso-do-símbolo e a criação-do-símbolo são atividades dominantes”, “o mais vital princípio da linguagem (e talvez de todo o simbolismo) [é] a metáfora.” (LANGER, 1951, p.126, apud MOISÉS, 2004, p. 283)

Esta concepção de que o símbolo metafórico se correlaciona com a natureza psíquica comum a todo ser humano torna-o elemento empírico. Desse modo, a imaginação simbólica gerada pela ação da polimetáfora recria a própria constituição do real, revelando-se como elemento-chave para seu conhecimento. Exemplos disso são os contos “O lodo” e “En nombre de Bobby”, nos quais os elementos “lodo” e “masa que se iba espesando”, respectivamente, associados à simbologia da lama, afirmado por Chevalier (2007, p. 534), se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada como a escória da sociedade, com a ralé, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida.

Dessa maneira, partindo da concepção simbólica de que a água límpida, seja a pureza original e que misturada à terra evolui seu significado metafórico a um significado polimetafórico, este revela-se como a chave que desvenda o ser. Galateu carregava dentro de si um imenso lodaçal (“O lodo”) e a tia não conseguia dormir, pois, formava dentro de si uma massa espessa (“En nombre de Bobby”), ambos os personagens se demonstram como sendo a degradação do ser humano. Ele pelo incesto; ela pelo desejo de ocupar o lugar da mãe de Bobby.

Concluimos que o fantástico como fenômeno da linguagem combina dois aspectos básicos da concepção lingüística contemporânea: a primazia, a grandeza da linguagem na captação de mundo e a consciência da autonomia da primeira

sobre a segunda, considerando que esse recurso retórico não interfere em nossa percepção da realidade, e sim, como é proposto por Erdal Jordan (1998), implanta ao imaginário lingüístico uma realidade alternativa, a co-realidade.

### **3.2. A semântica impertinente com validade de fenômeno de percepção: polimetáforas.**

Ao tomarmos os conceitos sobre o fantástico moderno apresentado por Furtado (1980), Campra (1981), Blüher (1992) e Erdal Jordan (1998), que definem o fantástico como processo narrativo pelo qual temos uma naturalização do sobrenatural conforme Mc Hale (1984, apud Erdal Jordan, 1998) denomina, “banalização do sobrenatural”, ou Rodrigues (1988), “fantástico naturalizado” e até mesmo Todorov (2004), “fantastique généralisé”, percebemos que o sobrenatural é representado, simplesmente integrado com naturalidade no contexto intra-textual. Assim, o sobrenatural apresenta-se como algo familiar, sem causar espanto na personagem. Porém, diante de fenômenos tão opostos, normal e anormal, justapostos por meio de um procedimento literário, acarretará a ambigüidade, que segundo Furtado (1980), é a característica primordial do fantástico moderno.

A diferença-chave entre o fantástico tradicional e moderno apresentado aqui, como fenômeno da linguagem, reside em que neste último, a figura (retórica) se constitui por semas ligados a nossa realidade cotidiana e o fenômeno sobrenatural é assumido com naturalidade. Desse modo, não há a presença da hesitação, o que há é a ambigüidade que decorre diante das metáforas e das hipérboles presentes no texto.

O que a narrativa fantástica faz é passar esses elementos do cotidiano familiar aos nossos olhos pela lente do absurdo, que conseqüentemente, rompe a ordem lingüística do texto gerando o efeito da ambigüidade ao relatar uma realidade por meio de outra distinta da convencional e que, a partir dessa conjunção semântica não codificada, acarreta o efeito fantasmático.

A incursão do fantástico em um mundo verossímil é a que enfatiza o irrompimento do extraordinário no ordinário e lhe concede o inquietante impacto do sobrenatural casual sobre o real.

O texto fantástico de transgressão semântica enfatiza a autonomia da linguagem, ao explorar ao máximo a capacidade textual, de configurar mundos dissociados do mundo real. Essa configuração é notória nos relatos de Murilo e de Cortázar por meio da metaforização da hipérbole e, sobretudo, da literalização da metáfora que adquire autonomia total. Este processo retórico pelo qual se configura o fenômeno fantástico não é unívoco. Os valores metafóricos apresentados pelo

mundo imaginário recriam outros sentidos no sistema intra-textual, gerando valores polimetafóricos, que fazem do jogo de significantes seu traço idiossincrático.

O que se percebe é que, a partir de um entrelaçamento entre mundo imaginário e mundo real, cria-se uma nova realidade na qual se dá um novo espaço para o real:

[...] não o empírico, mas o aprofundamento de um real referencial e tangente à história, redimensionado pelo sistema de símbolos literários, que oferecem a autenticidade e a literariedade inerentes à obra artística. (JOSEF, 2006, p. 209)

A realidade é apreendida nos contos fantásticos murilianos e cortazarianos, como uma dinâmica de visões geradas por uma linguagem polissêmica, alegórica, como afirma Josef (2006):

[...] através da ambigüidade do signo lingüístico, nos conduz a um mundo ficcional mais intenso que o cotidiano, estruturando uma nova realidade nascida da fusão real/irreal, a qual adquire, pela cosmovisão do autor, uma multiplicidade de visões interpretativas. (JOSEF, 2006, p. 209)

Assim, o *corpus* que compõe este estudo cria um contexto simbólico que, além de ser metáfora da realidade, é também metáfora da condição ontológica do homem, como exemplo, o conto “O lodo” de Murilo Rubião, o qual reflete o reencontro do Ser no mundo e sua realidade alienante. Daí, a temática da angústia do indivíduo diante da civilização urbana, nascida na problemática do mecanismo burocrático.

Vale lembrar que o fantástico moderno pode ser plausível de codificação somente no nível da nomenclatura do fenômeno, como as metamorfoses (Teleco, o coelhinho e Bárbara); qualidade sobrenatural (Carta a una señorita en París e Las manos que crecen); transgressão temporal (A noiva da casa azul e La autopista del sur); infiltração do onírico (O lodo e En nombre de Bobby); etc., mas não no nível mais concreto das instâncias que conformam ao fenômeno, como é o caso do fantástico de percepção, no qual o sobrenatural sempre aponta a remanescentes de crenças anímicas como o fantasma, o duplo, o diabo, etc.

O texto fantástico de transgressão semântica enfatiza a autonomia da linguagem ao explorar ao máximo a capacidade de configurar mundos dissociados do mundo real; para que a impertinência semântica seja um fenômeno fantástico não basta que sua leitura seja literal; é necessário que, desde o começo, ela cumpra uma função vital na diegese, i.e., no “universo espaço-temporal designado pela narrativa” (Genette, 1972, apud MOISÉS, 2004, p. 124). Portanto, é necessário que a impertinência seja acontecimento, função-chave, no sentido de que o relato se origine e se desenvolva por ela.

Esta relação de reciprocidade entre o grau de funcionalidade diegética de impertinência semântica e sua captação como fenômeno fantástico, segundo Erdal Jordan (1998, p. 120), é totalmente notória em “Carta a una señorita en París”, relato de Cortázar, que combina o fantástico com a auto-reflexão. O narrador assinala explicitamente que sua narração é originada pelo acontecimento sobrenatural: “Pero no le escribo por eso, esta carta se la envío a causa de los conejitos.”<sup>38</sup> (p. 150). A esta reflexão da enunciação somam-se a reflexão do enunciado e a do código, “creando así una perfecta construcción en abismo”<sup>39</sup>. Dällenbach<sup>40</sup> (1977, apud Erdal Jordan, 1998, p.62) define este procedimento como uma modalidade da reflexão cuja propriedade essencial consiste em ressaltar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra.

A reflexão do código se aclara como código de relato fantástico, tanto em seu aspecto de irrupção do sobrenatural que desequilibra a ordem natural, quanto nas implicações metalingüísticas: “Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaure en su liviana residencia”<sup>41</sup>. (v.1, p. 149)

O protagonista opõe o sobrenatural à minuciosa ordem feminina, mas também em qualidade de ordem: “No es culpa mía si de vez en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro [...]”<sup>42</sup> (v.1, p. 155) / “Las

<sup>38</sup> “Mas não lhe escrevo por isso, envio-lhe esta carta por causa dos coelhos” (Nossa tradução)

<sup>39</sup> “criando assim uma perfeita construção em abismo” (Nossa tradução)

<sup>40</sup> DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

<sup>41</sup> “Ah, querida Andrée, como é difícil se opor, mesmo aceitando com inteira submissão do próprio ser, à ordem minuciosa que uma mulher instaure em sua leve residência” (Nossa tradução)

<sup>42</sup> “Não é minha culpa se de vez em quando vomito um coelho, se esta mudança me alterou também por dentro” (Nossa tradução)

costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método <sup>43</sup>. (v.1, p. 152)

Nota-se que os paradigmas de oposição que criam o relato se delineiam com clareza: o narrador opõe uma masculinidade produtiva à ordem feminina imperante que conduz à destruição dessa ordem pela imposição da ordem sobrenatural e, conseqüentemente, por sua autodestruição.

No que se refere à reflexão do enunciado é perceptível uma analogia entre a criação do acontecimento sobrenatural e a criação poética. Esta analogia, segundo Erdal Jordan (1998, p. 122) finaliza por criar uma identidade entre o acontecimento sobrenatural – o coelhinho vomitado pelo narrador – e o gênero no qual se mascara o relato – a carta:

Andrée, un mes es un conejo, hace de veras a un conejo; pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable... Como un poema en los primeros minutos, el fruto de una noche de Idumea: tan de uno que uno mismo... y después tan no uno, tan aislado y distante en su llano mundo blanco tamaño carta. (CORTÁZAR, v.1, p. 152)<sup>44</sup>

Processo análogo a este, é o do conto “Bárbara” de Murilo Rubião, em que o nome “Bárbara” não se refere a uma personagem, mas sim, ao fenômeno fantástico. Assim como em “Carta a una señorita en París”, “Bárbara” também combina o fantástico com a auto-reflexão, porém de forma implícita, já que Murilo Rubião valoriza a oralidade, articulada pela memória, como processo de escritura: “Não os retive todos na memória [...]” (RUBIÃO, 1999, p. 33). Desta forma, quando lemos “Bárbara”, estamos diante de um aparente depoimento do autor sobre seus métodos de escrita.

Em “Bárbara”, também temos a reflexão do código que se aclara como código de relato fantástico, apresentando a irrupção do sobrenatural na ordem natural e suas implicações metalingüísticas: “Às vezes relutava em aquiescer às suas

---

<sup>43</sup> “Os costumes, Andrée, são formas concretas do ritmo, são a cota de ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhinhos uma vez que se tinha entrado no ciclo invariável, no método”. (Nossa tradução)

<sup>44</sup> “Andrée, um mês é um coelho, faz de verdade um coelho; mas o minuto inicial, quando o floco morno e buliçoso encobre uma presença inconfundível... Como um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de

exigências, vendo-a engordar incessantemente. Entretanto, não durava muito minha indecisão. Vencia-me a insistência do seu olhar, que transformava os mais insignificantes pedidos numa ordem formal” (RUBIÃO, 1999, p. 34).

Segundo Bastos, Bárbara devora as coisas, acrescenta-as ao seu corpo, que se avoluma em proporção a sua ambição. “Ela é uma hipérbole” (BASTOS, 2001, p. 29). Neste caso é válido lembrar que a hipérbole é uma das figuras-chave que desvenda os mecanismos fantásticos na narrativa de Murilo Rubião, como é proposto por Schwartz (1981, p. 70).

Do mesmo modo que o narrador de “Carta a una señorita en París” opõe duas ordens, natural e sobrenatural, o narrador de “Bárbara” também faz tal oposição, a partir do momento em que o narrador tenta fugir à nova ordem imposta por Bárbara: “Houve tempo – sim, houve – em que me fiz duro e ameacei abandoná-la ao primeiro pedido que recebesse” (p. 34), porém, não consegue manter-se em sua ordem natural e adere-se por completo à ordem imposta: “(Que ternura lhe vinha aos olhos, que ar convincente o dela ao me fazer tão extravagantes solicitações!) [...] lhe implorei que pedisse algo.” (p. 34).

Diante destes paradigmas, torna-se claro que o conto, “Bárbara”, não é uma história de uma personagem de nome Bárbara, mas o relato de um narrador confrontado com o fenômeno fantástico, i.e., com a escritura. Com valor metalingüístico, o texto “Bárbara”

[...] traz consigo um segundo texto, que não é um contraponto de verossimilhança para o desregramento do discurso, mas é um espelho em que o primeiro texto se repete para comentar-se. Esse texto segundo é um espaço que se abre no primeiro para refleti-lo. Cada cena é auto-reflexiva. [...] Na reflexão está a poética do espectro, que procuramos recuperar em linguagem crítica. (BASTOS, 2001, p. 33)

Nota-se que é perceptível a analogia entre a criação do acontecimento sobrenatural e a criação poética. Esta analogia “finaliza por crear una identidad entre el acontecimiento fantástico [...] y el género en el que se enmascara el relato” (ERDAL JORDAN, 1998, p. 122). Desse modo, a impertinência semântica atuando

como polimetáforas nos contos de Murilo e de Cortázar é percebida com valor de fenômeno de percepção, i.e., os contos fantásticos tradicionais se desenvolvem diante da percepção de ações sobrenaturais que apresentam uma função vital para o desenvolvimento da narrativa, conseqüentemente nos contos fantásticos de impertinência semântica, esta é percebida por adquirir uma função vital na diegese, ou seja, o relato se origina e se desenvolve por meio dela.

Vale ressaltar que, segundo Alazraki<sup>45</sup> (apud Erdal Jordan, 1998, p. 122), assumir ao pé da letra a analogia entre criação sobrenatural e criação poética reduz o sentido de todo o conto a uma comparação, aclara um detalhe, todavia converte em supérfluo o resto do relato. Este caráter secundário das asserções metaliterárias referentes à diegese se manifesta não só pelo modo não ostensível em que estão interpoladas no relato, mas também, essencialmente, porque a prescindência de tais asserções não afeta a diegese. Tais critérios permitem aferir a este uso da auto-reflexão na categoria que Hutcheon<sup>46</sup> (1980, apud Erdal Jordan, 1998, p.122) denomina “convert linguistic narcissism”; i.e., um texto que alude a sua idiossincrasia lingüística sem que esta exerça um papel na configuração do fantástico.

Este aspecto, segundo Erdal Jordan (1998), é crucial para o relato fantástico que se configura por meio da impertinência semântica, já que a explícita tematização do caráter lingüístico/fictício do fantástico minaria a condição de acontecimento da figura (retórica).

Conclui-se, por conseguinte, que o texto condiciona a possibilidade de ocorrência do fantástico como um derivado natural de um material lingüístico que, sendo expressão verbalizada do puramente imaginário, contrapõe a realidade opcional à convencional. Nesse sentido, os limites de configuração do fantástico são dados pelo texto na totalidade de seus níveis, na metaforização da hipérbole, na literalização da metáfora e no nível sintagmático, em se tratando de impertinência semântica. Estas figuras se organizam em percursos figurativos, que remetem, em relação ao texto global, a uma configuração discursiva por atribuir ao fantástico o valor de fenômeno de linguagem.

---

branco tamanho carta. (Nossa tradução)

<sup>45</sup> ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio*: los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Gredos, 1983, p. 53.

<sup>46</sup> HUTCHEON, Linda. *Narcissism Narrative*. New York and London: Methuen, 1980, p. 7.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural. (Imbert, 2004, p. 389)

A análise da narrativa fantástica sob o molde da literatura gótica (século XVIII), com reflexo no fantástico do século XIX, aporta uma concepção de fenômeno da linguagem atuante no século XX, o que nos possibilitou delinear, com clareza, a relação de autonomia da linguagem ante uma realidade desconhecida e posta como indizível, além de expor o processo de passagem do fantástico e suas fronteiras à consciência meta-literária realista.

Vale enfatizar que os mecanismos góticos foram valorizados pelos ultraromânticos no século XIX, que, no âmbito literário, despertaram para um sentimento de pessimismo doentio, despertado pelo espírito do “mal do século”, que se traduziu no apego a certos valores decadentes, como a bebida, o ócio, o vício e a atração pela noite e pela morte. A esses valores somaram-se temáticas macabras e satânicas.

A intencionalidade narrativa do escritor romântico é tornar visível o invisível e dizível o indizível, por meio da ironia romântica, ou seja, a patenteação do caráter artificial do texto, o qual se reflete em uma visão simbólica articulada por uma linguagem meramente representativa. Partindo da conscientização do caráter fictício do texto, o leitor é convidado a penetrar no âmbito simbólico da escritura artística, a qual finalmente, conduz à captação do infinito e do desconhecido.

Na segunda metade do século XIX, com as tendências realistas que se moldaram pelas instâncias filosóficas do positivismo, a linguagem passa pelo estágio de cepticismo e adquire traços nominalistas. Desta forma, nota-se uma mudança radical na concepção lingüística entre o fantástico predominante no período romântico e o fantástico de cunho realista. Como já dissemos, no Romantismo o fantástico apresentava a intenção de desvelar o oculto, enquanto o de teor realista era um meio de subverter o conceito convencional de realidade. Em ambos os casos, o fantástico era apresentado como fenômeno de percepção, ou melhor, a narrativa é desenvolvida pelo narrador homodiegético, a partir da percepção do fenômeno sobrenatural, que decorre de outros mundos.

Diante de uma mentalidade racionalista que imperava na segunda metade do século XIX, personagem e leitor são levados por um sentimento de hesitação perante o acontecimento sobrenatural, que, segundo Todorov (2004), é traço definatório do fantástico tradicional.

Saltando para o século XX, onde se encontra a narrativa muriliana e cortazariana, o fantástico se configura pela naturalização do fenômeno sobrenatural, o que resulta no abandono da hesitação. O acontecimento sobrenatural não causa espanto na personagem e, conseqüentemente, é aceito com naturalidade. Essa concepção garante a definição de que o fantástico moderno exclui qualquer teor de nominalismo ou mera figuração representativa de mundos díspares, criando uma nova realidade, já que o fantástico moderno não representa uma evasão imaginativa do real, mas um aprofundamento da realidade por meio de nossa apreensão racionalista do real.

O fantástico de Murilo Rubião e de Julio Cortázar demonstra que o imaginário é o real, ou seja, o fantástico alia sua irrealidade primeira a um realismo segundo, a fantasia ultrapassa o real, desafia-o. Desse modo, a fantasia não propõe apenas uma nova realidade, mas também, ultrapassa as representações sistematizadas pela sociedade, criando uma outra forma objetiva de conhecer, perceber e interpretar a realidade. Possui uma lógica própria que é construída a partir da autonomia lingüística, que age como polimetáfora, gerando o efeito fantasmagórico na narrativa.

Assim, chegamos à conclusão de que o fantástico atua na obra de Murilo e de Cortázar como fenômeno da linguagem, atuando como modelador de mundo por meio de sua autonomia mediante um jogo de significantes, o que explora ao máximo a capacidade de configurar mundos dissociados do mundo real. Essa configuração se dá por meio da dialética entre os dois mundos: sobrenatural e empírico, impossibilitados de exclusão de uma dessas entidades, o que gera ambigüidade. Esta é o que define o fantástico moderno.

A ambigüidade desperta no leitor todo o sentimento aterrorizante que perturba a ordem da lógica. O que é próprio do fantástico é tomar a ambigüidade como tema e explorá-lo até o ponto em que os significados se desligam da limitação da empiria e da facticidade, penetrando no mundo das puras sombras.

Nota-se que no momento em que o mundo imaginário se alia ao mundo empírico é impossível dissociá-los, pois cria-se uma nova realidade e é gerado um novo espaço para o real, redimensionado pelo sistema de símbolos literários, que oferecem autenticidade e literariedade à obra artística.

Esta autonomia da linguagem diante da tradução de uma nova e diversa realidade nos contos muriliano e cortazariano dá-se por meio da metaforização da

hipérbole, da literalização da metáfora e da impertinência semântica que geram sentidos polimetafóricos. Desse modo, o sentido metafórico só se concretizará ao final da leitura, ou seja, na totalidade do texto.

Vale lembrar que o fantástico moderno apresenta a intencionalidade de relativizar a noção de realidade enfatizando o papel modelador que cumpre a linguagem em sua construção, o que reflete uma leitura meta-literária dos contos apresentados no *corpus* desta dissertação. Desse modo, revimos a concepção da metáfora como figura imaginativa e que funciona como estrutura de pensamento poético capaz de estabelecer semelhanças, transferir significados, modificar sentidos e, principalmente, garantir a poeticidade do discurso nos contos. Assim, transformada em procedimento narrativo, a metáfora possibilita as repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira entre o real e o imaginário.

Nota-se, também, que a metáfora, vinda das imagens figurativas e da reelaboração do mito, gera valores polimetafóricos, como vimos em “Teleco o coelhinho” e “Carta a una señorita en París”, nos quais é notória a existência do real a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida ou por meio da metaforização da hipóbole, como em “Bárbara” e em “Las manos que crecen”.

O importante é aclarar que no fantástico, como fenômeno da linguagem, não basta que sua leitura seja literal, é necessário que, desde o início, essa impertinência semântica cumpra uma função na diegese, ou seja, que a narrativa se inicia e se desenvolva por meio dela. Desse modo é comum a impertinência semântica expor implicitamente no texto uma leitura meta-literária, agindo como fenômeno de percepção. Ressalta-se a exceção do conto “Carta a una señorita en París” que evidencia explicitamente sua reflexão meta-lingüística.

Concluimos que o elemento comum a toda narrativa fantástica, que é preservado como traço definatório do gênero, é a demarcação de uma zona convencional na qual o fantástico é configurado como irrupção, o que enfatiza a oposição natural/sobrenatural, acrescida da concepção de linguagem entre o mito literário e a polimetáfora em percursos figurativos. Estes configuram um discurso em relação ao texto global e atribuem ao fantástico muriliano e cortazariano o valor de fenômeno de linguagem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos Completos / v1**. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Completos / v2**. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2004.

\_\_\_\_\_. **Cuentos Completos / v3**. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2004.

RUBIÃO, Murilo. **Contos reunidos**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo: Ática, 1984.

## OBRAS SOBRE MURILO RUBIÃO

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. O mágico desencantado e outras metamorfoses de Murilo. In: **O pirotécnico Zacarias** de Murilo Rubião. 9. ed. São Paulo: Ática, 1984.

BASTOS, Hermenegildo José. **Literatura e colonialismo – rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião**. Brasília: UNB, 2001.

CÉSAR, Guilhermino. A vida literária. In: **Minas Gerais – Terra e povo**. Porto Alegre: Globo, 1970.

COELHO, Nelly Novaes. Os Dragões e outros contos. In: **O ensino da literatura**. São Paulo: Ed. F.T.D., 1966, p.524 – 531.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Linguagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. In: **Itinerários** - Revista de Literatura. Unesp. Araraquara, 1990, p.25 - 34.

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1995.

\_\_\_\_\_, O fantástico Murilo Rubião. In: **Itinerários** - Revista de Literatura. Unesp. Araraquara, 1990, p. 15 - 24.

GUIEIRO, Cilene Palma Soares. **Murilo Rubião: caminhos para uma poética da construção**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC - SP, 2005.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca: Ensaio e Estudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uraboro**. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. Busca desesperada de Clareza. Entrevista. In: RUBIÃO, Murilo. **Literatura Comentada. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios**. São Paulo: Abril-Educação, 1982.

\_\_\_\_\_. O fantástico com máscara. In: RUBIÃO, Murilo. **O convidado**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1983.

SERELLE, Márcio. A ironia fantástica. In: **Itinerários** - Revista de Literatura. Unesp. Araraquara, 1990, p. 35 - 42.

ZAGURY, Eliane. Murilo Rubião. O contista do Absurdo. In: **A palavra e os Ecos**. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1971.

ZANATA PERES, Maria Aparecida. Indagações de um leitor. In: **Destruição e silêncio: rebeldia lilitiana**. (Dissertação de Mestrado). Assis, 1992, p. 172-182.

## **OBRAS SOBRE JULIO CORTÁZAR**

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Estranhas presenças. In: **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1969, p. 19-24.

\_\_\_\_\_. Encontro com um narrador: Julio Cortázar. In: **Novos Estudos**. São Paulo, CEBRAP, v.9, p. 28-35, Jul. 1984.

FERNANDES GIRAUDO, José Eduardo. Um Doppelgänger portenho: Figurações do Duplo em Julio Cortázar. **Vozes Cultura**. São Paulo, v. 88, n. 3, p. 26 - 32, Maio / Junho, 1994.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Cortázar: una antropología poética**. Buenos Aires: Nova, 1968.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

RASO, M. Villar. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Madrid: EDI-6, 1987.

## **OBRAS TEÓRICAS**

ANDERSON IMBERT, Enrique. **História de la literatura hispanoamericana**. México: Fondo de la Cultura Económica, 1964.

ARISTOTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães, 1951)

ATAIDE, Vicente de Paula. **A Narrativa de Ficção**. 3.ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

CÂNDIDO, Antonio, e outros. **A personagem de ficção**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_, Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 140 - 162

CEREJA, Willian Roberto; COCHAR MAGALHÃES, Thereza. A tradição gótica: ao diabo o status quo. In. **Português: Linguagens**. São Paulo: Atual, 2003, p. 225.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coord. Trad. Fabiana Komesu. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos** (*mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*). 21.ed. Tradução Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007



CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DOBRANSZKY, Enid Abreu. Introdução. In: WELLS, W.G. et al. **Clássicos do Sobrenatural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Polla Civelli. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ERDAL JORDAN, Mery. **La narrativa fantástica**: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.

FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FERREIRA, E. A. **Interpretação de perspectivas**: contribuição para uma análise de personagens de ficção. São Paulo: FFLC-USP, 1972.

FRANCO, J. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Barcelona/Es: Seix Barral, 1981.

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

IMBERT, Enrique Anderson. El realismo mágico en la ficción hispanoamericana. In: **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. 3.ed. de John Skirius. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 387-398.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Trad. José Paulo Paes e Izidoro Blickstein. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOSEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. 3.ed. São Paulo: Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2000.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

OCAMPO DE GÓMEZ, A. M. **Novelistas iberoamericanos contemporâneos**, México, 1971.

ORJUELA, Hector H. **Literatura hispanoamericana: ensayos de interpretación y de crítica**. 1980.

PAES, José Paulo. Prefácio. In: **Maravilhas do conto fantástico**. São Paulo: Cultrix, 1958, p. 9-14.

\_\_\_\_\_, Introdução. In: **Os buracos da máscara – antologia de contos fantásticos**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7 – 17.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RODRIGUÊS, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUEZ MONEGAL, E. **Narradores de esta América**. Montevideo: Alfa, 1969.

\_\_\_\_\_. **El boom de la novela latinoamericana**. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

SAMUEL, Roger. **Novo manual de teoria literária**. 3.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SPINDLER, William. Magic Realism: a typology. **Fórum for Modern Language Studies**, Oxford, v.39, p. 75 - 85, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello, 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

USLAR PIETRI, Arturo. Realismo Mágico. In: **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. 3.ed. de John Skirius. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

## ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

MEACLAN, Deborah M. Lo bárbaro renovador: Una función de los animales en la obra de Cortázar. <http://www.uchile.cl/faculdades/filosofia/anuario/ANUA-12.html>. Acesso em: 02 abril 2006.

MELGAÇO, Octacílio. O coelhinho Teleco – uma leitura simbólica. <http://www.mequimaraes.com/imagensepalavras/arquivo/001026.html>. Acesso em: 02 abril 2006.