

CORTÁZAR NÃO DE TODO FANSTÁSTICO: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS “AXOLOTES” E “FIM DO JOGO”

João Pedro Lisbinski

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(joaopedro140296@gmail.com)

Fábio Dobashi Furuzato

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(fabiodf71@gmail.com)

Resumo

Julio Cortázar é um nome sempre lembrado quando se fala em literatura fantástica do século XX. Mas a leitura de um livro como **Fim do jogo** nos leva a perguntar se todos os contos do autor podem ser considerados fantásticos, uma vez que as narrativas dessa coletânea são muito diferentes entre si. Partindo dessa observação, o presente trabalho consiste em uma análise comparativa entre os contos “Axolotes” e “Fim do jogo”, pois, enquanto o primeiro apresenta características tipicamente fantásticas, como os temas da metamorfose e do duplo; o segundo trata de acontecimentos ligados à pré-adolescência de três meninas, sem que ocorra nenhum fenômeno sobrenatural. E a ocorrência do sobrenatural – ou de algo que se assemelhe com ele – é uma condição necessária para a literatura fantástica, de acordo com as definições de teóricos como Tzvetan Todorov e David Roas. Com essa comparação, buscamos responder se, de fato, todos os contos do autor podem ser considerados fantásticos e, em caso afirmativo, a partir de quais concepções teóricas. Já no caso de a resposta ser negativa, pretendemos descobrir que tipo de relação se pode estabelecer entre um conto não fantástico de Cortázar e o sentido mais geral de sua obra.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Literatura Fantástica; Contos; Crítica Literária; Narrativas.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

João Pedro Lisbinski Caimar

Graduando em Letras Português-Espanhol e suas Literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), em Campo Grande. Desenvolve pesquisa sobre os contos do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), sob orientação do Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato.



lattes.cnpq.br/8672249800737762

Fábio Dobashi Furuzato

Graduado em Jornalismo, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - Bauru, 1993), e, em Letras, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1998). Mestre em Teoria e História Literária: Literatura brasileira (2002) e Doutor (2009), na mesma área, pela UNICAMP. Professor no Ensino Superior, desde 2002; atuando, de 2008 em diante, na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Leciona nos cursos de graduação em Letras (bacharelado e licenciaturas em Port./Ingl., Port./Esp.) e no Mestrado Profissional (ProfLetras), na Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG). Como pesquisador, trabalha principalmente com os seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, gênero fantástico, contos, Murilo Rubião, Julio Cortázar. Desenvolve atualmente um projeto de pesquisa sobre os contos de Julio Cortázar. Coordena o Projeto de Extensão NAFTA - Narrativas Fantásticas e Temas Afins, cujo objetivo é o de divulgar os resultados da pesquisa sobre o tema, junto à comunidade interna e externa à UEMS, e também o Projeto de Ensino "INFANT - Introdução aos Estudos do Fantástico".



lattes.cnpq.br/9840489374474083

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

CORTÁZAR NÃO DE TODO FANTÁSTICO: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS “AXOLOTES” E “FIM DO JOGO”

João Pedro Lisbinski Caimar

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(joaopedro140296@gmail.com)

Fábio Dobashi Furuzato

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(fabiodf71@gmail.com)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em “Alguns aspectos do conto”, referência obrigatória para o estudo da narrativa curta como gênero literário, o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) faz a seguinte observação sobre sua obra:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de um nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 2008, p. 148)

Com base nessa observação, o crítico Jaime Alazraki, um dos principais estudiosos da obra de Cortázar, destaca a “insatisfação com o rótulo generalizado” por parte do escritor argentino (ALAZRAKI, 2001, p. 272 – tradução nossa). Para abordar essa nova expressão literária, que se relaciona com o fantástico, mas está ao mesmo tempo alinhada com o contexto histórico e os princípios estéticos e filosóficos da modernidade, Alazraki formula o conceito de neofantástico – que retomaremos adiante –, com o intuito de descrever as principais características da ficção de autores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges e, evidentemente, do próprio Cortázar.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Universidade Federal de Alfenas

Departamento de Letras - Instituto de Ciências Humanas e Letras

Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 317131-001 – Brasil

publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/about

Neste trabalho, partimos da mesma observação para levantar um outro questionamento. Quando Cortázar afirma que quase todos os seus contos são fantásticos, isso nos leva a interpretar que alguns de seus contos possam não ser. É exatamente essa a impressão que temos ao ler um livro como *Fim do Jogo*, cujas narrativas são bastante distintas entre si. Perguntamo-nos se todas elas são, de fato, fantásticas – e, em caso afirmativo, segundo qual ou quais concepções teóricas.

O presente trabalho consiste em uma análise comparativa entre dois contos do livro em questão, a saber, “Axolotes” e “Fim do jogo” (no original, “Axolotl” e “Final del juego”), escolhidos justamente pela grande diferença que apresentam no que diz respeito à indagação acima. Enquanto o primeiro aborda temas tipicamente fantásticos, como a metamorfose e o duplo, o segundo trata de acontecimentos ligados à infância e à pré-adolescência de três meninas, sem a presença de fenômenos sobrenaturais. A ocorrência do sobrenatural – ou de algo que se assemelhe a ele – é condição necessária para o fantástico, de acordo com alguns dos principais teóricos do gênero, como Tzvetan Todorov e David Roas.

“AXOLOTES”

Assim como em *A Metamorfose*, de Kafka, o conto “Axolotes”, de Cortázar, inicia-se com a transmutação do protagonista, sem margem para hesitação na voz do narrador:

Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no aquário do Jardim des Plantes e passava horas olhando para eles, observando sua imobilidade, seus obscuros movimentos. Agora sou um axolote. (CORTÁZAR, 2021, p. 241)

Segundo a concepção de Todorov, a hesitação sobre o caráter sobrenatural ou não de um acontecimento extraordinário – ou a dúvida sobre se ele realmente ocorreu – em um mundo ficcional semelhante ao nosso é o que define o fantástico. A representação dessa dúvida, na atitude do narrador ou de um personagem, não é uma condição necessária, mas costuma ser comum na maioria dos casos, de acordo com o teórico búlgaro (TODOROV, 2003).

No entanto, o conto de Cortázar não se encaixa nos moldes do fantástico tradicional, ou seja, do gênero descrito por Todorov, que surgiu no século XVIII e atingiu seu auge no século seguinte, em autores como Guy de Maupassant e Henry James. A falta de espanto por parte do narrador ou dos personagens diante do extraordinário tende a causar um estranhamento ainda maior no leitor, o que é uma característica do fantástico moderno, como observa Davi Arrigucci Jr. (ARRIGUCCI JR., 1974).

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

O enredo do conto de Cortázar é relativamente simples: o narrador protagonista se torna obcecado pelos axolotes e passa a visitá-los repetidamente no aquário do Jardin des Plantes, em Paris, até que se transforma em um deles. No entanto, é o modo como essa metamorfose é narrada – com sutileza no uso da linguagem, especialmente dos verbos e pronomes pessoais, e com minuciosas e surpreendentes descrições dos animais que dão título ao conto – que torna este trabalho do escritor argentino particularmente impressionante.

Um exemplo disso é observado já no parágrafo inicial – citado acima – onde o narrador usa a primeira pessoa para se referir inicialmente ao homem que ia visitar os axolotes e, em seguida, passa a referir-se a um dos animais visitados. Nos parágrafos seguintes, o recurso é explorado com grande habilidade, alternando entre a primeira pessoa, que designa o homem, e a terceira pessoa, que se refere aos axolotes observados pelo protagonista.

O texto nos informa sobre o momento em que o homem descobre os axolotes e fica fascinado por eles; a pesquisa que ele faz em um dicionário na biblioteca Sainte-Geneviève, onde descobre que “os axolotes são formas larvais, providas de brânquias, de uma espécie de batráquios do gênero *Ambystoma*” (CORTÁZAR, 2021, p. 241); e a volta do protagonista ao aquário no dia seguinte para observá-los mais detalhadamente.

Finalmente, no meio do quarto parágrafo, durante o relato detalhado dessa observação, o pronome de primeira pessoa (primeiramente no singular e depois no plural) volta a aparecer, referindo-se ao(s) axolote(s), mesmo que essa referência não seja tão direta:

Os axolotes estavam amontoados no exíguo e estreito (só **eu** posso saber quão estreito e exíguo) chão de pedra e musgo do aquário. Havia nove exemplares, e a maioria apoiava a cabeça de encontro ao vidro, olhando com seus olhos de ouro aqueles que se aproximavam. Abalado, quase envergonhado, senti uma espécie de impudícia ao debruçar-me sobre aquelas figuras silenciosas e imóveis aglomeradas no fundo do aquário. Isolei mentalmente uma delas, posicionada à direita e um pouco separada das demais, para estudá-la melhor. Vi um pequeno corpo rosado e quase translúcido (pensei nas estatuetas chinesas de vidro leitoso), semelhante a um pequeno lagarto de quinze centímetros, que terminava numa cauda de peixe de uma delicadeza extraordinária, a parte mais sensível de **nosso** corpo. (CORTÁZAR, 2021, pp. 241-2 – grifos nossos)

Ao final do mesmo parágrafo, a primeira pessoa do plural volta a ser utilizada, agora numa referência mais clara aos axolotes:

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Às vezes uma pata se movia de leve, eu via os minúsculos dedos pousando com suavidade sobre o musgo. É que não **gostamos** de **nos** mexer muito, e o aquário é tão exíguo; é só avançar um pouco e **topamos** com a cauda ou a cabeça de outro de **nós**; surgem dificuldades, luta, cansaço. Sente-se menos o tempo se **ficamos** quietos. (CORTÁZAR, 2021, p. 242 – grifos nossos)

E assim sucessivamente, ocorre a oscilação no uso da primeira pessoa, ora identificando-se com o homem, ora com o axolote, até que, no antepenúltimo parágrafo, acontece a metamorfose propriamente dita:

Inutilmente eu queria provar para mim mesmo que minha própria sensibilidade projetava nos axolotes uma consciência inexistente. Eles e eu sabíamos. Por isso não houve nada de estranho no que aconteceu. **Meu rosto estava colado ao vidro do aquário**, meus olhos tentavam uma vez mais penetrar no mistério daqueles olhos de ouro sem íris e sem pupila. **Via de muito perto o rosto de um axolote imóvel junto ao vidro**. Sem transição, sem surpresa, **vi meu rosto contra o vidro**, em vez de axolote vi meu rosto contra o vidro, **vi-o fora do aquário, vi-o do outro lado do vidro. Então meu rosto se afastou e eu compreendi**. (CORTÁZAR, 2021, pp. 244 – grifos nossos)

No primeiro momento, é o olhar que se desloca do ponto de vista humano (externo ao aquário), para o ponto de vista do axolote (interno ao aquário). Aos poucos, a transição vai ficando mais clara, até que se estabiliza o uso da primeira pessoa para designar o animal; e da terceira, referindo-se ao homem.

Do lado de fora, meu rosto se aproximava novamente do vidro; eu via minha boca de lábios apertados no esforço de compreender os axolotes. **Eu era um axolote** e sabia agora instantaneamente que nenhuma compreensão era possível. **Ele estava fora do aquário**, seu pensamento era um pensamento fora do aquário. Conhecendo-o, sendo ele mesmo, **eu era um axolote e estava em meu mundo**. O horror decorria – soube-o no mesmo instante – de acreditar-me **prisioneiro num corpo de axolote, transmigrado para ele com meu pensamento de homem**, enterrado vivo num axolote, condenado a mover-se lucidamente entre criaturas insensíveis. Mas aquilo cessou quando uma pata veio roçar meu rosto, quando ao mover-me de leve para um lado vi um axolote a meu lado olhando para mim, e soube que também ele sabia, sem comunicação possível mas tão claramente. (CORTÁZAR, 2021, p. 244 – grifos nossos)

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Feito esse breve exame sobre o uso dos verbos e pronomes pessoais para a criação do efeito de metamorfose do homem em axolote, vamos agora analisar a descrição dos animais, com destaque para a “sua imobilidade, seus obscuros movimentos” (CORTÁZAR, 2021, p. 241). Essa quietude dos axolotes é retomada em vários trechos, permitindo a comparação com “uma estatueta corroída pelo tempo”, cujo “desejo secreto” seria “abolir o espaço e o tempo com uma imobilidade indiferente” (CORTÁZAR, 2021, p. 242).

Também são dignas de atenção expressões como “torpor mineral” e “pedra sem vida” (CORTÁZAR, 2021, p. 242). Para o psiquiatra alemão Ernst Jentsch (*apud* FREUD, 1976), uma das principais fontes do sentimento de estranheza é a dúvida sobre se um objeto é animado ou não. A citação de Freud a Jentsch é feita no célebre ensaio “O Estranho”, onde o pai da Psicanálise examina o conto “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann. Este texto de Freud é fundamental para o estudo da literatura fantástica, pois estabelece uma relação entre a natureza psíquica do estranho – aquilo que é recalcado e retorna – e a expressão literária.

Cleusa Rios Pinheiro Passos observa que a constante referência à imobilidade dos axolotes no conto de Cortázar “denuncia a pulsão de morte, ou seja, a tendência fundamental constante em todo ser vivo de retornar ao estado inorgânico, ao repouso absoluto” (PASSOS, 1986, p. 39).

Não apenas os limites entre o vivo e o inanimado são transgredidos, mas também os dos reinos animal, vegetal e mineral, como em trechos como: “pedra rosa da cabeça”, “uma fina fissura [a boca] rasgava a pedra sem vida”, e “onde deveriam estar as orelhas, cresciam três raminhos rubros da cor do coral, uma excrescência vegetal, as brânquias, suponho” (CORTÁZAR, 2021, p. 242).

A mistura entre os elementos dos diferentes reinos da natureza caracteriza o grotesco, segundo Wolfgang Kayser (KAYSER, 2009). O grotesco, definido por Davi Roas como uma mistura do humorístico com o terrível, confunde-se com o fantástico, na medida em que ambas as categorias estéticas compartilham temas, recursos expressivos e efeitos semelhantes (ROAS, 2014). A diferença básica entre o grotesco e o fantástico, de acordo com Roas, é que o grotesco deforma os limites do real, funcionando como uma caricatura, para provocar riso ou causar uma impressão negativa com o “caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante” dos seres e das situações representadas. O fantástico, por sua vez, é uma confrontação entre o real e o impossível, com a função primordial de transgredir a concepção do real que os leitores possuem (ROAS, 2014, pp. 199-200).

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

No conto de Cortázar, também é interessante observar que, ao consultar o dicionário, o narrador não apenas informa que o axolote é um anfíbio que permanece em fase larval, mas também menciona sua origem mexicana e a origem asteca do nome. Além disso, comenta que alguns exemplares foram encontrados na África e compara “o corpo rosado e quase translúcido” dos animais a “estatuetas chinesas de vidro leitoso” (CORTÁZAR, 2021, pp. 241-2).

Esses aspectos ressaltam a excentricidade do animal descrito, no sentido literal da palavra. Considerando a Europa como o centro da racionalidade (e o narrador se encontrando em Paris), os demais continentes (América, África e Ásia) estão fora desse centro. O fantástico contrapõe o racionalismo cientificista a outras concepções de mundo, como observa Remo Ceserani ao mencionar a passagem de limites e fronteiras como um procedimento narrativo recorrente na literatura fantástica (CESERANI, 2006).

Ainda a respeito da estranheza na descrição do animal, a coloração translúcida e a transparência remetem à imagem do fantasma. O próprio narrador menciona que, etimologicamente, “larva significa máscara e também fantasma” (CORTÁZAR, 2021, p. 243).

Apesar de toda essa estranheza, o protagonista se identifica imediatamente com os axolotes, observando que “suas patas, de uma fineza sutilíssima”, eram “arrematadas por pequenos dedos, por unhas minuciosamente humanas”. Os olhos dos axolotes deixam o homem obcecado: “Seu olhar cego, o diminuto disco de ouro inexpressivo e ao mesmo tempo terrivelmente lúcido, me penetrava com uma mensagem: ‘Nos salve, nos salve!’ Eu me surpreendia sussurrando palavras de consolo, transmitindo pueris esperanças” (CORTÁZAR, 2021, pp. 242-3).

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos, porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com a pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). (FREUD, 1976, p. 293)

Pois é justamente isso que ocorre no desfecho do conto, quando o narrador assume de modo definitivo a identidade do axolote, tratando o homem como uma terceira pessoa, agora distante:

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Agora sou definitivamente um axolote, e se penso como um homem é só porque todo axolote pensa como um homem no interior de sua imagem de pedra rosa. Parece-me que consegui comunicar-lhe um pouco disso, quando eu ainda era ele. E nessa solidão final a que ele já não volta, consola-me pensar que talvez ele escreva sobre nós, que acreditando imaginar um conto escreva tudo isso sobre os axolotes. (CORTÁZAR, 2021, p. 245)

O leitor, por sua vez, fica perplexo diante do texto paradoxal que tem em mãos: supostamente escrito pelo axolote transformado em homem que acredita estar imaginando um conto e, ao mesmo tempo, narrado pelo homem que se transformou em axolote e acredita ter comunicado ao escritor um pouco do mistério de que todo axolote pensa como um homem, embora não possa expressar seu pensamento.

Essas constatações são mais do que suficientes para que experimentemos o que David Roas denomina “ameaça do fantástico”, ou seja, “a irrupção do anormal num mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67).

Fica claro, portanto, que “Axolotes” é um conto tipicamente fantástico de acordo com algumas das principais concepções teóricas relacionadas com o gênero, como as de Freud, Ceserani e Roas.

A seguir, vamos analisar o conto “Fim do jogo” para, em seguida, compará-lo com “Axolotes” e discutir se o segundo é ou não fantástico e, em caso afirmativo, de acordo com quais abordagens teóricas. Em caso negativo, tentaremos investigar que tipo de relação pode ser estabelecida entre um conto não fantástico do autor e o sentido mais geral de sua obra.

“FIM DO JOGO”

“Fim do jogo” conta a história de três meninas – Letícia, Holanda e a narradora – que moram com a mãe, a tia Ruth e o gato José, numa casa próxima aos trilhos do Central Argentino. Holanda e a narradora ajudam nos afazeres domésticos, mas Letícia é dispensada, sem que inicialmente se explique o motivo. As outras duas meninas tornam a tarefa especialmente cansativa para as mulheres adultas, perturbando o ambiente, enquanto Letícia as aguarda lendo.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Terminada a lavagem da louça, as mulheres fazem uma sesta e as meninas saem escondidas para brincar à beira dos trilhos do trem, sendo que a brincadeira consiste em representar “estátuas e poses”. As regras do jogo estão previamente estabelecidas, iniciando com o sorteio da menina que irá representar. Se o jogo determinar estátua, a sorteada deve inventar uma representação que combine com as indumentárias escolhidas pelas outras duas. Quanto às poses, a encenação dispensa os adereços, mas exige muita expressividade para corresponder a sentimentos como inveja, caridade, vergonha, medo, rancor e ciúme. A atuação ocorre ao pé de um talude, diante do trem das duas e oito, que vem do Tigre.

Durante a explicação da narradora sobre a brincadeira, Letícia é inicialmente descrita como a que comanda o jogo: “a mais feliz das três e a mais privilegiada”, porque “não precisava secar os pratos e nem fazer as camas”; “podia passar o dia lendo ou colando figurinhas, e à noite a deixavam ficar acordada até mais tarde quando ela pedia, isso sem falar no quarto que era só dela, no caldo de osso e todo tipo de vantagem” (CORTÁZAR, 2021, p. 253).

No entanto, à medida que o texto avança, revela-se que esse privilégio está relacionado a uma necessidade especial da menina: “É provável que os longos discursos de mamãe sobre como devíamos nos comportar com Letícia houvessem tido efeito, ou simplesmente que gostávamos muito dela e não nos importávamos que ela fosse a chefe” (CORTÁZAR, 2021, p. 253).

Logo em seguida, descobrimos que o distúrbio de Letícia é uma paralisia:

Holanda era magra e eu nunca pesei mais de cinquenta quilos, mas Letícia era a mais magra das três, e para piorar as coisas era uma dessas magrezas que se veem de fora, no pescoço e nas orelhas. Talvez o enrijecimento das costas a fizesse parecer mais magra, como quase não conseguia mexer a cabeça para os lados ela dava a impressão de ser uma tábua de passar roupas em pé, daquelas forradas com tecido branco, como as que havia na casa das de Loza. Uma tábua de passar roupas com a parte mais larga para cima, em pé contra a parede. (CORTÁZAR, 2021, p. 253)

A história propriamente dita, com a quebra do equilíbrio inicial, começa quando as meninas recebem um bilhete jogado do trem por um passageiro, elogiando suas atuações: “Muito lindas as estátuas. Viajo na terceira janelinha do segundo vagão. Ariel B.” (CORTÁZAR, 2021, pp. 254-5). Nos dias seguintes, as meninas ficam animadas e brincam com mais entusiasmo, até que novamente outro papelzinho é lançado, com a seguinte mensagem: “A mais linda é a mais preguiçosa” (CORTÁZAR, 2021, p. 255).

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Logo as três entendem que Ariel está especialmente interessado em Letícia, o que causa muita alegria à homenageada e aumenta o ciúme das outras duas:

Não nos importávamos com o papelzinho de Ariel; de um trem andando veem-se as coisas do jeito que se veem, mas achávamos que Letícia estava se aproveitando demais da vantagem adquirida sobre nós. Sabia que não íamos comentar nada com ela e que numa casa onde há alguém com algum defeito físico e muito orgulho, todos brincam de ignorar o assunto, a começar pelo doente, ou então todos fingem que não sabem que o outro sabe. (CORTÁZAR, 2021, p. 256)

O conflito se intensifica quando Ariel anuncia, através de um novo bilhete, que pretende encontrar as meninas pessoalmente no dia seguinte. A narradora sente-se dividida, pois, por um lado, deseja a amizade de Ariel e considera justo esclarecer a verdade; por outro, não quer que Letícia sofra ainda mais ao revelar sua condição. Diante desse impasse, Letícia decide não comparecer ao encontro e pede às irmãs que, caso o rapaz pergunte muito sobre sua ausência, lhe entreguem uma carta escrita por ela e lacrada em um envelope.

Durante o encontro, Ariel conversa educadamente com as duas irmãs e demonstra interesse pelo jogo, mas não esconde seu desapontamento pela ausência de Letícia. Holanda, então, entrega-lhe a carta fechada no envelope, e o rapaz se despede sem abri-la na frente das meninas. Assim, o leitor também fica sem saber o conteúdo da carta, pois a narradora, embora curiosa, não tem coragem de perguntar à irmã sobre o que estava escrito.

No dia seguinte, após o almoço, Letícia convoca novamente as irmãs para o jogo. Ela leva as melhores joias da mãe e de tia Ruth e pede às irmãs que a deixem representar:

Achamos que ficou maravilhosa, a estátua mais sensacional que já havíamos feito, e então vimos Ariel olhando para ela, debruçado para fora da janela ele olhava só para ela, girando a cabeça e olhando para ela sem nos ver, até o trem levá-lo de repente. Não sei por que nós duas corremos ao mesmo tempo para amparar Letícia, que estava com os olhos fechados e o rosto coberto por enormes lágrimas. (CORTÁZAR, 2021, p. 260)

O conto termina quando, na tarde seguinte, Letícia permanece lendo no quarto, enquanto as outras meninas veem o trem passar, com a terceira janela do segundo vagão vazia, e imaginam o rapaz viajando do outro lado “quieto em seu assento, olhando para o rio com seus olhos cinzentos” (CORTÁZAR, 2021, p. 260).

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Pelo resumo acima, já podemos perceber que o conto é bastante diferente de “Axolotes”. Enquanto o primeiro apresenta uma metamorfose, aspectos do grotesco e o tema do duplo – características tipicamente fantásticas –, no segundo estamos diante de uma experiência de amadurecimento afetivo na vida de três meninas de uma mesma família, sendo que uma delas apresenta uma paralisia, um assunto que, na casa, todos “brincam de ignorar”.

Assim, “Fim do jogo” não se enquadra nos conceitos teóricos mais rígidos sobre o fantástico, como os de Todorov e Roas, por exemplo, segundo os quais a presença do sobrenatural – ou de algum fenômeno que se assemelhe a ele – é condição necessária para o gênero. Contudo, feita essa constatação, vamos investigar mais a fundo o conto, buscando responder em que medida, de acordo com outros conceitos teóricos, ele pode ou não ser considerado fantástico.

O SENTIDO DO JOGO

O jogo tem uma importância central na obra de Julio Cortázar, tanto que vários de seus livros trazem a ideia de uma atividade lúdica desde o título: além de **Fim do jogo**, que traz as duas narrativas analisadas aqui, poderíamos citar também a coletânea em dois volumes, **Último round**, composta por textos de diversos gêneros, desenhos, fotografias, recortes de jornal, e o principal romance do autor, **O jogo da amarelinha** (no original, *Rayuela*), dentre outros exemplos.

O próprio fazer literário, como observa Passos, é visto pelo escritor como um jogo:

O jogo enquanto duplicidade, busca, representação, passagem, destruição, ruptura, transgressão e, sobretudo, prazer, marca a maioria dos contos cortazarianos, metamorfoseando-se através da criativa elaboração textual de cada um, mas sempre emanando do desejo do narrador ou das personagens. (PASSOS, 1986, p. 105)

Alazraki, por sua vez, relaciona a importância do lúdico, no projeto de Cortázar, com uma possibilidade de transformação cultural mais ampla. No livro **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**, um capítulo inteiro é dedicado ao tema, tendo como base uma apresentação resumida de estudos teóricos essenciais sobre o jogo, como os de Johan Huizinga e Roger Callois. E então, o crítico pondera que “se o *homo ludens* é uma alternativa do *homo sapiens*, se a condição do jogo é uma liberdade perdida no chamado ‘mundo real’, que

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

o jogo resgata e converte em rota de retorno até o homem” (ALAZRAKI, 1994, p. 98 – tradução nossa)¹, faz todo sentido que Cortázar considere a poesia como um jogo:

[...] porque jogar poesia é jogar a pleno, deixar até o último centavo sobre o tapete para arruinar-se ou quebrar a banca. Nada mais rigoroso que um jogo; as crianças respeitam as leis da pipa ou das esquinas com um afinco que não põem nas da gramática (CORTÁZAR *apud* ALAZRAKI, 1994, p. 98 – tradução nossa)².

Toda a obra de Cortázar, aliás, consistiria num esforço de transcender o *homo sapiens*, para se chegar, como estaria dito em **O jogo da amarelinha**, “a uma realidade inédita, cuja porta todos buscam” (ALAZRAKI, 1994, p. 99).

E Davi Arrigucci Jr. também comenta algo nesse sentido, ao observar que um dos aspectos fundamentais do jogo, para Cortázar, está relacionado com a diversão, no sentido etimológico de “desvio”:

[...] o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a uma outra coisa, como um elemento epifânico. (ARRIGUCCI JR., 1973, pp. 56-7)

Ainda voltaremos à ideia de transcendência no projeto de Cortázar, mas agora vamos retomar o conto “Fim do jogo”, considerando a posição central que a atividade lúdica ocupa na obra do escritor.

Inicialmente, fica clara a oposição entre dois mundos na vida das personagens. De um lado, temos a casa, onde as regras são estabelecidas pelas mulheres adultas e as meninas lidam com os afazeres domésticos, com exceção de Letícia, vista como privilegiada. Do outro,

¹ “Si el *homo ludens* es una alternativa del *homo sapiens*, si la condición del juego es una libertad perdida en el llamado ‘mundo real’ y que el juego rescata y convierte en ruta de retorno hacia el hombre, es comprensible que Cortázar haya definido la poesía [...] como juego”.

² “[...] porque jugar poesía es jugar a pleno, echar hasta el último centavo sobre el tapete para arruinarse o hacer saltar la banca. Nada más riguroso que un juego; los niños respetan las leyes del barrilete o las esquinitas con un ahínco que no ponen en las de la gramática”.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

temos a rua, que se abre quando as mulheres dormem e as meninas saem escondidas pela “porta branca”: “e ao torná-la a fechar, era como um vento, uma liberdade que nos levava pelas mãos, pelo corpo inteiro e nos lançava para diante” (CORTÁZAR, 2021, p. 252).

A relação entre esses dois espaços é muito dinâmica, pois, como observa Vera Lúcia Andrade (1975), a casa também é um lugar de representação, onde “todos brincam de ignorar o assunto, a começar pelo doente, ou então todos fingem que não sabem que o outro sabe” (CORTÁZAR, 2021, p. 256).

Assim, Holanda e a narradora fingem obedecer às regras impostas por mamãe e tia Ruth, mas inventam toda sorte de estratégias para driblar as leis do mundo adulto: deixam cair uma peça de louça limpa na água suja, fazem comentários para gerar desentendimento entre as duas mulheres da casa, derramam água quente no lombo do gato. Por fim, fugindo das punições da mãe, as duas correm pela casa e se trancam no quarto, de onde pedem “desculpas com emocionantes falas teatrais” (CORTÁZAR, 2021, p. 252).

A rua, por sua vez, conforme Passos, “provoca não só mudanças de hábitos, mas também importantes descobertas”, que envolvem “o despertar do próprio corpo e o aflorar de novas sensações, a saber, liberdade, calor, reconhecimento, prazer de ver” (PASSOS, 1986, p. 106).

Essa relação com o corpo pode ser percebida especialmente no trecho em que a narradora descreve a primeira fase da brincadeira, denominada por ela como “primeira inspeção do reino”: “Gostávamos de flexionar as pernas e descer, subir descer de novo, entrando numa e noutra zona de calor, estudando nosso rosto para apreciar a transpiração, com o que, passado um tempo, tínhamos virado uma sopa” (CORTÁZAR, 2021, pp. 252-3).

O mais importante, porém, é o modo como se relacionam os sentimentos e a expressão desses sentimentos, levando-se em conta a situação da casa e da rua. Como dissemos acima, Holanda e a narradora “ouvem longos discursos de mamãe” sobre como devem se “comportar com Letícia” (CORTÁZAR, 2021, p. 253). Elas são educadas para aceitar que Letícia seja tratada de modo diferente, o que a narradora considera um privilégio, embora compreenda as razões para o tratamento diferenciado.

Mas enquanto em casa não se pode falar abertamente sobre a contrariedade sentida pelas meninas, na rua, através do jogo, elas podem expressar livremente as mais diversas e conflituosas emoções, inclusive inveja, rancor e ciúme: “Assim, através da representação, elas extravasam os sentimentos recalçados em casa” (ANDRADE, 1975, p. 170).

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Letícia, que, em casa, está limitada a atividades como ler e colar figurinhas devido à paralisia, na rua, pode representar as estátuas mais perfeitamente, transformando sua limitação em uma vantagem sobre as outras meninas. É justamente essa característica que lhe permite atrair a atenção de Ariel, aumentando o ciúme das irmãs.

Considerando que a casa é habitada exclusivamente por mulheres, o que está em disputa é de grande importância: “A via férrea é, metaforicamente, a via do desejo, pois sobre ela viajam olhares, elos entre as irmãs e o mundo, reflexos míticos de suas demandas. Mais ainda, viaja nela a figura capaz de preencher a ausência do masculino em suas existências: Ariel” (PASSOS, 1986, p. 107).

Como vimos acima, porém, esse preenchimento só é possível no nível do desejo, uma vez que a paralisia é bela apenas como representação no jogo da estátua. E, sendo assim, “o princípio de realidade substitui o princípio de prazer”: “A autopreservação do ego impede a continuidade do jogo. A eleita rompe-o e, enquanto no dia seguinte, repousa, as irmãs, entre ‘aliviadas e furiosas’, constatam o vazio deixado por Ariel, na janela do desejo” (PASSOS, 1986, p. 109).

O fim da brincadeira marca a passagem da infância para a juventude e, de acordo com Passos, o jogo é recuperado pelo próprio texto, através do qual “um outro jogador, perspicaz e sensível, manipula as regras e lança-as em narrativas diversas, preservando o gosto pelo lúdico” (PASSOS, 1986, p. 110).

Essa bela narrativa de Cortázar materializa um aspecto da realidade que nossa visão cotidiana quase nunca é capaz de compreender e aceitar conscientemente, ou seja, a possibilidade de sentir, diante de uma mesma situação, emoções radicalmente incompatíveis, como inveja, caridade, rancor, ciúme, vergonha e medo. Cabe agora investigar em que medida esse aspecto da narrativa, de expressão do inconsciente, tem alguma relação com o fantástico.

O FANTÁSTICO PARA CORTÁZAR E ALAZRAKI

Vamos pensar agora nas considerações do próprio Cortázar a respeito do que ele entende por fantástico e em sua visão mais geral sobre a literatura e a realidade. Depois vamos retomar o conceito de neofantástico, de Jaime Alazraki.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Na sequência do ensaio “Alguns aspectos do conto”, após declarar que quase todos os seus contos pertencem ao gênero fantástico, por falta de um nome melhor, o escritor argentino prossegue:

No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo. (CORTÁZAR, 2008, pp. 148-9)

Já numa entrevista concedida a Margarita García Flóres, em março de 1967, Cortázar declara que compartilha de uma determinada visão “maravilhosa”³ da realidade de um personagem do seu romance **O jogo da amarelinha**. E explica:

Maravilhosa no sentido que ele crê que a realidade cotidiana mascara uma segunda realidade que não é nem misteriosa, nem transcendente, nem teológica, senão que é profundamente humana, mas que, por essa série de equívocos a que nos referíamos, faz um tempo que tem estado como que mascarada por trás de uma realidade pré-fabricada, por muitos anos de cultura, uma cultura onde há maravilhas, mas também há profundas aberrações, profundas tergiversações. (CORTÁZAR *apud* FLÓRES, 1967, s/p – tradução nossa)⁴

³ Cabe aqui uma observação a respeito de outra modalidade literária que costuma ser confundida com o fantástico, a saber: o realismo maravilhoso. Como explica Irlemar Chiampi (1980), o fantástico se diferencia do realismo maravilhoso, no seguinte sentido: enquanto no primeiro ocorre uma impossibilidade de conciliar os contrários; no segundo, ocorreria uma naturalização do sobrenatural. Assim, por exemplo, Cortázar costuma ser analisado pela crítica como representante do fantástico, uma vez que, em suas narrativas, costuma se estabelecer uma tensão entre dois níveis de realidade. E o conflito narrativo surge justamente dessa tensão, como se dá, por exemplo, em “Casa tomada”, um de seus contos mais conhecidos. Gabriel García Márquez, por sua vez, tem seu nome associado ao realismo maravilhoso, pois, em suas obras, a combinação entre o real e o maravilhoso ocorre de forma mais harmônica, como é o caso, por exemplo, de inúmeros acontecimentos apresentados lado a lado em *Cem anos de solidão*. Tanto um fenômeno natural, como a chegada de uma barra de gelo, em Macondo, pode ser descrita como algo extraordinário; quanto a levitação do Padre Nicanor Reyna pode ser apresentada como algo natural. O termo maravilhoso é utilizado aqui, por Cortázar, com uma concepção diferente da adotada por Chiampi, funcionando mais como uma forma de questionamento da cultura dominante.

⁴ “Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, si no que es profundamente humana pero que por esa serie de equivocaciones a que nos referíamos hace un momento ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura em donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones”.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Pouco adiante, na mesma entrevista, o escritor fala sobre um sentimento de extrema insatisfação da juventude da época, na Europa, com o mundo que lhe foi deixado por seus pais. Esse comentário do escritor complementa a ideia do que seja essa realidade “pré-fabricada” por muitos anos de cultura:

Quer dizer, a sensação de que o mundo pode terminar a qualquer momento com a bomba atômica e, realmente, isso não é nenhum triunfo depois de dois mil anos de judaico-cristianismo, aristotelismo e platonismo! Isso que se chamou “humanismo” ao longo do século XIX e que era uma espécie de religião do progresso enganou em grande medida inclusive até a geração de nossos pais, mas já não engana aos jovens. (CORTÁZAR *apud* FLÓRES, 1967, s/p – tradução nossa)⁵

Diante disso, o papel do escritor, para Cortázar, exigiria “uma crítica profunda da linguagem da literatura”, capaz de permitir “uma crítica metafísica mais funda sobre a natureza humana”. Assim, o seu objetivo estaria relacionado com uma “máxima tensão do espírito”, que lhe permitisse atingir uma visão diferente da realidade:

[...] um ponto de vista, no qual o tempo e o espaço ordinários se revelam como meras aceitações (na realidade meros instrumentos de trabalho do espírito) que talvez uma grande ofensiva do homem poderia quebrar se realmente ele houver de chegar a ser alguma vez esse novo homem que tanto se insinua e pelo qual tanto se espera em **O jogo da amarelinha** (CORTÁZAR *apud* FLÓRES, 1967, s/p – tradução nossa)⁶

Pensando nos contos cortazarianos, vimos como o seu trabalho com a linguagem é fundamental para a metamorfose do narrador em “Axolotes”. E podemos observar que as noções cotidianas de espaço e tempo são questionadas em diversas de suas narrativas, como ocorre, por exemplo, em “Continuidade dos parques”, quando o espaço ficcional de um romance lido pelo personagem do conto – uma narrativa enquadrada dentro da história – mistura-se com o espaço do personagem-leitor, em um habilidoso trabalho de metalinguagem.

⁵ “Es decir, la sensación de que el mundo que sus padres les han ofrecido es un mundo que puede terminar en cualquier momento la bomba atómica y, realmente, ¡eso no es ningún triunfo después de dos mil años de judeo-cristianismo, aristotelismo y platonismo! Eso que se llamó “humanismo” a lo largo del siglo XIX, y que era una especie de religión del progreso, engaño en gran medida incluso hasta a la generación de nuestros padres, pero no engaña ya a los jóvenes.”

⁶ “un punto de vista en el cual el tiempo y el espacio ordinarios se le revelan como meras aceptaciones (en realidad meros instrumentos de trabajo del espíritu) que tal vez una gran ofensiva del hombre podría quebrar si realmente él ha de llegar a ser alguna vez ese nuevo hombre del que tanto se insinúa y tanto se espera en *Rayuela*”.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Quanto ao problema do tempo, podemos citar, por exemplo, as reflexões do músico Johnny Carter, no conto “O perseguidor”. Sendo um saxofonista de jazz, Johnny procura explicar para o seu biógrafo Bruno – o narrador do conto – que a música lhe possibilita vivenciar o tempo de um modo diferenciado. Ele compara o tempo a uma mala que, na percepção cotidiana, pode conter apenas algumas peças de roupas; mas, durante a execução de uma música, é capaz de conter uma loja inteira. E depois observa que, se todos conseguíssemos viver como nos momentos em que ele está tocando “poderíamos viver mil vezes mais do que estamos vivendo por culpa dos relógios, dessa mania de minutos e de depois de amanhã...” (CORTÁZAR, 2021, p. 339).

Retomando agora o conceito de neofantástico proposto por Jaime Alazraki, o crítico se apoia, como já dissemos, nas considerações do próprio Cortázar, para compreender a ficção realizada pelo escritor argentino, bem como por outros autores representativos do século XX, como Kafka e Borges. Basicamente, Alazraki busca definir o neofantástico a partir de três aspectos, que ele denomina como “visão”, “intenção” e “*modus operandi*”.

Isso porque, apesar de todas as diferenças entre as obras de cada escritor, ele observa muitas semelhanças, a começar pela visão de realidade que estaria por trás de todas elas: “O neofantástico assume o real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 2001, p. 276 – tradução nossa)⁷.

Quanto à intenção do neofantástico, Alazraki observa que as situações narradas são, na maior parte dos casos:

[...] metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, indo a contrapelo do sistema conceitual ou científico com que lidamos no dia-a-dia (ALAZRAKI, 2001, p. 277 – tradução nossa)⁸

⁷ “lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”.

⁸ “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las cedillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario”.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Por fim, quanto ao *modus operandi*, enquanto o fantástico tradicional busca reproduzir a realidade tal como a conhecemos para, em seguida, introduzir um fato sobrenatural que golpeia a porta dessa mesma realidade cotidiana; o conto neofantástico nos apresenta, desde as primeiras frases do texto, o elemento fantástico. E o relato é construído de modo a envolver os personagens e o leitor na aceitação do insólito.

Assim, enquanto o fantástico, sendo contemporâneo do Romantismo e do Realismo, representaria um questionamento do racionalismo científico e dos valores da sociedade burguesa, segundo Ceserani (2006), o neofantástico estaria relacionado com o contexto da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, sendo influenciado pelos movimentos de vanguarda (especialmente o Surrealismo), bem como por grandes mudanças do pensamento no século XX, como a Psicanálise e o Existencialismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelas análises acima, fica claro que “Axolotes” é um conto tipicamente “fantástico moderno” ou “neofantástico”. A diferença entre esses termos é mais uma questão de nomenclatura do que de conceito. Alazraki introduz o termo “neofantástico” para destacar as diferenças entre as expressões literárias dos séculos XVIII e XIX e a ficção fantástica do século XX em diante. Roas, por sua vez, questionando o conceito criado por Alazraki, destaca mais as semelhanças entre os gêneros fantásticos das diferentes épocas, considerando que as mudanças nos contextos histórico e cultural implicaram em adaptações na expressão literária da modernidade. Ou seja, enquanto Alazraki valoriza mais a ruptura, Roas enfatiza a continuidade.

Quanto ao conto “Fim do jogo”, embora, a rigor, não possa ser considerado fantástico, ele estabelece um diálogo muito rico com os conceitos teóricos do gênero, começando pelo de Freud, pois o jogo na narrativa traz à tona o que foi recalcado. Esse conto de Cortázar não chega a ser fantástico, uma vez que os sentimentos reprimidos das meninas não se manifestam de forma assustadora. O motivo para essa falta de deformação intensa está ligado ao fato de elas encontrarem meios de expressar, através do jogo, seus sentimentos não admitidos conscientemente.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

Assim, nossa investigação confirma a hipótese inicial de que nem todos os contos de Cortázar são fantásticos. No entanto, mesmo um conto como “Fim do jogo”, embora não seja fantástico, está coerente com o projeto literário de Cortázar, pois trata de uma “segunda realidade” encoberta pela realidade cotidiana. Essa segunda realidade – dos sentimentos infantis reprimidos pelo mundo adulto – vem à tona através do jogo, tanto o das meninas à beira do trilho de trem quanto da narradora ao retomar a representação através do texto.

Embora o nome de Julio Cortázar seja frequentemente associado à literatura fantástica do século XX, o escritor argentino não se limita a qualquer rótulo específico. Seu esforço é desviar-se da “normalidade repetitiva”, apontando para uma nova dimensão da realidade, como observou Davi Arrigucci Jr. (1973). A grande diversidade no conjunto de suas narrativas comprova isso. Contos como “A culpa é de ninguém”, “Os venenos” e “Torito” se distanciam do conceito de fantástico proposto por Davi Roas, pois não apresentam elementos sobrenaturais. O primeiro descreve um episódio trivial de um homem esperando sua esposa, o segundo gira em torno da descoberta do amor e do ciúme por um menino, e o terceiro é um relato de um boxeador sobre suas lutas e recuperação. No entanto, cada uma dessas narrativas merece uma análise à parte, o que excede o alcance deste trabalho.

Concluindo, podemos afirmar que a obra de Cortázar não é inteiramente fantástica, mas é justamente essa diversidade que a torna ainda mais surpreendente. Como diria o próprio escritor, em seu ensaio “Do sentimento de não estar de todo”:

[...] às vezes sou maior do que o cavalo em que monto, e outros dias caio em um dos meus sapatos e me dou um golpe terrível, sem contar o trabalho para sair, as escadas fabricadas laço a laço com os cordões e a terrível descoberta, já na margem, de que alguém guardou o sapato num guarda-roupa [...] E me agrada, e sou terrivelmente feliz em meu inferno, e escrevo. Vivo e escrevo ameaçado por essa lateralidade, por essa **paralaxe verdadeira**, por esse estar sempre um pouco mais à esquerda ou mais no fundo do lugar onde se deveria estar para que tudo calhasse satisfatoriamente num dia a mais de vida sem conflitos. (CORTÁZAR, 2008, p. 167 – grifos do autor)

Assim, se o fantástico, para Cortázar, está relacionado com esse sentimento de não estar de todo na realidade cotidiana ou pré-fabricada da cultura ocidental, sua obra também está “sempre um pouco mais à esquerda ou mais no fundo do lugar” do que supõe nossa vã filosofia.

Recebido em: 04/05/2024

Aceito em: 01/07/2024

Publicado em: 30/09/2024

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra**. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.
- ANDRADE, Vera Lúcia. A representação e o ritual em “Final do jogo”, de Julio Cortázar. **Revista literária do corpo discente da Universidade Federal de Minas Gerais**. Ano X, número 10. Belo Horizonte: UFMG, 1975. Disponível em: periodicos.ufmg.br/index.php/literaria_corpo_discente/issue/view/390. Acesso em: 01 de abril de 2024.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião enlacrado: a poética de destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O mágico desencantado ou As metamorfoses de Murilo (prefácio). In: RUBIÃO, Murilo. Rio de Janeiro. **O pirotécnico Zacarias**. São Paulo. Ática. 1974.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FLÓRES, Margarita García. Siete respuestas de Julio Cortázar. In: **Revista de la Universidad de México**. Vol. 21, número 07, marzo de 1967. Disponível em: revistadelauniversidad.mx/articles/015238dc-eda1-4f42-9cf1-2417115a993d/siete-respuestas-julio-cortazar. Acesso em: 06 de outubro de 2023.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

CORTÁZAR NOT ENTIRELY FANTASTIC: A COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN THE STORIES “AXOLOTL” AND “END OF THE GAME”

João Pedro Lisbinski Caimar

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
(joaopedro140296@gmail.com)

Fábio Dobashi Furuzato

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
(fabiodf71@gmail.com)

ABSTRACT

Julio Cortázar is a name always remembered when it comes to fantastic literature from the 20th century. Reading a book like **End of the game**, however, leads us to ask whether all of the author's short stories can be considered fantastic, since the narratives in this collection are very different from each other. Based on this observation, this study consists of a comparative analysis between the short stories “Axolotl” and “End of the game” because, while the first one presents some typical fantastic characteristics, such as the themes of metamorphosis and the double; the second one deals with events linked to the preadolescence of three girls, without any occurrence of a supernatural phenomenon. It is noted that the occurrence of a supernatural episode – or something that resembles it – is a necessary condition for fantastic literature, according to the definitions of theorists such as Tzvetan Todorov and David Roas. With this comparison, we seek to answer whether, in fact, all of the author's short stories can be considered fantastic and, if so, based on which theoretical concepts. If the answer is negative, we intend to discover what type of relationship can be established between a non-fantastic short story by Cortázar and the more general meaning of his work.

Keywords: Julio Cortázar; Fantastic Literature; Short Stories; Literary Criticism; Narratives.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------

CORTÁZAR NO DEL TODO FANTÁSTICO: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LOS CUENTOS “AXÓLOTL” Y “FINAL DEL JUEGO”

João Pedro Lisbinski Caimar

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(joaopedro140296@gmail.com)

Fábio Dobashi Furuzato

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

(fabiodf71@gmail.com)

RESUMEN

Julio Cortázar es un nombre siempre recordado cuando se habla de literatura fantástica del siglo XX. Pero leer un libro como **Final del juego** nos lleva a preguntarnos si todos los cuentos del autor pueden considerarse fantásticos, ya que las narrativas de esta colección son muy diferentes entre ellas. A partir de esta observación, el presente trabajo consiste en un análisis comparativo entre los cuentos “Axólotl” y “Final del juego”, pues, mientras el primero presenta características típicamente fantásticas, como los temas de la metamorfosis y el doble; el segundo trata de acontecimientos vinculados a la preadolescencia de tres niñas, sin que se produzca ningún fenómeno sobrenatural. Y la aparición de lo sobrenatural – o algo que se le parezca – es una condición necesaria para la literatura fantástica, según las definiciones de teóricos como Tzvetan Todorov y David Roas. Con esta comparación, pretendemos responder si, efectivamente, todos los cuentos del autor pueden considerarse fantásticos y, en caso afirmativo, en base a qué conceptos teóricos. Si la respuesta es negativa, nos proponemos descubrir qué tipo de relación se puede establecer entre un cuento no fantástico de Cortázar y el significado más general de su obra.

Palabras-clave: Julio Cortázar; Literatura Fantástica; Cuentos; Crítica Literaria; Narrativas.

TEMÁTICA LIVRE

Revista (Entre Parênteses)	Alfenas, MG	v. 13	n. 1	1-23
----------------------------	-------------	-------	------	------