

CARTA A UNA SEÑORITA EN PARÍS: EXPERIÊNCIAS NEOFANTÁSTICAS, OU INEXPLICÁVEIS DA REALIDADE

Wanderlan da Silva ALVES

(Universidade Estadual Paulista – UNESP/Rio Preto)

RESUMO: analisamos o conto “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, focalizando o trabalho de escrita que se realiza nessa narrativa, a partir da invasão da anormalidade no espaço e na vivência cotidiana do protagonista. Ao ver-se envolvida numa realidade que não pode ser negada nem racionalizada, a personagem principal tanto experimenta a angústia de situar-se numa condição e num espaço que não se submetem, quanto amplia sua concepção de realidade, percebendo que, no contexto em que se insere, realidade é tudo aquilo que é pensável. Desse modo, a personagem reconhece a natureza da comunicação de experiências humanas, realizada via linguagem, como um conjunto de interações pautadas em relações instáveis e marcadas por jogos de poder. Nesse contexto, a experiência com o fantástico se intensifica e leva a personagem e, mesmo o leitor, a questionar seus próprios limites de ação, dentro do universo em que se insere.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Cortázar; neofantástico; literatura fantástica

RESUMEN: investigamos el cuento “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, enfatizando el trabajo con la escritura que se realiza en ese relato, desde la irrupción de la anormalidad en el espacio y en la vida cotidiana del protagonista. Viéndose bajo una realidad a la que ya no se puede negar ni tampoco racionalizar, el personaje central prueba la angustia de hallarse bajo una condición y un espacio que no se sujetan y, además, amplía su concepción sobre la realidad, percibiendo que, en el contexto bajo el que se ancla, realidad es todo lo pensable. A partir de ello, el personaje experimenta la naturaleza de la comunicación de experiencias humanas que se concreta por medio del lenguaje, tomándola como un

conjunto de interacciones ancladas en relaciones inestables y ordenadas por juegos de poder. En ese contexto, experimentar lo fantástico hace que el personaje, y aun el lector, reflexione sobre sus propios límites de acción en el universo del que forma parte.

PALABRAS-CLAVE: Julio Cortázar; neofantástico; literatura fantástica

Os contos de Julio Cortázar (1914-1984) têm sido estudados sob o rótulo geral de literatura fantástica, seguindo-se propostas variadas para essa nomeação, como a de Todorov (2006) e a de Roas (2001). A grande discussão que emerge ao se declararem fantásticos os seus contos, no entanto, consiste na questão de o que entendemos por fantástico? Procuramos propor a análise de teorias, mas, em geral, somos traídos pela complexidade do texto literário em face, ora da rigidez de teorias centradas especificamente no texto, ora da generalidade das propostas que buscam expandir a noção de fantástico e, para isso, correm o risco de não valorizar suficientemente sua materialidade, sua construção, seu arranjo formal. O próprio Cortázar (1993) afirmava a grande diferença que há entre elas, e dizia que aceitava a denominação de contos fantásticos para os seus por falta de um nome melhor. Sua noção de conto excepcional dá relevo à necessidade de o conto ser breve, intenso e de a narrativa não ter interesse senão para o pequeno ambiente das personagens, isto é, que seja autônomo e não dependa de seu criador para existir. Desse modo, o emprego de elementos fantásticos na composição de seus contos é, em geral, mais um elemento narrativo a ser articulado à sintaxe do texto para a criação de um efeito para a narrativa do que a razão do conto em si, o que, já de início, distancia seus contos da literatura fantástica tradicional, escrita nos séculos XVIII e XIX.

No conto “Carta a una senõrita en París”, por exemplo, o elemento fantástico, o fato de a personagem protagonista vomitar coelhinhos, não a assusta (nem nos assusta) enquanto

acontecimento, não provoca hesitação; por outro lado, não é alegoria, é acontecimento literal. Há, nisso, na verdade, uma outra visão do fantástico em relação ao fantástico tradicional. Por meio dessa perspectiva, à que Alazraki (2001) chama de neofantástico, o conto em questão explora uma realidade inexplicável, mas não o faz para afirmar a razão, e sim para questionar os próprios limites da realidade do protagonista e da relação do homem com ela e com seus conceitos.

Adotando essa perspectiva, procuramos, no presente texto, analisar a relação do homem (representado pela personagem protagonista, do conto em questão) com a realidade em que vive e com a ficção, bem como suas implicações, no que se refere aos conceitos de realidade legitimados em/por nossa cultura, cuja fundamentação se sustenta numa base de modelo racionalista. Procuramos, ainda, observar como essa percepção dos limites entre mundo real e mundo ficcional se textualizam na narrativa.

1 UMA NOVA PERCEPÇÃO DO MUNDO À SUA VOLTA

Originalmente publicado no livro *Bestiário*, de 1951, o conto “Carta a una señorita en París”, de Julio Cortázar, nos apresenta uma situação de inquietude e de adaptação em relação à realidade, que leva ao questionamento dessa realidade e da condição do homem como parte dela. No que se refere à história narrada, o conto possui basicamente a seguinte fábula (TOMASHEVSKI, 2006): a personagem principal vai viver no apartamento de sua amiga Andrée, em Buenos Aires, enquanto esta está em Paris. Ela resolve, então, escrever a Andrée e contar-lhe que, há algum tempo, vomita coelhinhos e que isso alterou, significativamente, sua vida, seus hábitos e sua relação com o mundo.

O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador personagem, o amigo de Andrée, que é quem escreve a carta, com foco narrativo centrado no narrador protagonista. Sobre a psicologia

dessa personagem, podemos considerá-la plana com tendência a redonda, haja vista seu grau significativo de densidade psicológica, que se percebe pela relação tensa entre suas concepções – o ser – e seus atos – o fazer –, como se comprova, por exemplo, pelo fato de que, ao mesmo tempo, ela possui um amor maternal pelos coelhinhos que vomita, e deseja matá-los.

O que se percebe, a respeito do estabelecimento dessa psicologia para o narrador do conto é que a construção articulada à situação dramática narrada no texto vai delineando e definindo a personagem, de forma que é a vivência da personagem protagonista que configura uma situação dramática, que envolve o protagonista em complexidades, angústias e inquietações. Desse modo, só uma rica caracterização psicológica poderia dar uma realização coerente ao problema que ela enfrenta: os limites da realidade passível de ser vivenciada pelo humano e o comportamento do homem diante de questões inexplicáveis.

Esse processo já se inicia com a desautomatização da leitura (SHKLOVSKI, 2004), quando, já no início da narrativa, nos é apresentado com grande naturalidade o fato de que o narrador protagonista vomita coelhinhos. Diz-nos: “yo no quería verme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). Notamos, então, que o ato de vomitar coelhinhos é tratado como algo comum, já conhecido, inclusive, pela forma determinada com que eles são colocados no texto (los conejitos). Instala-se, já a partir daí, um processo de irrupção da anormalidade na normalidade, em que os padrões são deslocados e no qual são tratadas como naturais situações que não são, pois não é comum que alguém vomite coelhinhos. Esse é um processo de instauração do neofantástico (ALAZRAKI, 2001), que, no conto em questão, suscita no leitor, entre outros efeitos, as perplexidades e inquietações decorrentes da deflagração de uma situação anormal para os padrões de realidade oficialmente cultivados. Além disso, por estar narrado a partir de uma “visão com” (POULLON, 1974),

o conto possibilita a identificação entre o leitor e o narrador protagonista, o que desperta uma relação emocional por parte do leitor, que, como o protagonista, pode sentir-se impotente e/ou ameaçado diante da situação apresentada na narrativa.

No mesmo trecho, o narrador protagonista afirma incomodar-se com uma ordem fechada, a ordem da razão, que busca organizar cada coisa em seu lugar, estabelecendo uma classificação entre o que é ou está (no lugar) certo ou não. Essa observação aponta o incômodo que a ordem estritamente racional lhe provoca, porque, funcionando como um verdadeiro ritual, ela sustenta máscaras, impedindo a vivência do sujeito, à medida que promove a “sumisión del propio ser” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), pois, ao apresentar uma forma e uma organização fechada, essa ordem imobiliza o indivíduo, conservando-o como uma “fotografía del amigo muerto” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), para empregar uma figura do próprio conto, que ilustra a situação, uma vez que essa fotografia mantém o amigo próximo, aceito e querido, desde que ele esteja nos moldes esperados, o que o encerra e o conserva morto.

No conto, se polarizam as relações entre o ordinário e o não-ordinário¹. Desse modo, no conto, configura-se uma distinção entre a vida ordinária, caracterizada como sendo echada e opressiva, que é representada pela casa de Andrée. Nesse âmbito, se mostra, sempre, que é necessário garantir a regularidade do comportamento das personagens. Ao indivíduo, aqui identificado com o coelhinho vomitado, “su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba con un clic

¹ Preferimos, aqui, a expressão “não-ordinário” a “extraordinário”, uma vez que este termo veicula uma noção de ordem muito presa ao racional, que não estaria de acordo com a relação que o próprio conto estabelece com o conceito de realidade. Essa noção racional estabelece a dicotomia extraordinário X ordinário. Não há a mesma conotação para o termo “não-ordinário”, posto que este, ao relacionar-se a “ordinário”, não estabelece um contraste entre mentira e verdade (BARROS, 1990); antes, traz-nos as noções de ilusão e representação, essas, sim, diretamente relacionadas ao ato de narrar.

final, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio” (CORTÁZAR, 2007, p. 140-141). No contexto do conto, a situação do coelhinho, colocado dentro do bolso do paletó do protagonista (para ficar escondido) mostra que a sua vida é controlada sutilmente para não provocar perturbações à ordem instituída. Em certa medida, essa situação é análoga à vivenciada pelo próprio protagonista, no decorrer do conto, pois ele tem de manter-se no quarto, com os coelhos, já quase não sai, e, desse modo, não só os esconde, mas também se esconde.

Esconder (-se), funciona, pois, como uma forma de amenizar a diferença e as opacidades que ela mobiliza. Diante da impossibilidade de legitimar-se, a diferença se manifesta, no conto, pela estrutura da linguagem textual, e flagra, desse modo, o sentimento de ilegitimidade que o não-ordinário carrega consigo, mas que se presentifica na relação entre o sujeito, a língua e a escrita. Logo, torna-se clara, na narrativa, a consideração negativa acerca do utilitarismo e do caráter de ordem do cotidiano racionalizado: “Sara no vio nada, le fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valija-ropero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones donde abunda la expresión ‘por ejemplo’” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifos nossos). Nesse trecho, se ressalta, com certa ironia, a alienação do sujeito, vitimado pela obsessão do “arduo problema en ajustar el sentido del orden”. Há que destacar, ainda, a atitude autoritária que o ordinário representa no texto, conforme se nota pela repetição da expressão “por ejemplo”, que aponta o modelo ideal de comportamento a ser seguido pelo narrador protagonista.

Na narrativa, essa relação torna-se, paulatinamente, mais aguda, até chegar a uma situação em que já não se pode fugir do não-ordinário. Como quando a personagem protagonista percebe que vai vomitar um coelhinho no elevador, e se vê com medo, sente um estranhamento, ou seria “miedo de la misma extremeza, acaso”? (CORTÁZAR, 2007, p. 139)

Esse estranhamento colabora para que a personagem obtenha uma nova visão do mundo à sua volta. Essa percepção, por sua vez, resulta de um posicionamento do sujeito no território do outro, sutilmente apresentado de um modo prosaico e trivial, que coloca o indivíduo em um limite de ambivalência, porque joga com as possibilidades de referencialidade e a ambigüidade do signo na descrição do comportamento das personagens. No conto em questão, ao ser narrado por um narrador personagem, essa ambigüidade provoca, por um lado, o efeito de verdade, já que é o narrador quem diz, e, por outro, o de ilusão, por tratar-se da percepção de uma personagem envolvida emocionalmente com a situação narrada. Veja-se:

[...] mover esa tacita yale por un horrible rojo inesperado en medio a una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart (CORTÁZAR, 2007, p. 137), (grifo nosso)

[...] cuando yo veo las correas de las valijas es como si viera sombras, elementos de un látigo que me azota indirectamente, de la manera más sutil y más horrible (CORTÁZAR, 2007, p. 138), (grifo nosso).

[...] Sara encuentra todo bien aunque a veces le he visto algún asombro contenido, un quedarse mirando un objeto, una leve descoloración de la alfombra, y de nuevo el deseo de preguntarme algo, pero yo silbando las variaciones sinfónicas de Frank, de manera que nones (CORTÁZAR, 2007, p. 144), (grifos nossos).

A tensão entre o ordinário e o não-ordinário, via percepção, acaba convertendo o fantástico em regra, no conto, de maneira que os coelhos-objetos passam a dominar a si e à própria personagem protagonista, o que altera, também, o ambiente. A ponto de destruírem o apartamento de Andrée, que representava a segurança e a normalidade ordinárias. Os coelhos “rompieron las cortinas, las telas de los sillones, el borde del autorretrato de Augusto torres, llenaron de pelos la alfombra y también gritaron [...] y de pronto

gritaban, gritaban como como yo no creo que griten los conejos” (CORTÁZAR, 2007, p. 145).

Seguindo o texto, a personagem comenta seu incômodo por precisar adequar-se à organização extrema do apartamento de Andrée, onde temos “aquí los libros (de un lado en español, de outro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), pois lhe parece “difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). Já nesse parágrafo, nos mostra a casa de Andrée é um mundo com sua própria ordem e que cada alteração pode mudar a configuração desse mundo, como um jogo. Ao afirmar que “mover esta tacita altera el juego de relaciones de toda la casa” (CORTÁZAR, 2007, p. 137), o narrador nos leva a perceber que a presença do fantástico, no conto, se dá pelas novas relações que os elementos narrativos estabelecem entre si, e não por alguma mudança nas características de cada um, pois o coelhinho continua sendo coelhinho; e o homem, homem. O que se altera é a relação entre ambos, e a cada mudança (de posição) ocorre uma reorganização do sistema e se estabelece um novo jogo de forças.

Podemos notar, então, que, já a partir do início do texto, o conflito dramático que configura o conto resume-se, sinteticamente, na relação tensa e antitética entre o múltiplo e a unidade, textualizado pela apresentação de um mundo-quarto – que destoa do resto da casa, mas que a constitui também, ainda que se tente escondê-lo – dentro de uma casa convencional. Ou seja, coloca-se a questão de que a realidade vivida pelo protagonista não é composta de uma estrutura rígida e pautada numa lógica linear, mas, sim, que ela também se constitui de elementos inexplicáveis, como a possibilidade de alguém vomitar coelhinhos. Esses elementos não só constituem essa realidade, mas, ainda, estão em sua base, na medida em que a casa de Andrée, convencional e metodicamente

organizada, engloba o inexplicável que se desenvolve dentro do quarto.

No mundo moderno, o conto em análise coloca a necessidade de se admitir a possibilidade de que não conseguimos dominar o todo do universo à nossa volta e que a verdade pode não parecer coerente nem ser compreendida/percebida todos, pelo fato, mesmo, de não ser unívoca. A personagem protagonista do conto vive, então, uma situação que não rompe com o mundo, mas que desestabiliza a noção de realidade a que ela e nós estamos acostumados. Isso a coloca em choque com o modelo de mundo tido como racional.

2 (RE)INVENTANDO REALIDADES EM UM MUNDO-QUARTO

A intensidade da história narrada é grande desde o começo, em “Carta a una señorita en París”, porém se mantém relativamente estável até a apresentação do nó da narrativa, em “justo entre el primero y el segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito” (CORTÁZAR, 2007, p. 138), onde aumenta a tensão e a angústia da personagem, uma vez que ela percebe o risco de que os outros descubram seu segredo. Apresentam-se, então, alguns dos principais motivos do conto, a saber, o medo – que se justifica, porque o diferente, “anormal”, tende a ser repudiado, num mundo racional – e a solidão – uma consequência do anterior, resultado da necessidade de se evitar que a aparente “anormalidade” se torne conhecida de todos. Ao revelar a Andrée seu segredo, o narrador está consciente de que, teoricamente, poderia ter uma vida comum, tanto que já desenvolveu um método para vomitar os animaizinhos – “Cuando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo los dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas” (CORTÁZAR, 2007, p. 139). Além disso, também criou uma maneira de sustentá-los e, posteriormente, livrar-se deles –

“Sembraba trébol en el balcón de mi otra casa, vomitaba un conejito, le ponía en el trébol y al cabo de un mes, cuando sospechaba que de un momento a outro... entonces regalaba el conejo a la señora de Molina” (CORTÁZAR, 2007, p. 139). Mas também já está ciente de que, na prática, estaria sempre obrigado a fechar-se, assolado pela insegurança, uma vez que o próprio ritmo com que vomita coelhinhos já está comprometido, porque “antes de dejar [su] casa, sólo dos días antes, había vomitado un conejito y estaba seguro por un mes, por cinco semanas, tal vez seis con un poco de suerte.” (CORTÁZAR, 2007, p. 139).

Logo adiante, o protagonista explica que os costumes nos ajudam a viver, e o fazem exatamente porque nos dão a sensação de segurança e de domínio da situação, por isso “no era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en un ciclo invariable, en el método” (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifo nosso). Observamos, nesse trecho, o questionamento da condição da realidade que a personagem vive.

Na verdade, mesmo sabendo que o acontecimento “vomitar coelhinhos” deve ser aceito literalmente, sabemos que ele vai além, visto que, de alguma forma, são criados espaços, na narrativa, em que não há o predomínio da razão, os quais determinam a relação do protagonista com os demais seres ou coisas, de tal modo que, no conto, a partir da percepção dessa realidade inexplicável, ocorre uma inversão, a mudança na ordem das peças do jogo, com a legitimação da dependência do amigo de Andrée em relação aos coelhinhos que ele vomita. Note-se:

Ah, tendría usted que vomitar tan sólo uno, tomarlo con los dedos y ponérselo en la mano abierta, adherido aun a usted por el acto mismo, por el aura inefable de su proximidad apenas rota. Un mes distancia tanto; un mes es tamaño, largos pelos, saltos, ojos salvajes, diferencia absoluta. Andrée, un mes es un conejo, hace de veras un conejo; pero el minuto inicial, cuando el copo tibio y bullente encubre una presencia enajenable [...] 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 carta. (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifos nossos).

Como vemos, enquanto, inicialmente, há uma relação afetiva e positiva entre a personagem e o(s) coelhinho(s), na qual o papel maternal supera até mesmo o incômodo do vômito, pois a personagem sente que o pequeno ser está ligado a si, à medida que o tempo passa, os coelhinhos vão se distanciando, tornando-se independentes, até passarem a pequenos monstros, como nos relata o narrador protagonista: “Apenas pude me encerré en el baño; matarlo ahora. [...] No me miraba, solamente bullía contento, lo que era el más horrible modo de mirarme. [...] // Comprendí que no podía matarlo” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifo nosso).

O espaço do conto, que são o quarto e o apartamento, vai sendo tomando pela tensão vivida pelo próprio protagonista, de modo que se constrói um ambiente que passa da anormalidade no normal, mas que não gera grandes conflitos, a uma situação de conflito interno – em relação à personagem e também ao quarto –, em que o aparentemente anormal, já aceito e corriqueiro, provoca, como consequência, o aniquilamento e a submissão do narrador personagem, que, numa ambientação reflexa, vai sendo colocado numa condição cada vez mais angustiada, que acentua seus traços de personagem plana com tendência a redonda.

Essa demarcação de dois espaços, um externo – a casa/ Buenos Aires – e ouro interno – o quarto – configura um modo de narrar típico do neofantástico na contística de Cortázar, em que a manipulação do(s) núcleo(s) espacial(is) colabora para que se configurem dois mundos, o real e o ficcional (FALQUETE, 2007). É com base nessa relação espaço-temporal que se dá a irrupção da realidade excepcional, isto é, como aquilo que “atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade” (CORTÁZAR, 1993a, p. 154).

Podemos nos perguntar, a essa altura: qual e como é essa nova realidade criada no universo da história narrada? E essa pergunta é muito mais complexa do que pode parecer inicialmente, uma vez que mobiliza o próprio conceito de literatura fantástica, pois, diferentemente do fantástico tradicional, que, ligado ao Romantismo, respondia e se opunha à concepção de realidade como tudo que pode ser explicado racionalmente, acepção típica do Século das Luzes, a noção de realidade a que se vincula o neofantástico, por sua vez, é herdeira do Surrealismo, do Existencialismo e da Psicanálise. Essa perspectiva assume uma realidade cotidiana que engloba uma segunda, que não se pauta no mistério, no transcendente nem no divino, mas, sim, institui-se como fundamentalmente humana. Essa realidade não é, portanto, extraordinária, no entanto é composta por elementos que não podem ser reduzidos nem sistematizados por métodos racionais e/ou lineares. Dessa forma, o neofantástico assume como realidade tudo aquilo que é pensável. Ocorre, então, que os limites entre o mundo real e o ficcional, no texto, ficam tão tênues, que se mesclam.

3 NUM MUNDO-QUARTO ESCRREVENDO UMA CARTA CONTO: O UNA POÉTICA EN BUSCA DEL PUNTO VÉLICO

No conto, notamos que o que chamamos de conflito interno é figurativizado pelo quarto, onde estão o narrador personagem e os coelhinhos. Observando-se os núcleos espaciais, vemos que o quarto está para a ficção assim como a casa está para o mundo real. De qualquer modo, é esta que dá existência ao quarto. Então, ao observarmos que o narrador escreve sua carta dentro do quarto-ficção e, sob essas condições, o conto assume uma forma de escrita que não vê uma diferença nítida entre viver e escrever, entre realidade e ficção.

Por tudo isso, consideramos que não é fortuita a comparação coelhinho “blanco en su llano mundo blanco tamaño carta” (CORTÁZAR, 2007, p. 140) feita pelo narrador protagonista, no conto, haja vista que, sendo o narrador quem vomita os coelhinhos-carta, se estabelece uma significativa identificação entre o narrador e a instância autoral, de um lado, e a carta e o conto, de outro. Desse modo, nesse conto, também se faz uma consideração acerca da própria escrita literária, vivenciada (ou possibilitada) a partir da experiência do protagonista.

Para Cortázar, o fantástico se desenvolve no dia-a-dia, uma espécie de “fantástico real da vida”, o que lhe exige um novo modo de escrever e uma nova relação com a escrita. Esse modo de escrever se pauta no fato de que o sujeito da/na linguagem integra de tal forma sua escrita, que se torna parte dela, instituindo-se como elemento do texto, deixando marcas de que é ele quem constrói a carta-conto, mas também de que esse ato o envolve, e ele também é modificado durante o processo de sua escrita. Essa escrita é também um acontecimento, razão por que o narrador protagonista diz que já não é a mesma pessoa de antes, depois de haver vomitado o décimo primeiro coelhinho.

Ao narrar, o protagonista do conto busca algo, num processo em que ler, escrever e viver constituem uma tentativa de obter algo – que ele não pode captar – que lhe foge, por tratar-se de um jogo do qual aquele que conta/escreve, também faz parte. A consciência de sua condição, como peça do jogo no universo da linguagem, que configura o conto “Carta a una señorita en París”, dentro da temática relacionada ao fantástico, é exemplar, porque a escrita dessa narrativa se faz a partir do próprio fantástico. Podemos observar que, em momento algum, a personagem se questiona sobre a natureza desse acontecimento, pois, de certo modo, ele é parte constitutiva de seu discurso.

Se o primeiro coelhinho era “blanco y riquísimo y creo que más lindo que los otros” (CORTÁZAR, 2007, p. 141), ao perceber-se impotente para matá-lo, “en esa misma noche vomit[ó] un conejito

negro.// Y dos días después uno blanco. Y la cuarta noche un conejito gris.” (CORTÁZAR, 2007, p.141). O protagonista se vê não só impotente, mas sem qualquer condição de estabelecer um ritmo seguro para sua vida. Seu transtorno e seu comportamento irregular são conseqüências de sua relação mais dependente dos coelhinhos, que estão, por sua vez, cada vez mais autônomos.

A autonomia dessa carta-conto, que se constrói no interstício da realidade e da ficção, estabelece um modo moderno de narrar, que estamos designando por neofantástico (ALAZRAKI, 2001). Diferentemente do fantástico tradicional, em que a presença necessária de um acontecimento estranho (TODOROV, 2006) se textualiza em face de um mundo mimético que dá base à vacilação, à qual se chega depois da apresentação gradativa de uma situação narrada, no conto em análise, de Cortázar, o acontecimento é dado inicialmente, o narrador personagem escreve a carta “No por los conejitos” (CORTÁZAR, 2007, p. 137). A naturalidade com que o fato é tomado contrasta com a inquietação provocada pela leitura, inquietude que se deve, exatamente, a essa normalidade, porque coloca em xeque a estabilidade arquetônica que criamos como modelo de mundo e atua como um interstício que aponta para o fato de que nossos modelos racionais e fechados de realidade não são completos nem suficientes para descrever as experiências e as complexidades do homem situado no contexto da vida urbana, no século XX.

No da realidade neofantástica criada no conto, não há hesitação, no entanto, também não há solução. Nele, o conto, em sua autonomia, “fuerza una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico”, como diz Cortázar no ensaio “*Del sentimiento de lo fantástico*” (19--, p. 74), e, com isso, consegue captar aquele ponto “en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado” (s.d., p. 74) e que nós, em nossa pretensa racionalidade humana, “todavía no sabemos ver” (19--, p. 75).

Segundo a proposta de Alazraki (2001), no neofantástico há, sim, um silenciamento, algo inexplicável, mas não é o

acontecimento, e esse silêncio tem força de argumento, porque nos leva a refletir sobre a condição do homem moderno, inscrito na narrativa. Nesse contexto, o protagonista não pode mais impor ordem e unidade à sua vida, pois ela está marcada pela fragmentação e pela multiplicidade de percepções, sensações e revelações que, no conto em questão, se dão no mundo-quarto da personagem, em sua batalha com/ contra os coelhinhos-carta. Desse modo, essa narrativa destaca a falta de hesitação do narrador protagonista ante o insólito, e o impacto que essa aceitação do inexplicável lhe causa, tirando-lhe a estabilidade das certezas e, com isso, levando-o a questionar os limites entre a realidade e a ficção experimentadas.

Depois de chegar aos dez coelhinhos, o narrador, apesar de sentir-se incomodado por dever escondê-los, já está resignado, e a naturalização dessa experiência incomoda o leitor. Agora, “hay diez .// Son diez. Casi todos blancos” (CORTÁZAR, p. 141-142) e, “Andrée, mi querida, mi consuelo es que son diez y ya no más” (CORTÁZAR, 2007, p. 144). No entanto, a personagem vive em razão deles, sob a forma que eles impõem,

una tarea que se lleva [sus] días y [sus] noches en uno solo golpe de rastrillo y que [le] va calcinando por dentro y endureciendo como esa estrella del mar que ha puesto usted [Andrée] sobre la bañera y que a cada baño parece llenarle a uno el cuerpo de sal y azotes de sol y grandes rumores de la profundidad (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifo nosso).

Ocorre, então, que sua vida fica sem perspectiva, não pode mais trabalhar, divertir-se, viver como antes. “Para qué seguir todo eso”? (CORTÁZAR, 2007, p. 144) E essa impossibilidade, que encurrala o protagonista no quarto, aponta para sua situação em relação à sua subjetividade, o que provoca um aumento constante de seu desespero. Note-se:

No sé como resisto, Andrée. Usted recuerda que vine a descansar a su casa. 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, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha. (CORTÁZAR, 2007, p. 143), (grifos nossos).

O tratamento dado ao tempo corrobora, significativamente, a manutenção da intensidade do conflito dramático desenvolvido no conto e o aumento da tensão do protagonista. De um momento inicial, em que o texto é narrado seguindo uma seqüência mais ou menos cronológica, o narrador protagonista chega a uma situação de intensa perturbação psicológica, que se manifesta, também, em sua relação com o tempo. Veja-se:

Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos. De día duermen. ¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andréel [...] me reformulo noche a noche irremediamente la vana esperanza de que no sea verdad. // [...] ¿Es de veras el día siguiente, Andrée? (CORTÁZAR, 2007, p. 143-144), (grifos nossos).

E essa mesma perturbação é sustentada pela frequência repetitiva com que os acontecimentos narrados são apresentados na narração, como os cuidados que o narrador toma com os coelhinhos e com os objetos do quarto, que os pequenos animais, então, destroem. Ao expor um fato várias vezes, a personagem aponta a intensidade com que ele a absorve e desgasta. Esse processo culmina com o clímax da narrativa, que legitima o aniquilamento da personagem, sua impossibilidade de recuperar e/ou impor-se qualquer ritmo (inclusive o da escrita) que lhe ajude a viver. Note-se:

Interrumpí esta carta porque debía asistir a una tarea de comisiones. La continúo aquí en su casa, Andrée, bajo una sorda grisalla de amanecer. [...] Un trozo en blanco de la página será para usted el intervalo, apenas el puente que une mi letra de ayer a mi letra de hoy. Decirle que en ese intervalo todo se ha roto, donde mira usted el

puente fácil oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua, para mi este lado del papel, este lado de mi carta, no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos; acaso ahora mismo, pero no, no ahora. En el ascensor, luego al entrar; ya no importa dónde, si el cuando es ahora, si puede ser en cualquier ahora de los que me quedan. (CORTÁZAR, 2007, p. 144-145), (grifos nossos).

Desse modo, esse conto de Cortázar aponta as dificuldades que a própria linguagem impõe ao ser mobilizada para o discurso da narrativa. “Carta a una señorita en París”, por sua vez, ao explorar os sentidos metafóricos e/ou oblíquos que o universo ficcional pode veicular, nos leva a perguntar: qual a coerência no recurso ao neofantástico, nesse conto? Ou melhor, como esse conto, ancorado no elemento fantástico, consegue mobilizar questões humanas tão atuais sem sair do ambiente cotidiano e banal que constitui a vida das personagens? Como considera Todorov (2006), o fantástico representa uma experiência dos limites. No entanto, se, na literatura fantástica tradicional, os limites se fundam nos conceitos de real e irreal, aqui, o limite que se coloca em questão é a possibilidade de que o fantástico, numa era científica e tecnologicamente desenvolvida, como é foi o século XX, ainda pode perturbar o homem, ao enfatizar não o acontecimento tido como incomum, mas, sim, a posição do homem como sujeito criador/testemunha de universos que desafiam nossa capacidade de racionalização e de compreensão.

Essa mudança de perspectiva dá um valor fundamental à ficção em si, no sentido de que é a condição da personagem, logo um elemento ficcional, o que se torna fantástico. Logo, ao escrever, não se faz do mais que escrever, mas se vai além da letra escrita, e se estabelece um contato entre o homem e a letra o qual equivale a uma experiência, em que se escreve, e se escreve sobre algo: a própria escrita e as vivências que a prática dela pode suscitar no sujeito.

Portanto, o neofantástico aponta, no conto em questão, uma mudança de atitude que se situa na era da fragmentação do mundo moderno, em que se quer representar o homem, e não mais suas taras e desejos, porque isso já não representa tabu, pois somos herdeiros da Psicanálise. Por outro lado, essa nova configuração do fantástico, comparando-o com o tradicional dos séculos XVIII e XIX, aponta para o fato de que a noção de realidade se altera com o passar do tempo, por isso alteram-se também as necessidades humanas representadas na literatura.

Na situação observada no conto “Carta a uma señorita en París”, o neofantástico toma o mundo como uma máscara e, ao desvendá-la, principalmente a partir de metáforas, cria a abertura para um espaço capaz de expressar sentidos que estão além das possibilidades ordinárias de comunicação (ALAZRAKI, 2001), dado que a linguagem comum também veicula poder, e a linguagem literária procura atuar como um contra-poder, em relação à ordem do fechado, acabado e já significado.

A esse respeito, a escrita do conto em análise manifesta uma atitude de auto-avaliação, em que se encontra a literatura latino-americana das últimas décadas. A opção pelo neofantástico, no caso de Cortázar, evidentemente opção por uma forma, mais que uma mera técnica, carrega consigo uma concepção de ficção, um posicionamento ideológico e uma problematização epistemológica, nesse momento em que a relatividade das leis parece haver abolido o impossível, levando a literatura a lutar por sua sobrevivência, justamente a partir do antiilusionismo (LEITE, 2002), distinguindo-a de seu padrão tradicional, pautado na ilusão como *status* de verdade, de um ponto de vista.

Voltando ao conto em análise, ao chegar ao clímax, o conflito dramático rompe a sensação de controle que a presença dos dez coelhinhos mascarava. A chegada do décimo primeiro coelhinho configura o que virá depois, pois, “usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuántas cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée,

doce que será trece” (CORTÁZAR, 2007, p. 145). Se, até então, tínhamos o segredo escondido no pequeno mundo-quarto, a partir de agora será impossível escondê-lo, uma vez que sua autonomia está completa, e é isso que dá ao narrador a sensação de vazio que o leva a afirmar: “En cuanto a mí, del diez al once hay como un hueco insuperable (CORTÁZAR, 1994, p. 118).

Esse final regressivo (TOMASHEVSKI, 2004), que textualiza o aniquilamento da personagem, ao qual se segue o desfecho – com a personagem em pleno “amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos [...] y acaso tanto más” (CORTÁZAR, 1994, p. 118) –, põe novamente em discussão a relação da instância autoral com a escritura e com sua obra, seu conto. Depois de chegar aos onze coelhinhos e de perceber que nada mais importa, o narrador personagem diz: “Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destroz insalvable de su casa. Dejaré esta carta esperándola, sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París” (CORTÁZAR, 2007, p. 145), (grifo nosso).

Podemos, então, nos perguntar: por que escrever a carta, se não vai enviá-la a Andrée? Não enviá-la seria, realmente, só uma questão de delicadeza? O narrador precisa provar a ela ou a si que não é culpado pela destruição da casa-mundo real de Andrée?

Considerando-se, então, que uma carta apresenta, necessariamente, um enunciador e um enunciatário, que, em “Carta a una señorita en París” são, respectivamente, o narrador personagem e Andrée, mas que, no caso em questão, ela não será enviada a seu destinatário e que, portanto, apenas nós é que vamos lê-la, como texto literário, essa carta funciona como um mecanismo para a escrita do conto, em que, de um lado, temos narrador-eu-escritor e, de outro, Andrée-tu-leitor. Essa escrita combina momentos enunciativos, estruturados no eu-aqui-agora (BENVENISTE, 1989) – que presentificam o ato da escrita e remetem à construção da carta-conto e a todo o dispêndio de energia envolvido nesse ato –, com momentos enuncivos, baseados no ele-lá-então (BENVENISTE,

1989) – que permitem a instauração da história narrada e fazem remissão à situação vivida pela personagem na narração. Esse processo estabelece a alternância de uma atitude ora narrativa, ora de comentário, por meio da qual temos, simultaneamente, a ficção – a história narrada – e a realidade – a narração da história –, o que torna os dois processos uma realidade (possível), pelo fato de serem ambos criação e também por ser realidade, como já assumimos para esse contexto, tudo o que é pensável, o que configura uma atitude coerente com a perspectiva neofantástica que o conto adota. Desse modo, essa poética também cria um desafio de leitura, uma vez que o leitor, tornado parte do/no texto, o “tu” exigido pelo “eu” que enuncia, é quem deve superar o espaço existente entre o mundo ficcional e a letra, esse espaço opaco, insólito e caótico que desafia a percepção, parecendo-nos ilegível.

O perceptível incômodo que escrever a carta-conto provoca no protagonista – “he escrito esto” [uma coisa rejeitada] – é, como se percebe, resultado de uma escrita exorcista, de alguém que escreve por falência e desconsolo: o narrador-personagem-escritor. Segundo o próprio Cortázar (1993b, p. 230), “em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta de sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a”. desse modo, o protagonista escreve a carta porque passou por uma experiência extenuante, e o regresso a condições mais toleráveis depende de sua transgressão, que se dá com a transformação dessa experiência em texto, dando-lhe uma existência distanciada do criador, na materialidade da narrativa.

4 OS COLHINHOS DESTRUÍRAM A CASA – FANTÁSTICO? UMA AMEAÇA?

Resta-nos, ainda, uma outra inquietação: por que o narrador diz a Andrée que não foi culpado pelo “destrozo insalvable de su

casa”)? (CORTAZAR, 1993, p. 117), (grifo nosso) Por que sem salvação? No conto, a descoberta de novas realidades alterou as peças e as regras do jogo, configurando novos mundos (possíveis), que desmascaram a aparente regularidade e a tranqüilidade do mundo “al orden minucioso”, representado pela casa de Andrée, no início da narrativa. No final da narrativa, aquela casa já não existe, foi destruída, e não será mais como era antes, porque nela se desmascarou a ordem fechada em que se pautava, baseada numa visão do todo, quando, de acordo com a experiência da personagem, sequer sabemos o que é o todo.

A destruição, pelos coelhinhos, do mundo estável que a casa representava trouxe uma nova metáfora para a rede metafórica que constitui o texto em questão e que é característica do neofantástico. Esses coelhinhos, aparentemente inofensivos, provocaram um efeito monstruoso, desestabilizando e invalidando a ordem fechada que sustentava o universo do protagonista. Essa metáfora questiona também o efeito social do fantástico na literatura em tempos do século XX.

Roas (2001), a esse respeito, vê o fantástico como uma ameaça. Seu ensaio tem o mérito de ressaltar o fato de que a literatura fantástica continua produtiva depois do século XIX. Segundo ele, um dos efeitos dessa fantasticidade é despertar tanto a personagem quanto o leitor, levando-os a questionar a segurança que a noção de real lhes oferece e, ainda, o caráter persuasivo do componente sociocultural sobre o indivíduo, de modo que a abertura ao fantástico pode funcionar como elemento subversivo, produtor de significações, na relação do sujeito na linguagem. O recurso ao fantástico se apresenta, dessa forma, como uma possibilidade de renovação das produções da linguagem ordinária, levando-nos a vê-la de uma forma não familiar, o que ressignifica o recurso explorado (o próprio fantástico) e nos apresenta mais um ângulo da complexa relação entre a língua e seus referentes, no texto literário.

Lembramos, então, que o narrador protagonista, em “Carta a una señorita en París”, apesar de não se questionar sobre “o vomitar coelhinho”, insiste em escondê-los. Veja-se:

[...] Envolví el conejito en mi pañuelo, lo que puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no optimirlo (CORTÁZAR, 2007, p. 140), (grifo nosso).

Usted ha de amar el bello armario de su dormitorio, con la gran puerta que se abre generosa, las tablas vacías a la espera de mi ropa. Ahora los tengo ahí. Ahí dentro (CORTÁZAR, 2007, p. 141), (grifos nossos).

(...) siempre menos de diez, siempre seis u ocho y yo preguntándome dónde andarán los que faltan, y si Sara se levantara por cualquier cosa (...) (CORTÁZAR, 2007, p. 142), (grifos nossos).

E, a essa intensa preocupação em escondê-los, no final, o narrador opõe a revelação de que “tal vez ni se fijen en ellos alterados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto” (CORTÁZAR, 2007, p. 146), o que nos leva a questionar: por que, então, os escondeu o tempo todo? Nisto consiste a ameaça que a fantasticidade pode representar: apresentando-se como um posicionamento transgressor, que aponta as leis que regem o mundo real como instáveis e não confiáveis; essa perspectiva força a personagem protagonista (e o próprio leitor, que se identifica com ela pelo procedimento da narração a partir da “visão com” (POUILLON, 1974)) a questionar e a considerar a possibilidade de que o insólito pode ser real e/ou que nosso real pode parecer insólito. Vejamos, por exemplo, que ninguém problematiza o conceito nem a existência do ponto nem da reta, apesar de serem ambos puramente imaginários; ou o fato de tomarmos como concretos, inclusive pela língua, seres como unicórnios, dragões e anjos, quando ninguém pode confirmar empiricamente a existência deles.

Voltando à nossa reflexão, o caráter ameaçador que a vertente fantástica apresentada no conto em análise pode apresentar, ainda hoje, reside no fato de que nos possibilita/permite questionar a estaticidade e a transparência de nossa realidade. Apresenta-se, pois,

como uma ameaça, na medida em descentra os obstáculos e mecanismos que reconhecem, oficialmente, o funcionamento do espaço (social, cultural e discursivo). Essa é uma questão de linguagem importante para a situação vivenciada pelo protagonista do conto em análise, uma vez que, apesar de não saber por que continua essa escrita vacilante, ele se vê impelido a continuar escrevendo (-se).

5 SOMOS TODOS DEMIURGOS?: À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julio Cortázar, em “Carta a una señorita en París” nos apresenta a relação do homem com a sua realidade e tudo aquilo que há nela, pessoas, comportamentos etc., e, por meio do flagra de um acontecimento que desestabiliza a personagem protagonista, por tirar-lhe de sua sensação de segurança em seu estar no mundo, cria uma situação que a leva à reflexão acerca de sua condição no universo de que faz parte. Em certa medida, o conto aponta para o fato de que nós, leitores-personagens-humanos, somos, também, partes de um todo acerca do qual não temos noção nem domínio, exatamente por ser muito mais complexo do que podemos perceber e explicar racionalmente.

Nesse contexto, nossas percepções, experiências e inquietações são, também, reais e mostram nosso lado mais humano, que envolve nossa psicologia, nossos sentimentos e nossos atos. Tais experiências, de tão extenuantes, nos ampliam os ângulos a partir de onde enxergamos a realidade, ainda que ela não pareça fazer muito sentido e nem sempre seja agradável, como vomitar coelhinhos. Por isso, amamos nossos coelhinhos, e queremos matá-los, mas estamos impossibilitados.

Se não há o que fazer, como sobreviver a essa carga *enormísima* de tensão instalada entre nós e o mundo e entre nós e nossa própria imagem, que refletimos para nós e para os outros?

Escrevendo. E é esse complexo ato de escrita por falência e desconsolo, verdadeiro exorcismo, que conflui para a consciência do valor da escrita em si, de que se trata de um trabalho de criação que, realizado, se desprende, e, às vezes, nos assusta. Mas o faz justamente por trazer à tona percepções que ampliam nossa realidade – pois mostram que muita coisa existe além do que podemos compreender. Traz essas facetas da realidade à mostra, mas não as explica, deixando-nos, às vezes, desapontados, aniquilados, ao nos deixar a sensação de que somos, simplesmente, peças de um jogo-vida cujas regras, além de se alterarem o tempo todo, são autônomas, mas, às vezes, nos deixam crer que somos regentes de nossa vida e de nosso destino, colocando-nos a ilusão de criadores de nós mesmos e de nosso mundo; deixando-nos, porém, algumas dúvidas: será que somos? Até que ponto?

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? In: ALAZRAKI, J. et. al. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, 265-282.
- ÁLVAREZ, R. G. H. Carta a una señorita en París: sobre algunos aspectos de la sintaxis de lo fantástico en Julio Cortázar. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2001, Niterói, RJ: Hispanismo 2000, Brasília: Ministério de la Educación, Cultura y Deporte/ Associação Brasileira de Hispanistas, 2000. v. 2, p. 965-970.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, SP, Pontes, 1989.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a, p. 147-163.

- _____. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993b, p. 227-237.
- _____. Carta a una señorita en París. In: _____. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007, p. 137-146
- _____. Del sentimiento de lo fantástico. In: _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo 21 de España, [s/d.], p. 69-75.
- FALQUETE, S. L. *(Re) inventando realidades: jogos espacio-temporais em três contos de Julio Cortázar*. São José do Rio Preto, 2007. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto da Universidade Estadual Paulista Júlio de mesquita Filho.
- GOTLIB, N. *Teoria do conto*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974.
- ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, D. et. al. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 7-44.
- RODRIGUES, S. C. Fantástico *strictu sensu*. In: _____. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1998, p. 27-29.
- SHKLOVSKI, V. El arte como artificio. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tradução de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo 21, p. 55-70.
- TOMASHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tradução de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo 21, 2006, p. 199-232.
- In: TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução de Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006.