

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ANDREA CARINA PILIPPOSIAN

**O FANTÁSTICO EM JULIO CORTÁZAR:
UM PERCURSO POR MITOS E ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS**

São Paulo

2012

ANDREA CARINA PILIPPOSIAN

**O FANTÁSTICO EM JULIO CORTÁZAR:
UM PERCURSO POR MITOS E ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Lúcia Trevisan

São Paulo

2012

P638f Pilipposian, Andrea Carina

O fantástico em Julio Cortázar: um percurso por mitos e
arquétipos literários / Andrea Carina Pilipposian – 2012.

98 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade
Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

ANDREA CARINA PILIPPOSIAN

**O FANTÁSTICO EM JULIO CORTÁZAR:
UM PERCURSO POR MITOS E ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Ana Lúcia Trevisan – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dra. Elaine Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a. Dra. Adriana Kanzepolsky
Universidade de São Paulo

*À minha família,
pelo apoio incondicional.*

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo incentivo, por estarem sempre ao meu lado nos momentos bons e nos ruins.

Aos meus pais por apoiarem minhas escolhas e pelo seu exemplo de vida.

Aos meus tios, Maria Helena e Alvin, por acreditarem em minha capacidade e terem me encorajado, desde o começo, a seguir uma carreira universitária.

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Ana Lúcia Trevisan, pelas excelentes aulas de literatura hispano-americana ministradas durante a graduação, que me fizeram aprofundar o gosto, tanto pela literatura fantástica, como pelo autor Julio Cortázar. Agradeço pelo incentivo em começar a pós-graduação e por ter aceitado ser minha orientadora. A minha gratidão por todo seu apoio, compreensão e orientação, não apenas para a elaboração da minha dissertação, como em aspectos de minha vida pessoal. Acima de tudo, o meu mais sincero agradecimento por ter se tornado um exemplo acadêmico e docente que terei orgulho em imitar.

À Prof^a. Dra. Adriana Kanzepolsky por ter aceitado o convite da minha orientadora e meu para participar em minha banca de defesa e pelas orientações dadas na qualificação.

À Profa. Elaine Prado dos Santos por ter despertado em mim o gosto pela literatura clássica desde o primeiro semestre do curso de graduação em Letras, com suas magníficas aulas de latim, ministradas com uma competência extraordinária, própria da deusa Atena, e por ter me dado o privilégio de contar com sua presença em minha banca de avaliação.

À Prof^a. Dra. Marlise Vaz Bridi, pelas orientações dadas desde a graduação, as conversas e experiências de vida compartilhadas, as excelentes aulas sobre dialogismo na pós-graduação, os comentários de apoio e incentivo e as brincadeiras nas redes sociais.

À Profa. Gloria do Amaral, por ter me ajudado a aguçar o gosto pela interpretação literária, pelas conversas sobre literatura fantástica do século XIX, e as aulas ministradas na graduação e no Mestrado.

Aos meus colegas de Mestrado e amigos Felipe Pupo, Júlia Oliveira e Nahinã Rosa por ter “embarcado” nessa viagem de crescimento pessoal junto comigo, pelos momentos compartilhados nas aulas, a ajuda mutua, os almoços no Mackenzie, as

ligações telefônicas, as conversas, o incentivo, os surtos, o desespero, por garantir boas risadas mesmo em períodos de stress. É enorme a satisfação de ter realizado e finalmente completado esta jornada ao lado de vocês. Não poderia ter tido melhor companhia para enfrentar os desafios que se apresentaram. A vocês, o meu mais sincero agradecimento.

Às minhas amigas, Alvanise Rodrigues e Talita Torres, exemplos de vida e superação, pela amizade incondicional, o ombro amigo, as ligações telefônicas, os almoços e cafés aos finais de semana, as ligações às seis da manhã, os desabafos, as lágrimas e as boas risadas.

Aos meus amigos e ex-colegas de graduação que sempre ofereceram palavras de apoio e encorajamento, Victor Matheus, Carla Carlana.

A todos aqueles que estiveram presentes em todo momento, pela força emocional, por respeitar meus tempos de isolamento e compartilhar minhas preocupações.

À CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta dissertação.

*Contemplas hacia adentro y ahí está el pasado
que en parte es tuyo por los libros, y en parte
porque el poeta es el medidor del tiempo.*

(Julio Cortázar, Imagen de John Keats)

RESUMO

O mundo mitológico constitui uma presença constante na obra do argentino Julio Cortázar. Diversos contos de sua autoria são articulados a partir de estruturas míticas, tais como o eterno retorno, a metamorfose e rituais de passagem. O objetivo desse trabalho é realizar o levantamento dos mitos e dos arquétipos literários, entendidos aqui como unidades temáticas da literatura universal, e identificar os modos de construção do fantástico em dois contos do autor: “Circe” e “Las Ménades”. Para tanto, realiza um percurso pelas diversas teorias sobre a literatura fantástica, e apresenta os pressupostos teóricos de E. Meletínski sobre os arquétipos literários e os estudos de Durand sobre os símbolos.

Palavras-chave: arquétipos, mito, fantástico, Julio Cortázar.

RESUMEN

El mundo mitológico se presenta constantemente en la obra del argentino Julio Cortázar. Diversos cuentos de su autoría se articulan a partir de estructuras míticas, como el eterno retorno, la metamorfosis, rituales de pasaje. El objetivo de este trabajo es realizar un estudio de los mitos y de los arquetipos literarios, entendidos aquí como unidades temáticas de la literatura universal e identificar los modos de construcción de lo fantástico en dos cuentos del autor: "Circe" y "Las Ménades". Para eso, presenta diversas teorías sobre la literatura fantástica, y presenta los conceptos teóricos de E. Meletínski sobre los arquetipos literarios y los estudios de Durand sobre los símbolos.

Palabras clave: arquetipos, mito, fantástico, Julio Cortázar.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	PERCURSO TEÓRICO DO FANTÁSTICO	14
2.1.	PERSPECTIVAS PSICANALÍTICA E FILOSÓFICA DE FREUD E SARTRE	14
2.1.1.	O olhar da psicanálise de Freud	14
2.1.2.	O olhar da filosofia de Sartre	20
2.2.	A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA SEGUNDO T. TODOROV	22
2.3.	TEORIAS DA LITERATURA FANTÁSTICA NA AMÉRICA HISPÂNICA ..	25
2.3.1.	Os conceitos de Ana Maria Barrenechea sobre o fantástico	25
2.3.2.	Jaime Alazraki e o neofantástico	29
3.	O CONTO FANTÁSTICO	34
3.1.	A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO NA AMÉRICA HISPÂNICA	34
3.2.	A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO NA ARGENTINA	36
3.3.	JULIO CORTÁZAR E O CONTO FANTÁSTICO	38
4.	MITOS E ARQUÉTIPOS LITERARIÓS EM JULIO CORTÁZAR	43
4.1.	DELIA MAÑARA, A MULHER FATAL DE CORTÁZAR	45
4.2.	O RITUAL EM “LAS MÉNADES”	75
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

1. INTRODUÇÃO

Muitos autores, no decorrer da história da literatura e, com maior recorrência no século XX, utilizaram os mitos como referência para criar suas histórias. Na atualidade existem muitas concepções para o que é mito. Mircea Eliade, no livro *Mito e Realidade* (1972), estabelece que, do ponto de vista etnológico, o mito é uma narrativa que se efetua no plano do sagrado e que remete a acontecimentos de tempos primordiais. Essas narrativas ou “histórias de verdade”, cujos personagens são seres pertencentes a uma realidade contextualizada no âmbito de crenças e mitologias, constituem um modelo para a conduta e as atividades realizadas pelo homem até a atualidade. Ao afirmar que “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (1972, pág. 11), Eliade destaca o papel determinante do mito na formação do comportamento humano tanto a nível social quanto moral.

As narrativas sagradas dos primórdios exercem um grande fascínio no homem moderno, que sempre está à procura de explicações sobre suas origens. Tal motivação intrínseca à origem dos mitos leva muitos escritores a atualizar e retomar diversos mitos ou reescrever as narrativas sagradas em textos nos quais são apresentados os relatos ou os entes mitológicos sob uma nova roupagem. Ao referir-se à relação que existe entre mito e literatura na atualidade, Brunel (2005) salienta que

[...] na literatura será considerado “mito” *um relato* (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para *uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou forma de agir. (BRUNEL, 2005, pág. 731)

Ao citar o valor fascinante que o mito exerce sobre uma comunidade humana, fica evidente o caráter coletivo do mito, pois este sempre está relacionado à cultura de um grupo, ou de um povo, pois nele encontra-se o modelo do que é desejável.

Na literatura contemporânea, a retomada dos mitos é uma constante, porém, as formas de apropriação de temas e estruturas de narrativas míticas acontecem de

maneira diferenciada. O contexto histórico assim como a funcionalidade das práticas rituais são elementos que separam o mito em sua origem e o mito em sua nova roupagem contemporânea. Nesse sentido, o estudo de algumas estruturas míticas e o seu entendimento como estruturas arquetípicas são o ponto de partida para analisar alguns contos fantásticos de Cortázar. O fantástico, amplamente estudado na obra do autor, será visto nesse trabalho na sua relação com o universo arquetípico.

O mundo mitológico é uma presença na obra do argentino Julio Cortázar. Diversos contos de sua autoria são articulados de acordo a estruturas míticas, tais como o eterno retorno, a metamorfose e os rituais de passagem.

O objetivo dessa dissertação é desenvolver um estudo sobre a retomada de estruturas míticas que adquirem uma nova roupagem na narrativa contemporânea de Julio Cortázar. Procuramos verificar de que maneira o sistema de estruturação mítica ganha novos contornos significativos, destacando a sua função potencializadora dos aspectos do fantástico.

Para tanto, a parte introdutória desse trabalho apresenta uma cronologia teórica sobre o fantástico e as diversas vertentes que estudam o gênero. Em primeiro lugar, o conceito psicanalítico de Freud (1976) no artigo *Unheimlich*, publicado em 1919, em que o autor se baseia em um conto de E.T.A. Hoffman para exemplificar seus estudos sobre o estranho. Seguindo a perspectiva existencialista, são expostos os conceitos de Jean Paul Sartre (1968) presentes no artigo *Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem* cuja abordagem relaciona o fantástico moderno com uma preocupação de refletir sobre a condição humana. Sob a ótica da crítica literária focamos os estudos realizados por Todorov (2005) no livro *Introdução à literatura fantástica*, cujo foco principal dirige-se à literatura fantástica do século XIX. Para finalizar, introduz-se a noção de “neofantástico”, criada por críticos literários latino-americanos, como uma tentativa de criar uma nova teorização para os contos fantásticos modernos, principalmente do século XX.

O capítulo seguinte apresenta uma visão geral sobre a trajetória do conto fantástico na América Hispânica e, principalmente, as características que se destacam nos contos do argentino Julio Cortázar.

O último capítulo realiza uma análise do corpus escolhido nessa dissertação: “Circe”, e “Las Ménades”. A análise baseia-se nas abordagens teóricas realizadas

pelo crítico russo E. Meletínski (2002) no livro *Os arquétipos literários*, em que o autor estuda as estruturas mentais da humanidade, tendo como foco a necessidade de construir estórias para atribuir sentido às coisas e analisando os arquétipos, ou “tijolos” que constituem as unidades primeiras da narrativa universal.

Partindo dos pressupostos teóricos de Meletínski, realiza-se um estudo de dois arquétipos míticos presentes no corpus citado acima. Em primeiro lugar, o conto “Circe”, publicado em 1956, no qual no título encontramos referência à deusa da mitologia grega que leva o mesmo nome na obra *Odisséia*, filha de Hélios e Perséia. No conto “Circe”, realiza-se o levantamento e descrição do arquétipo da mulher fatal, imagem recorrente na literatura atual e em tradições literárias antigas, como Circe, personagem da mitologia clássica, feiticeira e especialista na preparação de venenos que transformou os companheiros do herói Ulisses em porcos e, também, Eva, personagem da narrativa bíblica que, ao tentar o homem com um fruto proibido, fez com que este sucumbisse. Os arquétipos estão presentes na personagem principal do conto, uma moça misteriosa chamada Delia, cujos pretendentes morrem em circunstâncias estranhas e que se dedica à realização de licores e bombons recheados com insetos como parte de um ritual alimentício mortífero. No conto, Mario consegue livrar-se do feitiço e desmascara a jovem.

O arquétipo do ritual de passagem direciona a análise do conto “Las Ménades”, publicado em 1956 no livro *Final del Juego*, cujo tema também remete à mitologia clássica. As musas do deus Dioniso, as mônades, praticavam uma adoração ao deus marcada pela presença de vinho, música, orgias e rituais antropofágicos. No relato de Cortázar, um maestro junto com sua orquestra realiza uma apresentação em um teatro de uma cidade interiorana. Aos poucos, durante o espetáculo, a música começa a causar um êxtase incontrolável na assistência, que acaba praticando um ritual de canibalismo, devorando o maestro e a orquestra.

Procura-se estabelecer a relação entre certos arquétipos presentes nos relatos míticos e nos contos, de modo a identificar as semelhanças e diferenças desses arquétipos na narrativa contemporânea de Julio Cortázar. As análises propostas visam realizar o levantamento dos arquétipos mencionados presentes nesses contos e identificar a operacionalidade deles na narrativa contemporânea.

A mitologia greco-latina foi utilizada por diversos autores como uma fonte original e universal de temas, que são reconfigurados em narrativas recentes. Os temas míticos são muito explorados nos contos fantásticos de Julio Cortázar.

Tentaremos, então, responder algumas questões como: os mitos intrínsecos em “Circe” e “Las Ménades” constituem o insólito do corpus escolhido? De quais mecanismos o autor se vale para que os arquétipos adquiram um valor simbólico que reforça o efeito fantástico dos contos?

Sabe-se que há uma vasta quantidade de estudos interpretativos realizados sobre a obra de Cortázar desde as mais variadas óticas: psicanalista, filosófica, política, literária, etc. Partindo das análises dos referidos contos, o presente estudo pretende contribuir para identificar a operacionalidade dos arquétipos míticos como elementos do insólito nos contos de Julio Cortázar e determinar a maneira como ele reatualizou esses arquétipos originais.

2. PERCURSO TEÓRICO DO FANTÁSTICO

2.1. PERSPECTIVAS PSICANALÍTICA E FILOSÓFICA DE FREUD E SARTRE

2.1.1. O olhar da psicanálise de Freud

A formação da literatura fantástica remonta ao século XVIII e se estende até o século XX. Nesse percurso, diversos críticos e estudiosos da literatura e de outras áreas do conhecimento tem tentado realizar uma definição do gênero fantástico. Entretanto, devido ao grande número de obras pertencentes a essa literatura, há diferentes perspectivas teóricas que tentam conceituar o gênero fantástico. Destacam-se neste capítulo as perspectivas psicológica, filosófica e estruturalista e os principais estudos direcionados a teorizar e exemplificar o fantástico.

Seguindo a perspectiva psicanalítica, em 1919, Sigmund Freud publica um artigo intitulado *Das Unheimlich*. Neste artigo, Freud se baseia em diversas leituras realizadas, mas dirige o foco, em especial, à história de “O homem de areia”, de Ernest T. A. Hoffman. Embora Freud faça uma análise minuciosa do comportamento da neurose sofrida por Natanael, personagem principal do conto, seu principal objetivo é conceituar o “tema do estranho”.

Para Freud, o estranho, traduzido do alemão *unheimlich*,

relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. (FREUD, 1976, p. 275)

Unheimlich, em alemão, é o oposto a *heimlich* (“doméstico, íntimo, familiar”). Portanto, o que é denominado *unheimlich* seria o que não é conhecido nem familiar. Entretanto, aquilo que não é conhecido ou familiar nem sempre resulta assustador. Apenas algumas novidades podem ser assustadoras, não todas. Para Freud, “algo

tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torna-lo estranho”. Jentsch atribui a origem da estranheza à incerteza intelectual, pois o estranho “seria sempre algo que não se sabe como abordar” (1976, p. 277).

Contudo, Freud vai além da definição de Jentsch ao abordar o significado da palavra “estranho” em várias línguas e destacar a etimologia das palavras alemãs *heimlich* e *unheimlich* como uma forma de fundamentar seus estudos. Menciona, também, a definição de Schelling para quem *unheimlich* “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (1976, p. 282).

Heimlich desenvolveu seu significado seguindo a ambivalência até coincidir com seu oposto, *unheimlich*. Este último termo, por sua vez, se transformou em uma variedade ou “subespécie” do primeiro.

No segundo ponto do artigo, Freud apresenta coisas, pessoas, impressões, eventos e situações capazes de despertar o sentimento de estranheza e introduz como exemplo o conto “O homem de areia”, de E.T.A. Hoffmann, citado também por Jentsch, cuja personagem Olímpia produz “dúvidas quanto a saber se um ser aparentemente animado está vivo; ou, de modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado” (1976, p. 284). Porém, para Freud o destaque deve ser o Homem de Areia, personagem do folclore alemão que arranca os olhos das crianças. Nataniel permanece dominado pela angústia perante tal figura e “o medo fixou-se no seu coração”. Mais tarde, identifica Copélio como o Homem de Areia. Neste ponto, Hoffman introduz a dúvida: se estamos testemunhando o primeiro delírio do apavorado menino ou acontecimentos possíveis dentro do universo figurativo do relato. A cena termina com o desmaio do menino e o acometimento de uma longa doença (1976, p. 286).

Desta maneira, para Freud, o sentimento de estranheza está relacionado, em primeiro lugar, ao medo de ter os olhos roubados. Em segundo lugar, porém, menos chocante que o primeiro, está a estranheza causada pela figura da Olímpia e a inicial incerteza quanto a ela ser um ser vivo ou inanimado. Fica evidente que Hoffman “brinca” com o leitor ao mantê-lo entre um mundo real ou insólito, e ao tentar fazer que este olhe “através dos óculos ou do telescópio do demoníaco oculista”. O conto deixa claro que Coppola é Copélio, portanto, o Homem de Areia (1976, p. 288).

Deixando de lado a perspectiva da incerteza intelectual como base para a estranheza, Freud faz uma aproximação psicanalítica. O medo de perder os olhos é,

então, um dos mais terríveis temores das crianças que, por vezes, persiste até a idade adulta. Isso explica a existência de expressões comuns do cotidiano, como cuidar algo como “a menina dos olhos” e que, por sua vez, confirma que a ansiedade em relação aos olhos ou o medo de ficar cego, presentes em sonhos, mitos ou fantasias é muitas vezes um substituto da angústia da castração - por exemplo, o auto cegamento de Édipo como forma atenuada de castração. Para o psicanalista há, portanto, associação entre os olhos e o órgão masculino em sonhos, mitos e fantasias e a simples ameaça de perda do órgão gera um sentimento violento e obscuro. No caso de Nataniel, a angústia em relação aos olhos relaciona-se diretamente com a morte do pai. O Homem de Areia é apresentado como um destruidor de laços de amor, como o pai temido de quem se espera a castração. Freud explica que a imagem paterna é dividida pela sua ambivalência entre as figuras do pai e de Copélio. Enquanto Copélio ameaça cegá-lo – ou castrá-lo – o outro, o pai “bom” o salva. O desejo de morte contra o pai “mau” encontra expressão na morte do pai bom, que é imputada a Copélio. Mais tarde, a mesma ambivalência acontece entre o oculista Coppola e o professor Spalanzani, pai de Olímpia. Acrescenta uma equivalência entre Olímpia e Nataniel na primeira cena, pois sente como se Copélio arrancasse seus membros como se fosse um boneco, aludindo, assim à boneca. Olímpia passa a representar a atitude feminina de Nataniel em relação ao pai durante a infância, permanecendo como um complexo dissociado de Nataniel, que o confronta como pessoa. A submissão a esse complexo se evidencia no amor que sente por ela, amor este que é narcisista, pois permite renunciar ao verdadeiro objeto de seu amor (1976, p. 290, 291).

Como conclusão, Freud afirma que o estranho no conto “Homem de Areia” está ligado à ansiedade do complexo infantil da castração. Já a estranheza causada pela boneca que parece ter vida não teria relação com um medo, mas estaria relacionada a um desejo ou crença infantil de que algumas bonecas ou brinquedos tem vida própria.

Para analisar a temática do duplo como causa do sentimento de estranheza, Freud utiliza como exemplo outro conto de Hoffman, “O Elixir do Diabo”. O fenômeno do duplo pode aparecer de diversas formas. Pode existir o duplo em personagens que apresentam um aspecto idêntico, por processos mentais como a telepatia, por identificação total com outra pessoa a ponto de confundir o seu eu, havendo uma

duplicação, divisão e intercâmbio do eu. Há também o retorno da mesma coisa, ou a repetição de aspectos ou características (1976, p. 293).

Para Otto Rank, o duplo teria relação com a crença em uma alma imortal, uma “segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte” (1976, p. 293). Assim como na linguagem dos sonhos faz-se a representação da castração por meio da duplicação ou multiplicação de um símbolo genital, na arte primitiva as imagens dos mortos eram feitas em materiais duradouros. Essas representações sustentam-se em um narcisismo primário. Uma vez superado, o duplo muda: passa de garantia de imortalidade a um estranho anunciador da morte. A partir do estudo do duplo, Freud destaca outras perturbações do ego utilizadas por Hoffmann, que faz um retorno a outras fases do desenvolvimento do ego nas quais não se distingue nitidamente do mundo externo nem de outras pessoas. As repetições involuntárias podem provocar uma sensação estranha perante algo que poderia ser atribuído a “sorte”.

Outros exemplos do estranho citados pelo psicanalista são o poder do pensamento, ou pressentimentos que se tornam realidade e o conhecido mau-olhado, que faz referência a quem tem algo valioso e frágil e tem medo da inveja de outros, pois projeta nelas a inveja que teria sentido em seu lugar e que se manifesta por meio do olhar, embora não se expresse em palavras. O que se teme é a intenção secreta de fazer mal, supondo que tal intenção possui a força de consumir-se.

O psicanalista expõe que todo afeto pertence a um impulso emocional, mas ao ser reprimido, produz ansiedade. Em alguns casos, a ansiedade se deve a ao retorno de algo reprimido, e a categoria de coisas amedrontadoras constituiria o estranho. Explica-se, então, a *extensão de Heimlich a Unheimlich*, ou seja, algo que no passado era familiar, mas torna-se alheio pelo processo de repressão. Compreende-se, portanto, a definição de Schelling que destaca como estranho “algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 301).

É possível extrair exemplos do estranho no que diz respeito à morte, os mortos, cadáveres, etc. Muitos acreditam que após a morte, o falecido torna-se um inimigo que retorna da morte para levar os vivos com ele. Por causa da repressão, essa crença se perdeu e passou a haver uma atitude de piedade perante o morto.

O efeito estranho suscitado pela epilepsia ou a loucura no leigo possui a mesma origem, que vê no outro forças das que não suspeitava, mas que as sente

como escondidas em seu próprio ser. Isto explicaria o fato de a psicanálise ter se tornado estranha para alguns, pelo fato de revelar forças ocultas. O medo de ser enterrado vivo remeteria à fantasia da existência intrauterina e a falta de distinção entre a imaginação e a realidade nos leva ao mundo infantil, etc.

Finalmente, Freud destaca a ansiedade experimentada por alguns homens neuróticos em relação aos órgãos genitais femininos. O psicanalista faz referência novamente ao termo linguístico *Unheimlich*, pois o sentimento de estranhamento remete, neste caso, ao fato dos órgãos representarem a porta ao lugar em que cada um de nós viveu no princípio. Dessa maneira, representa o que era familiar, ou doméstico e tornou-se estranho. Portanto o prefixo *un-*, de *Unheimlich*, é o sinal da repressão.

No terceiro ponto do artigo, Freud retoma exemplos já expostos e menciona que, embora o ponto de partida foi a definição do estranho como o familiar que sofreu algum tipo de repressão e retorna, não se pode converter a afirmação e dizer que tudo aquilo que é reprimido e retorna cause o estranhamento. Para isto são necessárias mais condições.

Em relação aos contos de fadas, Freud menciona que

Os contos de fadas adotam muito francamente o ponto de vista animista da onipotência dos pensamentos e desejos, e mesmo assim não consigo imaginar qualquer história de fadas genuína que tenha em si algo de estranho. Ficamos sabendo que há estranheza no mais alto grau quando um objeto inanimado – um quadro ou uma boneca – adquire vida; não obstante, nas histórias de Hans Christian Andersen, os utensílios domésticos a mobília e os soldados de chumbo são vivos e, ainda assim, nada poderia estar mais longe do estranho. E dificilmente consideraríamos estranho o fato de que a bela estátua de Pigmalião adquire vida. (FREUD, 1976, p. 306)

Ao adentrar na literatura, Freud reconhece que algumas sensações estranhas devem ser analisadas do ponto de vista da estética. A fim de desenvolver o assunto sob essa perspectiva, o psicanalista menciona que

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser

encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas, pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste da realidade. O resultado algo paradoxal é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real. (FREUD, 1976, p. 310)

Segundo o autor, o sentimento de estranheza se origina de complexos infantis reprimidos e conserva essa mesma força na ficção como nas vivências da vida real. Entretanto, na ficção, o estranho que provem de vivências primitivas aparece de forma mais complexa.

Na ficção, quando o escritor determina que o cenário no qual se materializará sua obra não irá reger-se pelas condições do real, não se produz o sentimento de estranheza. Para Freud, este tem liberdade para escolher o mundo de representação, de modo a aproximar-se ou afastar-se da realidade. Por isso, os escritores tem mais possibilidade de criar “efeitos estranhos” do que a própria realidade. Por outro lado, quando atua próximo da realidade, o escritor, ao criar sensações e situações estranhas, mantém o leitor

as escuras por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. (FREUD, 1976, p. 312)

Dessa maneira, quando o escritor mantém suspense sobre as convenções que regem o mundo criado por ele, ou quando nos apresenta um mundo com convenções “aparentemente” reais no qual introduz elementos fantásticos, o sentimento do estranho surgirá com a mesma intensidade que se manifesta em vivências reais. Quando o poeta nos apresenta um mundo em que o surgimento do estranho se dá nas condições da vida real, o leitor reage perante os fatos fantásticos da mesma maneira que o faria na vida real.

Freud analisa de que maneira na literatura pode haver possibilidades de surgimento do estranho que não podem acontecer na vida real. Segundo ele, por meio de sua imaginação e recursos de escrita, o artista pode criar personagens,

objetos e situações amedrontadoras que não existem na vida real de maneira a tornar o sentimento do estranho mais intenso que na vida real. A habilidade criativa do poeta para utilizar a imaginação e os recursos estilísticos e linguísticos seriam, então, elementos indispensáveis para criar o estranho na literatura e causar diversas reações no leitor.

Ao discorrer sobre o poder do escritor sobre o leitor, Freud menciona que

O ficcionista tem um poder peculiarmente diretivo sobre nós; por meio do estado de espírito em que nos pode colocar, ele consegue guiar a corrente das nossas emoções, represá-la numa direção e fazê-la fluir em outra, e obtêm com frequência uma grande variedade de efeitos a partir do mesmo material. (FREUD, 1976, p. 312)

O poeta possui a capacidade de afetar o estado mental do leitor e gerar nele diversos efeitos emocionais e sentimentos, independente da temática desenvolvida. Para exemplificar que os efeitos emocionais podem ser independentes da temática, Freud argumenta que até um fantasma “real” como o do conto “O Fantasma de Canterville”, de Oscar Wilde, perde o poder de inspirar sentimentos repulsivos quando o poeta se diverte e o ironiza. Fica claro, então, que a maneira como o escritor se expressa é mais relevante que o conteúdo para suscitar sentimentos e emoções no leitor.

Em muitos contos de Julio Cortázar são descritas situações em que imagens insólitas provocam o sentimento de estranheza. Os elementos desestabilizadores do real fazem parte de um caudal simbólico, que pode incluir as implicações psicanalíticas. Ainda que a análise proposta nesse estudo não esteja centrada no viés psicanalítico, os estudos de Freud apontam a configuração da “estranheza” como um percurso interpretativo da multiplicidade de formas para compreender-se o humano. Nesse sentido, contribui para a nossa proposta de desvendamentos dos sentidos do insólito em Cortázar.

2.1.2. O olhar filosófico de Sartre

Jean Paul Sartre publica, em 1947, *Situations 1*, obra que contém o capítulo titulado *Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem*. Nesse estudo ele analisa textos fantásticos escritos no século XX. Dessa maneira, baseado no estudo do livro *Aminadab*, de Blanchot, o filósofo realiza estudos que apontam para uma definição do gênero fantástico contemporâneo.

Em sua definição de fantástico, Sartre centra-se na condição do ser humano. Para ele o fantástico contemporâneo não explora realidades transcendentais de um “mundo que não fosse este mundo”. Antes, seu principal foco está em expor a realidade da condição humana:

O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança. Assim, não é necessário recorrer às fadas; as fadas tomadas em si mesmas são apenas mulheres gentis; o que é o fantástico é a natureza quando obedece às fadas, é a natureza fora do homem e no homem, apreendida como um homem ao avesso. (SARTRE, 1968, p. 137)

Todorov destaca a ênfase dada por Sartre ao homem ao mencionar que

Segundo Sartre, Blanchot ou Kafka já não procuram pintar seres extraordinários; [...]. O homem “normal” é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se a regra, não a exceção. (TODOROV, 2008, p. 181)

Para Sartre, o fantástico contemporâneo é o retorno ao humano. O crítico observou ainda que, para encontrar lugar no humanismo contemporâneo, o fantástico teria de se domesticar tal como os outros gêneros, renunciar à exploração das realidades transcendentais, e resignar-se a transcrever a condição humana.

Para ele, o único objeto realmente fantástico é o homem, especificamente aquele que está integrado ao seu entorno:

Ao humanizar-se o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos os seus

artifícios: nada de mãos, nada nos bolsos. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem. (SARTRE, 1968, p. 139)

O escritor argentino Julio Cortázar é um dos autores que se destaca por debruçar-se “sobre o mistério do homem e do mundo” ao utilizar o fantástico para expressar o existencialismo e a condição humana em seus contos. O conjunto de sua obra parece, segundo Davi Arrigucci Jr., “traçar o itinerário labiríntico de uma busca incessante” (2003, p. 30, 19). Muitas vezes, suas personagens são apresentadas como seres marginalizados e solitários que experimentam um sentimento de profunda tristeza e angústia o que os faz permanecer numa busca constante para preencher o seu vazio interior. No conto “La señorita Cora”¹ é possível perceber a busca angustiante de um jovem de 15 anos que se sente perdido entre a realidade adulta e a infantil, sem saber em qual encaixar-se. O protagonista, Pablo, que sofre de apendicite, é internado em uma clínica em que conhece Cora, uma jovem e simpática enfermeira. Em sua luta interna por achar a sua identidade, o jovem experimenta sentimentos de vergonha, timidez e constrangimento pela preocupação excessiva de sua mãe em relação ao seu estado de saúde e por descobrir sentir-se atraído por Cora. Após a sua cirurgia, com o agravamento da saúde de Pablo e na iminência da morte, a angústia começa a tomar conta da enfermeira Cora, que antes tratava o paciente como criança e de modo indiferente, mas agora tenta, em vão, estabelecer a comunicação com o jovem.

Os contos fantásticos de Cortázar refletem, conforme a filosofia de Sartre, a própria imagem do homem que vive angustiado por não ter controle sobre o destino e pela tentativa de encontrar um sentido para sua existência.

2.2. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA SEGUNDO T. TODOROV

Um dos críticos literários mais renomados, Tzvetan Todorov (2004), em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, estuda o fantástico tradicionalmente escrito

¹ Publicado no livro *Todos los fuegos el fuego*, de Julio Cortázar, em 1966.

durante o século XIX, partindo da análise de diversas obras dessa época. Embora suas contribuições teóricas sejam direcionadas ao fantástico tradicional, elas também representam uma contribuição e um ponto de partida para definir o fantástico moderno.

Após resumir o enredo apresentado em “Le Diable amoureux”, de Cazotte, em que a personagem Alvare hesita perante acontecimentos sobrenaturais sem poder defini-los como realidade ou sonho, Todorov (2004) apresenta uma definição para o fantástico:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (2004, págs. 30, 31)

A hesitação é, portanto, para Todorov, o que confere vida ao fantástico. O efeito sobrenatural deve sustentar a hesitação entre o mundo real e outro sobrenatural no leitor implícito.

Para o autor, quando a incerteza é resolvida, ou seja, quando se escolhe uma explicação para o acontecimento sobrenatural, o fantástico dá lugar a um gênero vizinho, denominado estranho ou maravilhoso.

Todorov retoma diversas definições já existentes sobre o fantástico que, embora não divergem daquela apresentada por ele, não abordam questões em relação às nuances da hesitação e sobre quem deve hesitar: o leitor ou a personagem.

Há, ainda, três condições para que seja instaurado o fantástico. A primeira delas é a hesitação do leitor, pois

é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. (2004, pág. 39)

A segunda característica está relacionada à postura adotada pelo leitor para com o texto de rejeitar as interpretações alegóricas ou poéticas, pois isso também colocaria um ponto final na hesitação. A última característica refere-se ao leitor e sua identificação com uma personagem com a qual compartilhe a hesitação. Entre as três características, apenas as duas primeiras devem estar obrigatoriamente presentes na narrativa fantástica. A terceira é desejada, porém, não necessária.

Para o autor, um dos elementos que constituem o fantástico é a impossibilidade da realização de uma interpretação ou leitura poética do texto, pois quando o acontecimento fantástico é interpretado, este se perde completamente:

Se o que lemos descreve um elemento sobrenatural e, entretanto, é necessário tomar as palavras não em sentido literal a não ser em outro sentido que não remete a nada sobrenatural, já não há capacidade para o fantástico. (TODOROV, 2004, pág. 71)

Outro elemento importante para que exista o fantástico, segundo o autor, é que a história seja contada em primeira pessoa, pois o uso do pronome “eu” propicia a identificação do leitor com a personagem.

a primeira pessoa “que conta” é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em qual todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo fantástico. (TODOROV, 2004, pág. 71)

Dessa maneira, o leitor passa a ter as mesmas impressões do narrador: quando este último hesita, espera-se que cause a mesma reação no leitor.

Em relação aos temas do fantástico, estes são divididos em temas do “eu” e do “tu”:

Vimos que se podiam interpretar os temas do *eu* igualmente como emprego da relação entre o homem e o mundo, do sistema percepção-consciência. Aqui, nada de semelhante: se quisermos interpretar os temas do *tu* ao mesmo nível da generalidade, deveremos dizer que se trata

preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente. O desejo e suas diversas variações, inclusive a crueldade, são igualmente figuras em que se acham colocadas as relações entre seres humanos; ao mesmo tempo, a posse do homem pelo que se pode chamar rapidamente “seus instintos” coloca o problema da estrutura da personalidade, de sua organização interna. Se os temas do *eu* implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte *ação* sobre o mundo circundante; o homem não se mantém mais como um observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens. (TODOROV, 2004, pág. 148)

É possível perceber que, para Todorov, os temas do fantástico baseiam-se no narrador-personagem e a relação deste com o exterior. Quando essas relações se estabelecem com o mundo, a posição assumida pelo ser é passiva. No caso dos temas do “tu”, as relações se estabelecem com o outro, ocupando o ser uma posição ativa.

No último capítulo do livro *Introdução à literatura fantástica*, Todorov destaca a relação dos temas propostos por ele com a psicanálise de Freud, e ao tratar sobre o fantástico contemporâneo, presente na literatura fantástica do século XX, cita Sartre e apresenta as diferenças entre a narrativa fantástica tradicional e a contemporânea.

Ainda que esta base da teoria de T. Todorov tenha sido ampliada e algumas vezes refutada por outros teóricos, ela constitui um ponto de partida importante para uma interpretação da literatura fantástica.

2.3. TEORIA DA LITERATURA FANTÁSTICA NA AMÉRICA HISPÂNICA

2.3.1. Os conceitos de Ana Maria Barrenechea sobre o fantástico

Devido ao grande número de escritores hispano-americanos cujos relatos são considerados fantásticos, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Horacio Quiroga, etc, fez-se necessário que além das teorias já existentes na Europa fossem criadas novas teorias sobre o fantástico a fim de poder estudar o trabalho destes escritores. Com base em Todorov, principalmente, os críticos hispano-americanos, além de

realizarem ajustes das teorias para a literatura hispano-americana, propuseram novas perspectivas de análise sobre o fantástico. Entre os críticos que se destacam por sua contribuição estão Ana Maria Barrenechea e Jaime Alazraki, cujas teorias serão expostas a seguir.

A crítica literária argentina Ana Maria Barrenechea publica, em 1972, o artigo *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, no qual realiza uma análise com base na teoria de Tzvetan Todorov. De acordo com a escritora, para a possibilidade do fantástico, a proposta de Todorov é muito restritiva, por isso apresenta uma proposta mais ampla sobre a literatura fantástica. Para ela, o acontecimento sobrenatural deveria apresentar um confronto no próprio texto. Dessa maneira,

la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro dentro del texto, en forma explícita o implícita.² (BARRENECHEA, 1972, p. 393)

De acordo com a proposta de Barrenechea, para produzir o efeito fantástico, não é indispensável a hesitação nos personagens do relato ou no leitor implícito. A atenção é direcionada para a maneira como os acontecimentos sobrenaturais são apresentados e a maneira que interage com o mundo no qual se apresentam. Para tanto, faz-se necessário interpretar e analisar os elementos do relato fantástico, que também pode incluir a alegoria.

Así se explica también que – contra la opinión de Todorov – lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal.³ (BARRENECHEA, 1972, p. 395)

² Tradução proposta: “a literatura fantástica ficaria definida como a que apresenta em forma de problema fatos a-normais, a-naturais ou irrealis. Pertencem a ela as obras que colocam o centro de interesse na violação da ordem terrena, natural ou lógica, e por tanto no confronto de um e outro dentro do texto, de forma explícita ou implícita”.

³ Tradução proposta: “Assim se explica também que – contra a opinião de Todorov – o alegórico reforce o nível literal fantástico ao invés de enfraquecê-lo, porque o conteúdo alegórico da literatura contemporânea é frequentemente o sem sentido do mundo, sua natureza problemática, caótica e irreal”.

Barrenechea considera as narrativas do século XX como fantásticas baseando-se numa análise diferente da realizada por Todorov. Sua análise corresponde a três diferentes categorias, as quais mantêm como foco a relação existente entre o fato que origina o fantástico e o seu contexto. As categorias são:

1. “Todo lo narrado entra en el orden de lo natural” ⁴ (1972, p. 396). Neste caso, o sentimento do estranho surge a partir de fatos corriqueiros, mas descritos detalhadamente ou que quebram as normas, causando uma “transgressão” no relato que “amenaza con lanzarnos a lo desconocido, “lo otro” que no se nombra pero queda agazapado y amenazante”.⁵ (1972, p. 397) Por exemplo, na obra *Historias de cronopios y de famas (1965)*, Cortázar escreve diversos guias ou manuais de instruções detalhados sobre como realizar atividades cotidianas que se realizam de maneira automática ou inconsciente ⁶.

2. “Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural” ⁷ (1972, p. 396) Trata-se de relatos em que os elementos sobrenaturais se “presentan de forma no sorprendente y que no provoca escándalo en el ánimo de los personajes que participan en esas aventuras”. ⁸ (1972, p. 399) Para exemplificar, o conto “Casa tomada”, publicado na coletânea de contos que leva o nome *Bestiario* (1951), relata a história de um casal de irmãos, solteiros, que viviam em uma casa herdada pelos seus ancestrais. O personagem protagonista nos apresenta sua irmã Irene e descreve a rotina de ambos: além de realizar as tarefas domésticas, ela tem o hábito de tecer e ele, de ler. A casa também é apresentada com detalhes em relação à divisão do espaço interno. Certo dia, inexplicavelmente, a tranquila rotina dos irmãos é quebrada com o surgimento repentino de ruídos que provêm, inicialmente, da parte menos frequentada da casa, os fundos, e que obriga os personagens a, progressivamente, fecharem as portas dos cômodos tomados pelos “invasores”, reduzindo cada vez mais o espaço em que eles moram. O casal de irmãos *se adapta*

⁴ Tradução proposta: “Todo o que é narrado entra na ordem do natural”.

⁵ Tradução proposta: “ameaça com lançar-nos ao desconhecido, “o outro” que não se menciona mas permanece escondido e ameaçador”

⁶ É possível citar: *Instrucciones para matar hormigas en Roma, Instrucciones para dar cuerda al reloj, Instrucciones para entender tres pinturas famosas, Instrucciones para llorar, Instrucciones para subir las escaleras.*

⁷ Tradução proposta: “Todo o que é narrado entra na ordem do não-natural”.

⁸ Tradução proposta: “apresentam-se de forma não surpreendente e que não provoca escândalo no ánimo das personagens que participam dessas aventuras”.

facilmente a essa nova realidade, sem demonstrar medo e sem questionar a origem dos acontecimentos sobrenaturais e passa a morar apenas em uma parte da casa até que, finalmente, a casa é tomada por completo e, recuados, abandonam a casa, deixando tudo para trás e jogando no ralo a chave da mesma.

3. “Hay mezcla de ambos órdenes”⁹ (1972, p. 397). Sobre a terceira categoria, Barrenechea destaca que

la mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato. Pero no siempre se obtiene o se quiere obtener tal resultado¹⁰. (1972, p. 397)

Quando as duas primeiras categorias se combinam originando a terceira, há uma ruptura daquilo que é estabelecido como normal.

Barrenechea apresenta um ponto em que discorda de Todorov: a análise do nível semântico. Todorov propõe os temas do ‘eu’ e do ‘tu’, que abrangem tanto o fantástico como o extraordinário e o maravilhoso. Entretanto, essas categorias não se restringem apenas à literatura fantástica pois podem ser aplicadas em qualquer tipo de literatura. Por isso, Barrenechea propõe categorias de elementos semânticos nos textos fantásticos que se focam principalmente à literatura fantástica:

No nível semântico dos componentes do texto temos a existência de outros mundos, com deuses ou poderes maléficos ou benéficos; a morte e os mortos; mundos de natureza indefinida; outros planetas ou lugares, assim como relações estabelecidas entre os elementos deste mundo, que causam uma ruptura na ordem reconhecida.

Em relação à semântica global do texto, encontramos a existência de outros mundos paralelos ao natural não suscita dúvidas no leitor quanto à real existência do mundo dele, mas sua intrusão ameaça com destruir o leitor ou o mundo. “No se

⁹ Tradução proposta: “Há mistura de ambas as ordens”.

¹⁰ Tradução proposta: “A mistura das duas ordens produz, geralmente, por sua mera aparição, um forte contraste e apresenta a ruptura da ordem habitual como a preocupação primordial do relato. Mas não sempre se obtêm ou se quer obter tal resultado”.

duda de que seamos seres vivos, de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan [...]”¹¹ (1972, p. 401), e também, postula-se a realidade do que se pensava ser imaginário e a irrealidade do que se pensava ser real. O leitor chega ao ponto de duvidar de sua própria consistência por dedução lógica ou por contágio do mundo do mistério. (1972, p. 397)

Os dois temas descritos acima tornam-se possíveis mediante a presença dos elementos já mencionados dentro da narrativa, pois confirmam a existência de outros mundos ou provocam o sentimento do estranho no mundo real.

Mediante seu estudo, Barrenechea define os motivos pelos quais surge o sentimento do estranho e oferece novas perspectivas tendo como base a teoria de Todorov. Dessa maneira, amplia a definição do fantástico e adapta a teoria para explicar os numerosos relatos fantásticos dos escritores hispano-americanos.

2.3.2. Jaime Alazraki e o neofantástico

O teórico Jaime Alazraki estabelece novas diretrizes para definir e estudar o fantástico do século XX, tendo como base um exame exaustivo dos contos de Julio Cortázar e da obra *Metamorfose*, de Kafka. Segundo o autor, o fantástico fomenta os fenômenos que não podem ser comprovados, que são inexplicáveis, razão pela qual considera que “definir como literatura fantástica uma obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente [...]”¹² (ALAZRAKI, 2001: 267)

Por isso, ele faz uma diferenciação entre o fantástico do século XIX e o fantástico presente nos relatos do século XX:

Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación “neofantásticos” para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotear alrededor de un elemento fantástico, estos

¹¹ Tradução proposta: “Não há dúvida de que sejamos seres vivos, de carne e osso, mas se descobre que há forças não conhecidas que nos ameaçam”.

¹² Tradução proposta: “definir como literatura fantástica uma obra pela mera presença de um elemento fantástico é inconducente”.

relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.¹³ (ALAZRAKI, 2001: 276)

Diferentemente das obras fantásticas do século XIX, cuja atmosfera era criada de forma horrível e até sanguinária com a intenção de provocar medo ou terror,

el relato neo-fantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico.¹⁴ (ALAZRAKI, 1983, p. 28)

Jaime Alazraki estabelece a Primeira Guerra Mundial como um fator que exerceu maior influência nas obras neofantásticas. A Guerra tornou-se responsável por afetar a cultura do Ocidente e por gerar diversos dilemas e conflitos nas relações humanas. Muitos dos escritores da época, entre eles Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, deixaram que esses conflitos e dilemas transparecessem em suas obras. Dessa maneira, o fantástico é inserido nos textos sob outra organização textual, diferente da que se utilizava no século XIX.

A fim de conceituar o que chama de neofantástico, Jaime Alazraki aponta três características que diferenciam os relatos neofantásticos dos fantásticos tradicionais: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Com respeito à visão, Alazraki destaca que:

[...] 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. La primera se propone abrir una “fisura” o “rajadura” en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es – como decía Johnny Carter en “El perseguidor” – una

¹³ Tradução proposta: “Para distingui-los de seus antecessores do século passado propus a denominação “neofantásticos” para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de circular ao redor de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção y seu *modus operandi*”.

¹⁴ Tradução proposta: “o relato neofantástico prescinde do medo, porque o outro emerge de uma nova postulação da realidade, de uma nova percepção do mundo, que modifica a organização do relato, seu funcionamento, e cujos propósitos diferem consideravelmente dos perseguidos pelo fantástico”.

esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.¹⁵ (ALAZRAKI, 2001: 276)

A segunda realidade à que se refere o crítico seria o cenário que apresenta o autor. Quando surge um acontecimento insólito, este é absorvido sem poder isolá-lo da narrativa.

Na literatura neofantástica, como os relatos de Kafka, Cortázar ou Borges, encontramos elementos fantásticos que desafiam as certezas do real, entretanto, não visam causar medo no leitor, mas a intenção é provocar uma sensação de perplexidade e inquietação. Para ele, os relatos neofantásticos são metáforas que tentam expressar indícios de fatos que não podem ser classificados pela razão, pois estão em contra do sistema das leis do nosso cotidiano:

Ese lenguaje segundo – la metáfora – es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad. [...] Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico [...] ¹⁶ (ALAZRAKI, 2001: 278)

O buraco ao qual o autor se refere é algo oculto que surge sem explicação nas atividades do dia-a-dia, e que pode revelar, sutilmente, algo que vá causar impacto no leitor, deixando-o inquieto e perplexo por não saber lidar com o insólito.

A última característica, o *modus operandi*, diz respeito à introdução do fato insólito ao cenário da narrativa desde o começo, pois assim há uma maior aceitação:

¹⁵ Tradução proposta: “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narrativa neofantástica. A primeira propõe abrir uma “fissura” ou “fenda” em uma superfície sólida e imutável; para a segunda, ao contrário, a realidade é – como falava Johnny Carter em “El perseguidor” – uma esponja, um queijo gruyère, uma superfície cheia de buracos como um coador e desde cujos orifícios poda espiar, como num clarão, essa outra realidade”.

¹⁶ Tradução proposta: “Essa segunda linguagem – a metáfora – é a única maneira de aludir a uma realidade segunda que se resiste a ser nomeada pela linguagem da comunicação. A metáfora corresponde à visão e descrição desses buracos em nossa percepção causal da realidade. [...] Chamo metáforas epistemológicas a essas imagens do relato neofantástico que não são “complementos” ao conhecimento científico mas *alternativas*, modos de nomear o inominável pela linguagem científica [...]”

Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos* [...] ¹⁷ (ALAZRAKI, 2001: 279)

A fim de exemplificar a teoria do neofantástico, é possível citar a obra de Franz Kafka, *Metamorfose*. O jovem Gregor Samsa, protagonista da obra, acorda certa manhã e percebe que se transformou em um inseto. Aos poucos, a família de Gregor aceita a transformação que ele sofreu e decidem que o melhor é livrar-se dele. Ao apresentar o jovem transformado em um inseto desde o início do relato, Kafka pretende que o fato insólito ou sobrenatural seja aceito no mundo real descrito na história. Da mesma maneira, no conto “Carta a una señorita en Paris”¹⁸, de Julio Cortázar, o fenômeno insólito é introduzido de maneira natural desde o começo da narrativa. O narrador-protagonista escreve uma carta para uma mulher que lhe emprestou o apartamento enquanto permanece em Paris. Ele manifesta um sentimento de culpa por interferir na ordem que impera no apartamento e revela, com certa naturalidade, que vomita coelhinhos. O narrador conta, aflito, a angustia causada ao ver que esses coelhinhos começam a destruir o apartamento, mas não tem coragem de matá-los.

Ao realizar a leitura do conto, cabe a cada leitor imaginar o que significam aqueles coelhinhos. Entretanto, a situação que no começo do relato é apresentada como irreal – o fato do personagem vomitar coelhinhos – passa a ser aceita com naturalidade no decorrer do relato devido à maneira com que se mostram tais ‘vômitos’: como se fossem acontecimentos corriqueiros, simples resfriados. O narrador, diante de uma situação insustentável com um número grande de coelhos, que continuam aumentando, sem poder escondê-los, cede ao desespero e se suicida. A carta, que no início parecia um meio de pedir desculpas pela destruição do apartamento, torna-se, no fim, uma carta de despedidas.

Fica claro como o neofantástico caracteriza o tipo de narrativa em que o sentimento de estranheza existe, mas advém de uma situação corriqueira, do cotidiano. Há, também, uma aceitação tanto no relato como por parte do leitor desse evento insólito. A obra de Julio Cortázar destaca-se por inserir fenômenos inexplicáveis no cotidiano das personagens. Esses fenômenos, na maioria das

¹⁷ Tradução proposta: “Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico nos introduz, a queima-roupa, o elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereços, sem *pathos* [...]”

¹⁸ Publicado em *Bestiario*, em 1951.

vezes, intensificam o sentimento de angústia e a constante busca por respostas à qual se deparam tais personagens.

O próximo capítulo apresenta um recorrido histórico do conto fantástico em primeiro lugar, na América Latina, onde encontramos alguns nomes expressivos da literatura fantástica e em segundo lugar, na Argentina, país no qual nasceu Julio Cortázar, autor dos contos escolhidos para análise.

3. O CONTO FANTÁSTICO

3.1. A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO NA AMÉRICA

As raízes do fantástico podem nos remeter ao século XVIII, quando a literatura começa a apresentar alguns traços tenebrosos e místicos. Entretanto, Adolfo Bioy Casares afirma, no prólogo da obra *Antología de la literatura fantástica em América Latina*, que a literatura fantástica, definida como gênero, nasceu no século XIX, no idioma inglês, com consagrados nomes da literatura, como E.T.A. Hoffmann (1776-1822), da Alemanha, e o americano Edgar Allan Poe (1809-1849), cujas obras serviram de inspiração para escritores da América Hispânica.

Para o autor, as narrativas fantásticas são anteriores às letras e estão presentes em todas as literaturas, como *Zendavesta*, na Bíblia, em Homero, em *As mil e uma noites*. Na pós-data do prólogo, o escritor se refere ao conto fantástico, salientando o motivo do gosto do homem por esse tipo de literatura:

A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al imarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación.¹⁹ (BIOY CASARES, Adolfo, 1977, p. 9)²⁰

O século XIX, embora se destaque pelo progresso científico, a prosperidade e a riqueza também revela certo vazio no homem. Os avanços na área da psicologia e o funcionamento do inconsciente não conseguem entender o que há por trás da alma humana. A narrativa fantástica da época questiona as fronteiras da normalidade, adentrando em territórios novos, satisfazendo o gosto do homem pelo

¹⁹ Tradução proposta: “A um desejo do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, corresponde o conto fantástico: ao imarcescível desejo de ouvir contos; o satisfaz melhor que nenhum, porque é o contar contos, o das coleções orientais e antigas e, como dizia Palmerín de Inglaterra, o fruto de ouro da imaginação.”

misterioso, o secreto, o insólito, a curiosidade sobre o oculto ou sobrenatural, pois transgrede as leis do mundo real.

Nos últimos anos do século XIX a literatura fantástica começa a ser mais expressiva na maioria dos países hispano-americanos, mas, conforme Julio Cortázar afirma é a América Latina a região

que até o presente deu o maior número de escritores dedicados ao cultivo deste tipo de ficção. Refiro-me à região do Rio da Prata, não ao seu setor líquido, é claro, mas aos dois litorais que a delimitam: o Uruguai e o meu próprio país, a Argentina. (CORTÁZAR, 2001, p. 83, vol III)

Na América Hispânica, a literatura fantástica atinge seu apogeu no começo do século XX com autores como o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), o uruguaio Horacio Quiroga (1878-1937) e o argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), cujo fantástico aparece, no último autor citado,

com perfis violentos e ambientes dramáticos mas, não obstante isto, já contém aquele traço que sugeri como peculiar da nossa literatura na região: uma força que não reside tão-somente na qualidade narrativa, mas também num impulso que parece proceder de regiões escuras da psique, aquelas regiões em que a realidade e a irrealidade deixam de se confrontar e se negar uma à outra. (CORTÁZAR, 2001, p. 92, vol III)

Para alguns críticos, devido à grande convergência de culturas na região por causa do movimento imigratório e a incidência da influência europeia nas artes, a cidade de Buenos Aires tornou-se uma referência cultural importante para o continente americano. Franco refere-se à Buenos Aires de 1920 como

Una ciudad que estaba menos ligada a la tradición que cualquier otra ciudad del hemisferio latinoamericano, y por consiguiente estaba más abierta a las novedades. La jactancia de los intelectuales de los años veinte, afirmando que harían que el eje cultural del mundo pasara por Buenos Aires, tal vez careciese de fundamentos sólidos, pero también indica lo sensibilizadas que estaban sus antenas respecto a lo moderno. [...] Buenos Aires era un caso único entre las ciudades latinoamericanas, con una cierta vida intelectual a base de tertulias, polémicas literarias, pequeñas revistas [cuya] forma

favorita de actividad era el banquete literario y artístico.²¹ (FRANCO, 2002, p. 283)

Não é de surpreender, portanto, que desse berço surgisse uma geração de escritores consagrados, como Adolfo Bioy Casares (1914-1999), Silvina Ocampo (1906-1993), e Jorge Luis Borges (1899-1986), a “figura capital” (CORTÁZAR, 2001, p. 93, vol III), com quem a literatura fantástica adquire uma nova fisionomia. Somam-se a estes nomes os argentinos Julio Cortázar (1914-1984), José Bianco (1908-1986) e o mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), entre outros.

A partir da metade do século XX o conto fantástico latino-americano passa a receber atenção da crítica literária, sendo alvo de vastos estudos, com o objetivo de analisar a temática, estética, etc. Antes disso, nas décadas de 20 a 40, os próprios autores de contos fantásticos, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo dedicaram-se ao estudo teórico e crítico do gênero. Em 1940, eles publicam a *Antología de la literatura fantástica en América Latina*, que junta os melhores relatos fantásticos na opinião dos autores.

3.2. A TRADIÇÃO DO CONTO FANTÁSTICO NA ARGENTINA

Ao estudar a literatura fantástica argentina do século XX, embora exista uma fortuna de autores excelentes, os dois escritores mais aclamados pela crítica são Jorge Luis Borges (1899-1986) e Julio Cortázar (1914-1984). Jorge Luis Borges foi fundador de várias revistas na década de 1920 que exerceram uma grande influência intelectual e artística em vários escritores da época, como o próprio Julio Cortázar. Jorge Luis Borges começou a sua carreira escrevendo poemas e ensaios, mas foram os contos os que lhe renderam fama internacional:

²¹ Tradução proposta: “Uma cidade que estava menos ligada à tradição que qualquer outra cidade do hemisfério latino-americano, e por isso estava mais aberta às novidades. A jactância dos intelectuais dos anos vinte, afirmando que fariam que o eixo cultural do mundo passasse por Buenos Aires, tal vez carecesse de fundamentos sólidos, mas também indica quão sensibilizadas estavam suas antenas com respeito ao moderno. [...] Buenos Aires era um caso único dentre as cidades latino-americanas, com certa vida intelectual a base de tertúlias, polémicas literárias, pequenas revistas [cuja] forma favorita de atividade era o banquete literário e artístico.”

Borges llega, pues, al cuento por el camino del ensayo, de su interés por el idealismo y los problemas metafísicos, de una idea del arte como intuición, de un interés por el cine y del cultivo de la poesía.²² (FRANCO, 2001, p. 288)

Dentre suas publicações mais destacadas é possível citar: *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), todas obras de contos que, em grande parte, “[...] a menudo asumen la forma de una argumentación o tesis. Guardan analogías con la lógica, pero con frecuencia se trata de una falsa lógica que es deliberadamente falsa”²³ (FRANCO, 2001, p. 288)

Em linhas gerais, para Borges, o mais importante é escrever com liberdade, ao ponto de que a criação possa ser influenciada até mesmo pela imaginação e pelos sonhos. Seus contos não precisam deixar uma “moral” para o leitor ou para a sociedade.

Borges se siente más atraído por el idealismo que por el realismo porque el primero tiene mayores posibilidades creativas. Cree que el universo es ininteligible para la mente humana en muchos aspectos importantes y por ello el idealismo le parece más fecundo en especulaciones creadoras.²⁴ (FRANCO, 2001, p. 288)

Se a ferramenta de qualquer escritor é a linguagem, Borges sabe utilizá-la de maneira única. É por meio dela que constrói labirintos de significações. O crítico literário Davi Arrigucci Jr, quando estabelece uma comparação entre Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, salienta que

²² Tradução proposta: “Borges chega, portanto, ao conto pelo caminho do ensaio, de seu interesse pelo idealismo e os problemas metafísicos, de uma ideia da arte como intuição, de um interesse pelo cinema e do cultivo da poesia.”

²³ Tradução proposta: “[...] com frequência assumem a forma de uma argumentação ou tese. Guardam analogias com a lógica, mas com frequência trata-se de uma falsa lógica que é deliberadamente falsa”

²⁴ Tradução proposta: “Borges sente-se mais atraído pelo idealismo que pelo realismo porque o primeiro possui mais possibilidades criativas. Acredita que o universo é ininteligível para a mente humana em muitos aspectos importantes e por isso o idealismo lhe parece mais fecundo em especulações criativas.”

Ambos são autores de narrativas fantásticas: propõem a oscilação ambígua entre o real e o irreal, tema básico de toda literatura fantástica, [...] e acabam tematizando a literatura em si mesma, transformando a narrativa numa reflexão sobre ela própria, numa linguagem sobre a linguagem. Convertem a linguagem num instrumento de indagação e crítica de si mesma e, ao mesmo tempo, da própria realidade, tornando o discurso literário também um registro de perplexidades metafísicas. (ARRIGUCCI, 1995, pág. 153)

Conforme destaca a citação acima, pelo uso da linguagem a obra de Borges converge com a obra de Julio Cortázar, pois ambos direcionam a linguagem e o ato de construir como tema central. Embora exista um vasto campo para analisar as convergências e divergências entre os autores, nos próximos parágrafos direcionamos a atenção à maneira como Julio Cortázar constrói seus contos fantásticos.

3.3. JULIO CORTÁZAR E O CONTO FANTÁSTICO

Julio Cortázar ocupa um lugar de destaque na literatura hispano-americana do século XX. A complexidade, riqueza e a possibilidade de análise da obra de Cortázar a partir de várias perspectivas provocou o surgimento de um grande número de críticos voltados ao estudo de suas obras. Ao referir-se à obra do autor argentino, Jaime Alazraki, um dos maiores críticos cortazarianos menciona que

nos llevará muchos años, y muchos libros, llegar a definir y entender la honda huella que la obra de Julio Cortázar ha dejado no solamente en la literatura de nuestro tiempo, sino en nuestros hábitos de lector, en nuestra percepción de un texto, en nuestra inevitable necesidad de asociar la literatura y la vida, la escritura y el hombre.²⁵ (ALAZRAKI, 1994, pág. 299)

Junto com a produção do romance *Rayuela* (1963) os contos também ganharam projeção internacional conferindo reconhecimento ao escritor Julio

²⁵ Tradução proposta: “Precisaremos de muitos anos e muitos livros para definir e entender a marca profunda que deixou a obra de Cortázar não apenas na literatura de nosso tempo, mas em nossos hábitos como leitores, em nossa percepção de um texto, em nossa inevitável necessidade de associar a literatura e a vida, a escrita e o homem”.

Cortázar. Destaca-se, assim como seu conterrâneo Jorge Luis Borges, pela grande habilidade em usar a linguagem:

En su escritura, Cortázar persigue y adquiere una movilidad excepcional, la máxima en lengua española. Es ducho en todas las elocuciones, en las máximas variaciones de tono, de registro, de ritmo. Practica la diversificación enunciativa, la variabilidad estilística y prosódica porque se instala, como pocos, en la estética del cambio, en la poética de lo discontinuo, disonante, en el arte de lo azaroso, fragmentario, ocasional.²⁶ (YURKIEVICH, 2003, pág. 109, 110)

Em seus contos, quando introduz o absurdo, Cortázar destaca aspectos da conduta humana e realiza questionamentos existenciais, explorando temáticas como a solidão, a incomunicabilidade e a angústia perante a morte. Suas personagens são, em sua maioria, pessoas comuns que estão mergulhadas no cotidiano, mas que, ao deparar-se com acontecimentos inexplicáveis, não oferecem nenhuma resistência, reagindo de maneira passiva. Os espaços aos quais os contos remetem são, em geral, familiares: a casa, o ônibus, o teatro, um jardim, etc. É nesses espaços do cotidiano que acontecem fatos inusitados que causam uma ruptura da realidade. A adoção desses espaços, personagens e temáticas próximas ao leitor, captam a sua atenção e promovem a identificação deste já nas primeiras linhas dos contos. De acordo com Saúl Yurkievich, Cortázar

Aprovecha de la ilusión realista para crear una relación de confianza psicológica por el inmediato funcionamiento de los mecanismos de la identificación, y de seguridad semántica por la proximidad entre mundo narrado y mundo del lector. Se apoya en la mimesis realista, para provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones.²⁷ (YURKIEVICH, 1997, pág. 14, 15)

²⁶ Tradução proposta: “Em sua escrita, Cortázar persegue e adquire uma mobilidade excepcional, a máxima em língua espanhola. É um expert em todas as elocuições, nas máximas variações de tom, de registro, de ritmo. Pratica a diversificação enunciativa, a variabilidade estilística e prosódica porque se instala, como poucos, na estética da mudança, na poética do descontínuo, dissonante, na arte do turbado, fragmentário, ocasional.”

²⁷ Tradução proposta: “Aproveita-se da ilusão realista para criar uma relação de confiança psicológica pelo imediato funcionamento dos mecanismos da identificação e de segurança semântica pela proximidade entre o mundo narrado e o mundo do leitor. Apóia-se na mimese realista, para provocar falhas ou fissuras sutis que permitam entrever o reverso do real razoável, perturbações inexplicáveis

Para Cortázar, a construção da realidade em seus contos é a semelhante à concepção do real cotidiano, entretanto, os limites se modificam, ganham contornos e formas surpreendentes. Sonhos, fantasias e desordens se fundem com a realidade. Em entrevista concedida a Ernesto González Bermejo, ao ser questionado sobre o que significava para ele o fantástico, Julio Cortázar o define como

[...] uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou no metrô, quando você estava vindo para este nosso encontro. Trata-se de algo absolutamente excepcional, concordo, mas que não tem por que ser diferente, em suas manifestações, da realidade que nos envolve. O fantástico pode acontecer sem que haja uma mudança espetacular das coisas. Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir. (Cortázar in BERMEJO, 2002, pág. 37)

Jaime Alazraki, quando se refere à maneira inovadora em que Cortázar introduz o elemento fantástico em seus contos, estabelece uma relação com Jorge Luis Borges,

Si Borges es un frequentador de mapas, Cortázar es un explorador de regiones no cartografiadas y de mares no sondeados. Si el mundo de Borges es el orden del intelecto, el de Cortázar se centra en la aventura de la vida. El silencio en que desembocan sus cuentos esta traspasado por un refucilo bajo cuyo fogonazo adquiere visibilidad un paisaje nuevo de esa realidad maravillosa que el texto, como un puente, intenta cruzar. Nos hemos acostumbrado a llamar a ese espacio privilegiado *fantástico*, a falta de mejor nombre, agregaba siempre Cortázar, consciente de que el rótulo ocultaba su verdadero sentido.²⁸ (ALAZRAKI, 1985, pág. 22)

que deslocam mentalmente, irredutíveis desarranjos que permitem vislumbrar forças ocultas, insuspeitas dimensões”.

²⁸ Tradução proposta: “Se Borges é um frequentador de mapas, Cortázar é um explorador de regiões não cartografadas e de mares não sondados. Se o mundo de Borges é a ordem do intelecto, o de Cortázar se centra na aventura da vida. O silêncio em que desembocam seus contos está traspasado por um relâmpago que sob seu clarão adquire visibilidade de uma nova paisagem dessa maravilhosa realidade que o texto, como uma ponte, tenta atravessar. Nos acostumamos a chamar *fantástico* esse espaço privilegiado, a falta de um nome melhor, acrescentava sempre Cortázar, ciente de que o rótulo ocultava seu verdadeiro sentido”.

O fantástico moderno que difere em relação ao fantástico tradicional presente nos contos do século XIX foi o que motivou Jaime Alazraki, baseado principalmente nos estudos dos contos de Julio Cortázar, a propor o nome *neofantástico*. Para o crítico, nos contos de Cortázar não encontramos o fantástico tradicional que está associado à ruptura de uma ordem inquebrantável que produz medo ou horror. O *neofantástico* seria, então, o resultado da substituição de uma visão de mundo racionalista por uma concepção pautada pela ambiguidade e a indeterminação (ALAZRAKI, 1983, pág. 18). Dessa maneira, nesse “novo fantástico” representado por autores como Cortázar, se anula a contradição entre os mundos em contato, a transgressão passa a formar parte da ordem de uma maneira natural. Nos contos de Cortázar há uma fusão entre os elementos reais ou cotidianos e os elementos fantásticos, entretanto, nestes, o objetivo não é causar medo no leitor. A esse respeito, Erdal Jordan destaca que

la obra cortazariana ofrece un variado muestrario de las modalidades de configuración de lo fantástico moderno. Sus cuentos fantásticos abarcan tanto la categoría del lenguaje como la de la percepción y, en numerosos de ellos, las transgresiones se centran alrededor de categorías sumamente subjetivas, como la transición temporal y la identidad.²⁹ (JORDAN, 2000, p. 328)

A subversão do convencional incita o leitor a posicionar-se de maneira a questionar a própria realidade, uma realidade que, para Cortázar, possui possibilidades e visões múltiplas e que não está fundamentada na lógica e nas leis racionais. O homem possui apenas uma visão fragmentada, conhece apenas uma parte de *um todo* que constitui o mundo aparentemente ordenado do leitor. Cortázar insere o leitor nesse mundo ordenado o conhecido para que se identifique e se sinta confortável visando, em seguida e de forma sutil, desestabilizá-lo.

Davi Arrigucci, ao referir-se à obra de Cortázar menciona que sua narrativa se transforma

²⁹ Tradução proposta: “A obra cortazariana oferece uma variada amostra das modalidades de configuração do fantástico moderno. Seus contos fantásticos abrangem tanto a categoria da linguagem como a da percepção e, em muitos deles, as transgressões se centram em torno de categorias sumamente subjetivas, como a transição temporal e a identidade”.

numa indagação metafísica, numa busca do ser, na ânsia do real absoluto, que marca o misticismo sem Deus de vários dos personagens, sequiosos de um céu no mesmo plano da terra em que pisam. Tentativa de re-ligar o homem à totalidade, além da dimensão religiosa que tem, num sentido amplo, uma tal proposição se projeta ainda na esfera do mito, da fábula arquetípica de uma busca de participação do outro, característica do pensamento primitivo [...] (ARRIGUCCI, 1995, pág. 23)

Além da utilização do elemento fantástico em sua narrativa, Julio Cortázar também utiliza os mitos como recurso para, mediante o uso dos arquétipos míticos, dar vida ao insólito em seus contos fantásticos. O próximo capítulo analisa dois contos do autor, sob a perspectiva teórica de E. Meletínski sobre os arquétipos literários.

4. MITOS E ARQUÉTIPOS LITERARIÓS EM JULIO CORTÁZAR

Ao pensarmos nos motivos para a grande incidência de elementos míticos na literatura contemporânea devemos ter em mente que os escritores utilizam a essência formal e temática dos mitos com diversos objetivos e significados. O objetivo deste estudo é estabelecer uma relação entre os contos “Circe” e “Las Ménades” e as diferentes formas de reconfiguração dos mitos, observando os mecanismos de criação de uma atmosfera própria aos relatos fantásticos.

Assim como pode ser apreciado em outras artes, a literatura tem utilizado a repetição de alguns temas míticos. Muitos escritores recriaram, em algumas de suas obras, mitos da literatura clássica. Entretanto, quando mitos e deuses clássicos se apresentam com uma nova roupagem em textos contemporâneos, há um choque entre dois mundos, ou duas ordens de realidade. Quando contrapostos, o mundo mítico e o humano causam uma ruptura na ordem habitual, dando lugar para o fantástico (BARRENECHEA, 1972, p. 397)

É importante destacar que o mito, como narrativa sagrada, explica “de que modo algo foi produzido e começou a ser” e tem a função de “relatar os *modelos exemplares* de todos os ritos e atividades humanas significativas” (ELIADE, 1972, p. 11, 13). É possível afirmar, portanto, que além de servir como modelo exemplar para o comportamento humano, a narrativa mítica também serve como uma fonte primária da qual podem ser extraídos os temas constantes e universais, que servem como modelos “invariantes” e já elaborados para a literatura, a fim de serem atualizados em um novo relato com um novo significado.

Em vista da grande incidência da retomada de mitos nas obras literárias contemporâneas, muitos estudiosos tem se dedicado ao estudo do processo de operacionalização dos mitos nas narrativas. Um dos mais destacados, o crítico literário Eleazar Meletínski, nasceu em Khárkhov, em 1918. Foi professor em diversos Institutos e Universidades. Destacou-se por seu interesse ligado à poética histórica e à mitologia comparada, ao desenvolvimento da tradição do folclore narrativo e épico-heroico, desde suas origens, no mundo inteiro. Tornou-se uma das figuras mais importantes das Ciências Humanas na Rússia, trabalhando, desde 1980, junto à cátedra de História e Teoria da Cultura Universal da Universidade de

Moscou. Publicou diversos livros, entre eles, *A poética do mito*, publicado em 1976 e *Os arquétipos literários*, publicado em 1994, cujo conteúdo será utilizado como fundamentação teórica para a análise dos contos de Julio Cortázar realizada neste capítulo. Eleazar Meletínski faleceu em 2005, deixando uma grande contribuição para os estudos sobre a relação entre o mito e a literatura.

Em vista da nova roupagem que a mitologia adquire na literatura, com o aproveitamento dos mitos para revelar verdades universais, faz-se necessária uma crítica que leve em conta tal uso diferenciado dos mitos. No livro *A poética do mito*, E. Meletínski realiza um estudo sobre a vertente ritualística de interpretação dos mitos. Surge, portanto, uma crítica do século XX focada em uma nova interpretação literária dos mitos presentes na literatura que reformula a prática etnologizante dos estudos literários. Dessa maneira, passa-se a utilizar o termo “mitologismo” para designar o uso moderno dos mitos na literatura. Para Meletínski, tal designação serviria para referir-se a

toda sorte de prefiguração, isto é, o emprego quer dos mitos tradicionais, quer das imagens literárias anteriormente criadas por outros escritores bem como dos enredos e temas históricos (nisto se manifesta a influência das orientações da nova crítica e a influência da mais nova prática de criação artística). (MELETÍNSKI, 1976, pág. 119)

Houve, então, um novo direcionamento interpretativo a partir do estudo da relação mito e literatura nas obras de James Joyce e Thomas Mann, pois concebe o mitologismo como um processo de criação artística que utiliza tanto narrativas míticas clássicas como temas consagrados da literatura que se tornaram míticos, como os casos de D. Quixote ou D. Juan, personagens reincidentes da literatura.

A utilização de mitos na criação literária do século XX para estruturar o romance moderno, portanto, constitui uma renovação, visto que o mito passa a ser utilizado como um fio condutor das narrativas (MELETÍNSKI, 1976, pág. 402). No caso de Cortázar, a alusão aos mitos significa um mergulho no terreno do fantástico e ao mesmo tempo um encontro com unidades temáticas universais, arquétipos literários, que são um elo entre as formas dos mitos originais e as suas variadas interpretações ou expressões literárias.

Anos mais tarde, em 1994, Eleazar Meletínski publica o livro *Os arquétipos literários*, no qual estuda as estruturas mentais da humanidade, tendo como foco a necessidade de construir histórias para atribuir sentido às coisas e analisando os arquétipos, ou “tijolos” que constituem as unidades primeiras da narrativa universal, conforme ele mesmo destaca:

O propósito do presente trabalho é estudar a origem daqueles elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma “linguagem temática” da literatura universal. Nas primeiras etapas de desenvolvimento esses esquemas narrativos caracterizam-se por uma excepcional uniformidade. Nas etapas mais tardias eles são bastante variados, mas uma análise atenta revela que muitos deles não passam de transformações originais de alguns elementos iniciais. A esses elementos iniciais podem-se atribuir a denominação de arquétipos temáticos, para maior comodidade. (MELETÍNSKI, 2002, pág. 19, 20).

O presente capítulo procura estabelecer a relação entre os temas ou arquétipos dos relatos míticos e de dois contos de Julio Cortázar, de modo a identificar as semelhanças e diferenças desses arquétipos nos mitos e na narrativa do autor argentino. As análises propostas visam realizar o levantamento dos arquétipos presentes nesses contos e identificar a operacionalidade deles na narrativa contemporânea.

4.1. DELIA MAÑARA, A CIRCE DE CORTÁZAR

A literatura atual apresenta uma infinidade de personagens femininas perigosas e destrutivas, que utilizam a sua beleza e sedução como armadilha. A mitologia clássica e a Bíblia constituem fontes originais em que podem ser achados inúmeros exemplos desse tipo da mulher, que podemos classificar como o arquétipo da mulher fatal. De acordo com Meletínski (2002), os arquétipos temáticos podem ser definidos como esquemas narrativos que se constituem unidades de uma linguagem temática da literatura universal, ou, conforme o próprio autor destaca,

[...] esquemas primordiais de imagens e de temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo (MELETÍNSKI, 2002, pág. 33).

Segundo Meletínski (2002, p. 158), os mitos são extremamente ricos em conteúdo arquetípico, pois possuem temas tradicionais que, transformados em arquétipos, se conservam por muito tempo na literatura, mesmo que as suas significações sejam disfarçadas, ou passem por algumas modificações que lhes outorguem uma nova roupagem.

Um dos temas tradicionais que foi extraído de mitos e se tornou um arquétipo é o tema da mulher fatal. A imagem da mulher fatal pode ser contraditória, pois costuma encantar com sua beleza física, muitas vezes angelical, mas, ao mesmo tempo, demonstrando uma crueldade consciente contra o outro, principalmente contra o homem, que se destaca, na maioria das vezes, por sua passividade perante esse tipo de mulher.

Seguindo essa tradição literária, Julio Cortázar apresenta-nos no conto “Circe”, uma história enigmática protagonizada por uma mulher fatal, Delia Mañara, que mistura doçura, ingenuidade velada e perversidade.

No conto “Circe” um narrador-testemunha, que não participa diretamente das ações, conta os fatos que ocorreram no passado: “Yo me acuerdo mal de Delia [...] yo tenía doce años [...] Yo me acuerdo mal de Mario [...]”³⁰ (CORTÁZAR, 1986, p. 27, 28, 29).

A narrativa situa-se na cidade de Buenos Aires nos anos vinte, e está apoiada em um acontecimento da época: “vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones brutales, seguidas de una humillada melancolía casi colonial”³¹ (CORTÁZAR, 1986, p. 28). O narrador conta os acontecimentos que se seguiram após as mortes misteriosas de dois dos noivos³² de Délia Mañara, a personagem feminina, descrita como uma jovem delicada e linda, “fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos [que] usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre”

³⁰ Tradução proposta: “Lembro-me mal de Delia [...]; eu tinha doze anos [...]; Lembro-me mal de Mario [...]”.

³¹ Tradução proposta: “veio a luta Firpo-Dempsey e em cada casa choraram e houve indignações brutais, seguidas de uma humilhada melancolia quase colonial”.

³² Uma noite, ao ir embora da casa de Delia, Rolo, o primeiro namorado, morreu de uma síncope na porta da casa dos Mañara. Depois quebrou a cabeça ao cair no chão. Héctor, o segundo namorado, também depois de sair da casa de Delia suicidou-se ao se jogar em um rio sem motivos que justificassem essa ação, segundo a família.

³³ (CORTÁZAR, 1986, p. 27) e que ainda, após as mortes dos noivos, demonstrava seu luto vestindo-se de preto e ficando reclusa na casa de seus pais, sendo alvo das fofocas do bairro.

O personagem Mario, um rapaz ingênuo e apaixonado por Delia, surge na narrativa e começa a demonstrar seu interesse pela moça, fazendo visitas e levando presentes. Ele parece ser uma pessoa que não se integra no meio em que vive. Em vista dos comentários que surgem no bairro após a morte dos noivos da jovem, a amizade entre o rapaz e Delia não é bem vista pela família dele, o que causa uma ruptura nas relações entre Mario e sua família.

Sem dar importância aos comentários, Mario continua a visitar Délia, mesmo quando ela muda de bairro. A jovem

se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara, se dejaba pasear y comprar cosas, volver con la última luz y recibir los domingos por la tarde. ³⁴
(CORTÁZAR, 1986, p. 28)

Os ânimos da moça parecem melhorar com as atenções constantes de Mario: ela volta a realizar atividades como tocar piano e preparar licores e bombons. Mario começa a fazer parte da dinâmica familiar: os Mañara não recebem parentes e amigos e vivem isolados, jogando baralho ou ouvindo o rádio.

O relacionamento dos jovens progride a ponto de ficarem noivos. Mario não se intimida com a oposição da família nem com os bilhetes anônimos que começa a receber, os quais tentam alertá-lo dos riscos que ele corre ao ficar perto de Delia. No final do relato, o panorama muda quando em uma noite de lua, antes de Mario ir embora da casa de Delia, ela lhe oferece um bombom que preparou. Ao descobrir que dentro do bombom há pedaços de baratas, a primeira reação de Mario é atacá-la, mas deixa que continue vivendo e vai embora. O parágrafo final compara seu afastamento com o dos noivos mortos, Héctor, que se suicidou, e Rolo, que morreu de uma síncope, com a diferença de que Mario, ao que parece, continua vivo.

³³ Tradução proposta: “delicada e loira, muito lenta em seus gestos [que] e usava vestidos claros com saias rodadas”.

³⁴ Tradução proposta: “Deixava-se vagamente adorar por Mario e os Mañara; deixava-se levar a passeios e às compras, voltar com as últimas luzes do dia e receber nos domingos de tarde”.

Em “Circe”, de Julio Cortázar, o título do conto já nos remete ao âmbito mítico, em primeiro lugar, por causa da alusão à feiticeira Circe, da obra *Odisseia*, de Homero. Entretanto, os elementos fantásticos do conto de Cortázar se associam ao mito clássico da Circe homérica também pela maneira como a realidade é transformada e moldada. Ao referir-se à contraposição entre o relato mitológico e o conto do autor argentino, Jaime Alazraki afirma que

El trasfondo del primero es un mundo en el que la maravilla es la norma; en el segundo, todo evoca nuestra propia realidad.³⁵ (ALAZRAKI, 1983, p. 164)

Julio Cortázar apresenta o relato em um mundo coerente e racional, ou seja, uma realidade cotidiana, situando com detalhes verossímeis, o espaço, a cidade de Buenos Aires, com referências a ruas, nomes de bairros, praças, e o tempo, os anos vinte. O elemento fantástico que causa a ruptura nesse cotidiano fica por conta dos acontecimentos em torno à personagem feminina, Delia Mañara, cuja personalidade deixa o leitor desconcertado. A ambiguidade, elemento indispensável para dar vida ao insólito na narrativa fantástica, está presente desde o começo, pois não é possível saber se Delia é uma moça doce, inocente, de aparência angelical, vítima dos falatórios do bairro, ou uma mulher dissimulada, feiticeira e demoníaca. As fofocas que se ouvem no bairro sobre a participação de Delia na morte de seus noivos colocam em xeque o caráter da personagem envolvendo o leitor e Mario, o personagem protagonista do relato, em uma atmosfera de incerteza.

Delia Mañara incorpora de maneira moderna a Circe homérica. De acordo com o mito clássico, “Hélio, ou Sol, uniu-se a Perseida e dela teve Circe” (BRANDÃO, 1987, p. 159, vol 2). Com poderes extraordinários, esta feiticeira ciumenta e cruel, destacava-se na preparação de poções e venenos que podiam transformar os humanos em animais. Utilizando poções venenosas, matou o marido, rei dos sármatas, para poder reinar sozinha. Ela foi expulsa do país e levada a ilha de Eéia, na qual possuía um palácio e atraia os marinheiros que por ali passavam,

³⁵ Tradução proposta: “O transfundo do primeiro é um mundo em que a maravilha é a norma; no segundo, tudo evoca nossa própria realidade”.

os cativava com seus encantos, roubava-lhes os tesouros e os convertia em animais.

No relato de Homero, ao voltar da guerra de Tróia, os barcos do herói Ulisses e seus homens são lançados por uma tempestade na costa da ilha de Eéia. Ulisses envia a metade de seus homens, sob o comando de Euríloco, ao palácio de Circe, a deusa de “madeixas de ouro” (HOMERO, X, v 106), que está rodeado de leões e lobos “com peçonha [veneno] amansados” (v 163), mas que se comportam como animais domesticados. Circe, que estava no palácio cantando suave e tecendo, convida os homens a entrarem, serve-lhes um banquete doce, porém, envenenado com uma poção maléfica. Valendo-se de magia, metamorfoseia os homens de Ulisses em porcos:

Senta-os a deusa em tronos e camilhas,
Escândea e queijo com Pamneio vinho
Mistura e fresco mel, poção lhe ajunta
Que deslembra da pátria. Mal a engolem,
Toca-os de vara, na pocilga os fecha,
Porcos sendo no som, no vulto e cerdas,
A inteligência embora conservassem.³⁶
(HOMERO, X, v 179-185)

Euríloco, desconfiado, observa de fora do palácio e vai até Ulisses para avisar o que havia ocorrido. Ulisses vai até o palácio para ajudar seus companheiros, consegue livrar-se de seu feitiço utilizando um antídoto denominado *Moly*, dado pelo deus Hermes e obriga a “fina e bela” Circe (v 172) a desfazer a mágica para que seus navegadores retornem à forma humana.

Embora o feitiço de Circe para metamorfosear Ulisses não tenha surtido efeito devido ao antídoto que ele tomou, e apesar de ser destacado como um herói épico, que nada podia detê-lo em relação ao seu propósito, é impossível negar que Ulisses não tenha cedido ao encantamento da deusa. Ulisses permanece na ilha durante um ano inteiro desfrutando de diversos prazeres na companhia da “venéfica” ou venenosa Circe (v 210) e precisa que sua missão inicial seja lembrada por seus tripulantes a fim de retornar à sua pátria junto à sua esposa e seu filho.

³⁶ Notas presentes na edição: Camilhas: canapés ou encostos; Escândea: trigo branco e duro; Porcos sendo no som, no vulto e cerdas: Circe os transforma em porcos.

Da mesma maneira que encontramos a alusão a uma mulher fatal pertencente ao mito grego expresso no título do conto de Julio Cortázar, também devemos prestar detida atenção na epígrafe que o autor utiliza:

And one kiss I had of her mouth, as I took
the apple from her hand. But while I bit it,
my brain whirled and my foot stumbled; and I
felt my crashing fall through the tangled boughs
beneath her feet, and saw the dead white faces
that welcomed me in the pit.³⁷
Dante Gabriel Rossetti - *The Orchard-Pit*
(CORTÁZAR, 1986, p. 27)

A epígrafe acima foi extraída do poema em prosa *The Orchard-Pit*, escrito pelo poeta britânico Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), no qual também encontramos o arquétipo da mulher fatal. No trecho citado, há uma relação estreita entre a sedução dessa ‘mulher que beija’ mas que ao mesmo tempo, com o artifício de um alimento profanado, uma maçã, faz com que o homem, sua vítima, sucumba aos seus pés. Caído no chão, o homem consegue ver diversos homens que, assim como ele, cederam à sedução dessa mulher fatal e encontram-se mortos em um poço. Goyalde Palacios destaca a relação de amor e morte presente na epígrafe citada por Cortázar:

Tanto el poema inacabado, que Rossetti escribió con el mismo título, como la versión en prosa, de la que hemos citado el fragmento recogido por Cortázar, muestran una ineludible conjunción - constante en toda su obra - de amor y muerte: en esta última versión, en un sueño misterioso, la presencia de una bella mujer de cabellos dorados seduce con sus cantos a los amantes para conducirlos al destino fatal, ofreciéndoles una manzana que los envenena y los hace caer al foso donde se amontonan los cuerpos de los conquistados con anterioridad - de hecho, también el poema se inicia con esta visión: "Piled deep below the screening apple branch / They lie with bitter apples in their hands". La sirena de Rossetti reclama al amante con una canción, encabezada por tres imperativos tremendamente significativos:

37 Tradução proposta da epígrafe: “E um beijo obtive de sua boca, ao tirar-lhe a maçã da mão. Mas, enquanto a mordida, minha cabeça deu voltas e meu pé cambaleou; e me senti cair estrepitosamente através das ramas emaranhadas debaixo de seus pés, e vi os brancos rostos mortos que me deram as boas-vindas no poço”.

"Come to Love", "Come to Life", "Come to Death", que reflejan la inevitable unión de amor y muerte, antes mencionada.³⁸ (GOYALDE, 1998, p. 115)

A personagem do poema, *the Siren*, combina famosas mulheres fatais da literatura: a Eva bíblica e as Sereias da *Odisseia*. Ela se caracteriza pela sua voz, cujo irresistível canto se compara ao das sereias da *Odisseia*, e o alimento, especificamente a maçã, que remete diretamente à narrativa bíblica de Adão e Eva.

No relato de Homero, a própria Circe adverte Ulisses sobre as Sereias e o poder de seu canto:

“Pois bem; atende agora, e um deus na mente
 Meu conselho te imprima. Hás de as Sereias
 Primeiro deparar, cuja harmonia
 Adormenta e fascina os que as escutam:
 Quem se apropínqua estulto, esposa e filhos
 Não regozijará nos doces lares;
 Que a vocal melodia o atraí às veigas,
 Onde em cúmulo assentam-se de humanos
 Ossos e podres carnes. Surde avante;
 As orelhas aos teus com cera tapes³⁹
 (HOMERO, XII, v 27-35)

As Sereias antropófagas da *Odisseia* tinham o poder de atrair e encantar com seu canto irresistível. Se Ulisses não seguisse os conselhos de Circe, elas o atrairiam junto com os seus homens, destruiriam os navios e devorariam os ocupantes. De acordo com Junito de Souza Brandão,

³⁸ Tradução proposta: “Tanto o poema inacabado, que Rossetti escreveu com o mesmo título, como a versão em prosa, da que extraímos o fragmento citado por Cortázar, mostram uma iniludível conjunção - constante em toda sua obra – de amor e morte: nesta última versão, em um sonho misterioso, a presença de uma bela mulher de cabelos dourados seduz com seus cantos aos amantes para conduzi-los o destino fatal, oferecendo-lhes uma maçã que os envenena e os faz cair num poço no qual se amontoam os corpos dos conquistados anteriormente - de fato, também o poema inicia com esta visão: "Piled deep below the screening apple branch / They lie with bitter apples in their hands". A sereia de Rossetti reclama ao amante com uma canção, precedida por três imperativos tremendamente significativos: "Come to Love", "Come to Life", "Come to Death", que refletem a inevitável união de amor e morte, mencionada anteriormente.”

³⁹ Notas presentes na edição: Sereias: fadas cantadoras que habitavam três ilhas rochosas ao sul do golfo de Nápoles. Seu canto era mágico e atraía os marinheiros; Apropínqua: aproxima-se, chega perto; Veigas: planícies férteis, vales, várzea; Surde: aparece, surge.

Ulisses consegue escapar à sedução das Sereias, cuja voz irresistível "encantava" suas vítimas para devorá-las. Como sentiam o "desejo", mas não podiam realizá-lo, por serem peixes, frias, portanto, da cintura para baixo, bebiam o sangue dos que atraíam com seu canto. (BRANDÃO, 1986, p. 247, vol I)

O autor ainda acrescenta que elas

atraíam e prendiam os homens para devorá-los, o que, aliás, está de acordo com sua etimologia. Com efeito (Seirén), sereia, provém certamente de (seirá), "liame, nó, laço, cadeia". [...] as sereias simbolizam a sedução mortal. Cotejando-se a vida com uma viagem, as sereias traduzem as emboscadas, provenientes dos desejos e das paixões. Como se originam de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), configuram criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano. Foi necessário, por isso mesmo, que Ulisses se agarrasse à dura realidade do mastro, que é o centro do navio e o eixo vital do espírito, para escapar das ilusões da paixão. (BRANDÃO, 1986, p. 310, vol III)

Ouvir o canto das Sereias significava a própria morte. Aqueles que não resistiam à sedução e caíam na tentação de ouvi-las eram muitos, pois, "em cúmulo assentam-se de humanos / Ossos e podres carnes", ou seja, as Sereias estavam sentadas em um vale, rodeadas dos restos de humanos podres daqueles que haviam cedido e ouvido seu canto. Nesse aspecto, notamos uma grande semelhança com o poema de Rossetti, pois, ao comer da maçã que a mulher fatal oferece, sua vítima cai em um poço no qual vê outros rostos brancos de homens mortos, vítimas anteriores da mesma mulher.

Também merece destaque a aproximação do poema de Rossetti com o "Gênesis" bíblico, que apresenta a mulher fatal Eva, a mulher que, convencida pela serpente, fez com que o homem, Adão, comesse um fruto proibido provocando a sua queda, ou a perda permanente do favor divino.⁴⁰

⁴⁰ De acordo com Erika Bornay (2009), segundo alguns textos hebreus, seria a personagem Lilith a primeira femme fatale, rebelde, infiel, contestatária, a causadora do mal da sociedade e da perdição do homem. Lilith seria a primeira companheira que Javé deu a Adão, e Eva seria a segunda esposa. Lilith, diferentemente de Eva, teria sido feita do mesmo material que o primeiro homem, por isso, sentindo-se igual a ele, nunca quis renunciar a uma série de direitos e polemizava com ele sobre a maneira de realizar a união carnal, de acordo com a Enciclopédia Hebraica. Aborrecida porque Adão queria que ela obedecesse à força, um dia o abandonou. Fugiu do Éden para uma região do ar e Adão suplicou para que ela voltasse. Deus ordenou que ela voltasse com Adão, mas ela não deu

Percebemos uma tríade inseparável na dinâmica que cerca as mulheres fatais citadas até agora: sedução-alimento-queda. Em primeira instância, a beleza, o canto, etc. são elementos sempre presentes que reforçam o poder de sedução da mulher fatal. Em segundo lugar, o alimento, também tido como um elemento da sedução, representa o ponto fraco dos homens que sucumbem ao desejo da carne. Em *Odisseia*, os navegantes de Ulisses, após se renderem a um 'banquete doce' sofrem uma metamorfose e precisam não ceder à tentação do canto das Sereias, pois isso resultaria em sua morte. No relato de Gênesis, Adão, instigado por sua mulher, cede a tentação de comer o fruto proibido. Finalmente nos deparamos com a constatação da dominação ou a queda do homem: no caso da *Odisseia*, a metamorfose (embora Ulisses não tenha sofrido metamorfose, ele também sofreu a dominação da deusa ao ceder a seus apelos sexuais, prolongando sua estadia na ilha de Eéia). No relato bíblico, a queda do homem Adão acontece no momento em que ele, desobedecendo a ordem divina, come do fruto proibido. Como resultado, perde o favor divino, e seu pecado conduz tanto ele como seus descendentes à morte.

Os elementos pré-textuais do conto, o título e a epígrafe, desempenham uma função muito singular, pois introduzem o arquétipo da mulher fatal sob a perspectiva de duas tradições literárias: a mítica e a bíblica. Dessa maneira, ao retomar tais narrativas originais e universais, o arquétipo das mulheres fatais Circe e Eva serve como prelúdio e dá fortes indícios do caráter da personagem que será apresentada no conto de Julio Cortázar.

Assim como Circe era bela, Delia também utiliza sua beleza aliada a uma inocência dissimulada para exercer uma irresistível atração, principalmente em Mario. A Circe cortazariana, Delia Mañara, mora com os pais e também tem habilidades manuais, como a preparação de licores e bombons com recheios enigmáticos que oferece aos seus noivos.

O nome da personagem, Delia Mañara, nos remete ao universo mitológico e a duplicidade e ambiguidade característicos do fantástico. A ordem e o caos estão amplamente representados no relato, por meio de alusões sutis, jogos de palavras e

atenção a Adão, nem mesmo a Deus. Fugiu e uniu-se com um demônio com o qual concebeu uma série de diabinhos.

na própria temática do conto. A composição “Delia Mañara” está relacionada à oposição Apolo-Dioniso (ordem/caos) da mitologia grega. O nome “Delia” remete à ilha de *Delos*, do grego *dêlos*, que significa “claro, brilhante”, onde nasceram o Sol (Apolo) e a Lua (Ártemis) (BRANDÃO, 1987, p. 273, vol 1). O sobrenome “Mañara” forma diversos anagramas: *mañara*⁴¹, que significa “enredo” ou emaranhamento; *mañera*⁴², cujos significados podem incluir “astuta”, “sagaz”; e *araña*⁴³, aracnídeo que produz uma seda que utiliza, entre outras finalidades, para tecer redes com o objetivo de capturar insetos e alimentar-se.

Delia Mañara, cujo sobrenome também forma os anagramas “aranha” e “maranha”, comporta-se como uma aranha que tece seus planos e armadilhas e age cautelosamente, ficando à espreita para dar o bote em suas vítimas (ou noivos). De acordo com Durand (2001),

A aranha torna-se o mesmo protótipo a partir do qual se formam personagens antropomórficas [...] e é um animal negativamente sobredeterminado porque escondido no escuro, feroz, ágil, enleando as presas num fio mortal, desempenha o papel da vampira.⁴⁴ (DURAND, 2001, p. 105)

⁴¹ De acordo com o DRAE, a palavra *mañara* possui diversas acepções, e a carga semântica da maioria destas definições remete a palavra *enredo* da língua espanhola ou emaranhamento, entre elas:

1. f. Lugar riscoso o cubierto de **maleza** que lo hace impracticable.
2. f. Conjunto de hebras bastas, **enredadas** y de grueso desigual, en la parte exterior de los capullos de seda, que se apartan al hacer el hilado, y **se emplean en tejidos** de inferior calidad.
3. f. **Tejido** hecho con esta maraña.
4. f. coscoja (ll árbol).
5. f. **Enredo de los hilos o del cabello**.
6. f. **Embuste** inventado para **enredar o descomponer** un negocio.
7. f. **Situación o asunto intrincado o de difícil salida**.

⁴² De acordo com o DRAE, a palavra *mañera* pode incluir algumas das seguintes definições:

1. adj. **Sagaz, astuto**.
 3. adj. *Arg., Bol., Par. y Ur.* mañoso (ll que tiene malas mañas o **resabios**).
 2. adj. ant. Dicho de una hembra: estéril.
- (Diccionario de la Real Academia Española, disponível em www.rae.es. Acesso em 25/04/12, grifo nosso)

⁴³ De acordo com o DRAE, a palavra *araña* pode incluir algumas das seguintes definições:

1. f. **Arácnido** con tráqueas en forma de bolsas comunicantes con el exterior, con cefalotórax, cuatro pares de patas, y en la boca un par de uñas venenosas y otro de apéndices o palpos que en los machos sirven para la cópula. En el extremo del abdomen tiene el ano y las hileras u órganos productores de la **seda con la que tapiza su vivienda, caza sus presas y se traslada** de un lugar a otro.
7. f. coloq. Persona muy **aprovechada y vividora**.

(Definições extraídas do Diccionario de la Real Academia Española, disponível em www.rae.es. Acesso em 25/04/12, grifo nosso)

⁴⁴ O gosto de Delia pelo escuro e o fio de mentiras que é tecido por ela são retomados mais adiante.

Delia, a jovem “demasiado lenta en sus gestos”⁴⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 27) que veste preto por causa do luto, assemelha-se a própria “viúva negra”⁴⁶, não somente em relação à cor – que também é usada por feiticeiras –, mas ao comportamento semelhante que ambas apresentam para com o macho ou os homens. As viúvas negras, aranhas altamente venenosas, mantêm a reputação de assassinas por causa do ritual de acasalamento: elas atraem o macho até a sua teia e após a reprodução, o matam injetando o seu veneno e o comem. Por causa disso, popularmente, as mulheres cujos maridos morrem de maneira suspeita, ou aquelas que assassinam seus maridos são chamadas de viúvas-negras. Delia Mañara também apresenta um comportamento inocente e seduz Mario deixando-o emaranhado em sua teia de mentiras e fingimentos. Assim como Circe tecia em seu palácio e as aranhas tecem cuidadosamente a sua teia, o conto de Julio Cortázar também dá ênfase na habilidade de Delia com a arte de tecer, ou costurar: “era más dulce con Mario, lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyectos de costura o de bordado”⁴⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 31). No conto, quando Mario a pede em casamento, Delia “no dijo nada, se puso a mirar el suelo como si buscara una hormiga en la sala”.⁴⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 37) Tal comportamento pode parecer estranho para um ser humano, mas não para a aranha. A viúva negra sabe que a sua presa caiu em sua teia/armadilha, ao sentir a vibração do inseto em sua teia. Da mesma maneira, Delia, ao receber o pedido de casamento de Mario, sabia que ele já havia caído em suas garras/teia, ou seja, sentiu uma “vibração”, e como reflexo, procurou uma formiga no ambiente em que estavam.

Como uma feiticeira, Delia exerce um magnetismo e dominação tanto sobre os animais, como sobre os homens. Ambas as ‘Circes’ sabem que a sua beleza constitui uma isca irresistível para capturar suas presas indefesas e possuem uma relação direta com os animais, seja de poder, dominação ou repulsa.

A Circe mitológica vivia rodeada de animais – lobos, porcos, leões – todos domesticados, pois na realidade eram homens metamorfoseados, vítimas dos feitiços da deusa. Segundo o autor, Delia e os animais também mantinham uma

⁴⁵ Tradução proposta: “muito lenta em seus gestos”

⁴⁶ As informações sobre a viúva negra foram extraídas de: <http://www.nationalgeographic.es/animales/insectos/black-widow-spider>. Acesso em 25/04/12.

⁴⁷ Tradução proposta: “era mais afável com Mario, fazia-o sentar-se perto da janela da sala e lhe explicava projetos de costura ou bordado”.

⁴⁸ Tradução proposta: “Delia não disse nada, pôs-se a olhar o chão como se procurasse uma formiga na sala”.

“relação de magia negra, absolutamente fantástica” (BERMEJO, 1978, p. 46). Em várias ocasiões, a personagem “que había jugado con arañas cuando chiquita”⁴⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 29) demonstra controle sobre diversos animais:

Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó [...] y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos.⁵⁰ (CORTÁZAR, 1986, p. 29, grifo nosso)

Para o leitor, parece confuso que o cachorro, animal que possui uma grande sensibilidade e é conhecido por sua obediência, se afastava e se aproximava de Delia apenas ao ser chamado por ela, como se, simultaneamente, se estabelecesse uma relação de repulsa e magnetismo. A afinidade com o mundo animal não se limitava apenas a gatos e cachorros, pois “las mariposas venían a su pelo [...] pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano”⁵¹. O coelho branco que havia recebido de presente de Héctor, o primeiro noivo, “murió pronto, antes que Héctor”⁵² se suicidasse (CORTÁZAR, 1986, p. 29). Quando Mario pede a mão de Delia em casamento, imediatamente ela desvia os olhos para o chão da sala, procurando uma formiga (CORTÁZAR, 1986, p. 37). Delia está cercada não apenas pelo mistério da morte dos noivos, mas também, pela morte dos animais em sua volta. Em conversa com Mario, Delia afirmou que seu peixinho cor-de-rosa morreria no dia seguinte. Nesse momento, “su ojo frío [o do peixe] miraba a Mario como una perla viva”⁵³ (CORTÁZAR, 1986, p. 37). Ao fazer ênfase no olhar impactante e apavorado, o peixinho adquire certa personificação, como se tivesse entendido o que Delia havia dito e soubesse o fim que lhe esperava. E a sua morte ocorreu justamente “el día anunciado por Delia”⁵⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 38). O gato de Delia também tem a morte predestinada por ela, que alega que ele morreria por estar doente e,

⁴⁹ Tradução proposta: “tinha brincado com aranhas quando pequena”.

⁵⁰ Tradução proposta: “Um gato seguia a Delia, todos os animais sempre se mostravam submissos a Delia, não se sabia se aquilo era carinho ou dominação, a verdade é que andavam perto dela sem que ela os olhasse. Mario percebeu uma vez que um cachorro se afastava quando Delia ia acariciá-lo. Ela o chamou [...] e o cachorro veio manso, talvez contente, até seus dedos”.

⁵¹ Tradução proposta: “as borboletas vinham ao seu cabelo [...] mas Delia as afugentava com um gesto leve”.

⁵² Tradução proposta: “morreu logo, antes que o Héctor”.

⁵³ Tradução proposta: “seu olho frio [o do peixe] olhava a Mario como uma pérola viva”.

⁵⁴ Tradução proposta: “o dia anunciado por Delia”.

coincidentalmente, Mario encontra o gato agonizando, com farpas nos olhos, arrastando-se para morrer dentro da casa (CORTÁZAR, 1986, p. 42).

As diversas mulheres fatais apresentadas até agora utilizam a música como uma arma de sedução. A Circe mitológica demonstra seu gosto pela música, pois “canta suave” enquanto tece e seu palácio “ressoa todo ao cântico” (X, v 175). A mulher sedutora de *The Orchard-Pit* atrai o amante com seu canto, as Sereias da *Odisseia* também utilizam o canto para atrair e devorar os homens. A Circe cortazariana também demonstra interesse pela música, pois se dedica a tocar o piano. Entretanto, dentre as habilidades que possui, e o que mais a aproxima da Circe homérica, é o ritual alimentício, pois ambas elaboram comidas profanadas como parte de seu feitiço contra os homens. A doçura do banquete de Circe, das maçãs de *the Siren* e de Eva e dos bombons e licores de Delia, encobre perigosas mulheres que utilizam o alimento como isca para atrair e destruir os homens.

No início, Delia contava para o Mario sobre suas atividades como costura e bordado, mas não fazia referências à preparação dos licores e bombons. A elaboração de bombons e licores era uma tarefa muito absorvente e que exigia ampla dedicação. Delia experimentava receitas novas e a primeira vez que falou sobre esse assunto com Mario descreveu minuciosamente o processo, revelando, assim, a sua extrema habilidade:

Le dijo a Mario que sabía hacer bombones [...] empezó a describir con agilidad la manera de hacer los bombones, el relleno y los baños de chocolate o moka. Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba.⁵⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

Na intimidade do lar, a cozinha servia como um laboratório no qual Delia, como a feiticeira Circe, dedicava-se obsessivamente ao ritual de preparação de duvidosas iguarias culinárias que eram destinadas aos noivos, pois fica claro que Delia fazia questão de que tanto os falecidos Héctor e Rolo como o novo pretendente, Mario, experimentassem suas receitas. O ritual alimentício começava

⁵⁵ Tradução Proposta: “Disse ao Mario que sabia fazer bombons [...] começou a descrever com agilidade a maneira de fazer os bombons, o recheio e os banhos de chocolate ou moca. Sua melhor receita eram uns bombons de laranja recheados de licor, com uma agulha perfurou um dos que Mario trazia para mostrar-lhe como os manipulava”.

com a preparação da “alquimia minuciosa de quinze días de trabajo” ⁵⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 33) O uso da palavra “alquimia” para referir-se às preparações de Delia nos transporta ao sobrenatural, um mundo de magia e feitiçaria, pois o dicionário define a palavra *alquimia* como uma “química mágica”, elixir, relacionada com a feitiçaria ⁵⁷. Mas o ritual não se limita apenas ao longo tempo de preparação, mas também ao momento em que Mario experimenta as receitas, sempre de noite e em um ambiente com pouca luz:

[...] sobre todo cuando venía la hora de las pruebas, siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos y definir – con cuántas vacilaciones a veces por la sutilidad de la materia – el sabor de un trocito de pulpa nueva, pequeño milagro en el plato de alpaca. ⁵⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 35, 36).

Pero a la visita siguiente – también de noche, ya en la sombra de la despedida junto al piano – le permitió probar otro ensayo. Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. ⁵⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 34).

O ritual alimentício – a descrição do momento das provas dos bombons e, principalmente, a reação de Delia durante as provas – é um aspecto extremamente relevante na caracterização da mulher fatal.

Abrimos aqui um parêntese para apresentar alguns aspectos da mulher fatal segundo o antropólogo Gilbert Durand, em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*. O pesquisador utiliza mitos e exemplos da literatura para estudar o papel nefasto que desempenham as mulheres das trevas, que utilizam a feminilidade como seu “poder enfeitiçante” (DURAND, 2002, p. 101). Para ele, a mulher mortífera “alia

⁵⁶ Tradução proposta: “alquimia minuciosa de quinze dias de trabalho”.

⁵⁷ **Alquimia**. (Del árabe “al-kimiya”, piedra filosofal; v. “química”.) Química mágica cultivada en la edad media, con la que se pretendía encontrar la “piedra filosofal” y la “panacea universal”. (V.: “Hermético” > Hornillo de atanor. > Crisopeya > Adepto, ALQUIMISTA, quimista. > Elixir, espargiro, magistério, marte, mennstruo, oro potable, PANACEA universal, PIEDRA filosofal, quintaesencia > “HECHICERÍA”). Definição extraída de MOLINER, Maria. *Diccionario de uso de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1994, p. 148)

⁵⁸ Tradução proposta: “[...] principalmente quando chegava a hora de experimentar, sempre na sala e quase de noite, e tinha que fechar os olhos e definir – com quantas vacilações às vezes devido à sutileza da matéria – o sabor de um pedacinho de polpa nova, pequeno milagre no prato de alpaca”.

⁵⁹ Tradução proposta: “Mas na visita seguinte – também de noite, na sombra da despedida junto a piano – permitiu que ele experimentasse outro ensaio. Tinha que fechar os olhos para adivinhar o sabor, e Mario obediente fechou os olhos e adivinhou um sabor a mexerica, levíssimo, vindo do mais profundo do chocolate”.

a uma aparência encantadora uma profunda crueldade e uma grande depravação” (DURAND, 2002, p. 104). As mulheres fatais estudadas até agora se encaixam nessa descrição realizada por Durand, visto que todas elas são femininas, mas cruéis. O autor destaca que “toda a Odisseia é uma epopeia da vitória sobre os perigos das ondas e da feminilidade”, (idem, p. 105) pois Ulisses e seus homens devem resistir a Circe, Nausica e as Sereias durante a sua travessia. As Sereias são monstros, ou demônios marinhos⁶⁰ que a mitologia feminiza, portanto, sua feminilidade é uma máscara que esconde a sua verdadeira identidade. Durand constrói um raciocínio através de vários símbolos da feminilidade fatal, que estão atrelados um ao outro: a cabeleira, da qual sai “o fio natural que serve para tecer os primeiros nós” (idem, p. 107). Por sua vez, o fio, como um elemento de ligação (que prende e puxa para baixo), pode simbolizar o destino do ser humano, a saber, a morte. O autor menciona ainda que há uma relação etimológica entre “ligar” – a função que exerce o fio – e “enfeitiçar”, destacando também que “o fio é a potência mágica e nefasta da aranha, do polvo e, também, da mulher fatal e feiticeira” (idem, p. 108).

Os elementos simbólicos que formam parte do arquétipo da mulher fatal destacados pelo antropólogo podem ser encontrados nas personagens citadas até o momento. Já mencionamos as referências às madeixas douradas de Circe e os cabelos loiros de Délia. Também nos referimos ao fio sob duas perspectivas: a primeira, relacionada ao ato de tecer e bordar, atividades manuais realizadas tanto por Circe como por Delia. A segunda perspectiva diz respeito às atitudes da Delia-aranha, pois, de maneira concreta, seu comportamento assemelha-se ao inseto e do ponto de vista subjetivo, suas ações e mentiras tecem uma armadilha para ‘ligar’ ou ‘enfeitiçar’ a sua presa, Mario, levando-o à morte. Fica claro que os dois noivos anteriores de Delia, Hector e Rolo, ficaram presos nesse fio de Delia e tiveram o seu destino traçado.

Podemos agora retomar a questão da importância do ritual alimentício e a relação do alimento com a queda do homem. Na obra já mencionada acima, Durand

⁶⁰ Junito de Souza Brandão destaca que, a princípio, as Sereias eram “jovens muito belas que participavam do cortejo de Core ou Perséfone. Quando Plutão a arrebatou, suplicaram insistentemente aos deuses que lhes concedessem asas, para que pudessem procurá-la na terra, no mar e no céu. Deméter, irritada, por não terem impedido o rapto de Perséfone, transformou-as em monstros. Segundo uma variante, Afrodite lhes tirou a esfuziante beleza e as metamorfoseou pelo fato de as mesmas desprezarem os prazeres do amor. Meio mulheres e meio pássaros ou com a cabeça e tronco de mulher e peixe da cintura para baixo, as Sereias tornaram-se demônios marinhos.” (BRANDÃO, 1986, p. 310, vol III)

⁶¹salienta que a conduta humana possui três gestos dominantes que são regidos pelos centros nervosos: a Posição, a Nutrição e a Sexualidade (ou cópula). A Nutrição e a Sexualidade estão unidas entre si, pois existe uma relação biológica primária entre ambas:

Com efeito, a libido na sua evolução genética valoriza e liga afetivamente, de modo sucessivo mas contínuo, as pulsões digestivas e sexuais. Portanto, pode-se admitir, pelo menos metodologicamente, que existe um parentesco, senão uma filiação, entre dominante digestiva e dominante sexual. (DURAND, 2002, p. 58)

Em seguida, o autor traça um paralelo entre a queda do homem e a ‘carne sexual’ e a ‘carne digestiva’. Citando o episódio do Gênesis, o autor destaca que “o consumo do fruto” da árvore do jardim do Éden determinaria uma queda, não do conhecimento, mas a da morte (DURAND, 2002, p. 114). E ainda acrescenta:

Desde Freud sabemos explicitamente que a gulodice se encontra ligada à sexualidade, o oral sendo o emblema regressivo do sexual. Percebemos na história de Eva mordendo a maçã imagens que reenviam para os símbolos do animal devorador, mas igualmente a interpretamos considerando a ligação freudiana entre o ventre sexual e o ventre digestivo. (DURAND, 2002, p. 117)

A tríade mencionada anteriormente, sedução-alimento-queda, que caracteriza o *modus operandi* das mulheres fatais, apoia-se nos conceitos apresentados por Durand. As mulheres fatais utilizam as características de sua feminilidade, como a cabeleira, a beleza e o canto, para atrair os homens. A queda destes homens, nos casos de *the Siren* e Eva, está relacionada diretamente com o alimento – que remete à dominante digestiva. Ao comerem o alimento profanado, morrem. Entretanto, conforme já foi mencionado, no caso de Ulisses, a queda remete à sexualidade. Circe não pôde aprisioná-lo por meio da metamorfose, então o seduziu para que ele usufruísse os prazeres e dividisse o leito com ela.

⁶¹ Em relação aos estudos de Durand, Meletinski salienta que ele “acha que devido à influência das estruturas dos esquemas primordiais os símbolos se transformam em palavras e os arquétipos em ideias e que, dessa maneira, o mito passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos, e de esquemas e se transforma em narrativa” (MELETÍNSKI, 2002, p. 34)

A queda dos homens, portanto, pode ser resultado tanto da carne digestiva, o alimento, como da carne sexual, o sexo, pois ambas as funções possuem uma relação biológica ou parentesco entre si. Meletínski acrescenta que

A queda é simbolizada pela carne como material do sexo e da digestão (cf. o pecado original). (MELETÍNSKI, 2002, p. 35)

No caso do conto de Cortázar, é possível perceber uma relação entre o ritual de degustação e a sexualidade, pois há erotismo envolvido nos momentos em que Mario experimenta os bombons. O ritual acontece sempre de noite, com as luzes desligadas, e com várias referências ao calor do ambiente. Mario tem que fechar os olhos, ficando completamente 'indefeso' perante Delia, que demonstra êxtase e prazer ao observar cada gesto de Mario:

Delia estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo. (CORTÁZAR, 1986, p. 33)
Le ofrecía el bombón como suplicando [...] Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón, pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. [...] Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto, como la noche de Rolo; entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara; la de la casa de altos estaría ya escuchando con miedo y delicia, de modo que había que callarla a toda costa.⁶² (CORTÁZAR, 1986, p. 41, 42, 43)

⁶² Tradução proposta: "Delia estava transfigurada enquanto Mario sorvia deliciado o dedalzinho violáceo". "Oferecia-lhe o bombom quase suplicando [...] Pôs o copo de água sobre o piano (não tinha bebido na cozinha) e pegou o bombom com dois dedos, Delia a seu lado esperando o veredicto, a respiração ansiosa como se tudo dependesse disso, sem falar mas apressando-o com o gesto, os olhos crescidos - ou era a sombra da sala-, oscilando de leve o corpo ao ofegar, porque agora era quase um arquejo quando Mario aproximou o bombom da boca, ia mordê-lo, baixava a mão e Delia gemia como se no meio de um prazer infinito se sentisse de repente frustrada. Com a mão livre apertou levemente os lados do bombom, mas não o olhava, tinha os olhos em Delia e a cara de gesso, um pierrô repugnante na penumbra. Os dedos se separavam, dividindo o bombom. [...]Quando

A passagem acima revela nuances de um prazer erótico experimentado por Delia, a grande intensidade com a que acompanhava as provas de Mario e o pranto como sinal de profunda frustração. Percebemos também que, assim como Ulisses pôde enfrentar Circe e ficar imune aos seus encantamentos, Mario suspeita ao ver o êxtase de Delia no momento da degustação, pois mantém o olhar sobre ela para ver sua reação.

Mario, se salva por la sospecha que le lleva a comprobar el ingrediente interno, abriendo el bombón antes de comerlo. Así pues, el epígrafe inicial no es sólo una declaración de afinidades estéticas, sino también una clave para la comprensión del relato: al igual que en *The Orchard-pit*, Delia es la mujer fatal que seduce a los amantes para conducirlos a la muerte; Mario la elude porque intuye la relación necesaria amor-muerte, porque, de alguna manera, "ve", según el texto rossettiano, las caras pálidas de los cadáveres amontonados en el foso que esperan a recibirlo, antes de probar el bombón que la joven ha envenenado, algo que, a pesar de su resistencia inicial a creerlo, está en boca de buena parte de la vecindad, que realiza comentarios hostiles, le envía anónimos, etc. [...].⁶³ (GOYALDE, 1998, p. 115)

O ritual alimentício atingia o auge no momento em que Mario experimentava os bombons, sempre de noite, quando acontecem as visitas de Mario. De acordo com Durand há uma significação por trás da hora do fim do dia ou da noite, pois

a hora do fim do dia [...] deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. (DURAND, 2002, p. 92)

atirou os pedaços no rosto dela, Delia tapou os olhos e começou a soluçar, arquejando em um soluço que a afogava, cada vez mais agudo esse choro, como na noite de Rolo, então os dedos de Mario se fecharam na garganta de Delia como que para protegê-la desse horror que lhe subia do peito, um borborigmo de choro e gemido, com risos interrompidos em contorções, mas ele queria apenas que ela se calasse, e apertava apenas para que se calasse, a da casa assobradada talvez já a estaria ouvindo com um misto de medo e prazer, por isso devia fazê-la calar a todo custo.”

⁶³ Tradução proposta: “Mario, se salva pela suspeita que o faz verificar o ingrediente interno, abrindo o bombom antes de comê-lo. Dessa maneira, a epígrafe inicial não é apenas uma declaração de afinidades estéticas, como também uma pista para a compreensão do relato: assim como em *The Orchard-pit*, Delia é a mulher fatal que seduz os amantes para conduzi-los à morte; Mario a elude porque intui a relação necessária amor-morte, porque, de alguma maneira, "vê", segundo o texto rossettiano, os rostos pálidos dos cadáveres amontoados no poço que esperam para recebê-lo, antes de experimentar o bombom que a jovem envenenou, algo que, a pesar de sua resistência inicial para acreditar, está na boca de boa parte da vizinhança, que faz comentários hostis, envia bilhetes anônimos, etc. [...].”

As várias referências à noite, a cor preta da roupa de Delia, as luzes apagadas durante os encontros, como se Delia, que mantinha “contacto con cosas simples y oscuras”⁶⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 35), gostasse da escuridão e se sentisse mais à vontade nos levam a fazer um paralelo com a bruxaria, o oculto, escuro, pertencente às trevas. Há muitos segredos escuros, mórbidos, escondidos em torno da personagem: o mistério por trás de Delia não se limita apenas à morte que ceifa a vida dos noivos e animais que a rodeiam ou à receita repugnante de sua alquimia. Delia, assim como vários insetos citados no conto, desenvolve-se melhor no escuro, como se houvesse uma semelhança com eles.

Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguedida del ciempiés, una loca carrera por las paredes. Abría y cerraba las manos, en el vano de la puerta y después volvió como avergonzada, mirando de reojo a los Mañara: los miraba de reojo y se sonreía.⁶⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 35).

Da mesma maneira que o ato de acender uma luz revela aquilo que está oculto na escuridão, a reação de nervosismo de Delia nesse episódio nos dá pistas tanto da desenvoltura dela no escuro, semelhante a um inseto, como também o receio de que o que ela esconde - sua teia de mentiras - também seja descoberto. Delia tem medo de que seus segredos, dos quais os pais são cúmplices, também sejam revelados. Ela reage à luz como uma centopeia e foge como as baratas da cozinha.⁶⁶ Nesse momento, teme ser descoberta e, por esse motivo, fica envergonhada e olha para os Mañara.

Assim como Circe, que aprisiona os homens em seu palácio por convertê-los em animais e consegue reter Ulisses durante um ano ao seu lado, e também como a aranha, ou viúva-negra, cujas vítimas ficam presas em sua rede, Delia também manipula e aprisiona Mario. Ao parecer, tanto homens como animais, têm as suas

⁶⁴ Tradução proposta: “contato com coisas simples e escuras”.

⁶⁵ Tradução proposta: “Alguém acendeu a luz e Delia se afastou aborrecida do piano, Mario pensou por um instante que o gesto dela diante da luz tinha um pouco da fuga enceguedida da centopeia, uma louca corrida pelas paredes. Abria e fechava as mãos, parada no vão da porta, e depois voltou como que envergonhada, olhando os Mañara com um ar desconfiado; olhava-os de esguelha e sorria”.

⁶⁶ “Cuando encendió la luz, Mario vio el gato dormido en su rincón y las cucarachas que huían por las baldosas.” (CORTÁZAR, 1986, p. 36).

vidas destruídas quando se aproximam de Delia. A personagem faz jus ao arquétipo da mulher fatal, tentadora e malvada, que atrai os homens sem entregar-se, deixando-se adorar por eles, pois o único que quer é conseguir dominá-los. Há traços no comportamento de Delia que denotam uma forma dissimulada de maldade. A primeira menção está registrada no início do conto:

Mario se acercaba a la ventana y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas.⁶⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 28)

A ambiguidade característica do fantástico é reforçada pela descrição paradoxal do comportamento de Delia, ora descrita como uma vítima inocente do destino, uma moça fina e delicada, que sofre e guarda luto pela morte de seus ex-noivos, ora com uma risada perversa, característica de uma bruxa. “La sonrisa velada de Delia”⁶⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 28) também aparecia quando ela se olhava no espelho, ao colocar o chapéu antes de sair para passear com Mario e na primeira vez que contou a ele sobre o processo de elaboração dos bombons. Nessa ocasião, em que Mario se sentia “temerosamente feliz”, “Delia se sonreía como burlándose”⁶⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 32). O sorriso de Delia revela a satisfação que ela sentia em ver que seu plano, aos poucos, estava dando certo, e estava conseguindo que Mario se sujeitasse a “sus gustos y a sus caprichos”⁷⁰ (CORTÁZAR, 1986, p. 32). Entretanto, o sorriso mostra-se sempre ‘velado’, discreto. Delia sabe que o luto e o sofrimento são uma máscara que ela utiliza para ser vista e tratada como uma vítima das circunstâncias difíceis da vida, fragilizada, que sofre e vive a angústia da morte de pessoas queridas. Dessa maneira, ela consegue passar uma imagem fragilizada, inocente, da qual as pessoas sentem pena, principalmente Mario, que a descreve como “tan delicada, tan sensible”⁷¹ (CORTÁZAR, 1986, p. 39). Porém, essa imagem marginalizada não passa apenas de mais uma das táticas que ela usa para aprisionar Mario em sua teia de mentiras. Fica claro que o sorriso

⁶⁷ Tradução proposta: “Mario se aproximava da janela de Delia e atirava uma pedrinha. Às vezes ela aparecia às vezes ele a ouvia rir lá dentro, um pouco perversamente e sem lhe dar esperanças”.

⁶⁸ Tradução proposta: “o sorriso velado de Delia”.

⁶⁹ Tradução proposta: “Delia sorria como se estivesse zombando”.

⁷⁰ Tradução proposta: “seus gostos e a seus caprichos.”

⁷¹ Tradução proposta: “tão delicada, tão sensível.”

sádico reflete o prazer que ela sente ao colocar em prática seus planos macabros e sentir que estão sendo bem-sucedidos.

Delia adquire um ar sobrenatural não apenas pelo comportamento e sua habilidade com os alimentos, mas pela maneira como o narrador a apresenta, que levanta suspeita quanto a ela ser uma bruxa. Ao ser pedida em casamento por Mario, Delia “hizo un gesto para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico” ⁷² (CORTÁZAR, 1986, p. 37). Tanto ela como os pais vivem isolados e Mario percebe o isolamento:

Otras gentes no iban a ver a los Mañara. Asombraba un poco esa ausencia de parientes o de amigos. Mario no tenía necesidad de inventarse un toque especial de timbre, todos sabían que era él. ⁷³ (CORTÁZAR, 1986, p. 33)

O comportamento dos pais denuncia que algo não está bem em relação à filha. Há também entre os pais de Delia e ela uma relação de submissão - possivelmente motivada por medo -, e repulsa. Delia “se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara” ⁷⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 28). Os pais de Delia demonstram em vários momentos como se estivessem acuados, mantendo um grande segredo:

Hasta los Mañara eran raros, con su manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje. Delia callaba protegida por ese acuerdo precavido e incondicional. ⁷⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 31)

Os Mañara demonstram naturalidade em relação às mortes dos ex-noivos da filha justamente porque conhecem o segredo que a filha guarda. Não é possível definir se eles apoiam – ou permanecem passivos –, perante o comportamento da filha porque esse “acordo precavido e incondicional” lhes é imposto, com o risco de

⁷² Tradução proposta: “fez um gesto como se fosse abrir uma portinha no ar, um gesto quase mágico.”

⁷³ Tradução proposta: “Outras pessoas não visitavam os Mañara. Assustava um pouco aquela ausência de parentes ou de amigos. Mario não tinha necessidade de inventar um toque especial de campainha, todos sabiam que era ele.”

⁷⁴ Tradução proposta: “Deixava-se vagamente adorar por Mario e os Mañara”

⁷⁵ Tradução proposta: “Até os Mañara eram estranhos, em seu costume de falar de Rolo e Héctor sem paixão, como se estivessem de passagem. Delia se calava, protegida por um acordo precavido e incondicional.”

sofrerem consequências ao ser quebrado, ou se, como pais, mantém viva a esperança de que ela mude de atitude. Essa passividade ou omissão por parte deles também pode encobrir, na realidade, o desejo deles de livrar-se da filha.

Ao invés de alertarem Mario a permanecer longe dela, ao perceber o interesse do jovem pela filha “los Mañara le pidieron con algún recelo que alentara a Delia” ⁷⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 32). Eles conheciam o interesse de Mario por Delia e sabiam que ele atenderia ao pedido, ficando assim, mais próximo da jovem. Embora desconfiassem dos experimentos da filha, “los Mañara alababan los licores de Delia” ⁷⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 31) insistindo para que Mario experimentasse, entretanto, eles “no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal” ⁷⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 33). Os pais de Delia conheciam as habilidades culinárias da filha e sabiam que seus bombons e licores tinham o poder de encantamento em relação aos homens. Sabiam que, assim como os outros noivos, Mario também poderia ser ‘fiscado’ pelo estômago, por isso a insistência deles para que Mario experimentasse. Qual seria, então, outra motivação para insistir que Mario se aproximasse de Delia, a não ser promover a aproximação dos dois a fim de livrar-se dela?

As reações dos pais de Delia são apresentadas de forma ambígua, reforçando os aspectos fantásticos do conto, aumentando a desconfiança do leitor. Ao mesmo tempo em que promovem os licores e sugerem que Mario experimente, preocupavam-se com o fato de Delia dedicar-se tanto aos projetos culinários:

Los Mañara le dijeron a Mario que Delia no había vuelto a sentarse al piano, que se pasaba las horas preparando los licores, los bombones. No lo decían con reproche, pero tampoco estaban contentos. (CORTÁZAR, 1986, p. 34)

[Mario] creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia; en cambio se enfurruñaron y se replegaron hoscos, sin comentarios [...]. ⁷⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 35)

⁷⁶ Tradução proposta: “os Mañara lhe pediram, com algum receio, que animasse Delia”

⁷⁷ Tradução proposta: “os Mañara elogiavam os licores de Delia”.

⁷⁸ Tradução proposta: “não quiseram prová-lo, certos de que lhes faria mal”

⁷⁹ Tradução proposta: “Os Mañara disseram a Mario que Delia não voltara a sentar-se ao piano, que passava horas preparando licores e bombons. Não o diziam por censura, mas tampouco estavam contentes.” “[Mario] pensou que os Mañara ficariam contentes quando ele começasse a trazer as essências para Delia; ao contrário, zangaram-se e se retiraram carrancudos, sem comentários.”

Obviamente, os Mañara sabiam que as atividades culinárias da filha na cozinha não eram apenas um hobby inofensivo, por isso preferiam que ela usasse o tempo tocando o piano. Delia nunca dava os bombons para os pais experimentarem:

Mario sospechaba sin razones que los Mañara hubieran rehusado probar sabores nuevos; preferían caramelos comunes y si Delia dejaba una caja sobre la mesa, sin invitarlos pero como invitándolos, ellos escogían las formas más simples, las de antes, y hasta cortaban los bombones para examinar el relleno.⁸⁰ (CORTÁZAR, 1986, p. 36)

A desconfiança por parte dos pais de Delia em relação aos recheios dos bombons reforça a afirmativa de que sabiam o segredo que a filha guardava. Provavelmente por isso era perceptível para Mario que o casal sentia-se mais à vontade quando Delia saía de casa:

En los Mañara advertía gratitud y complicidad cada vez que venia a buscarla el sábado de tarde o a la mañana del domingo. Como si prefiriesen quedarse solos en la casa para oír radio o jugar a las cartas. Pero también sospechó una repugnancia de Delia a irse de la casa cuando quedaban los viejos. Aunque no estaba triste junto a Mario, las pocas veces que salieron con los Mañara se alegró más, entonces se divertía de veras [...] ⁸¹ (CORTÁZAR, 1986, p. 36)

Ao mesmo tempo em que os pais se sentem aliviados e até agradecidos a Mario ao se verem longe da filha, Delia sente-se desconfortável ao deixar seus pais sozinhos na casa, onde está o seu laboratório de feitiçaria, por temor de que seu segredo corra perigo.

⁸⁰ Tradução proposta: “Mario desconfiava, sem qualquer razão, que os Mañara tivessem decidido não provar mais sabores novos; preferiam os comuns, e se Delia deixava uma caixa sobre a mesa, sem lhes oferecer mas como quem oferece, eles escolhiam os mais simples, os de antes, e até abriam os bombons para examinar o recheio.”

⁸¹ Tradução proposta: “Adivinhava gratidão e cumplicidade nos Mañara cada vez que vinha buscá-la no sábado de tarde ou na manhã do domingo; era como se preferissem ficar sozinhos em casa para ouvir rádio ou jogar cartas. Mas notou também o constrangimento de Delia por sair de casa se os velhos ficavam. Embora não se sentisse triste junto a Mario, nas poucas vezes em que saíram com os Mañara estava mais alegre e então se divertia de verdade”

O estranho comportamento dos pais de Delia reforça as suspeitas em relação ao caráter da filha. Há uma mistura de alegria e perturbação na reação dos Mañara quando recebem a notícia do casamento:

Los Mañara lo esperaban en la sala, lo abrazaron y le dijeron cosas, hubo que destapar una botella de oporto y comer masas. [...] Se notaba que también los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban.⁸² (CORTÁZAR, 1986, p. 38)

Os pais de Delia comemoram a notícia, mas sentem-se na obrigação moral de alertar Mario. Eles vivem isolados como consequência das fofocas em torno de sua filha. Mario passa a ser uma companhia agradável, com suas visitas que ajudavam a quebrar a rotina e a sua incansável leitura de jornais. Sentem um carinho especial pelo rapaz e percebem o cuidado que ele tem com Delia. Parece que, ao mesmo tempo em que desejam livrar-se de Delia – ou desejam a felicidade da filha, tendo esperança de que Mario possa mudá-la – percebem que Mario é um bom rapaz, que não merece cair nas garras de Delia e sentem vontade de quebrar esse acordo “precavido e incondicional”, alertando-o. São eles os que repetidas vezes “acendem todas as luzes” do ambiente em que acontecem os encontros de Delia com Mario, como se esse ato fosse uma manifestação do desejo deles de que o segredo escondido seja revelado, que finalmente venha à tona, ou de mostrar quem a filha é realmente. É evidente que o jogo do dito e o não-dito dos Mañara contribui para criar a atmosfera de dúvida característica do fantástico.

Os bilhetes anônimos recebidos por Mario propiciam um encontro com o futuro sogro que, com suas próprias palavras, insinua o verdadeiro caráter da filha, mas não lhe dá nenhum aviso:

- Vos no la conocés a Delia. Los anónimos se los pasa... quiero decir que no le hacen mella. Es más dura de lo que te pensás.⁸³ (CORTÁZAR, 1986, p. 39)

⁸² Tradução proposta: “Os Mañara o esperavam na sala, abraçaram-no e lhe contaram coisas; depois resolveram abrir uma garrafa de vinho do Porto e comer massas. [...] Notava-se também que os Mañara tinham querido lhe dizer alguma coisa mas não se animavam.

⁸³ Tradução proposta: “- Você não conhece Delia. Ela ignora as cartas anônimas... quero dizer que não lhe provocam nenhum abalo. É mais dura do que você pensa. “

As palavras do Sr. Mañara revelam que o caráter de Delia é conhecido por eles e que, diferentemente do que ela manifesta, ela é forte. Portanto, a imagem de delicadeza e sensibilidade que ela transmite não é verdadeira. E os pais sabem disso.

No final do conto nos deparamos com a omissão dos Mañara em salvar a própria filha das mãos de Mario, quando ele finalmente desmascara a Delia e tenta estrangulá-la. Enquanto ele apertava o pescoço de Delia,

A su espalda, desde la cocina [...] oía la respiración de los Mañara levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañara habían oído y estaban ahí contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra, pero viva. Oía jadear a los Mañara, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo se iba y se la dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañara, que habían estado ahí agazapados y esperando que él – por fin alguno – hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia.⁸⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 42, 43)

A reação dos Mañara em negar ajuda à filha pode surpreender, afinal, eles também são apresentados como vítimas, mas, ao mesmo tempo, cúmplices da filha. Pelas palavras de Mario, parece, para o leitor, que cada namorado morto é, na realidade, uma possibilidade frustrada dos Mañara de conseguir libertar-se da filha.

Até agora nos referimos ao caráter de Delia, que se ajusta plenamente ao arquétipo da mulher fatal. Entretanto, não podemos esquecer de que para que a mulher fatal exerça seu papel precisa de uma vítima do sexo masculino.

A Circe mitológica aprisionou o herói Ulisses durante um ano, adiando seus planos de voltar com sua família. O herói de Cortázar, Mario, é o único que não consegue decifrar os indícios do comportamento da Circe cortazariana ficando preso

⁸⁴ Tradução proposta: “Às suas costas, da cozinha [...] ouvia a respiração dos Mañara já levantados, escondendo-se na sala de jantar para espia-los, estava certo de que os Mañara tinham ouvido e estavam ali, junto à porta, no escuro da sala de jantar, ouvindo como ele fazia Delia se calar. Afrouxou o apertão e a deixou escorregar até o sofá, convulsionada e roxa mas viva. Ouvia o respirar dos Mañara, e sentiu pena deles por tantas coisas, inclusive por causa de Delia, por deixá-la outra vez e viva. Como Héctor e Rolo ia embora e os abandonava. Teve muita pena dos Mañara, que tinham estado ali escondidos esperando que ele - afinal alguém fizesse calar Delia que chorava, fizesse parar, afinal, o choro de Delia.

em sua rede de mentiras. Como resultado, o jovem enfrenta a oposição da família e dos vizinhos para ficar perto de Delia, o que causa uma ruptura com todos eles:

Porque ya no ha de importarle [a Mario], pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados [...]. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independencia. [...] Después de eso fue la ruptura manifiesta; lo dejaban solo, le lavaban la ropa como por favor, los domingos se iban a Palermo o de picnic sin siquiera avisarle.⁸⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 27, 28)

As fofocas e a ruptura com a família e amigos acabam aproximando Mario de Delia, deixando-o cada vez mais à mercê dela. Mario começa a viver uma vida dupla, em dois mundos separados: o bairro em que Delia morava e o novo bairro, a quatro quarteirões:

Nunca habló de su casa en lo de Mañara, ni mencionó a su amiga en las sobremesas de domingo [en casa de Madre Celeste]. Empezó a creer posible esa doble vida a cuatro cuadras una de la otra; la esquina de Rivadavia y Castro Barros era el puente necesario y eficaz.⁸⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 33)

Mario mantém uma relação ambígua com os Mañara, de intimidade e afastamento de acordo com o avanço da relação com Delia, assumindo o papel de redentor, que tenta salvar Delia e provar a todos que estão errados. Ao mesmo tempo ele passa também a ser um redentor do ponto de vista dos Mañara, pois veem nele a possibilidade de mudança do comportamento de Delia ou o total afastamento, livrando-se dela.

Mario parece um sujeito deslocado do mundo, já que nunca havia gostado de sua família, “solo la sangre y el miedo a quedarse solo lo ataban a su madre y a los

⁸⁵ Tradução proposta: Porque agora já não lhe importa mais [Mario], mas dessa vez ofendeu-se com a coincidência dos intermináveis falatórios. [...] Odiou imediatamente sua família com um inútil grito de independência. [...] Depois disso veio a ruptura manifesta; eles o deixaram de lado, lavavam sua roupa como se fizessem um favor, nos domingos iam a Palermo ou a um piquenique sem sequer avisá-lo.

⁸⁶ Tradução proposta: “Nunca falou de sua casa com os Mañara nem mencionou a amiga nos jantares de domingo. Começava a pensar que era possível essa dupla vida a quatro quadras uma da outra; a esquina de Rivadavia e Castro Barros era a ponte necessária e eficaz.”

hermanos”⁸⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 27), o que poderia contribuir para identificar-se com Delia, que – do ponto de vista dele – também é vítima das circunstâncias da vida e das pessoas que a rodeiam. Mario é apresentado como um homem preocupado, serviçal, sempre a disposição de Delia, construindo uma imagem idealizada dela, considerando-a até superior a ele mesmo: “la odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo”⁸⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 28). Contentava-se com o pouco que Delia lhe dava, justificando-se: “Mario sospechaba un poco de amor, por lo menos algún olvido de los muertos”⁸⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 33). Enquanto Mario ficava com as migalhas oferecidas por Delia, ela “sin darle esperanzas”⁹⁰ (idem, p. 27) aproveitava tudo o que o Mario lhe oferecia: “se dejaba adorar, pasear y comprar cosas”⁹¹ (idem, p. 28).

Além de não perceber os indícios de algo errado nas atitudes de Delia e de não acreditar nos comentários das pessoas em sua volta, Mario começa a justificar ou racionalizar alguns dos acontecimentos em relação a Delia, mostrando que interpreta a realidade de uma forma deturpada:

Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la noche que murió Rolo (pero antes del golpe), el rostro de Delia los primeros días...⁹² (CORTÁZAR, 1986, p. 30).

Ao passo que Delia constrói uma rede de mentiras para aprisionar Mario, ele, por sua vez, constrói uma rede de suas desculpas na qual fica preso a uma

⁸⁷ Tradução proposta: “Não gostara deles nunca, só o sangue e o medo à solidão o prendiam à mãe e aos irmãos.”

⁸⁸ Tradução proposta: “a odeiam porque ela não é gatinha, como vocês e eu mesmo”

⁸⁹ Tradução proposta: “Mario vislumbra um pouco de amor, pelo menos algum esquecimento dos mortos.”

⁹⁰ Tradução proposta: “Sem dar-lhe esperanças.”

⁹¹ Tradução proposta: “deixava-se levar a passeios e às compras”

⁹² Tradução proposta: “Agora que os falatórios não eram um estratagema único, o pior para Mario era que juntavam episódios sem relação alguma para arrancar-lhes um sentido. Muita gente morre em Buenos Aires de ataques cardíacos ou asfixia por imersão. Muitos coelhos adoecem e morrem nas casas, nos pátios. Muitos cachorros recusam ou aceitam as carícias. As poucas linhas que Héctor deixou a sua mãe, os soluços que a da casa assobradada disse ter ouvido no saguão dos Mañara na noite em que Rolo morreu (mas antes da queda), o rosto de Delia nos primeiros dias...”

realidade na qual só ele acredita. Ele entra na dinâmica de Delia ao fazer as vontades dela: “a una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala”⁹³ (CORTÁZAR, 1986, p. 40). Entretanto, embora justifique e negue a realidade que vivencia, cedo ou tarde, de acordo com o texto, Mario perceberia a rede na qual está preso:

[...] cómo de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz – Mario vería a veces el tapiz, con asco, con terror [...] Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubriría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos.⁹⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 30, 31).

O desfecho do conto acontece com a última prova do bombom, quando Mario, levado pelas suspeitas, não come o bombom oferecido por Delia e se depara com a realidade:

Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón, pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado.⁹⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 41, 42).

⁹³ Tradução proposta: “A um mudo pedido de Delia, Mario foi apagar as luzes da sala.”

⁹⁴ Tradução proposta: “como, pela junção de tantos pontos, nasce afinal o pedaço de tapete - Mario veria, às vezes, o tapete com nojo, com horror [...] Sem se aperceber, Mario juntava pedaços de episódios, se descobria urdindo explicações paralelas às acusações dos vizinhos.”

⁹⁵ Tradução proposta: “Oferecia-lhe o bombom quase suplicando, mas Mario compreendeu o desejo que animava a voz dela, agora o alcançava com uma claridade que não vinha da lua, nem mesmo de Delia. Pôs o copo de água sobre o piano (não tinha bebido na cozinha) e pegou o bombom com dois dedos, Delia a seu lado esperando o veredicto, a respiração ansiosa como se tudo dependesse disso, sem falar mas apressando-o com o gesto, os olhos crecidos - ou era a sombra da sala-, oscilando de leve o corpo ao ofegar, porque agora era quase um arquejo quando Mario aproximou o bombom da boca, ia mordê-lo, baixava a mão e Delia gemia como se no meio de um prazer infinito se sentisse de repente frustrada. Com a mão livre apertou levemente os lados do bombom, mas não o olhava, tinha os olhos em Delia e a cara de gesso, um pierrô repugnante na penumbra. Os dedos se separavam, dividindo o bombom. A lua caiu em cheio na massa esbranquiçada da barata, o corpo despido de seu revestimento coriáceo e, em volta, misturados com a menta e o maçapão, os pedacinhos de patas e asas, o pozinho da carapaça triturada.”

A atitude de Delia e a insistência dela levantam suspeitas em Mario, quem de repente, ao constatar o recheio do bombom, consegue enxergar ‘todos os nós’ ou segredos ocultos que tecem o tapete ou rede na qual ele está preso. Ele consegue desvencilhar-se da escuridão das mentiras de Delia e ver com uma clareza ‘que não vinha da lua nem de Delia’, mas dele mesmo. A descoberta de Mario não revela apenas o recheio do bombom, mas a verdadeira Circe. De acordo com Ana Lucia Trevisan:

A imagem final do bombom sendo esmagado e seu conteúdo revelado ao leitor retoma a imagem simbólica da personagem Delia que, aparentemente, era uma jovem suave e gentil, mas que possuía uma face aterrorizante. Da mesma forma que Delia foi revelada pela imagem do conteúdo do bombom, a Circe de Ulisses se revela no texto quando somos capazes de decifrar o movimento envolvente de aparência e a essência do texto. (TREVISAN, 2004, p. 4)

O consumo do bombom significaria a queda de Mario. Ao ser revelado tanto o conteúdo repugnante do bombom como a personalidade de Delia, Mario consegue resistir ao poder e a dominação da mulher fatal. Mario tem um ataque de fúria e tenta estrangular Delia, que chora, não precisamente por perder Mario, mas por ter sido descoberta e por, depois de tanto tempo dedicado à preparação de suas ‘alquimias’, ter seus planos frustrados. Mario deseja silenciá-la, mas a deixa viver.

Por meio da voz do narrador, Julio Cortázar constrói a narrativa com toques de ironia e nas entrelinhas do conto, nos revela a verdadeira personalidade de Delia. A distância temporal e espacial do narrador do conto e os acontecimentos entre Delia e Mario também reforça a ambiguidade do conto, elemento indispensável para a instalação do fantástico no enredo.

O narrador explica que conta os acontecimentos do passado, quando tinha doze anos. Ele repete varias vezes que não se lembra bem das personagens, mas, ironicamente, descreve detalhadamente diversos aspectos físicos delas e suas sensações durante o conto. Refere-se a Delia como “la muchacha que había matado a sus dos novios”⁹⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 27), revelando o ponto de vista com respeito a Delia e a sua culpa em relação às mortes.

⁹⁶ Tradução proposta: “a moça que matara seus dois noivos”

Embora conte os fatos de acordo com a perspectiva de Mario, quem vê a Delia como inocente, delicada e sensível, o narrador utiliza sutilmente adjetivos que caracterizam e justificam o comportamento de mulher fatal de Delia, como a risada malvada, o sorriso velado, o jeito falsamente distraído⁹⁷. Dessa maneira, o leitor transita entre as certezas de Mario em relação à inocência de Delia e a culpa atribuída pelo narrador nas entrelinhas do conto, o que reforça o caráter fantástico do conto, pois o leitor vacila e fica hesitante sobre qual lado da história deve tomar.

Outro aspecto que cabe mencionar são as pistas apresentadas no relato que nos proporcionam uma visão antecipada do final ou do desfecho do conto. O momento mais importante acontece quando Mario leva uma caixa de bombons de presente para Delia, abrindo a oportunidade para que, pela primeira vez, Delia conte a Mario o processo de elaboração dos bombons:

[...] empezó a describir con agilidad la manera de hacer los bombones, el relleno y los baños de chocolate o moka. Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pausando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. "Tire ese bombón", hubiera querido decirle. "Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca, porque está vivo, es un ratón vivo." Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa... Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose. Él se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz.⁹⁸ (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

⁹⁷ “[...] la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente [...]”; “Era penoso presenciar la sonrisa velada de Delia cuando se ponía el sombrero [...]” “A Mario lo divertía el sordo descontento de Delia junto al piano, su aire falsamente distraído”.

⁹⁸ Tradução proposta: “começou a descrever com facilidade a maneira de fazer bombons, o recheio e os banhos de chocolate ou moca. Sua melhor receita era a dos bombons de laranja recheados de licor, e com uma agulha perfurou um dos que Mario trouxera a fim de lhe mostrar como os manipulava; Mario viu os dedos dela muito brancos agarrados ao bombom, olhando-a explicar parecia-lhe um cirurgião interrompendo um delicado momento cirúrgico. O bombom, como um miúdo camundongo entre os dedos de Delia, uma coisa diminuta, mas viva, que a agulha lacerava. Mario sentiu um estranho mal-estar, uma doçura de abominável repugnância. "Jogue fora esse bombom", gostaria de ter dito. "Jogue-o longe, não o ponha na boca porque está vivo, é um rato vivo." Depois, porém, a alegria da promoção voltou e ele pôde ouvir Delia repetir a receita do licor de chá, do licor de rosas... Afundou os dedos na caixa e comeu dois, três bombons seguidos. Delia sorria como se estivesse zombando. Ele estava imaginando bobagens, e foi embora temerosamente feliz.”

No trecho acima se percebe a associação que Mario faz dos bombons com um rato e a sensação paradoxal que ele sente só de visualizar e imaginar a Delia manipulando o bombom: uma “dulzura de abominable repugnância”⁹⁹ (CORTÁZAR, 1986, p. 32). Esses bombons doces, mas repugnantes, podem ser comparados às iguarias com mel preparadas pela Circe mitológica. A doçura dos ingredientes na realidade mascarava um alimento com objetivos abomináveis: o encantamento e a metamorfose de homens. O mesmo acontece com os bombons de Delia, que também combina a doçura do chocolate com recheios repugnantes: baratas trituradas.

No conto “Circe”, assim como Mario fica preso na teia construída por Delia, com suas mentiras e seu fingimento, também o leitor mergulha na dúvida que o texto proporciona. Cortázar nos oferece pistas ou ‘nós’ que, aos poucos, começam a fazer sentido para o leitor, até que este consiga enxergar ‘o tapete’ ou a realidade contida no texto.

4.2. O RITUAL EM “LAS MÉNADES”

O conto “Las Ménades”, publicado por Julio Cortázar em 1956, também nos remete ao universo mitológico logo no título, pois as Mênades são personagens divinos ou Entes Sobrenaturais, recorrentes em diversos mitos clássicos. Faremos uma breve exposição sobre esses seres sobrenaturais, as Mênades, visando apresentar o papel que elas desempenham em rituais da mitologia clássica. Dessa maneira, estudaremos o arquétipo do ritual no conto “Las Ménades”, de Julio Cortázar, em que o comportamento das mênades clássicas é reatualizado por personagens contemporâneas.

Em relação às personagens dos mitos, Mircea Eliade, no livro *Mito e Realidade* (1972) destaca que

[...] o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...]. Os personagens dos mitos são os Entes

⁹⁹ Tradução proposta: “uma doçura de abominável repugnância”

Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios” (ELIADE, 1972, p. 11)

Tais façanhas desses Entes Sobrenaturais constituem um modelo para a conduta e as atividades realizadas pelo homem até a atualidade. Ainda de acordo com Eliade, “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (1972, p. 11).

A prática dos rituais ocorre desde os primórdios, pois constituía uma forma para que o homem imitasse a atividade dos deuses. Por isso, há uma ligação entre mito e rito, pois o primeiro representa o fato original e o segundo é a atualização ou repetição daquele acontecimento (ELIADE, 1970, p. 57).

Ao referir-se aos rituais, Meletínski afirma:

Na verdade, o ritual é o aspecto “formal” e o mito, o aspecto “conteudístico” do mesmo fenômeno. Sendo assim, a cada ritual correspondem um ou mais mitos e, vice-versa, a um mito correspondem um ou muitos ritos; além disso, os rituais se entrecruzam e se entrecruzam entre si. (MELETÍNSKI, 2002, p. 41)

Na mitologia, as Mênades não possuem um mito específico. Contudo, estão presentes em vários mitos, como o mito de Orfeu, da morte de Penteu e o mito dionisiaco. Também denominadas Bacantes divinas, são seres femininos associados ao deus Dioniso, para os gregos, ou Baco, para os romanos. De acordo com Junito de Souza Brandão, em seu *Dicionário Mítico – Etimológico*:

No mito, as primeiras Mênades eram ninfas que cuidaram do recém-nascido Dioniso. Possuídas pelo êxtase e entusiasmo provocados pelo deus, num estado de *mania* e *orgia* místicas, percorriam alucinadas montanhas e campinas. Para elas as águas das fontes em que bebiam eram leite e mel. (1997, p. 106, vol. II)

Como seguidoras e adoradoras de Dioniso, realizavam diversos rituais orgiásticos, que envolviam embriaguez, orgias, canto, danças, antropofagia e omofagia. Por exemplo, Eurípides, na obra *As Bacantes*, descreve no quinto

episódio o momento em que, sob o efeito de vinho, enfurecidas e dominadas por Dioniso/Baco, as Mênades dilaceram com violência o rei tebano Penteu por este ter negado a divindade e proibido o culto a Baco, seu primo:

Tudo era um confuso clamor,
 ele, gemendo o que o alento lhe consentia,
 elas, ululando. Uma levava um braço,
outra um pé ainda calçado. Desguarnecidos estavam
 os flancos pelos dilaceramentos. Com as ensanguentadas
 mãos, em jeito de bola, as carnes de Penteu arremessavam.
 O corpo mutilado jazia aqui e ali, partes em agrestes
 rochedos, parte na folhagem do bosque frondoso.
 (EURÍPEDES, 5to episódio)

As Mênades não são conhecidas apenas por “tocar flauta ou entregar-se a danças loucas e frenéticas” (BRANDÃO, 1997, p. 106, vol. II). A morte do rei tebano Penteu descrita acima não deixa dúvidas sobre a crueldade e o sangrentos que eram os rituais das Mênades. Conforme a citação acima, possuídas pela *mania*, ou “loucura, furor, paixão, entusiasmo inspirado pela divindade” (idem, p. 105, vol. II) essas mulheres praticavam a antropofagia, pois devoravam suas vítimas durante os rituais. De acordo com Brandão, a omofagia também fazia parte de seus rituais:

Viu-se que, no segundo dia das Antestérias, as *Khóes*, um *touro*, que acompanhava o alegre cortejo, era destinado ao sacrifício. Ao que tudo indica, esse sacrifício se realizava por *diasparagmós* e *omofagia*, ou seja, por desmembramento violento do animal vivo e consumação de seu sangue ainda quente e de suas carnes cruas e palpitantes. (1987, p. 137, Vol II)

Entretanto, o autor destaca que, durante os rituais, tal comportamento causado pela *mania* experimentada por esses seres divinos não pode ser interpretado apenas como uma “crise psicopata” e sim, como uma experiência religiosa. Essa *mania*, loucura sagrada, e a *orgia*, agitação incontável, inflação anímica,

provocavam como que uma explosão de liberdade e, seguramente, uma transformação, uma liberação, uma distensão, uma identificação, uma *kátharsis*, uma purificação (BRANDÃO, 1987, p. 137, Vol II).

A presença das Mênades pode ser vista como mais trágica no mito de Orfeu, quem também foi vítima do furor homicida desses Entes Sobrenaturais. O poeta e músico Orfeu, quando perde a sua Eurídice, fica inconsolável e, fiel a seu amor, passa “a repelir todas as mulheres da Tracia” (BRANDÃO, 1987, p. 142, Vol II). Tal fidelidade ofende as Mênades que dilaceram seu corpo e lançam as partes no rio Hebro:

Mas as mães dos Cicones, desprezadas por tal devoção (520), entre ritos divinos, as orgias de Baco noturno, espalharam, pelos vastos campos, o jovem feito em pedaços. Então, também quando o Éagro Hebro, levando a cabeça arrancada do marmóreo pescoço, rolava-a no meio do sorvedouro, a própria voz e a fria língua (525), enquanto a alma fugia, chamava Eurídice! ah! triste Eurídice! As margens ecoavam Eurídice, ao longo de todo o rio. (VERGILIO, Geo. IV, 520 – 527 – Tradução de Elaine Prado dos Santos)

A morte de Orfeu aconteceu ‘entre ritos divinos e orgias do Baco noturno’. Fica claro, portanto, que as Mênades estão intimamente relacionadas com o deus Dioniso/Baco, e seu comportamento durante os rituais são resultado de sua devoção e culto a ele.

Analisaremos, entretanto, qual é o motivo pelo qual o autor Julio Cortázar dá ao seu conto o título “Las Ménades”, e de que maneira ele utiliza o mito para reforçar o caráter fantástico da narrativa ao reatualizar o comportamento das Mênades.

O cenário no qual se desenvolve o conto é uma cidade provinciana, em cujo teatro a orquestra principal realizará um concerto excepcional de música clássica para comemorar as bodas de prata do Maestro com a música. O público que assiste ao concerto vai, gradativamente, experimentando um entusiasmo anormal à medida que o concerto avança. Esse êxtase vai tomando conta dos presentes, resultando em uma histeria geral que contagia até aquelas pessoas que pareciam mais sensatas e distantes. Os instintos selvagens da assistência vêm à tona, e os espectadores invadem o cenário. Os músicos acabam sendo devorados em uma espécie de ritual antropofágico liderado por uma mulher de vermelho.

Os acontecimentos são contados por um narrador-testemunha, que não participa do entusiasmo do público nem do ritual antropofágico, mas apenas observa horrorizado o comportamento eufórico de todos à sua volta. No início do conto, ao descrever o teatro, o narrador destaca que este “*tiene caprichos de mujer histérica*”

¹⁰⁰. (CORTÁZAR, 1986, p.79) O público habitual costumava estar composto por “*gente tranquila y bien dispuesta*” ¹⁰¹ (idem, p. 79). Entretanto, o narrador percebe que, naquela noite, a simples aparição do Maestro “*estaba provocando um entusiasmo fuera de lo común*”¹⁰² (idem, p. 80). Em seguida, o narrador interage com diferentes personagens que aparentam ser da alta sociedade: a senhora Joaquina é adjetivada como melômana, ou seja, que possui uma atração exagerada pela música; o “doutor” Epifanía, que em principio é qualificado apenas como um ouvinte com sorriso indulgente, mas que, no intervalo do espetáculo, demonstra seu entusiasmo ao afirmar que, de tanto bater palmas, parecia que suas mãos haviam apertado uma beterraba. As filhas do doutor Epifanía evidenciavam de maneira mais aparente os efeitos provocados pelo concerto, pois são descritas como “*rojas y excitadas*” e “*gallinitas cacareantes*” e “*furiosas*” ¹⁰³ (idem, p. 81). Outra personagem masculina é introduzida pelo narrador, Cayo Rodríguez, quem, ao não obter o consentimento do narrador enquanto tecia elogios à orquestra, fica “avermelhado” e “raivoso”. Mas, em seguida, Cayo Rodríguez e a “excitadíssima” Guillermina Fontán, outra personagem feminina, se olham “com lágrimas nos olhos” (idem, p. 82), comovidos, devido ao show presenciado há poucos instantes.

Embora a situação seja cotidiana, pois se esclarece no começo do conto que é costume as pessoas assistirem à orquestra da cidade, a reação das pessoas, descritas com os rostos avermelhados, pescoços suados e com um desejo latente de aplaudir, é anômala. “*Yo los contemplaba con asombro, porque no me explicaba del todo un entusiasmo semejante*” ¹⁰⁴ (idem, p. 82), afirma o narrador, que em seguida tenta atribuir uma explicação sobrenatural para o entusiasmo às “*influencias atmosféricas, la humedad o las manchas solares, cosas que suelen afectar los comportamientos humanos*” ¹⁰⁵ (idem, p.83). O entusiasmo do público chegava a ser comovedor e irritante ao mesmo tempo. O narrador avista, então, uma mulher “*vestida de rojo, que corría aplaudiendo por el centro de la platea, y que se detenía*

¹⁰⁰ Tradução proposta: “possui caprichos de mulher histérica”.

¹⁰¹ Tradução proposta: “pessoas tranquilas e bem dispostas”.

¹⁰² Tradução proposta: “estava provocando um entusiasmo fora do comum”.

¹⁰³ Tradução proposta: “vermelhas e excitadas” “galinhas cacarejantes” “enfurecidas”

¹⁰⁴ Tradução proposta: “eu os contemplava com espanto, pois não conseguia encontrar uma explicação suficiente para tamanho entusiasmo”.

¹⁰⁵ Tradução proposta: “influencias atmosféricas, a umidade ou as manchas solares, coisas que costumam afetar os comportamentos humanos”.

*al pie del podio, prácticamente a los pies del Maestro*¹⁰⁶ (CORTÁZAR, 1986, p. 85). Somam-se aos aplausos o barulho dos sapatos batendo no chão do teatro e centenas de lenços sendo balançados. A multidão causa ao narrador, lástima e nojo. Na sequência, acrescenta:

Casi nadie oyó el primer grito porque fue ahogado y corto, pero como la muchacha estaba justamente delante de mí, su convulsión me sorprendió y al mismo tiempo la oí gritar, entre un gran acorde de metales y maderas. Un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria. Su cabeza se dobló hacia atrás [...] y al mismo tiempo sus pies golpearon furiosamente el suelo mientras las personas a su lado la sujetaban por los brazos.¹⁰⁷ (CORTÁZAR, 1986, p. 86)

Em meio à indiferença da multidão com relação aos gritos da moça histérica, aparece novamente a mulher vestida de vermelho, entretanto, desta vez andando com passos lentos e hipnóticos, como se preparando para pular. Enquanto mantinha os olhos fixos no Maestro, a mulher, que é agora denominada “mulher vermelha” começa a ser seguida por um homem e por várias pessoas que se levantam de seus lugares e vão em direção ao palco. Em meio à euforia da assistência, três homens pulam no palco, enquanto o Maestro tenta livrar-se da mulher de vermelho, que segurava seu tornozelo direito. Ela

tenía la cara alzada hacia el Maestro y gritaba, al menos yo veía su boca abierta y supongo que gritaba como los demás, probablemente como yo mismo.¹⁰⁸ (idem, p. 89)

Enquanto homens e mulheres enlouquecidos invadiam o palco, o Maestro era cada vez mais segurado pela mulher de vermelho e seus seguidores, até que,

¹⁰⁶ Tradução proposta: “vestida de vermelho, que corria batendo palmas pelo centro da plateia, detendo-se na base do palco, praticamente aos pés do Maestro”.

¹⁰⁷ Tradução proposta: “quase ninguém ouviu o primeiro grito porque foi abafado e curto, mas, como a moça estava justo na minha frente, sua convulsão me surpreendeu e ao mesmo tempo a ouvi gritar, em meio a um grande acorde de metais e madeiras. Um grito seco e breve como de espasmo amoroso ou de histeria. Sua cabeça virou-se para trás [...] e ao mesmo tempo seus pés bateram furiosamente o chão, enquanto as pessoas ao seu redor a seguravam pelos braços”.

¹⁰⁸ Tradução proposta: “tinha o rosto levantado em direção ao Maestro e gritava, pelo menos eu via sua boca aberta e supongo que gritava assim como o resto, até mesmo, provavelmente, como eu”.

finalmente, foi envolvido e engolido pela multidão. Dessa maneira, assim como Orfeu, o Maestro morre por causa de sua grande virtude, a música. Os gritos agudos e penetrantes, mas “*con ese color especialísimo que da el sufrimento*”¹⁰⁹ (idem, p. 91), prevaleciam em relação aos aplausos. As pessoas estavam “absolutamente enlouquecidas de entusiasmo”. No auge da confusão, apenas era possível ver os “*corpos que se convertiam em sombras epiléticas*” (idem, p. 91), pois as luzes haviam diminuído dando surgimento a uma iluminação avermelhada. Quando a confusão diminuiu e os gritos cessaram, o narrador, que assistiu a tudo sem participar, vê que as pessoas andam como se estivessem bêbadas, secando as mãos ou a boca com um lenço e percebe que o lenço de uma das mulheres está manchado de sangue. Nesse momento surge a mulher de vermelho e seus seguidores:

Los hombres marchaban detrás de ella como antes, y parecían cubrirse mutuamente para que no se viera el destrozo de sus ropas. Pero la mujer de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían.¹¹⁰ (CORTÁZAR, 1986, p. 93)

Os parágrafos acima destacaram trechos do conto que serão de grande importância para estabelecer um diálogo entre o ritual realizado pelas personagens mitológicas e os acontecimentos relatados no conto de Julio Cortázar. Em primeiro lugar é necessário destacar que o próprio narrador utiliza palavras que remetem ao comportamento adotado pelas Mênades sob a influência de Dioniso. Palavras como histeria, entusiasmo, excitação, fúria, raiva, euforia, e loucura são mencionadas repetidas vezes durante o conto. O comportamento das pessoas que estão presentes no teatro assemelha-se ao comportamento adotado pelos seguidores de Dioniso em seus rituais de adoração, o “deus do êxtase e do entusiasmo” e “das orgias, dos desregramentos” (BRANDÃO, 1987, p. 100, 121, vol II).

¹⁰⁹ Tradução proposta: “com essa dor especialíssima que dá o sofrimento”.

¹¹⁰ Tradução proposta: “Os homens andavam atrás dela como antes, e parecia que se cobriam mutuamente para que não se percebesse o estrago de suas roupas. Mas a mulher de vermelho ia à frente, olhando de maneira altiva, e quando estive ao seu lado vi que passava a língua pelos lábios, de maneira lenta e gulosa passava a língua pelos lábios que sorriam”.

Embora Dioniso tivesse seguidores do sexo masculino, o deus era mais conhecido por ser escoltado ou “seguido de suas Mênades ou Bacantes, suas sacerdotisas e acolitas” (BRANDÃO, 1987, p. 124, vol II). No conto de Cortázar percebemos que para a manifestação da *mania* não há diferenciação de sexos, pois, tanto os homens como as mulheres são “possuídos” e entram em transe, causado por um êxtase e entusiasmo que aumentam gradativamente com a execução das músicas. É importante ressaltar, contudo, que embora quem tome a iniciativa de dirigir-se em direção ao Maestro é uma mulher, caracterizada por sua roupa vermelha, fica claro que o primeiro a segui-la é um homem e, em seguida, outras pessoas. Ou seja, não há uma referência específica em relação aos seguidores, o que sugere, portanto, que se trata tanto de homens como de mulheres.

Segundo Brandão, “a *mania*, a loucura sagrada, alicerçada no êxtase e no entusiasmo, era inseparável de Dioniso” (1987, p. 99, vol. II). O estado de transe, que representava que a pessoa estava possuída pelo deus, é descrito no conto de Cortázar no instante em que uma moça emite “un grito seco y breve como de espasmo amoroso o de histeria” ¹¹¹, e tem convulsões (CORTÁZAR, 1986, p. 87). O adorador de Dioniso também experimentava agitação e tremor, acompanhados de surdos rugidos durante os rituais:

Brômio [um dos epítetos de Dioniso] é "o ruidoso, o fremente, o palpitante", significação que se harmoniza perfeitamente com a agitação e o tremor, acompanhados de estertores e surdos rugidos, que assinalavam o estado de transe com a presença do deus que se apossou de seus adoradores. (BRANDÃO, 1987, p. 114, vol. II).

Outro elemento que caracterizava os rituais orgiásticos de Dioniso é o canibalismo. Conforme já vimos, os rituais das Mênades não envolviam apenas sacrifícios de pessoas, como os exemplos citados – Penteu e Orfeu – mas também o sacrifício de animais: nos rituais de adoração ao deus praticava-se o sacrifício de um touro por *omofagia*, isto é, pelo consumo do sangue e da carne do animal ainda vivo (BRANDÃO, 1987, p. 137, vol. II). No conto de Cortázar, embora não haja uma referência explícita que indique que o Maestro e seus músicos foram devorados, as palavras finais do narrador sugerem que o ato canibal foi realmente consumado por

¹¹¹ Tradução proposta: “un grito seco e breve como de espasmo amoroso ou de histeria”

vários motivos. Em primeiro lugar, o narrador, que presenciou os ataques até o final diz que o Maestro e os músicos sumiram em meio a um redemoinho de pessoas:

vi que la mujer de rojo abría los brazos como reclamando, y el cuerpo del Maestro se perdió en un vórtice de gentes que lo envolvían y se lo llevaban amontonadamente. [...] una multitud delirante rodeaba a los violinistas, les quitaba los instrumentos (se los oía crujir y reventarse como enormes cucarachas marrones) y empezaba a tirarlos del escenario a la platea, donde otros esperaban a los músicos para abrazarlos y hacerlos desaparecer en confusos remolinos.¹¹² (CORTÁZAR, 1986, p. 89, 90)

Após o ataque coletivo, o narrador tampouco menciona o fim que o Maestro e a orquestra tiveram:

Sentándome en una platea solitaria dejé que pasaran los minutos, mientras al margen de mi inercia iba notando el decrecimiento del inmenso clamor desesperado, el debilitamiento de los gritos que al fin cesaron, la retirada confusa y murmurante de parte del público.¹¹³ (CORTÁZAR, 1986, p. 92)

O outro aspecto que sugere a consumação da antropofagia é a descrição feita das pessoas que participaram do ataque, inclusive a mulher de vermelho, sugerindo que tivessem terminado de comer:

uno que otro individuo se desplazaba como borracho, secándose las manos o la boca con el pañuelo [...] En el foyer vi algunas mujeres que buscaban espejos y revolvían sus carteras. Una de ellas debía haberse lastimado porque tenía sangre en el pañuelo. [...] la mujer vestida de rojo iba al frente [...] y se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían.¹¹⁴ (CORTÁZAR, 1986, p. 92, 93)

¹¹² Tradução proposta: vi que a mulher de vermelho abria os braços como reclamando, e o corpo do Maestro se perdeu em um vórtice de pessoas que o envolviam e o levavam de maneira amontoada. [...] uma multidão delirante rodeava os violinistas, lhes tirava os instrumentos (era possível ouvi-los ranger e arrebatarem-se como enormes baratas marrons) e começava a tirá-los do palco para a plateia, onde outros esperavam os músicos para abraça-los e fazê-los desaparecer em confusos redemoinhos.

¹¹³ Tradução proposta: Sentando em uma plateia solitária deixei os minutos passarem, enquanto à margem de minha inercia notava decréscimo do imenso clamor desesperado, a diminuição dos gritos que por fim cessaram, a retirada confusa e murmurante de parte do público.

¹¹⁴ Tradução proposta: “um ou outro individuo caminhava como bêbado, secando as mãos ou a boca com o lenço [...] No saguão vi algumas mulheres que procuravam espelhos e reviravam suas bolsas. Uma delas devia ter se machucado porque tinha sangue no lenço. [...] a mulher vestida de vermelho

No conto de Cortázar também encontramos diversas referências à cor vermelha. Ao mencionar repetidas vezes que o rosto de alguns personagens estava avermelhado, o narrador tenta descrever o estado de excitação ou raiva que estes experimentam. Outra referência à cor vermelha acontece quando, após uma repentina queda da iluminação do teatro, surge uma iluminação avermelhada, que permite que o narrador diferencie em meio às pessoas amontoadas, os cabelos brancos do Maestro. Finalmente, a cor vermelha é mencionada mais de uma vez para caracterizar tanto a vestimenta como a mulher que preside o cortejo para a realização do ritual antropofágico e que atrai muitos seguidores. Devido à marcada citação dessa cor durante todo o relato, é importante mencionar que, segundo Chevalier e Gheerbrant no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, o vermelho é o “lugar [...] da dialética – entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo urânico, Orgiástico e libertador, é a cor de Dioniso” (2009, p. 945). Portanto, destacamos que, em relação aos rostos, o vermelho pode representar o estado de euforia ou a *mania* em que se encontravam os personagens. Ao referir-se às luzes do teatro que diminuem e ficam avermelhadas, este evento pode estar relacionado a uma antecipação da tragédia que estava por acontecer ou até mesmo a adequação do ambiente para o clímax da tragédia, visto que, após a mudança na iluminação, o Maestro e a orquestra não são mais mencionados no relato de maneira explícita. Para finalizar, a mulher que toma a dianteira no ritual, claramente possuída pela *mania* é sempre associada à cor vermelha, a cor do sangue, a cor de Dioniso.

Os rituais dionisíacos também envolviam o sexo e as orgias. Também podemos encontrar no conto uma alusão à prática sexual:

Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad.¹¹⁵ (CORTÁZAR, 1986, p. 88)

ia à frente passava a língua pelos lábios, de maneira lenta e gulosa passava a língua pelos lábios que sorriam”.

¹¹⁵ Tradução proposta: “Entre dois estouros da orquestra ouvi gritar outra vez, mas agora o clamor vinha de um dos palcos da direita. E com ele os primeiros aplausos, sobre a música, incapazes de

Fica evidente a comparação realizada entre a orquestra/corpo masculino e fêmea/a sala ou a plateia, como se a euforia estivesse relacionada diretamente ao prazer do ato sexual.

É possível, também, estabelecer uma relação dialógica entre a morte de Orfeu e a do Maestro, ambas causadas em rituais. Orfeu, o poeta e músico que exercia um poder sobrenatural sobre os homens e a natureza com sua música, foi vítima da violência das Mênades. O diretor da orquestra do conto em análise havia sido o responsável por levar o gosto pela música clássica para aquela cidade sem arte e afastada de grandes centros:

En realidad yo le tenía un enorme cariño al Maestro, que nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros, donde hace diez años no se pasaba de *La Traviata* y la obertura de *El Guaraní*. El Maestro vino a la ciudad contratado por un empresario decidido, y armó esta orquesta que podía considerarse de primera línea. Poco a poco nos fue soltando Brahms, Mahler, los impresionistas, Strauss y Mussorgski.
¹¹⁶(CORTÁZAR, 1986, p. 79)

Da mesma maneira que a música de Orfeu produzia poder sobre outros, também no teatro, ao passo que o Maestro rege a orquestra, a sua música, ingrediente fundamental nos rituais dionisíacos, é o elemento propulsor que, aos poucos, agita uma plateia que no início do conto é descrita como tranquila. O entusiasmo do público aumenta gradativamente até conduzir ao desfecho trágico: o delírio dos presentes volta-se contra o próprio Maestro e a orquestra, que são devorados pela plateia. Essa mudança antagônica no comportamento está relacionada ao fato de Dionísio ser conhecido como o deus da *metamórfosis*, ou da transformação. Assim como os seguidores de Dioniso, os presentes no concerto também vivenciaram uma experiência de caráter religioso, que Brandão descreve como uma transformação, explosão de liberdade e *kátharsis* (1987, p. 137, vol. II). A

reter-se por mais tempo, como se nesse ofegar de amor que vinha mantendo o corpo masculino da orquestra com a enorme fêmea da sala entregue, esta não tivesse querido esperar o gozar viril e se entregasse a seu prazer entre contorções queixosas e gritos de insuportável voluptuosidade”.

¹¹⁶ Tradução proposta: “Na realidade eu tinha um enorme carinho pelo Maestro, que trouxe boa música para esta cidade sem arte, afastada dos grandes centros, onde há dez anos só se encontrava *La Traviata* e a abertura de *El Guaraní*. O Maestro veio para a cidade contratado por um empresário decidido, e montou esta orquestra que poderia ser considerada de primeira categoria. Aos poucos foi nos apresentando Brahms, Mahler, os impressionistas, Strauss e Mussorgski.”

libertação provocada pelo êxtase é tamanha, a ponto de romper com quaisquer regras, tabus, regulamentos e convenções de ordem ética, política e social.

Na construção do conto “Las Ménades”, o ritual antropofágico que remete à mitologia clássica é inserido por Cortázar como um “acontecimento inexplicável” – característico do fantástico – em um contexto cotidiano, da realidade: o teatro. A *mania* provocada pela música, ao invés de ser um elemento civilizador, se apodera das personagens, levando-as a consumir um ritual canibal que serve como passagem entre os comportamentos opostos apresentados no conto. O público se *transforma*, passando de um estado racional a um estado de irracionalidade e transe, de tranquilidade a euforia, de civilizado a selvagem, provocando um estado geral de confusão:

La confusión radical revela la raigambre de lo humano, su fascinante misterio. La locura se convierte en vía mística [...] (YURKIEVIVH, 1994, p. 172)

Tal variação antagônica no comportamento dos presentes sustenta-se na concepção de que o ser humano é um ser variável, ambíguo, dual. De acordo com Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*,

“dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (2006, p.13)

Devido a esta condição paradoxal do ser humano, há uma flutuação entre os opostos, pois o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos. Essa relação ambivalente remonta à Grécia Antiga, principalmente em Atenas, onde embora sempre se buscasse o equilíbrio apolíneo, o deus Dioniso foi muito festejado.

A respeito dessa oposição feita à penetração do culto de Dioniso na Grécia escreveu Mircea Eliade: "Qualquer que seja a história da penetração do

culto dionisíaco na Grécia, os mitos e os fragmentos mitológicos que aludem à oposição encontrada têm uma significação mais profunda: eles nos informam ao mesmo tempo da experiência religiosa dionisíaca e da estrutura específica do deus. Dioniso devia provocar resistência e perseguição, pois a experiência religiosa, que suscitava, punha em risco todo um estilo de vida e um universo de valores. Tratava-se, sem dúvida, da supremacia, ameaçada, da religião olímpica e de suas instituições. Mas a oposição denunciava ainda um drama mais íntimo, e que aliás está abundantemente atestado na história das religiões: a resistência contra toda experiência religiosa *absoluta*, que só pode efetuar-se, negando-se o *resto* (seja qual for o nome que se lhe dê: equilíbrio, personalidade, consciência, razão, etc.)". (ELIADE apud BRANDÃO, 1987, p.125, vol. II)

Ao mencionar a oposição aos cultos dionisíacos, nos deparamos com os deuses que possuem identidades antagônicas, Dioniso e Apolo. Ao contrário de Dioniso, deus do vinho, da histeria, das orgias e excessos, o deus das Mênades, Apolo é descrito como

Realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava a suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva, mercê do desenvolvimento da consciência. [...] Deus da luz, vencedor das forças ctônias, Apolo é o *Brilhante*, o Sol. [...] As máximas (de Apolo) pregam a sabedoria, o meio-termo, o equilíbrio, a moderação. (BRANDÃO, 1987, p 85, 86, 96, vol. II)

O mundo de Apolo é o mundo do equilíbrio e da “normalidade”, enquanto o de Dioniso é o do caos e da constante “transformação”.

No conto de Cortázar, o deslocamento identitário das personagens se evidencia pela flutuação entre os comportamentos contrários marcados em um primeiro momento pela “normalidade” e depois, a “transformação”, duas forças opostas que empurram em direções diferentes (HALL, 2006, p. 13). Dessa maneira, Cortázar reatualiza o motivo arquetípico do ritual cujo jogo de oposições está intrínseco, para dar vida ao fantástico.

O intuito de Cortázar é demonstrar que não existe uma visão única e que ambos os princípios míticos, o apolíneo e o dionisíaco, ao contrário de excluir-se, podem complementar-se. O ritual pelo qual passa a assistência do Teatro Comunale de Florencia demonstra que é possível haver uma metamorfose da tranquilidade/calmaria característica de Apolo em uma histeria/caos característica de

Dioniso. Assim, a condição de ‘civilizado’ do ser humano pode não passar de uma máscara que pode cair dependendo das circunstâncias, deixando aparecer um lado ‘selvagem’, oculto ou adormecido dentro do ser humano, que é capaz de acordar ou manifestar-se e transgredir as normas impostas pela sociedade na qual o sujeito está inserido.

Alguns críticos afirmam que, se analisarmos o contexto histórico e político da Argentina nas décadas de 30 e 40 que precederam a escrita do conto, é possível encontrar razões de cunho político para a recriação do ritual das musas mitológicas na assistência do teatro Comunale de Florencia. Citando Cro, Palacios (2001, p. 41, nota) menciona que, segundo leituras extratextuais,

el relato sería una alegoría de una sociedad fanatizada y embrutecida por la propaganda del general Perón, incapaz de valorar la cultura y la música, ante las que solo es capaz de responder con sus más bajos instintos.¹¹⁷
(CRO apud PALACIOS, 2001, p. 41, nota)

Para confirmar tal afirmação, destacamos que há uma clara oposição entre o narrador neutro que observa as pessoas ao seu redor como um “entomologista” e se distancia do comportamento do público animalizado, isto é, diminuído a um estado de irracionalidade, que age instintivamente e é comparado a “*gallinitas cacareantes*”, “*moscas en un tarro de dulce*”, “*manada de búfalos a la carrera*”¹¹⁸.

O narrador, espectador do concerto e do público, relata ao leitor a sensação de estranheza de alguém que recusa a absorção cega do artista e a ausência de distanciamento crítico. (PASSOS, 1986, p. 129) Embora a euforia fosse um ‘sentimento coletivo que envolvia a sala’ do teatro, apenas o narrador permanece equilibrado, embora em alguns momentos se deixasse contagiar minimamente pelo espírito do grupo. Ele permaneceu neutro e até foi criticado pelas pessoas em sua volta. Se levamos em consideração a citação realizada acima, na qual há interpretações que aludem ao momento político do peronismo na Argentina, no conto, Cortázar estaria realizado uma crítica à sociedade passiva, que não faz

¹¹⁷ Tradução proposta: “o relato seria uma alegoria de uma sociedade fanatizada e embrutecida pela propaganda do general Perón, incapaz de valorizar a cultura e a música, perante as quais apenas é capaz de responder com seus mais baixos instintos”

¹¹⁸ Tradução proposta: “galinhas cacarejantes”, “moscas em um pote de doce”, “manada de búfalos em corrida”.

questionamentos, dominada e influenciada pela propaganda do governo, a ponto de não valorizar a cultura. O narrador representa uma minoria que não se deixa corromper, que mantém um afastamento crítico, sustenta as suas opiniões, mesmo que para isso tenha que enfrentar a raiva e a oposição da sociedade embrutecida.

Quando reatualiza o ritual dionisíaco no conto “Las Ménades”, Cortázar remete diretamente ao comportamento das musas mitológicas no qual se espelham as atitudes antagônicas de suas personagens. Dessa maneira, além de dar vida ao fantástico, o autor exemplifica a incoerência das atitudes do ser humano, cuja identidade não é estática, mas está sempre em constante transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mitos têm sido amplamente retomados por diversos autores como uma fonte original de temas, revestidos de uma nova roupagem em suas narrativas. Como foi possível apreciar neste estudo, Julio Cortázar é um dos autores que se apropria de temas e estruturas de narrativas míticas para reatualizá-las em sua obra. Nos contos “Circe” e “Las Ménades”, foi feito o levantamento e o estudo de dois temas intrínsecos aos mitos – a mulher fatal e o ritual – que são reatualizados nos contos, a fim de perceber a dinâmica que a construção literária imprime aos temas mitológicos. Por tratar-se de dois contos fantásticos o mais importante é estabelecer a função desses temas na construção das imagens do insólito.

Quando escreve sobre a retomada dos arquétipos em outras narrativas, Eleazar Meletínski salienta que

Alguns arquétipos sofrem transformações. [...] Entretanto, mesmo no caso dessas transformações, o arquétipo originário transparece bastante claramente. Ele como que permanece depositado no nível profundo da narrativa. Mais adiante ocorre um processo duplo: por um lado, os temas tradicionais que se transformam, em princípio, em arquétipos, são conservados por muito tempo na literatura, manifestando periodicamente e de maneira nítida o seu caráter arquetípico; por outro lado, as transformações dos temas tradicionais originais contribuem para obscurecer e disfarçar as profundas significações arquetípicas. (MELETÍNSKI, 2002, 157, 158)

Nos contos analisados, o fantástico exerce um papel essencial na transformação dos arquétipos e vice-versa: os arquétipos constituem o ingrediente principal que dá vida ao fantástico. A parte introdutória deste trabalho apresentou uma cronologia teórica sobre o fantástico e as diversas vertentes que estudam o gênero. Na tentativa de defini-lo, encontramos diversas referências ao ‘real’, a ‘ordem’ ou ao ‘cotidiano’, no qual intervêm ‘o estranho’, ‘inexplicável’ ou ‘insólito’, que causa uma ‘ruptura’, ‘desordem’ ou ‘transgressão’. Destaca-se a presença do ‘dual’, dos ‘opostos’, de ‘mundos paralelos’, ‘forças antagônicas’ e da ‘ambiguidade’ para gerar a ‘incerteza’, a ‘vacilação’, o ‘estranhamento’, ou a ‘hesitação’.

Ao apresentarem os mitos clássicos nos títulos, os dois contos analisados, “Circe” e “Las Ménades”, anunciam seu caráter fantástico e induzem o leitor a realizar uma leitura que leve em conta o componente mítico. O jogo estabelecido entre as temáticas e a realidade distorce a percepção de cada um destes componentes e insere o leitor em uma nova realidade que se transforma pela inserção de seres e fatos pertencentes a outra ordem de sentido. A bruxa, mulher fatal, as cerimônias rituais dionisíacas são uma referência a um imaginário que não pertence ao cotidiano de Buenos Aires dos anos 20. No entanto, pertencem a um universo mitológico clássico, intelectual. Eles possuem uma carga de sentido simbólica, que a literatura de Cortázar utiliza para compor vários sentidos, entre eles, o fantástico.

Os elementos arquetípicos destacados configuram-se como os mesmos elementos que contribuem para a formação da atmosfera do fantástico nos contos, pois estão diretamente relacionados ao evento insólito e a dúvida proposta pela narrativa fantástica. Percebemos que o fantástico apresenta antagonismos nas suas descrições, tanto das personagens, como das realidades.

Delia é construída a partir da junção de vários componentes encontrados em arquétipos de mulheres fatais de diversas tradições literárias. Combina modernidade e antiguidade em sua composição: é uma moça bonaerense que mora na cidade de Buenos Aires dos anos vinte, mas também o seu comportamento a faz assumir a imagem da deusa mitológica clássica, das Sereias da Odisseia ou da própria Eva. Sua personalidade antitética, além de incorporar o arquétipo da mulher fatal, cumpre com a exigência do fantástico. Também há uma oposição entre a maldade e a o caráter destrutivo de Delia e a atitude redentora de Mario, seus sorrisos dissimulados e o choro final. Ao destacar a construção das narrativas contemporâneas que reimprimem mitos em sua estrutura, Meletínski menciona que:

a substituição de personagens por modelos de diversas mitologias, fontes literárias e históricas (...) corresponde à necessidade de uma simbolização universal e traduz simultaneamente o nivelamento, a falta de personalidade de determinados personagens e objetos no universo da alienação de nossos dias. (MELETÍNSKI, 1976, pág. 376).

O arquétipo da mulher fatal renasce na personagem Delia representando a sua contínua lembrança e sua universalidade. A utilização do arquétipo na figura de Delia faz que ela carregue um pouco de cada uma das mulheres fatais que se encaixam nesse arquétipo. Isso as torna semelhantes e as aproxima, embora sejam de épocas diferentes. Independentemente do tempo, da tradição, da época, é uma manifestação da existência de um tipo de mulher que utiliza sua sedução e feminilidade como instrumento para a dominação do homem, ultrapassando até mesmo os limites da literatura para a ‘nossa realidade’.

A repetição está presente tanto no enredo como na construção da narrativa: Delia repete seu ritual de dominação e destruição com todos os homens utilizando como isca a sua sedução: os atrai, os engana, e exceto o Mario, ao se verem vítimas de um jogo fatal, morrem. Da mesma forma, o conto retoma (ou repete) um arquétipo que traz intrínseco a ele outras mulheres fatais de diversas tradições literárias: todas diferentes, mas que conservam traços semelhantes entre si. Estabelece-se uma relação de metonímia para o leitor, pois, ao se deparar com uma das personagens – Delia – ele está, na realidade, perante a representação de várias outras figuras inseridas no arquétipo.

No conto “Las Ménades”, o arquétipo do ritual dionisíaco dá vida ao fantástico ao tornar explícita eterna a luta de forças internas e opostas do ser humano: adotar a racionalidade ou entregar-se aos instintos. Os opostos característicos do fantástico coexistem no mesmo espaço: ordem-caos, Apolo-Dioniso, selvagem-civilizado a fim de questionar a ‘normalidade’. Os participantes do ritual no Teatro transitam entre os dois opostos com tanta naturalidade que causa estranheza no leitor.

Cortázar apresenta o arquétipo do ritual com o objetivo de representar o fenômeno social e cultural vivido na Argentina durante o peronismo. Com exceção do narrador, culto e crítico, que representa uma minoria da época, as massas eram ‘levadas’ ou possuídas por uma cultura imposta, a qual elas devoravam sem nenhum tipo de critério. Dessa maneira, o autor argentino também questiona a influência que o grupo exerce sobre o indivíduo, visto que até o narrador, que é o único que conserva um distanciamento crítico e assiste perplexo à multidão enlouquecida, se vê tentado a transgredir e participar do ritual provavelmente pelo calor do momento, a necessidade de identificação e aceitação de um grupo ou da sociedade.

A retomada do arquétipo do ritual também suscita no leitor a reflexão em relação à essência humana desde as origens, expõe o lado selvagem do ser humano, animalizado, a influência do grupo, da sociedade e a necessidade de aceitação e identificação do sujeito com o outro que o ser humano possui.

Por causa de seu valor universal, sua atemporalidade, e sua recorrência ao longo do tempo os arquétipos trazem consigo um percurso de significados, adquirindo novas faces a cada contexto social e histórico em que se rearticulam. Contudo, ainda que sofram variações, o arquétipo conserva referências à essência do ser humano, aos seus desejos mais profundos e comportamentos paradoxais. Por sua vez, o fantástico se constrói explorando a essência ambígua inerente a todos os seres humanos, expõe seu caráter paradoxal, e revela os seus conflitos internos. A ruptura com a ideia de realidade acontece nos textos fantásticos justamente quando a própria ambiguidade humana se potencializa, revelando as faces que deveriam permanecer adormecidas, escondidas, intactas.

Fica claro, portanto, que na construção dos contos analisados Julio Cortázar utiliza os arquétipos e com eles toda a significação que adquirem cada vez que são retomados, para causar uma ruptura que origina o fantástico, dando lugar a questionamentos de cunho existencial.

A obra de Julio Cortázar explora muito bem a riqueza das relações entre a amplitude significativa do mito e a literatura. A retomada e transformação dos arquétipos literários em seus contos fantásticos constitui uma forma de provocar um questionamento existencial e revelar a busca perene do ser humano por respostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

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

_____. *Los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Revista Iberoamericana. Vol. LI, Núm. 130-131, Enero-Junio 1985. Disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3990/4158>. Acesso em 20 de Maio de 2011.

_____. “¿Qué es lo neofantástico?”. In: *Teorías de lo fantástico*. Introducción, compilación de textos y bibliografía, David Roas. Madrid: Arco, 2001, S. 21-35.

AMORÓS, Andrés. *Introducción a Rayuela*. In *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.

ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

BAKHTIN, Michail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARRENECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana*. Revista Iberoamericana, 1972, Núm. 80. Disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>. Acesso em 210 de fevereiro de 2012.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BERENQUER, Carisomo. *Literatura argentina*. Barcelona: Labor, 1970.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Tradução Luis Carlos Cabral.

BIOY CASARES, Adolfo, et all. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977. Disponível em <http://www.textosenlinea.com.ar/borges/Antologia%20de%20la%20literatura%20fantastica.pdf>. Acesso em 25.04.2012.

BORNAY, Érika. *¿Quien tema a la “femme fatale”?* *Génesis y desarrollo del mito en el siglo xix*. 2009, p. 1-4. Disponível em <http://www.mav.org.es/documentos/ensayos%20noviembre2011/Teatro%20Real%20mujer%20fatal.pdf>. Acesso em 28 de março de 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico – etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1997, 3 vols.

_____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986, vol I.

_____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, vol II.

_____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, vol III.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rios de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990

CASSIRER, Ernet. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CASTRO, Mercedes Aguirre. *El tema de la mujer fatal en la Odisea*. Cuadernos de Filología Clásica N°4, 1994, p. 301-317. Disponível em <http://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9494110301A/31816>. Acesso em 20 de Janeiro de 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos*. Barcelona: Hyspamérica, 1986.

_____. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Tradução de Fernando de Castro Ferro.

_____. *Historia de Cronopios y Famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1965.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Vol. 3

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974.

EURÍPEDES. *As bacantes*. Disponível em http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/classicos_da_filosofia/as_bacantes.pdf. Acesso em 22 de setembro de 2010.

Diccionario de la Real Academia Española. 22 ed. Disponível em www.rae.es. Acesso em 15 de Novembro de 2012.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 2002.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, 1972.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

HOUVENAGHEL, Eugenia; MONBALLIEU, Aageje. El eterno retorno de la mujer fatal en “Circe”, de Julio Cortázar. *Bulletin of Hispanic Studies* 85 (6), 733-746. Disponível em <https://biblio.ugent.be/input/download?func=downloadFile&recordId=445263&fileId=694248>. Acesso em 12 de Dezembro de 2011

JORDAN, Mery Erdal. *Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar* in Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 21, enero-junio de 2000, págs. 321-241. Disponível em <http://www.escritos.buap.mx/>. Acesso em 20 de maio de 2011.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: UFRS, 2005.

LIÑARES, Lucía. *La voz del personaje y el discurso épico: Circe de Cortázar*. In: Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998), 1999, págs. 105-114. Disponível em http://interclassica.um.es/investigacion/actas_homenajes/contemporaneidad_de_los_clasicos_en_el_umbral_del_tercer_milenio/1/la_voz_del_personaje_y_el_discurso_epico_circe_de_cortazar. Acesso em 20 de maio de 2011.

MELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1987.

MELIETINSKI, E. M. Os arquétipos literários. São Paulo: Ateliê, 2002.

MOLINER, Maria. *Diccionario de uso de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1994

MORENO, César Fernández. *América Latina en su literatura*. México: Unesco, 1972.

PALACIOS, Patricio Goyalde. *Las Ménades de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria*. Disponível em <http://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/viewFile/21795/21629>. Acesso em 22 de Setembro de 2010.

PALACIOS, Patricio Goyalde. "Circe" de Julio Cortázar: una lectura intertextual. Arrabal, 1998, n°1, p. 113-118. Disponível em <http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-41434.html>. Acesso em 20 de maio de 2011.

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

SARTRE, Jean Paul. *Situations I*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TREVISAN, Ana Lúcia. *Uma imagem de Circe em Julio Cortázar*. 2004, p. 1-5. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/1109.html>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2012.

VERGÍLIO. *O IV canto das Geórgicas*. Tradução de Elaine Prado dos Santos. São Paulo: Scortecci, 2007.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Barcelona: Minotauro, 1997.

YURKIEVICH, Saúl. *Deambulaciones de un mutante - Julio Cortázar en ochenta mundos*. Revista de Occidente, N° 270, 2003, p. 109-127. Disponível em [http://www.ortegaygasset.edu/\(270\)Saul_Yurkievich.pdf](http://www.ortegaygasset.edu/(270)Saul_Yurkievich.pdf). Acesso em 20 de Novembro de 2011.