

O FANTÁSTICO MUNDO DE LYGIA FAGUNDES TELLES E JULIO CORTÁZAR

Geneviève Faé (Mestranda em Letras, Cultura e Regionalidade, UCS)

genefaers@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho aproxima os escritores contemporâneos Lygia Fagundes Telles (1923) e Julio Cortázar (1914-1984) no que tange à produção de literatura fantástica. O recorte temático escolhido – a necessidade de mudança ou de fuga por parte das personagens – possibilita uma análise comparativa da irrupção do elemento fantástico em alguns contos da autora brasileira e do escritor argentino. Para tanto, o estudo parte, na Teoria da Literatura, de conceituações da corrente literária principalmente de Carrilla (1969), Todorov (1975) e Furtado (1980), que servem de base para as análises.

Palavras-chave: conto latinoamericano, literatura fantástica, literatura comparada.

Um casal foge de um ônibus. (“Ômnibus”). Duas primas fogem de formigas (“As formigas”). Uma jovem se transforma em uma mendiga (“Lejana”). Um casal se transforma em passarinho e borboleta. (“Lua crescente em Amsterdã”). Um rapaz foge da própria vida (“La isla al mediodía”). Um senhor foge da própria morte (“A mão no ombro”). Seja pelo enredo, seja pela irrupção do elemento fantástico, os contos de Lygia Fagundes Telles (1923) e Julio Cortázar (1914-1984) aproximam-se aos olhos do leitor mais atento. A mesma sensação de estranhamento, de inquietação e de dúvida

invade a leitura de quem adentra o mundo fantástico composto por essas e outras histórias que desafiam as leis da razão e da lógica.

Este trabalho tem como objetivo discutir a literatura fantástica de ambos os autores, através de contos que giram em torno do mesmo recorte temático: a necessidade da fuga por parte das personagens.

Ler Julio Cortazar, autor argentino, significa surpreender-se. Significa voltar algumas páginas e perguntar: como isso ocorreu? Seu mundo literário é composto por rupturas, desarmando o leitor. Este se vê desde as primeiras linhas imerso em um clima de estranheza. É o susto ao final, o momento inesperado, o elemento extraordinário (um pouco menos inesperado para o fiel leitor de Jorge Luis Borges). Tudo isso é carregado de sutileza, naturalidade que coloca o leitor dentro do caos apresentado.

Por caminhos fantásticos também passeia o leitor da brasileira Lygia Fagundes Telles, autora pertencente à geração de 45, de tom intimista, que enfoca temas como amor, solidão, conflitos e medos da sociedade moderna, com um olhar especial sobre o universo feminino. Os contos, a maioria narrada em primeira pessoa, são riquíssimos de monólogos interiores, possibilitando ao leitor captar diretamente suas falas e seus silêncios, num misto de emoções e palavras desordenadas.

Impossível não comparar dois autores de tendência surrealista, que ultrapassam a fronteira do real e colocam-nos diante de verdadeiros enigmas. O ponto de interrogação finaliza a leitura de muitos dos contos, neste terreno de incertezas: o que aconteceu foi real ou produto da imaginação? A literatura de caráter fantástico chama a atenção sobretudo pela aparente inverossimilhança, estranheza e ambiguidade, o que vemos nesses autores contemporâneos. O fio condutor de algumas histórias – a necessidade de fuga – permite traçar um paralelo entre as obras.

O que exatamente podemos chamar de “fantástico”? Na narrativa, principalmente no conto, desenvolveu-se uma literatura carregada de fatos insólitos ou extraordinários, em que há espaço para o horror, o sobrenatural, o monstruoso, as experiências-limite. Sobre a função desse tipo de literatura, Todorov (1975) afirma que ela representa uma transgressão da lei, seja na vida social, seja na narrativa. A intervenção de fatos inesperados representa uma ruptura no sistema de regras e nisso encontra sua justificativa. Em meio à realidade cinzenta de nossos dias, o fantástico surge impondo sua magia. E em alguns contos de Telles, esse clima se instala desde o início. Já em outros, ele se instala somente no final, anunciando o desfecho. O autor ainda coloca que a tensão entre realidade e sonho, verdade e ilusão instaura o clima de ambiguidade.

Entre os gêneros maravilhoso, estranho e fantástico, Furtado (1980, p. 36) conceitua este último como um enfoque carregado de duplicidade, já que pode “expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles.” Essa ambiguidade inerente ao gênero, que provoca a dúvida e nem por um momento a resolve ou exclui, permeia os enredos tanto de Cortázar quanto de Telles.

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe se ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40).

Duas primas encontram-se em uma aterrorizante situação, em “As formigas”, conto no qual parece haver a intervenção do sobrenatural. O quarto em que elas estão, numa pensão em um decadente sobrado, é invadido por formigas durante a noite, que misteriosamente realizam a reconstituição de um esqueleto. Entre cheiros, sonhos e vigílias, elas rapidamente abandonam a pensão. Uma delas, a estudante de medicina, estava fascinada com o fato de ter encontrado um caixote com ossos de anão e o analisava há alguns dias. Desde o início, um cheiro estranho subia pelo assoalho. E no sonho da estudante: “um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. [...] Eu quis gritar, tem um anão no quarto!, mas acordei antes.” (TELLES, 2003, p. 170). Neste momento, a prima analisava a trilha das formigas, só de ida. E uma delas levava as mãos à cabeça, desesperada, num clima de alucinação da narradora. O insólito instala-se desde o começo da história.

Essa invasão ocorria somente à noite e cada vez mais preocupava as primas, visto que o esqueleto parecia aos poucos se reconstituir. Uma delas sente a necessidade imediata de abandonar o lugar, antes que o pior acontecesse: “Vamos embora, já arrumei as malas. [...] Vamos, vista isto, temos que sair antes que o anão fique pronto.” De repente, em meio à escuridão da noite, o desfecho: “foi o gato que miou comprido ou foi um grito?” (TELLES, 2003, p. 175). Massaud Moisés, analisando as formigas como protagonistas da trama, coloca que:

Irrompendo com uma naturalidade chocante, o insólito pouco a pouco vai-se convertendo em fantástico, a começar do fato de que os ossos miudinhos pertenciam a um anão. [...] O contraponto desse quadro fantástico é dado pelos sonhos da narradora, que reforçam, pela inflexão freudiana, o halo de sobrenaturalidade do enredo. (2000, p. 545).

Em “Tigrela”, um misto de animal e mulher confere o clima de ambiguidade ao conto fantástico. O felino apresenta características humanas, pois, na convivência com Romana, uma mulher que acabara de se separar, ouve música, bebe uísque, usa um colar de âmbar e sente ciúmes de sua dona: “Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora....” (TELLES, 2002, p. 118).

Ao contar toda a história para uma amiga, Romana se dá conta de que essa mescla de animal e de mulher parece irreal: “Já sei, você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. E tão simples, você teria que entrar no jogo para entender.” (TELLES, 2002, p. 122). E a narradora aconselha: “Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser.” (TELLES, 2002, p. 124).

O felino chega até a cortar o fio do telefone para que sua dona não recebesse chamadas do ex. Aliás, esta adquire hábitos selvagens com a convivência, pois passa a comer cenoura crua, cheirar os alimentos e se olhar no espelho com olho de fenda.

Quando ela imagina o suicídio de sua companheira, suicídio esse que tentou induzir colocando uísque na tigela e deixando a porta do terraço aberta, a estranheza se instala: “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar enrolado no pescoço.” (TELLES, 2002, p. 126). O trecho, que finaliza o conto, remete o leitor ao suicídio do animal que se transforma em mulher. Suicídio da própria Romana?

O desgaste da relação amorosa aparece em “Lua crescente em Amsterdã”. Um jovem casal faminto, que resolveu se aventurar pelo mundo, observa uma menina com um pedaço de bolo, numa praça em Amsterdã. A mulher suplica pelo bolo, mas a

menina não entende sua língua. O casal, então, resolve dormir na praça, mas a fome continua: “queria tanto aquele bolo, não sente o cheiro? Queria aquele bolo, uma migalha que fosse e ficaria mastigando, mastigando e o bolo ia se espalhar em mim, na mão, no cabelo, não sente o cheiro?” (TELLES, 2002, p. 149). Os diálogos avançam cada vez mais, mostrando o fim do amor e, então, a dupla miséria em que eles se encontravam, a falta de tudo: “E agora? O que acontece quando não se tem mais nada com o amor?” (TELLES, 2002, p. 154).

De repente, o homem revela o desejo de viver como um passarinho: “vi um dia um passarinho bem de perto e achei que devia ser simples a vida de um passarinho de penas azuis, os olhinhos lustrosos. [...]”. E a mulher prefere a borboleta “nunca me teria como companheira, nunca. Gosto de mel, acho que quero ser borboleta.” (TELLES, 2002, p. 155). Esse desejo, de transformar-se em outra espécie, manifesta claramente a vontade de sair rapidamente da situação.

A menina então volta, trazendo bolo em um guardanapo, porém não encontra os forasteiros. “Guardou o bolo no bolso e agachou-se para ver melhor o passarinho de penas azuis bicando com disciplinada voracidade a borboleta que procurava se esconder debaixo do banco de pedra.” (TELLES, 2002, p. 155). O final, como é comum em contos de caráter fantástico, surpreende o leitor, deixando clara a transformação do casal, a metamorfose ocorrida, à moda kafkiana.

Em “A mão no ombro”, o sonho invade a realidade e a morte toca de leve o ombro de um homem. Ao sonhar com um jardim misterioso, “agora está nas minhas costas, ele pensou, e sentiu o braço se estender na direção do seu ombro. [...] Preciso acordar, ordenou se contraindo inteiro, isso é apenas um sonho! Preciso acordar!, acordar. Acordar, ficou repetindo e abriu os olhos.” (TELLES, 2003, p. 207).

Dessa forma, de volta à realidade, ele parece escapar daquilo que o perseguia. Quis contar, ao amanhecer, o acontecido à mulher: “o sonho do jardim com a Morte vindo por detrás: sonhei que ia morrer.” (TELLES, 2003, p. 207), contudo guardou para si o fato e passou a analisar sua vida, no transcorrer das atividades cotidianas. Percebeu os pequenos prazeres, os valores que guiam sua existência em família, o fim de seu amor: “tanta pressa nas relações dentro de casa” (TELLES, 2003, p. 211). Aquela noite realmente mudaria sua visão do mundo e de si mesmo: “o sonho do jardim interrompera o fluxo de sua vida num corte.” (TELLES, 2003, p. 211).

Ao entrar no carro, a estranheza surge: “de onde vinha esse perfume de ervas úmidas? [...] A paisagem foi se aproximando numa aura de cobre velho, estava clareando ou escurecia?” (TELLES, 2003, p. 211). Subitamente, dá-se conta de que está no jardim, só que acordado. A realidade parecia imitar o sonho. Ele tivera uma premonição? Uma intuição? Então, num instante ele entende o que lhe acontecia: “Descobri. A alegria era quase insuportável: da primeira vez, escapei acordando. Agora vou escapar dormindo. [...] Enganar assim essa morte saindo pela porta do sono.” (TELLES, 2003, p. 213). Em meio à sonolência, percebe que o sonho estava retornado e sente o ombro tocado de leve. Os dois cenários se fundam, a fronteira entre sonho e realidade é transposta. Essa narrativa onírica enfoca a reflexão de um homem antes da própria morte, numa tentativa de entender toda sua vida.

Em “Lygia Fagundes Telles” (1980, p. 102), ressalta-se que toda a obra da escritora apresenta uma unidade importante, crucial para o entendimento e a reflexão do leitor:

As personagens de Lygia (e junto com elas, seus leitores) estão, basicamente, em busca de uma resposta, ou melhor, de respostas que dêem sentido à vida: como interagir da melhor forma com o mundo externo? Como conciliar as necessidades

do 'eu' e os papéis que a sociedade nos força a viver? São perguntas que nascem nas entrelinhas da obra de Lygia, atravessam seus contos e romances e ficam remoendo na cabeça dos leitores. Definitivamente, a literatura da escritora não é uma literatura de evasão. É de mergulho e reconhecimento nos outros e do próximo. Ou em nós e de nós.

Como se pode ver, o comportamento humano, com suas fragilidades e desenganos, é a matéria-prima da ficção da escritora. As personagens passam por conflitos existenciais, transformações, medos, viagens interiores, mudanças significativas. Essa pequena amostra de contos revela a maneira abrupta e fatal que o fantástico irrompe e se responsabiliza pelo desfecho: é a morte que toca o ombro, o casal que vira pássaro e borboleta, o tigre-mulher em meio ao suicídio, tudo carregado de simbologia e múltiplos significados. O fantástico obriga a relativizar o real.

O mais incrível e maravilhoso desse tipo de literatura é o papel do leitor frente a essas situações-limite. Ele pode estar diante de uma realidade sobrenatural, mas também pode estar diante da subjetividade perturbada das personagens. No caso de Telles, o interior das personagens é o que realmente importa. Resta-nos observá-las sob todos os ângulos psicológicos e afetivos.

De acordo com Carrilla (1969, p. 20), “[...] al mundo fantástico pertenece lo que escapa, o está en los límites, de la explicación 'científica' y realista; lo que está fuera del mundo circundante y demostrable.” Os temas mais típicos desse tipo de literatura são aqueles ligados a aspectos mais fronteiriços à realidade, ultrapassando os limites lógicos a que a racionalidade humana está acostumada a operar e a compreender. Aparecem as metamorfoses e as transformações, a transposição da vida para a morte, as viagens no tempo e no espaço, a fusão dos mundos. Assim, é muito comum encontrar enredos calcados na loucura, em delírios ou sonhos de personagens. Dentro da categoria

“literatura fantástica”, surgem o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural e o inexplicável.

O autor coloca o inesperado e a surpresa como elementos básicos do conto fantástico. Sobre essa vertente literária, comenta o lugar secundário que ela já teve. Os episódios fantásticos já apareceram com intenções morais, como simples evasão da realidade (Livros de Cavalaria), como sátira e até como “reacción contra las acumulaciones de una literatura fuertemente, torpemente realista” (CARRILA, 1969, p. 65). Isso porque “nuestra vida diaria está llena, aunque por lo común no se repare en ello, de actos que tocan o entran en la trama del misterio o de lo desconocido.” (CARRILLA, 1969, p. 68). Ademais, aparece como um meio de problematizar as grandes questões humanas: metafísicas, morais, estéticas. Ele continua: “sigue siendo también evasión de la realidad, la ficción como un abrir puertas, un subir alto, un cavar hondo, para huir de contingencias inmediatas. A veces, vehículo para el hombre castigado y dolorido.” (CARRILLA, 1969, p. 65).

Encontra-se nessa literatura, que se desenvolveu plenamente no século XVIII, uma série de possibilidades nunca pensadas, um mundo de incertezas, cheio de desordem, caos, irracionalidade e ambiguidade. Em Cortázar, por exemplo, transitam personagens cheias de angústia existencial, homens e mulheres perdidos em um mundo estranho, no qual os fatos insólitos os acometem. O real e o fantástico se fundem e se confundem. Segundo Jozef (1986, p. 80), “dentro da linha do fantástico, a condição humana será precisamente a eterna busca, a tomada de consciência crítica ante o mundo: a vida é um absurdo que precisa ser decifrado”. A autora ainda coloca que “o choque entre realidade e irreabilidade, razão e fantasia, natural e sobrenatural, parece resumir os

dois pólos do pensamento humano. O fantástico é o resultado da recusa mútua e implícita entre essas duas ordens.”

Ao analisar a fantasia presente em Cortázar, percebe-se que muitos de seus contos mostram uma necessidade de fugir, de escapar, de romper a rotina e mudar a própria condição, o que também se encontra na obra da autora já abordada. É necessário transcender ou ficar em uma situação incômoda. As personagens devem fugir, física ou espiritualmente, e se sentem presas, ameaçadas. A literatura cortazariana tem sido apontada pela crítica como “neofantástica”, em que a ruptura com o mundo real ocorre de forma bastante sutil. Alazraki (1994, p. 69) explica a definição, partindo também da obra borgeana:

En contraste con la narración fantástica del siglo XIX en que el texto se mueve de lo familiar y natural hacia lo no familiar y sobrenatural, como un viaje a través de un territorio conocido que gradualmente conduce a un territorio desconocido y espantoso, el escritor de lo neofantástico otorga igual validez y verosimilitud a los dos órdenes, y sin ninguna dificultad se mueve con igual libertad y sosiego en ambos.

Há o suicídio do poeta angustiado, em “Carta a una señorita en París” (do livro *Bestiario*), contado por ele como elemento surpresa para o leitor. Entretanto, o elemento fantástico vem desde o início: “De cuando en cuando se me ocurre vomitar un conejito”. (CORTÁZAR, 1994, p. 113). Os animais sujam e destroem tudo, já que estão trancados no quarto do narrador e ele decide contar à proprietária da casa, sua amiga Andrée. Isso já lhe acontecia antes, porém, na nova casa, onde ele vive só, com sua tristeza, somente piora.

Muito se fala sobre este conto, até que representa uma alegoria da tarefa do escritor fecundo: os coelhos são as páginas que surgem quase incontrolavelmente na

escrita de um artista em apuros. O certo é que há a necessidade de fugir por parte da personagem principal.

No final, a surpresa ainda mais estranha que a existência dos coelhos: “no creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijan en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales.” (CORTÁZAR, 1994, p. 118). A carta e a vida finalmente acabam: “O ‘otro cuerpo’, mencionado no final, o do narrador após o suicídio, substitui o corpo metafórico, íntimo e estranho do recalque, criando, por sua vez, um corpo vivo, misto de confissão, testemunho, registro, literatura, inquietude e prazer: a obra literária”. (PASSOS, 1986, p. 40).

O perigo é um dos passageiros de “Ômnibus” (do livro *Bestiario*). Um casal consegue escapar da morte, já que a porta do ônibus ia se fechar neles sem motivo definido. Eles se sentem observados por todos, que levam flores para o cemitério Chacarita. Clara não se sente bem desde o início da viagem, “como si los ramos la estuvieran mirando”. (CORTÁZAR, 1994, p. 127).

Os passageiros descem no cemitério, contudo o casal segue até Retiro: “Salieron las calas, los claveles rojos, los hombres de atrás con sus ramos, las dos chicas, el viejo de las margaritas. Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito.” (CORTÁZAR, 1994, p. 129). Depois dessa parada, o ônibus toma mais velocidade. O motorista e o guarda os deixam com medo. Os passageiros se lamentam por serem os únicos a não levarem flores, pelos olhares que receberam dos outros. Então, elaboram um plano para conseguir descer do 168, um simples meio de transporte que se transforma em mistério, com ares de algo inclusive animalesco: “Clara saltaba ya a la plaza, y cuando se volvió su compañero saltaba también y la puerta bufó

al cerrarse”. (CORTÁZAR , 1994, p. 133). Entretanto, o estranhamento está, de forma sutil, também no final do conto: os dois compram flores.

Em “Lejana” (do livro *Bestiario*), uma portenha, Alina Reyes, foge da própria vida entediante e passa a ser uma mendiga em Budapeste. Está armado o conflito existencial, no qual há um jogo constante entre o “eu” e o “outro”, este uma pura criação. Alina Reyes “es la reina y...”, através de uma anagrama, todavia ela confessa que seria “cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina” (CORTÁZAR , 1994, p. 119), deixando clara a situação de desencanto diante de sua vida. Mas logo elege: “Sólo queda Budapest porque *allí* es frío, allí me pegan y me ultrajan”. (CORTÁZAR , 1994, p. 121). Tão longe de si já está, quando sente o sofrimento da mendiga: “anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo”. (CORTÁZAR , 1994, p. 123).

Ela é uma jovem que relata sua vida sem grandes alegrias em um diário. Aparece a questão do duplo: a mendiga “Lejana” e Alina, que se encontram em Budapeste, fato contado por um narrador em terceira pessoa. Há uma aparente transmigração de almas, ou troca de identidades, pois uma se transforma na outra: “Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin”. (CORTÁZAR, 1994, p. 125). Aí está o insólito:

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose. (CORTÁZAR , 1994, p. 127).

Somos convidados a conhecer o universo interior das personagens, tal como ocorre em Lygia Fagundes Telles, através de situações improváveis, inverossímeis. É como se entrássemos na subjetividade delas e sentíssemos um pouco da angústia que os move e os modifica. Como se presenciássemos seus mais íntimos sonhos, em todos os sentidos.

Há fuga também em “La isla a mediodía” (no livro *Todos los fuegos el fuego*), um conto sobre um tipo de saída irracional. Marini, o empregado de uma companhia de aviação, ignora a rotina de trabalho e se apaixona por uma ilha, onde fica e acaba presenciando a queda de um avião. Sua vida está cheia de apatia e é necessário modificá-la, por isso o desejo de evasão e fuga em direção ao fantástico: “O automatismo com que a vida da personagem é descrita parece justificar a criação do ‘cenário imaginário’ que, paradoxalmente, cria o texto e irrompe dele”. (PASSOS, 1986, p. 80). A ilha grega surge como uma ruptura, uma possibilidade de trocar o cotidiano pelo mágico.

De repente, um avião cai na ilha e Marini tenta salvar um homem. Todavia, sua viagem até a ilha começa a ser questionada pelo leitor, já que Klaios, um habitante de Xiros, olha para o mar e encontra um cadáver, o que garante o final fantástico, insólito: “Klaios miró hacia el mar, buscando algún otro sobreviviente. Pero, como siempre, estaban solos en la isla y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar”. (CORTÁZAR, 1994, p. 569).

Um dos contos mais famosos, “Casa Tomada”, mostra uma aparente invasão (que provoca uma fuga). Dois irmãos vivem juntos, mantendo um “silencioso matrimônio”, e ficam encurralados em um quarto porque há algo que cresce e se expande na casa: “El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la

alfombra o un ahogado susurro de conversación..” (CORTÁZAR , 1994, p. 109). Depois disso, o homem comenta com a irmã: “Han tomado la parte del fondo.” Um pouco mais estranho que isso resulta a resposta conformada de Irene: “tendremos que vivir en este lado”. (CORTÁZAR , 1994, p. 109).

Não há outra saída a não ser adaptar-se à nova situação, à nova rotina, mas sem pensar no fato: “Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar”. (CORTÁZAR , 1994, p. 110). Quando perceberam, estavam fora de casa, às onze da noite, sem nada, apenas com a chave: “No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada”. (CORTÁZAR , 1994, p. 111). Sobre a aceitação do elemento “invasor”, Furtado (1980, p. 87) comenta que

o herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reacção geralmente fraca; quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um joguete do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer.

Polimeni (2006) ressalta que se pode entender este conto como uma analogia da vida da classe média argentina frente ao peronismo, já que ela se sentia sem espaço em seu próprio país. De qualquer forma, as casas, ambientes de proteção, perdem sua função depois de tal invasão.

Analisando a obra cortazariana, Jozef (1971, p. 281) tenta explicar os motivos principais da escrita do autor argentino, o que o motiva a nos apresentar tantos fatos inimagináveis:

Desde a primeira obra de Cortázar, sentimo-nos diante de um realismo que desconhece a realidade, pois está embebido numa atmosfera alucinante, cheia de magia, que se move em vários planos – consciente, poético, fantástico,

inconsciente, humorístico. [...] O que acontece é que, reconhecendo o absurdo do mundo, Cortazar fala a sua linguagem, a do absurdo. Dentro da linha do fantástico, procede à busca interior; para ele a condição humana é a da eterna busca.

A saída fantástica aparece na vida cotidiana, mundana, como uma ruptura de ordem, entre fatos absolutamente normais e rotineiros. Todas as metáforas cortazarianas apontam para a necessidade de mudar a realidade, a si mesmo, a própria visão e condição diante do mundo exterior e da vida. Para Giacomani (1972, p. 287), “la fantasía es un fin en sí que sirve a la vez como espejo que no deforma ni representa, sino amplifica la vista que uno tiene de lo real”. A corrente fantástica surge para mostrar o absurdo e o desumano que existem na realidade individual e coletiva. Na definição de Cortázar (1974, p. 148),

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

O que o argentino conseguiu ao tirar de golpe o leitor de sua tranquila existência? “Nos enseñó que la realidad es una trama múltiple, inapresable, fascinante, entrañable por su intimidad y sin embargo remota.” (COUSTÉ, 2001, p. 26). E o mais interessante é que isso se repete em relação à brasileira Lygia Fagundes Telles, cuja obra inquestionavelmente instiga o leitor a relativizar o que conhece por “real”.

Vale a pena lembrar a conceituação que Mario Vargas Llosa faz da boa literatura: “nos permite viver num mundo cujas leis transgridem as leis inflexíveis pelas quais transcorre nossa vida real, libertados do cárcere do espaço e do tempo.” (2005, p.

388). Em se tratando de literatura fantástica, esses benefícios parecem se intensificar. A Llosa também cabe a finalização: “toda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos.” (2005, p. 387). Cortázar e Telles trilham um caminho fantástico para conduzir o leitor a um destino mais fantástico ainda.

RESUMEN

Este trabajo aproxima los escritores contemporáneos Lygia Fagundes Telles (1923) y Julio Cortázar (1914-1984) con relación a la producción de literatura fantástica. La temática elegida – la necesidad de modificación o de huida por parte de las personajes – posibilita un análisis comparativo de la irrupción del elemento fantástico en algunos cuentos de la brasileña y del escritor argentino. Para tanto, el estudio parte, en la Teoría de la Literatura, de concepciones del género literario principalmente de (1969), Todorov (1975) y Furtado (1980), que sirven de base para los análisis.

Palabras llave: cuento latinoamericano, literatura fantástica, literatura comparada.

REFERÊNCIAS

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

CARRILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1969.

- COUSTÉ, Alberto. *El lector de... Julio Cortázar*. Barcelona: Océano, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/ Julio Cortázar*. 7.ed. México: Alfaguara, 1995. 2v.
- _____. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GIACOMAN, Helmy F. *Homenaje a G. Julio Cortázar*. Madrid : Las Americas, 1972.
- JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *História da literatura hispano-americana: das origens à atualidade*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Júlio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- POLIMENI, Carlos. *Cortázar para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.
- TELLES, Lygia Fagundes; PORTELLA, Eduardo. *Lygia Fagundes Telles*. 12.ed. São Paulo, SP: Global, 2003.
- _____; MONTEIRO, Leonardo. *Lygia Fagundes Telles*. São Paulo, SP: Abril Educação, 1980.
- _____. *Pomba enamorada ou Uma história de amor e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.