

NA ZONA PROIBIDA: REFLEXÕES SOBRE O NEOFANTÁSTICO EM *MANUSCRITO ACHADO NUM BOLSO*, RELATO DE JULIO CORTÁZAR

IN PROHIBITED ZONE: REFLECTIONS ABOUT NEW FANTASTIC IN *MANUSCRITO ACHADO NUM BOLSO*, NARRATED OF JULIO CORTÁZAR

Karina STOEGLEHNER¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar como o neofantástico apresenta-se em *Manuscrito achado num bolso*, relato de Julio Cortázar, com o intuito de expor, à guisa de exemplo, uma visão geral da estrutura presente nos oito relatos que integram o livro *Octaedro* (1974). Se observados em conjunto, percebe-se a elaborada arquitetura na montagem das peças que formam o poliedro cortaziano, cujos diferentes planos concorrem à zona proibida do ser. Em *Manuscrito achado num bolso* encontramos indícios de uma narrativa habilmente elaborada, onde há condensação de recursos estilísticos, raciocínio ordenador, precisão matemática. Desta forma, uma das faces do octaedro enlaça com as demais revelando a irrupção súbita do fantástico.

Palavras-chave: Neofantástico; Julio Cortázar; Octaedro; Manuscrito achado num bolso.

Abstract

The purpose of this article is to analyse how new fantastic appear in “*Manuscrito achado num bolso*”, narrated by Julio Cortázar, with the aim of expose, by way example, one general vision of the structure in the eight narrations to integrate the book *Octaedro* (1974). If observed altogether, we discovered an architecture in mounting of pieces, make part of polyhedron “cortazariano”, where different spaces are the prohibited zone to be. In *Manuscrito achado num bolso* we find traces of one elaborated narration, where there are stylistics recourses, order ratiocinate and precision mathematical. This form, one of faces in the octahedron union with all others, revealing the fantastic irruption.

KEYWORDS: Neofantastic; Julio Cortázar; Octaedro; Manuscrito achado num bolso.

¹ Karina Stoeglehner é aluna do terceiro ano de graduação do Curso de Letras Estrangeiras Modernas, habilitação Língua Espanhola, da Universidade Estadual de Londrina, CLCH/LEM, possui interesses em literatura fantástica e os vestígios do exílio na literatura, participando atualmente do projeto: "Cartografias do exílio e suas manifestações na literatura da América Latina" (sendo bolsista IC - CNPq) coordenado por Amanda Pérez Montañez. E-mail: karina__st@hotmail.com.

O fantástico hispano-americano

A trajetória da literatura fantástica em território hispano-americano passou por diversas fases, desde a conquista das terras pelos espanhóis até o atual momento; este tópico introdutório tem por objetivo explicar ao leitor – deste estudo – como se realizou a construção e evolução do gênero fantástico na hispano-america, seus principais autores e características.

Desde a época do Descobrimento da América, as marcas do insólito já estavam presentes, pois ao pisarem nestas terras os europeus se depararam com um mundo de cultura e lendas diferentes. Os capitães das embarcações chegadas neste “novo mundo” deviam enviar para a Europa informações sobre a terra e os homens que residiam nela, como forma de dar testemunho real daquilo encontrado durante a expedição, originando assim as chamadas Crônicas de índias. Pode-se afirmar que com os cronistas do Novo Mundo se inicia a tradição do “maravilhoso” na América. Para Irleamar Chiampi (2008), “A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes” (CHIAMPPI, 2008, p, 99). Segundo Lola López Martín (2009),

As crônicas eram apresentadas diante de uma autoridade monárquica e religiosa como textos <<históricos>>, testemunhais; o fantástico contido na temática e nos recursos retóricos respondia a uma gama de componentes legendários que haviam passado a formar parte do imaginário da conquista americana; assim eram os mitos das Amazonas, El dorado, ou da Fonte da Juventude. (MARTÍN, 2009, p.271, tradução nossa).²

As marcas do sobrenatural ou do insólito, registradas com expressões de assombro e admiração³, logo passaram a não existir, uma vez que a convivência com as tribos indígenas que já vivem neste território, fez com que os europeus começassem a se acostumar com as suas lendas, costumes e rituais; “[...] à medida que a experiência do fantástico (extraordinário) repete-se, ocorre um processo de desmistificação, de

² “Las crónicas eran presentadas ante una autoridad monárquica y religiosa como textos <<históricos>>, testimoniales; lo fantástico contenido en la temática y en los recursos retóricos respondía a una factoría de componentes legendarios que habían pasado a formar parte del ideario de la conquista americana; así eran los mitos de las Amazonas, El Dorado o de la Fuente de la Juventud” (MARTÍN, 2009, p.271)

³ De acordo com Chiampi, “São frequentes nos cronistas expressões como ‘encantamento’, ‘sonho’, ‘maravilha’, ‘não sei como contar’, ‘falta-me palavras’ que, se bem denotam o assombro natural diante do desconhecido, refletem também a falta de referências para os novos objetos, seres e fenômenos” (CHIAMPPI, 2008, p.99)

familiaridade, já que a reiteração converte a vivência em algo <<natural>>, comum” (MARTÍN, 2009, p.271, tradução nossa).⁴ Em um primeiro momento, tudo aquilo que era diferente das normas de vida dos espanhóis era considerado insólito, uma irregularidade dentro da realidade, mas ao conviverem diariamente com essas “irregularidades” elas tornaram-se parte de uma nova realidade, deixando de causar surpresa, espanto ou estranheza, saindo do campo de atos ou costumes insólitos para entrarem no âmbito do real.

Desde então, o sobrenatural aparecia em algumas obras apenas como uma característica ou variação, sem ter importância vital dentro da história. Foi apenas a partir da metade do século XIX que se iniciaram os primeiros passos em direção ao que viria a se tornar a literatura fantástica na América Latina, com o insólito como parte integrante e essencial da narrativa, propiciando explicações fantásticas do universo e exaltações do misterioso e simbólico, neste momento o fantástico começa a estabelecer-se como gênero.

Insistimos no fato que foi preciso esperar até a metade do século XIX para que o fantástico achasse um lugar intencional na literatura hispano-americana; será quando a prática do relato fantástico acomoda uma toma de consciência [...] de uns recursos específicos e a definição do fantástico literário desde seus próprios parâmetros narrativos, estéticos e estruturais. Dito de outra forma: o fantástico deixa de ser um elemento isolado – integrante – para transformar-se em elemento de coesão e impulsão – integrador –. (MARTÍN, 2009, p.282, tradução nossa).⁵

Pode-se afirmar, então, que o relato fantástico hispano-americano se constituiu numa espécie de “laboratório” onde os escritores românticos e modernistas experimentaram novas formas de expressão estética, porém, pertencentes à tradição “do irracional ou terrível”⁶ já consolidada na Europa desde o século XVIII. A experimentação fantástica hispânica tornou-se veículo literário para integrar nos contos,

⁴ “a medida que la experiencia de lo fantástico (extraordinario) se repite, ésta se siente envuelta en un proceso de desmitificación, de familiaridad, ya que la reiteración convierte la vivencia en algo <<natural>>, común” (MARTÍN, 2009, p.271)

⁵ “Insistimos en el hecho de que hay que esperar a la medianía del siglo XIX para que lo fantástico hallara un lugar deliberado en la literatura hispanoamericana; [...] será cuando la práctica del relato fantástico acomode una toma de conciencia [...] de unos recursos específicos y la definición de lo fantástico literario desde sus propios parámetros narrativos, estéticos y estructurales. Dicho de otro modo: lo fantástico deja de ser un elemento aislado – integrante – para constituirse en elemento de cohesión e impulsión – integrador –” (MARTÍN, 2009, p.282).

⁶ Segundo Irmlud Köning corresponderia “[...] a la aparición de una serie de fenómenos que pueden resumirse en lo que se ha llamado ‘la estatización de lo irracional y lo terrible’” (apud LUNA SELLES, 2002, p. 19)

[...] a máxima liberdade criativa com a poesia, com a imaginação subvertida, com o oculto e invisível, com ‘a verdadeira condição da arte’, como anos mais tarde dirá Macedonio Fernández, para inventar um continente literário onde o antigo e o novo, a superstição e a ciência, caminham da mão com absoluta naturalidade sob um firmamento cheio de possibilidades (FUENTE DEL PILAR, 2003, p. III, tradução nossa).⁷

De acordo com Hahn nesta época o insólito era um resultado da ciência, tendo como consequência o debate entre o “racional e irracional”⁸, já Martín explica que o personagem argentino mais comum nestes textos era o médico ou cientista argentino concentrado na tentativa de desvendar o insólito⁹. As primeiras narrativas fantásticas hispano-americanas do século XIX possuem como temas, além do insólito, a ciência e a discussão sobre o racional e irracional¹⁰, relacionada também com diversas teorias ocultistas e esotéricas difundidas na época. Como podemos ver no relato *O descobrimento da circunferência* (1907)¹¹ de Leopoldo Lugones (1874-1938), um dos principais representantes do modernismo hispano-americano, considerado ‘o pai espiritual’ do conto fantástico argentino e criador do termo “*fantaciencia*”, próximo do termo *Scienci-fiction* de W. G. Wells¹². A loucura de Clinio Malabar, o protagonista de *O descobrimento da circunferência*, consistia em não aceitar situar-se fora de um círculo por ele traçado ao seu redor com giz que sempre trazia consigo, e quando era retirado do seu lugar ficava muito doente. Dessa forma, viveu no manicômio durante vinte anos sendo sua mania respeitada pelos que aí moravam, e para assombro dos médicos internos, Clinio não envelhecia. Certo dia, chegou ao manicômio um novo médico que se irritou com a circunferência sempre traçada pelo paciente, e cismou em tirá-lo do círculo. Uma noite, quando Clinio dormia, o médico apagou a circunferência, e os demais pacientes ao terem conhecimento deste fato, também procuraram e

⁷ “[...] la máxima libertad creativa con la poesía, con la imaginación subvertida, con lo oculto e invisible, con ‘la verdadera condición del arte’, como años después dirá Macedonio Fernández, para inventar un continente literario donde lo antiguo y lo nuevo, la superstición y la ciencia, caminan con absoluta naturalidad de la mano bajo un firmamento lleno de posibilidades” (FUENTE DEL PILAR, 2003, p. III).

⁸ Los hechos insólitos son presentados como productos de la ciencia y dan pie a debates intelectuales sobre lo inmanente y lo trascendente, sobre lo racional y lo irracional, de los cuales siempre resulta victoriosa la razón (HAHN, 1990, p.37)

⁹ Con el auge del positivismo argentino, el personaje preferido de la literatura fantástica de este país zigzagueó entre la doble cara del científico o médico escudriñador de las pruebas fehacientes y el científico absorto ante lo inescrutable del factor maravilloso que le es imposible desenredar por la razón (MARTÍN, 2009, p.287).

¹⁰ Sobre esse assunto também ver: LUNA SELLES, 2002, p.19.

¹¹ Publicado inicialmente na revista argentina *Caras y Caretas* (*Semanario festivo, literario, artístico y de actualidad*). Buenos Aires: ano X, n 436, 09 de fevereiro de 1907.

¹² Ao respeito ver: BARCÍA, 1987, p.18; ZBUDILOVÁ, 2007, p.140.

apagaram as outras circunferências traçadas por ele para se proteger. Em consequência, Clinio Malabar morreu ao ser destruída sua limitação geométrica. Dias depois, porém, sua voz é ouvida no manicômio, e ao procurarem pelo lugar da emanção da voz o encontram sob um pote jogado ao chão. Ao tirar o pote de seu lugar, e diante a surpresa dos pacientes, o médico vê sob o pote, inscrita com giz, uma das circunferências traçadas por Clinio Malabar.

Outro autor pioneiro do gênero fantástico hispano-americano é Rubén Darío (1867-1916) – escritor nicaraguense – que também apresenta características insólitas ou fantásticas em algumas de suas obras em prosa, como, por exemplo, “*Thanatopia*” (1893) obra na que se conta a história de James, um garoto que após a morte de sua mãe foi mandado para um internato por seu pai, o doutor John Lee reconhecido por seus estudos sobre o hipnotismo. Após muitos anos, James já tinha 20 anos, o doutor resolve trazê-lo novamente para casa com o intuito de apresenta-lhe a sua esposa, porém ao chegar à mansão em Londres, James descobre que a sua madrasta na verdade é a sua mãe morta, mas viva, trata-se de uma vampira. O autor não explica o desfecho da história, estabelecendo a ambiguidade, uma das principais características do relato fantástico hispano-americano, assim, Darío deixa essa questão para o leitor, que deve decidir se foi um truque de hipnotismo (ciência) ou se o fato insólito realmente aconteceu.

Já no século XX a literatura fantástica alcançou seu auge na América Hispânica com os relatos de Jorge Luis Borges (1899-1986), o autor argentino reinventa o modo de fazer literatura desenvolvendo uma obra de motivação metafísica e de invenção fantástica. Em 1937, Borges cria, junto com seus amigos Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, “*A antologia da literatura fantástica*”¹³ (1940), consolidada em sua edição definitiva 25 anos depois. As 75 histórias que formam o livro apresentam uma literatura marcada por um modo diferente de representar a realidade que filia seus autores à linhagem da literatura fantástica universal, são os precursores literários, os modelos, as marcas visíveis de sua relação cultural com a literatura. Esta genealogia fantástica é constituída também, em sua vertente ocidental, por uma série de autores, em sua maioria de língua inglesa que Borges constantemente relia: Stevenson, Wells, De Quincey, Chesterton, Wilde, Conrad, Kipling, Kafka, entre outros. Para situar-se nessa tradição, Borges desenvolve sua obra entre a memória e a biblioteca pessoal que “[...]”

¹³ Editada em português pela Cosac Naify, em 2013, com Prólogo de Adolfo Bioy Casares e tradução de Josely Vianna Baptista.

representam as propriedades a partir das quais se escreve, mas esses dois espaços de acumulação são, por sua vez, o próprio lugar da ficção em Borges” (PIGLIA, 1984, p. 7).

Do ponto de vista da literatura fantástica a obra narrativa de Borges constitui um novo gênero literário criado na fronteira do ensaio e a ficção: alguns de seus ensaios “[...] lembram a tessitura estrutural dos contos [...] um modelo mais próximo da narração breve que do discurso ensaístico [...] Por sua vez, várias histórias funcionam como uma maquinaria ensaística. Abundância de citas, autores, datas, edições, etc.” (ALAZRAKI, 1982, p.19-20, tradução nossa)¹⁴. Em *Ficções* (1944)¹⁵, segundo livro de relatos de Borges, podemos encontrar as chaves de seu universo narrativo e sua concepção da literatura, a qual, segundo o autor, não pode imitar a realidade já que a matéria principal da literatura não são os fatos, as situações nem os lugares, senão a criação de “ficções”, de mundos imaginários que devem conter algum elemento surpreendente ou assombroso. Se apoia para tanto na elaboração de diversos “artifícios” aos quais damos crédito por sua aparente verossimilhança científica: citação de autores contemporâneos ou apócrifos, de sua própria invenção; referências biobibliográficas, notas de rodapé, menção de personalidades da filosofia, da história, comentários eruditos, entre outros.

A inspiração filosófica de Borges provinha de alguns autores preferidos como Schopenhauer e Berkeley, mas suas especulações metafísicas eram só um recurso para questionar, fazer pensar e deleitar o leitor, cabe lembrar que considerava “a religião, as letras e a metafísica como derivações da linguagem” (BORGES, 2009, p.22)¹⁶. Por isso mesmo sentia-se atraído pelo idealismo – como o expus em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941) – devido a suas possibilidades imaginativas, “[...] acreditava que o universo é ininteligível para a mente humana em muitos aspectos importantes e por isso o idealismo parece mais fecundo em especulações criadoras” (FRANCO, 1981, p. 344, tradução nossa).¹⁷ Acreditava também que o homem sempre tentou estabelecer uma ordem para o mundo, para entendê-lo, mas essa ordem varia ao decorrer dos tempos,

¹⁴ “[...] recuerda la tesitura estructural del cuento [...] un modelo más próxima a la narración breve que al discurso ensayístico [...] A su vez, varios de sus cuentos funcionan como una maquinaria ensayística. La abundancia de citas, autores, fechas, ediciones etc” (ALAZRAKI, 1982, p.19-20).

¹⁵ *Ficções*, publicado em 1944, reúne: O jardim de veredas que se bifurcam (1941) e Artíficos (1944). Em 1956 serão incluídos os últimos relatos: “O fim”; “A seita do Fênix”; e “O Sul”.

¹⁶ “Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje – la religión, las letras, la metafísica – presuponen el idealismo” (BORGES, 2009, p. 22).

¹⁷ “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” (FRANCO, 1981, p. 344)

mostrando o seu fracasso. Assim, segundo Borges, é inútil arguir que a realidade está ordenada, ela escapa a toda ordem, ou “Quiçá o está, mas de acordo a leis divinas – traduzo: a leis inumanas – que não acabamos nunca de perceber” (BORGES, 2009, p. 39, tradução nossa).¹⁸

Outro importante escritor da literatura fantástica hispano-americana do século XX é Julio Cortázar, quem só aceita a classificação das suas narrativas como fantásticas, por não haver outra nomenclatura que melhor se encaixasse em seu estilo:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero 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 [...] 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. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo (CORTÁZAR, 1993, p.148, 149).

Nas histórias de Julio Cortázar não há uma irrealidade, as várias realidades apresentadas no texto coabitam juntas em um mesmo mundo, e os personagens conhecem essa existência, e não expressam medo, estranhamento ou temor como ocorre, por exemplo, no livro *Bestiário* (1951). Nesta obra Cortázar cria em suas narrativas uma nova ordem da realidade, sendo assim, o insólito pertence a essa ordem distinta, “seus contos se baseiam na representação de acontecimentos inimagináveis dentro de um **contexto totalmente cotidiano** e os protagonistas não se horrorizam ao enfrentar-se com fatos estranhos. A transgressão forma parte de uma **nova ordem, mais ampla**, que o autor quer revelar e/ou compreender” (TRAYECTORIA..., p. 21, 2015, grifo do autor, tradução nossa).¹⁹ como será analisado a seguir nos contos do livro *Octaedro*.

Nas trilhas do sobrenatural: a rota do fantástico

¹⁸ “Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir” (BORGES, 2009, p. 39).

¹⁹ “sus cuentos se basan en la representación de acontecimientos inimaginables dentro de un **contexto totalmente cotidiano** y los protagonistas no se horrorizan al enfrentarse con hechos extraños. La transgresión forma parte de un **orden nuevo, más amplio**, que el autor quiere revelar y/o comprender” (TRAYECTORIA..., p.21, 2015, grifo do autor).

A definição de realidade encontra-se em constante transformação, estando direta e fortemente relacionada ao ponto de vista de cada pessoa, pois cada um definirá o que é real ou irreal de acordo com suas crenças e forma de perceber o mundo. Assim, a caracterização de tudo aquilo que ultrapassa o círculo cômodo estabelecido pela normalidade é definido como “insólito; o insólito será tudo o que foge do campo da realidade, o que é incomum no cotidiano.

Muitas histórias utilizam o insólito como uma via de escape da normalidade – objetivo do insólito – mas não levam esse aspecto ao seu extremo, deixando o elemento sobrenatural apenas como uma simples característica ou variação dentro da obra ou narrativa. Remo Ceserani em seu livro *O fantástico* (2006) explica que a literatura romântica e o romance gótico causaram uma “radical transformação dos modelos culturais” (CESARANI, 2006, p.89). Foi o romance gótico que deu ao insólito um olhar mais atento, o fazendo ter mais força na literatura, pois essas obras possuíam o gosto pelo sobrenatural, fantasmas, maldade, mistério, entre outros elementos. Ainda que o sobrenatural estivesse sendo utilizado na literatura gótica, era apenas uma simples característica, como dito acima. Somente o gênero fantástico o utiliza como parte essencial na construção de suas narrativas – sem o sobrenatural não existiria a literatura fantástica – pois o seu objetivo é causar uma ruptura na realidade do leitor, fazendo-o hesitar sobre a veracidade do acontecimento insólito. O texto fantástico, propriamente dito, nasce no momento em que o seu elemento principal deixa de ser o personagem ou a história em si própria, e passa a ser o insólito e suas possíveis consequências. Segundo Cesarani (2006, p. 89), a primeira vez que a manifestação fantástica ocorreu foi na Alemanha, no final do século XVIII, nas narrativas de Hoffmann.

Com ele, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tecmatizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico; temas como aquele do duplo, da loucura, da vida após morte se interiorizam e geram projeções fantasmáticas” (CESARANI, 2006, p. 90, 91).

O primeiro teórico que se dispôs a estudar as narrativas que apresentavam o elemento insólito como parte essencial em suas estruturas foi Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1975), onde o autor identifica as principais características de um texto fantástico, e afirma que uma obra só pode ser considerada

fantástica se ela gera medo, horror e temor no leitor, e produz “vacilação” ou “hesitação”, que consiste na impossibilidade de conseguir classificar o relato:

Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico [...] O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1975, p. 31).

A vacilação diante do sobrenatural é a principal e mais importante particularidade que identifica uma narrativa como fantástica ou não, de acordo com o teórico, mas antes de deparar-se com esta vacilação o texto precisa convencer o leitor que a história se passa num mundo completamente igual ao real. Antes mesmo de expor o acontecimento insólito, o texto precisa ser totalmente realista, para isso as narrativas fantásticas possuem como pano de fundo a realidade existente em nosso mundo. “O relato fantástico se ambienta, pois, em uma realidade cotidiana que se constrói com técnicas realistas [...] Essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada” (ROAS, 2001, p.26, tradução nossa).²⁰

Todorov estudou, analisou e formulou uma primeira teoria para classificar as narrativas que apresentavam o elemento sobrenatural como parte principal da história, porém, ao decorrer dos anos as narrativas fantásticas evoluíram adquirindo algumas novas características, por exemplo, nas narrativas do século XIX o fantástico deveria causar medo e terror no leitor, já nas narrativas atuais essas características não são mais essenciais e se perderam – ainda assim é possível ver algumas histórias que as privilegiem – porque a nova forma de narrativa fantástica não busca, como já dito, estremecer o leitor frente ao sobrenatural, mas sim deixá-lo em dúvida sobre a veracidade da sua realidade e a realidade do texto. Assim, ambiguidade, dúvida e inquietação ganham mais espaço, e a principal característica do gênero continua a ser preservada: o conflito entre real e irreal, nasce assim o termo Neofantástico definido por Alazraki (1983) “Neo-fantástico, porque a pesar de estarem ao redor de um elemento fantástico, estes relatos diferenciam-se de seus avôs do século XIX pela sua visão,

²⁰ “El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas [...] Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada” (ROAS, 2001, p. 26).

intenção e seu modo operante” (ALAZRAKI, 2001, p.276, tradução nossa).²¹ Nesta nova manifestação do fantástico contemporâneo, os relatos não acontecem mais em mansões abandonadas, castelos sombrios e isolados, como ocorre, por exemplo, nos relatos *A morte amorosa* (1836) de Théophile Gautier, *O homem de areia* (1815) de Hoffmann, *El monte de las ánimas* (1861) de Gustavo Aldolfo Bécquer, entre outros. No fantástico contemporâneo os cenários são espaços comuns, habitados por seres humanos comuns.

No fantástico a realidade é apresentada ao leitor e considerada “normal” até o momento em que um acontecimento insólito a irrompe e produz uma ruptura, revelando outras realidades possíveis. Já nas narrativas neofantásticas “o insólito ocorre desde as primeiras linhas do relato com a mesma naturalidade que o habitual” (ALAZRAKI, 1983, p.168, tradução nossa)²². Nos relatos neofantásticos, como no livro *Octaedro* (1974) de Julio Cortázar, a realidade e o sobrenatural convivem juntos desde o começo da história, não há uma ruptura da realidade nem a revelação de outra realidade, pois ambas já coexistem e vivem em conflito. Assim, este conflito entre a realidade e irreabilidade é apresentado ao leitor de *Octaedro*, em forma de oito narrativas, cada uma com uma irreabilidade e elemento insólito diferente, mas que compartilham de uma mesma estrutura e um mesmo significado.

As oito faces do octaedro

Publicado em 1974, *Octaedro* mostra ao leitor a maneira como Julio Cortázar percebia o mundo, revelando-o em oito faces, ou oito narrativas. O autor não considerava o fantástico apenas como um gênero literário, mas como uma parte da realidade sendo responsabilidade do escritor revelá-la em suas obras: “[...] um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (CORTÁZAR, 1993, p. 154). O autor não declarou de que gênero considerava que sua obra fazia parte, o que Cortázar realmente queria mostrar com suas narrativas era a sua forma de ver o mundo:

²¹ “Neofantástico porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*” (ALAZRAKI, 2001, p.276)

²² “Lo insólito ocurre desde las primeras líneas del relato con la misma naturalidad que lo habitual” (ALAZRAKI, 1983, p.168).

Dei-me conta do que acontecia comigo: desde criança o fantástico não era para mim o que as pessoas consideram fantástico; para mim era uma forma de realidade que em determinadas circunstâncias podia se manifestar, para mim ou para outros, através de um livro ou um acontecimento, mas não era um escândalo dentro de uma realidade estabelecida. Dei-me conta de que eu vivia sem saber em uma familiaridade total com o fantástico porque me parecia tão aceitável, possível e real como o fato de tomar uma sopa às oito da noite (CORTÁZAR *apud* ÁLVAREZ GARRIGA, 2013, p. 50, tradução nossa)²³.

Octaedro é uma obra que dialoga com o leitor, deixando-o preencher as lacunas vazias das histórias como, por exemplo, no caso dos narradores. Na maioria dos relatos o narrador não é identificado, e quando se sabe quem é, não se sabe o nome, nem de onde vem ou porque conta a história; o narrador é neutro, deixando o leitor livre para construir a figura e imagem deste locutor. Assim, oito são os relatos que constituem o *Octaedro* de Cortázar e por meio de oito narradores diferentes somos apresentados às seguintes histórias:

A primeira narrativa chama-se “Liliana Chorando”, neste relato quem conta a história é o marido de Liliana que está internado, e ao procurar uma forma de passar o tempo, resolve escrever em um caderninho como ele imagina que será o futuro de sua mulher após sua morte, é este caderninho que revela a história para os leitores que ao final percebem uma realidade paralela, onde tudo o que foi escrito e imaginado pelo marido de Liliana está acontecendo, e o narrador, por sua vez, sempre revive a sua própria morte.

“Os passos no Rastro” é o segundo relato integrante do livro, nele é apresentada a história de Jorge Fraga, um pesquisador que decide estudar a vida e obra de Romero, um escrito argentino, mas descobre que seu objeto de estudo na verdade é uma fraude, assim como ele mesmo. Jorge Fraga descobre não somente a fraude de Romeiro, mas descobre a si mesmo como uma mentira de tudo aquilo que acreditava ser.

O terceiro relato é “Manuscrito achado num bolso”, trata-se de um manuscrito escrito por um homem que jogava nos metrô da cidade de Paris em busca de seu verdadeiro amor, porém, um dia decide quebrar as regras do jogo, já que havia encontrado a mulher que tanto procurava, e essas regras os impediam de ficarem juntos.

²³ “me di cuenta de lo que me sucedía: desde muy niño lo fantástico no era para mí lo que la gente considera fantástico; para mí era una forma de la realidad que en determinadas circunstancias se podía manifestar, a mí o a otros, a través de un libro o un suceso, pero no era un escándalo dentro de una realidad establecida. Me di cuenta de que yo vivía sin haberlo sabido en una familiaridad total con lo fantástico porque me parecía tan aceptable, posible y real como el hecho de tomar una sopa a las ocho de la noche” (Cortázar *apud* ÁLVAREZ GARRIGA, 2013, p. 50).

Ao decorrer da narrativa, o personagem descobre que não existe felicidade com Marie-Claude se eles estiverem transgredindo as regras do jogo, decidem, então, voltar ao metrô, na esperança de ficarem juntos de acordo com as regras do jogo.

A quarta história é “Verão”, nela o leitor é apresentado a um casal, Zulma e Marino, que em uma noite típica de verão aceitam cuidar da filha de um amigo, porém, a noite que a menina passa na casa deles é presenteada com um elemento insólito: um cavalo. O cavalo aparece do “nada” e durante a madrugada tenta invadir a casa de Zulma e Mariano, enquanto a menina dorme tranquilamente, mas ao amanhecer o cavalo desaparece.

Após esta narrativa encontra-se “Aí, mas onde, como”, o quinto relato do livro, seu título delimita uma pergunta que permanecerá sem ser respondida durante toda a história. Para entender a pergunta é necessário conhecer a história: o protagonista sempre revive em seus sonhos a morte de seu amigo Paco e sabe todos os detalhes da morte e os gostos de Paco, mas como isso é possível se o personagem nunca conheceu Paco na vida real? Paco sempre está presente em seus sonhos, sempre está lá, mas não se sabe o lugar, nem como ou por que.

“Lugar chamado Kindberg” é sexto relato onde se conta a história da jovem Lina, que ao pedir carona em uma estrada conhece Marcelo, o único a oferecer-lhe carona. Era um dia chuvoso, assim, ambos decidem passar a noite em um hotel. Entre as várias conversas durante o jantar, Marcelo e Lina se envolvem, e ela conta-lhe sobre um pássaro que viu se chocar contra uma árvore e morrer. No dia seguinte, quando Marcelo a deixa e vai embora em seu carro, acaba chocando-se contra uma árvore e morrendo da mesma forma que o pássaro.

Já o sétimo e penúltimo relato tem o nome “As fases de Severo”, nele o leitor vive, durante os minutos que levam do começo ao fim da história, as fases que Severo revive toda noite antes de dormir, sendo ao total seis fases que são diferentes entre si e possuem um significado único.

A oitava e última narrativa é “Pescoço de gatinho preto”, esta história assim como a de “Manuscrito achado num bolso” mostra um jogo no metrô, porém, é um jogo diferente e o protagonista, Lucho, consegue ficar com a “mulher escolhida” – Dina – mas ao decorrer da narrativa Dina fica louca e morre.

Na zona proibida

Uma das maneiras como Julio Cortázar considerava o fantástico em sua vida era na vivência do metrô, o autor tinha a impressão que neste “mundo subterrâneo” a atmosfera, tempo e realidade eram diferentes do mundo real, Reynaldo Damazio em seu artigo “A literatura poliédrica de Julio Cortázar” (2000) comenta o que Cortázar disse em uma entrevista sobre o metrô: “Cortázar dizia que ao entrar no metrô sempre tinha a sensação de que estava mergulhando numa outra dimensão de espaço e de tempo. Ficava imaginando que ao voltar à superfície poderia se deparar com um mundo ou uma época diferentes” (DAMAZIO, 2000, p.16). Em *Octaedro* o autor revelou esse seu sentimento, em relação aos metrôs, nos relatos “*Manuscrito achado num bolso*” e “*Pescoço de gatinho preto*”, embora o primeiro ressalte esta característica mais do que o segundo.

Neste estudo, a narrativa “*Manuscrito achado num bolso*” será analisada servindo de base de exemplo de como as outras sete narrativas, pertencentes ao livro *Octaedro*, são construídas e quais são suas características em comum. O relato tem como cenário o metrô da cidade de Paris, onde o protagonista – não se sabe seu nome – joga tentando encontrar o seu verdadeiro amor de acordo com as regras de seu “jogo”. A regra é simples, se ele gosta de uma mulher ela deve descer no mesmo ponto que ele havia escolhido previamente, somente assim tem o direito de ir atrás dela e convidá-la para sair, porém, no jogo isso nunca acontece. Cansado e fortemente atraído por Ana – na verdade Marie-Claude – o personagem – também narrador – decide quebrar as regras, e mesmo apaixonados, ambos entendem que é impossível serem felizes porque estão transgredindo as regras do jogo. Assim, decidem ficar vagando por 15 dias entre os metrôs e estações na esperança de se encontrarem novamente, de acordo com as regras do jogo.

Primeiramente, cabe ressaltar que este relato é um manuscrito escrito pelo protagonista enquanto vagava pelo metrô, em busca de sua amada, conforme as regras do jogo. A narrativa dialoga a todo instante com o leitor, pois foi feita como um desabafo de alguém desesperado em busca da felicidade e do amor, mas não somente isso, em busca da felicidade e do amor dentro do mundo subterrâneo onde há a presença o elemento insólito: o jogo. O leitor sente essa aproximação com o personagem, como se o manuscrito fosse endereçado diretamente a ele. Uma característica que ajuda e ressalta a aproximação entre leitor, personagem, e o elemento insólito é o fato do personagem principal não ser identificado; Cortázar não revela seu nome, profissão, e nenhum aspecto da vida do personagem, tudo o que o leitor sabe é que o personagem é

um homem que desce ao metrô para jogar em busca do amor. Essas lacunas deixadas pelo autor, só podem ser preenchidas pelo leitor, que imagina o personagem, construindo-o segundo as características físicas e emocionais que mais lhe agradam, convertendo-o em alguém bem próximo do leitor.

O protagonista da história é diferente na imaginação de cada leitor, no transcurso do relato, a narrativa vai se aproximando cada vez mais e ganhando a sua simpatia. Ao começo o protagonista narra a sua história no passado: “[...] para outros isto podia ter sido a roleta ou o hipódromo, mas não era dinheiro que eu procurava” (CORTÁZAR, 2011, p.39), porém, no decorrer a narrativa vai adquirindo a forma de presente: “[...] onde tudo está decidido por antecipação sem que ninguém possa saber se sairemos juntos, se eu descerei em primeiro lugar ou esse homem magro com um rolo de papéis” (CORTÁZAR, 2011, p.39). Assim, o leitor tem a impressão de estar observando em tempo real todos os acontecimentos e escutando seus pensamentos e emoções. À medida que o protagonista vai narrando a sua história, o leitor percebe uma divisão de realidades: a irrealidade onde o sobrenatural acontece submerso nos vagões do metrô, e ao mesmo tempo, a realidade normal e cotidiana habitando a superfície da terra, como fica evidente no seguinte fragmento: “[...] precisamente aqui, onde tudo acontece sob o signo da mais implacável ruptura, dentro de um tempo subterrâneo que um trajeto entre estações desenha e limita assim, inapelavelmente, embaixo” (CORTÁZAR, 2011, p. 39). O protagonista não sente nenhum sentimento de terror diante desta irrealidade, na verdade ele já está acostumado com ela e controla as suas atitudes para estarem de acordo com o que o jogo propõe. Assim, segundo Roger Caillois (*apud* ALAZRAKI, 2001, p. 276, tradução nossa)²⁴ “[...] o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um subterfúgio que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica”.

Para revelar a outra realidade existente no metrô é necessário ambientar a narrativa em uma realidade igual à do leitor. Como já explicado no tópico acima, o texto fantástico e neofantástico antes de tudo precisam, ser realistas, esta característica dos relatos fantásticos e neofantásticos chama-se verossimilhança – utilizada com o intuito de igualar o texto ao mundo do receptor:

²⁴ “[...] 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” (*apud* ALAZRAKI, 2001, p.276).

O texto fantástico, entretanto, que é totalmente fraco quando se refere à realidade representada, tem a necessidade de prová-la e de provar-se. O gênero fantástico, pois, se vê mais que qualquer outro gênero, sujeito as leis da verossimilhança. Que são, naturalmente, as leis da verossimilhança fantástica. (CAMPRA, 2001, p.174, tradução nossa)²⁵.

Cortázar para alcançar esse efeito de realidade em sua obra cita várias coisas do mundo real, entre elas as ruas e estações do metrô de Paris, o autor compara o desenho que as linhas de metrô fazem com um quadro mondrianesco, menciona os jornais franceses *Figaro* e *France-Soir*, como se vê no seguinte fragmento:

[...] cuidando para manter o mínimo de espaço entre os joelhos e cotovelos alheios, refugiando-se no *France-Soir* ou em livros de bolso, embora quase sempre Ana, uns olhos se situando no oco entre o verdadeiramente observável, naquela distância neutra e estúpida que ia de minha cara à do homem concentrado em *Figaro* (CORTÁZAR, 2011, p. 40).

Cortázar por meio destes elementos confere a sua narrativa a veracidade necessária para que o leitor acredite que a história se passa no mundo real. O autor também utiliza a verossimilhança para aproximar o leitor, pois, quanto maior for o grau de realidade normal na história, mais o leitor vai acreditar que a narrativa se passa no mundo real e terá experimentado, novamente, a impressão que o “manuscrito” foi escrito justamente para ele ler, podendo assim expor a segunda realidade que na verdade é a mais importante do texto, e o seu objetivo principal, sem causar medo no seu receptor, mas mostrando o elemento insólito: o jogo.

Outra característica deste gênero é a ambiguidade, porém, nos textos de Julio Cortázar ela não é somente uma característica do gênero, mas sim do autor. Cortázar coloca a ambiguidade com o intuito de confundir o leitor, para questionar sobre as regras do jogo, mostrando que dentro da segunda realidade – a irrealidade do metrô – existe outra realidade oculta, uma realidade insólita vivendo dentro do próprio elemento insólito que se revela nos reflexos das janelas do metrô. Como afirma Davi Arrigucci Jr (1979),

²⁵ “El texto fantástico, sin embargo, que es intrínsecamente débil por lo que se refiera a la realidad representada, tiene la necesidad de probarla y de probarse. El género fantástico, pues, se ve, más que cualquier otro género, sujeto a las leyes de la verosimilitud. Que son, naturalmente, las de la verosimilitud fantástica” (CAMPRA, 2001, p.174).

A arte de Cortázar consiste, sobretudo, na habilidade com que conseguiu arranjar, dispor esses elementos, salvaguardando sempre um fundo de ambiguidade que não permite o esgotamento das possibilidades interpretativas e desdobra extraordinariamente o significado profundo do conto (ARRINGUCCI, 1979, p. 22).

Em “*Manuscrito achado num bolso*” a ambiguidade é, primeiramente, apresentada como uma regra do jogo, o personagem diferencia Ana de seu reflexo, e diferencia a si próprio, e também relata que antes de Ana houve outra:

Não é verdade que o nome de Margrit ou Ana viessem depois ou que sejam agora uma maneira de diferenciá-la por escrito, coisas assim eram decididas instantaneamente pelo jogo, quero dizer que de maneira alguma o reflexo na vidraça da janela podia chamar-se Ana. [...] Assim foi com Paula (Ofelia) e com tantas outras (CORTÁZAR, 2011, p. 40, 41).

Fazer distinção entre as pessoas e seus reflexos era uma das regras do jogo, e nada se podia fazer para mudá-la; os reflexos revelam que no relato há três realidades, o receptor ao começar a leitura da narrativa somente encontra duas realidades, a realidade que vive na superfície e a irrealidade que está submergida nos vagões de metrô, mas ao decorrer da narrativa o autor mostra uma terceira realidade que vive submergida na irrealidade do metrô e faz parte das regras do jogo. Pode-se induzir que a terceira realidade – e segunda realidade insólita– consiste no mundo ao contrário, onde os personagens deste mundo são pessoas diferentes, levam outros nomes como é possível verificar nesta parte: “[...] meu reflexo na vidraça não era o homem sentado defronte de Ana e que Ana não devia olhar em cheio num vagão de metrô e, ademais, quem estava olhando meu reflexo já não era Ana e sim Margrit” (CORTÁZAR, 2011, p.41).

A outra forma de ambiguidade na narrativa encontra-se ao final, quando o protagonista conta a Marie-Claude sobre o jogo:

[...] disse-lhe tudo, cada detalhe do jogo, as improbabilidades confirmadas desde tantas [...] não me perguntou nada, não quis saber por que nem desde quando, não lhe ocorreu lutar contra uma máquina montada por toda uma vida a contrapelo de si mesma [...] resistindo sem força ao triunfo do jogo (CORTÁZAR, 2011, p. 48,49).

Marie-Claude entende as regras, não o questiona sobre nada, e ambos decidem que o melhor é voltar aos vagões do metrô concordando em ficarem por quinze dias

vagando de metrô em metrô na esperança de se reencontrarem novamente, contudo agora de acordo com o jogo. A narrativa termina da seguinte maneira:

Quando o trem arranca, vejo que ela não se mexeu, que nos resta uma última esperança, em Daumesnil há apenas uma conexão e a saída para a rua, vermelho ou preto, sim ou não. Então, olhamos um para o outro, Marie-Claude ergueu o rosto para encarar-me em cheio, agarrado à barra do assento sou aquilo que ela olha, alguma coisa tão pálida como o que estou olhando, o rosto sem sangue de Marie-Claude, que aperta a bolsa vermelha, que vai fazer o primeiro gesto para levantar-se enquanto o trem entra na estação de Daumesnil (CORTÁZAR, 2011, p. 51).

O relato em seu final origina um enorme ponto de interrogação na cabeça do leitor, Cortázar produz uma dúvida sobre o termino da história, deixando um suspense no ar, assim, a ambiguidade está presente podendo apenas ser resolvida por meio da imaginação. O leitor nunca saberá qual o verdadeiro final da história, sempre ficará em dúvida e usará a sua imaginação para concluir a narrativa, mas sempre que voltar a ler o relato é certo que ficará em dúvida novamente, esse é o propósito do autor.

Como foi explicado e analisado, a narrativa “Manuscrito acha num bolso” pertence ao gênero neofantástico, assim como todo o livro, mas independente do gênero, toda história precisa ter uma estrutura que guiará os acontecimentos do relato, e sua construção produzirá um efeito no o leitor; a análise da estrutura deste relato é a peça chave do *Octaedro* de Cortázar, pois o livro é como uma casa, onde cada narrativa possui uma função: “Sob a figura perfeita de um octaedro, abrigam-se as inquietações e os questionamentos mais profundos do autor [...] As faces dialogam entre si segundo uma rigorosa combinatória vetorial. (DAMAZIO, 2000, p.17). Desse modo, as narrativas conversam entre si no significado e na estrutura, como será explicado a seguir:

O Poliedro

As narrativas que compõem o *Octaedro* são muito parecidas entre si, elas possuem uma estrutura base que se repete igualmente em quatro narrativas, e sofre variações nos demais relatos. A estrutura base é encontrada, por exemplo, em “*Manuscrito achado num bolso*”, como já foi visto e consiste no fato do protagonista da história estar vivendo em uma realidade insólita, e por algum motivo ele precisa retornar à realidade dita “normal”, mas ao decorrer da narrativa acontece algo que o faz voltar à realidade insólita. Como exemplificado no seguinte esquema:

INSÓLITO →NORMAL→ INSÓLITO

INSÓLITO: A narrativa começa com uma realidade insólita – como já foi assinalado no tópico anterior –. O personagem conhece esta realidade e a aceita sem questionamentos, moldando a sua vida à realidade insólita, que neste relato possui como característica principal o jogo.

NORMAL: Cansado de nunca encontrar o amor o personagem toma uma decisão normal do ponto de vista da realidade cotidiana – a realidade da superfície –, assim, o protagonista desiste do jogo e vai atrás de Marie-Claude, saindo do metrô e conversando com ela, tal como sucede na realidade “normal”.

INSÓLITO: Ao ver que não pode ser feliz transgredindo as regras do jogo, o protagonista e sua amada – quem já conhece e entende que não é forte o suficiente para ir contra os códigos preestabelecidos – decidem voltar ao mundo insólito e jogar com a esperança de ficarem juntos novamente, agora de acordo com as regras.

A mesma estrutura repete-se nas narrativas “*Liliana chorando*”, “*Aí, mas onde, como*” e “*Pescoço de gatinho Preto*”. Vale ressaltar que em “*Liliana chorando*” e “*Aí, mas onde, como*”, o personagem não enfrenta uma volta à realidade normal, mas sim uma “ilusão” da realidade normal frente ao elemento insólito; em “*Liliana chorando*” ao imaginar como seria a vida de sua mulher – Liliana – depois de sua morte, o personagem, Severo, possui uma “ilusão do real”, cada vez que o protagonista revive a sua própria morte ele tem uma ilusão da realidade, usando como base aquilo que o personagem imaginou e escreveu em seu caderno, mas logo, o insólito reaparece, tornando a sua morte sempre algo repetitivo e sem fim, assim como a ilusão:

Se devolvê-la à tranquilidade tivesse sido tão simples como escrever com as palavras alinhando-se num caderno como segundos congelados, pequenos desenhos do tempo para ajudar a passagem interminável da tarde, se fosse só isso, mas a noite chega e também Ramos, incrivelmente a cara de Ramos olhando os exames apenas acabados, procurando meu pulso, de repente outro, incapaz de disfarçar, arrancando-me os lençóis para me ver nu, apalpando-me o lado, com uma ordem incompreensível à enfermeira, um lento, incrédulo reconhecimento a que assisto como que de longe, quase divertido [...] tendo de me convencer pouco a pouco que sim, que então vou ter de lhe pedir, logo que a enfermeira vá embora, vou ter que lhe pedir que espere um pouco, que espere ao menos que seja dia antes de dizer a Liliana, antes de arrancá-la daquele sono em que pela primeira vez não está só daqueles braços que a apertam enquanto dorme (CORTÁZAR, 2011, p.15,16).

O mesmo acontece em “*Aí, mas onde, como*”, o protagonista sempre revive em seus sonhos a morte de seu amigo Paco, chegando a ter a impressão de que Paco está

novamente vivo – ilusão do real – para depois voltar à atmosfera envolvente do insólito, sempre revivendo em seus sonhos a morte do amigo que nunca conheceu. A ilusão do real nesta narrativa ocorre no fato do protagonista acreditar fervorosamente que conheceu Paco: “Paco não é um fantasma, Paco é um homem, um homem que foi até trinta e um anos meu colega de estudos, meu melhor amigo” (CORTÁZAR, 2000, p.67), mas Paco na verdade é apenas um sonho, que o persegue durante todas as suas noites, o personagem ao final do relato revela que nunca esteve com o amigo:

Olhe, eu nunca encontrei Paco na cidade da que me falara uma vez ou outra, uma cidade com que sonho de vez em quando e que é como o recinto de uma morte infinitamente adiada, de procuras turvas e de encontros impossíveis. Nada teria sido mais natural do que vê-lo aí, mas aí não o encontrei jamais, nem acredito que o encontre. Ele tem seu próprio território, gato em seu mundo recortado e preciso (CORTÁZAR, 2000, p.72).

Está estrutura possui duas variações, uma delas está no relato “*Verão*”, onde a estrutura do relato é o contrário da estrutura base.

NORMAL→INSÓLITO→NORMAL

Nesta história, a estrutura manifesta-se da seguinte maneira: um casal – Zulma e Mariano – vivem de acordo com a realidade cotidiana, e durante uma noite de verão eles aceitam cuidar da filha de um amigo, e nesta mesma noite sucede um acontecimento insólito: um cavalo invade a casa, mas ao dia seguinte o cavalo desaparece. Neste relato é possível verificar uma realidade normal que é assaltada por um elemento insólito, porém, como num sonho, logo que ele desaparece os personagens voltam à realidade cotidiana.

Já nos relatos “*Passos no rastro*”, “*Lugar chamado Kindberg*” e “*As fases de Severo*” encontra-se mais uma variação da primeira estrutura, os quais se originam em uma realidade normal que vai de encontro à irrealidade:

NORMAL→INSÓLITO

Nestas narrativas os personagens partem de uma realidade normal em direção à irrealidade, os protagonistas após conhecerem o elemento insólito não voltam à realidade cotidiana, eles ficam presos a uma nova forma de realidade – insólita –. Em “*As fases de Severo*”, o protagonista parte de uma realidade normal, mas ao enfrentar o elemento insólito o personagem passa a viver nesta irrealidade, ou como acontece em “*Lugar chamado Kindberg*” – o personagem morre por causa desta irrealidade, já em “*Os passos no rastro*” o personagem se converte em seu próprio objeto de estudo.

Considerações finais

Como foi exposto e analisado neste trabalho, o gênero fantástico evoluiu ao passar dos anos, e na América Hispânica o fantástico ganhou um território fértil para se expandir, modificar e criar novas características, dando origem ao termo neofantástico²⁶. A obra de Cortázar contribuiu significativamente para esta nova nomenclatura, pois ao estudar os contos do autor, Jaime Alazraki notou que embora pertencessem ao campo do fantástico, eles possuíam características e objetivos distintos. O medo, terror e assombro deixaram de aparecer nas histórias, pois os personagens não vivenciavam mais a ruptura do mundo real por uma irrealidade, nos novos textos o real e irreal convivem juntos e os protagonistas conhecem a existência de ambos e o conflito que há entre eles.

Essas características foram encontradas no livro *Octaedro*, o qual possui oito narrativas que interagem uma com as outras, construindo uma só imagem, como define Damazio (2000), os relatos dialogam tanto nos temas quanto em suas estruturas, e para exemplificar a constituição deste Octaedro foi analisado com maior profundidade o conto “*Manuscrito achado num bolso*”, pois demonstra a estrutura base do livro, presente em quatro relatos e suas possíveis variações nas demais narrativas, como foi exemplificado e explicado ao decorrer do relato.

A presença de uma única estrutura no livro, mesmo apresentando algumas variações, mostra que as narrativas não possuem apenas semelhanças nas histórias ou nos nome dos personagens, isto revela que os relatos foram construídos por Cortázar como que costurados um ao outro, cada relato é uma parte pertencente à mesma peça. Esta peça, no caso, é o Octaedro onde os relatos são semelhantes entre si e possuem o objetivo de proporcionar ao leitor uma visão da irrealidade que habita em cada uma das páginas do livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

²⁶ Termo criado e defendido por Jaime Alazraki (1983).

ALAZRAKI, Jaime. **En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico**. Madrid: Editorial Gredos, 1983. (Colección Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos, 324).

_____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros. 2001 p. 276

_____. Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar. In: **Revista de la Universidad de México**. México: Nueva época, septiembre de 1982, p. 19-23.

ÁLVAREZ GARRIGA, Carles. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. **Julio Cortázar. Clases de literatura: Berkeley, 1980** (Edición de Carles Álvarez Garriga). Buenos Aires: Alfaguara, 2013. P.30

ARRINGUCCI, Davi. **Achados e perdidos (ensaio de crítica)**. São Paulo: Polis, 1979.

BARCÍA, Pedro Luís. **Leopoldo Lugones – Cuentos fantásticos**. Madrid: Castalia, 1987.

BORGES, Jorge Luís; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. **Antologia da literatura fantástica**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. **Antología de la literatura fantástica**. 5ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2009 (Biblioteca Debolsillo).

_____. **Ficciones**. 15ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 2009 (Biblioteca Borges).

CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros. 2001 p. 153-191.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Octaedro**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

_____. **Valise de Cronópio**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva. 1993.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso (forma e ideologia no romance hispano-americano)**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 (Col. Debates).

DAMAZIO, Reynaldo. A literatura poliédrica de Julio Cortázar. In: **Cult**, 2000. p. 15-25.

FUENTE DEL PILAR, José Javier. **Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX (Selección, edición y notas de José Javier Fuente del Pilar)**. Madrid: Miraguano Ediciones, 2003.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana (A partir de la Independencia)**. 4ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, 1981 (Letras e Ideas).

HAHN, Oscar. **Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano**. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/0z3251t7>>. Acesso em: 21 maio 2015.

LÓPEZ MARTÍN, Lola. Génesis del relato fantástico en Hispanoamérica. In: _____. **Formación y desarrollo del cuento fantástico Hispanoamericano en el siglo XIX**. Disponível em: <<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/3174>>. Acesso em: 21 maio 2015.

LUGONES, Leopoldo. El descubrimiento de la circunferencia. In: BARCÍA, Pedro Luís. **Leopoldo Lugones – Cuentos fantásticos**. Madrid: Castalia, 1987.

LUNA SELLÉS, Carmen. **La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos (Literatura onírica y poetización de la realidad)**. Santiago de Compostela: Universidade Santiago de Compostela, 2002 (Lalia. Serie Maiur; 16).

PIGLIA, Ricardo. A heráldica de Borges. In: **Folhetim/Folha de São Paulo**. São Paulo: 19 de agosto, 1984, p. 6-7.

ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros. 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRAYECTORIA de la literatura fantástica en lengua española. Disponível em: <<http://www.schmetterling-verlag.de/download.php?id=3-89657-786-7&mode=3>>.

Acesso em: 27 maio 2015.

ZBUDILOVÁ, Helena. La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones. In: **Pensamiento y Cultura**. Cundinamarca-Colombia: Universidad de la Sabana, noviembre, v. 010, 2007, p. 139-145.

Como referenciar este artigo:

STOEGLEHNER, Karina. Na zona proibida: reflexões sobre o neofantástico em *Manuscrito achado num bolso*, relato de Julio Cortázar. **revista Linguagem**, São Carlos, v.38, n.1, jan./jun. 2021, p. 1- 22.