



ISSN: 1983-8379

Realidades múltiplas na contística cortazariana

Clarice Cerqueira Fernandes¹

RESUMO: O presente trabalho propõe-se desenvolver um estudo comparativo entre os contos “Las babas del diablo” (1959) e “Apocalipsis de Solentiname” (1977), do escritor argentino Julio Cortázar. Os textos selecionados discutem, em certa medida, a noção de verossimilhança na literatura, a partir da revelação de múltiplos níveis de realidade, possibilitada pelo recurso da fotografia. Neste artigo, ainda deve-se levar em consideração que ambos os contos apresentam características do gênero fantástico.

Palavras-chave: Verossimilhança; Conto fantástico; Julio Cortázar.

RESUMEN: Este trabajo se propone desarrollar un estudio comparativo entre los cuentos “Las babas del diablo” (1959) y “Apocalipsis de Solentiname” (1977), del escritor argentino Julio Cortázar. Los textos elejidos discuten, en cierta medida, la noción de verosimilitud en la literatura, por la revelación de múltiples niveles de la realidad, mediante el uso de la foto. En este artículo, aunque hay que tener en consideración que los cuentos tienen características del género fantástico.

Palabras-clave: Verosimilitud; Cuento Fantástico; Julio Cortázar

Desde o começo da civilização o ser humano conta e ouve histórias. Ao redor do fogo, as sociedades primitivas se reuniam para transmitir, de geração em geração, seus mitos e ritos. Tais “causos” foram fundamentais para definir as bases da sociedade moderna, servindo de instrumento para a troca de experiências, além de possibilitar a inserção de interditos e normas em determinado grupo social. Walter Benjamin (1994), no ensaio acerca do narrador, ressalta que a natureza da narrativa consiste numa utilidade, “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Para discorrer sobre as raízes históricas do ato de contar, Nádía Gotlib retoma, no livro *Teoria do conto* (1990), o pesquisador russo Vladimir Propp que reconhece duas fases evolutivas a respeito. A primeira em que o conto e o relato sagrado se confundiam. Narrar era

¹ Mestranda em Estudos Literários, pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade federal de Juiz de Fora.



ISSN: 1983-8379

algo permeado de magias e nem todos podiam exercer essa função. O relato fazia parte do universo mítico-religioso e as principais razões do narrar referiam-se a dois rituais, que muitas vezes se entrelaçavam: a iniciação e a morte. A segunda fase evolutiva do conto, para Propp, é quando ele se descola do sagrado e ganha vida própria, ou seja, torna-se profano. Agora o narrador é qualquer indivíduo, não mais sacerdotes ou pessoas mais velhas. Sem as convenções religiosas, o conto começa a ganhar contornos de representação artística.

Essa passagem é praticamente impossível determinar no tempo. Descrever a evolução dos modos de contar equivaleria a percorrer por toda nossa História e cultura. Dos textos clássicos greco-latinos, como *Ilíada* e *Odisséia* de Homero, ou das estórias do Oriente nas *Mil e uma noites* até a criação do conto moderno, cujo maior expoente é o escritor norte-americano Edgar Allan Poe. O ato de contar estórias é algo inerente à civilização humana, além de ser responsável, em grande medida, por seu funcionamento harmônico. Nádía Gotlib explica que:

(...) o *contar* não é simplesmente um *relatar* acontecimentos ou ações. Pois *relatar* implica que o *acontecido seja trazido outra vez*, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não tem limites precisos (GOTLIB, 1990, p. 12).

A partir dessa definição compreende-se, pois, a diferença entre um simples relato e o conto literário. Ser literatura implica em ser verossímil. Conforme Aristóteles, na sua “Arte Poética”, “é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (s/d, p. 252). Sendo assim, o que deve-se levar em conta neste caso é o status de ficção, “a arte de inventar um modo de se representar algo” (GOTLIB, 1990, p. 12). Há textos que tentam registrar o real com fidelidade, outros não. Mas a questão não é tão simples assim. A realidade representada na literatura pode ser a cotidiana ou até mesmo a realidade de nossas fantasias. O escritor detém a liberdade de escolher o caminho que lhe agrada, uma vez que literatura é, antes de tudo, uma manifestação artística, ou seja, resultado de uma ordem estética.



ISSN: 1983-8379

Compreendendo o conto como um gênero literário, há certas regras que o determinam. Edgar Allan Poe, por exemplo, desenvolve sua teoria sobre o conto a partir da relação entre a extensão (e, em consequência, o tempo de leitura) e a reação ou efeito que essa leitura causa. O contista norte-americano parte da prerrogativa de que a essência de um texto é a “excitação”. Entretanto, esta “excitação” é transitória e não pode ser mantida num relato muito extenso. No caso de num texto breve, não seria possível provocar uma sensação “profunda ou duradoura” e, dessa forma, não se alcançaria o efeito desejado. Assim, “é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído” (GOTLIB, 1990, p. 32). Para essa questão, Poe entende que “há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada” (POE, 1999, p. 2). Dentre os tipos de literatura que melhor se encaixam nessa condição estão o poema e o conto breve. Portanto:

O romance comum não é aceitável, absolutamente, por motivos análogos aos alegados na recusa do poema longo. Como um romance em geral não é lido de uma só vez, não pode usufruir do imenso benefício de transmitir ao leitor uma visão global, uma visão da totalidade da obra. Interesses mundanos, interferindo durante as pausas da leitura modificam, neutralizam e anulam as impressões pretendidas. A simples cessação de ler será suficiente para destruir a verdadeira unidade. Num conto breve, todavia, o autor pode levar a cabo seu pleno objetivo, sem interrupção. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está sob controle do escritor (POE, 1968, p. 51-52).

Outro fator que Edgar Allan Poe leva em consideração é qual efeito pretende-se causar no leitor: medo, alegria, encantamento, angústia. Decidido isso, o autor precisa buscar as combinações adequadas de acontecimentos e tons, visando a “construção do efeito”. Segundo o escritor: “Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE, 1999, p. 1). Sendo assim, a partir da noção de brevidade “de uma só assentada” e de efeito, a forma que Poe nos apresenta do conto é fechada e tensa. Julio Cortázar vai concordar com essa imagem. Para o autor argentino, o conto é uma esfera. “É uma coisa que tem um ciclo perfeito



ISSN: 1983-8379

e implacável. Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (BERMEJO, 2002, p. 28).

As considerações de Poe parecem encaixar-se para qualquer tipo de conto. No entanto, vale salientar que para o gênero fantástico, do qual ele era mestre, há uma importância singular. Ao sugerir recursos narrativos que incitem uma grande expectativa por parte do leitor e ao lançar mão de um enigma, de uma angústia ou de um fato insólito que é alimentado até o desfecho, a teoria de Poe cabe perfeitamente para o conto fantástico. A chave para este tipo de texto é a ambiguidade entre o que é possível, verossímil, e o impossível, uma ilusão ou sonho, um acontecimento que não pode ser explicado no mundo que nos parece familiar.

Dentre os inúmeros conceitos levantados em *Introdução à literatura fantástica* (1975), Tzvetan Todorov diz que 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) ou, melhor ainda, que “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1975, p. 31). Tal hesitação depende de um envolvimento do leitor no universo das personagens representado nos fatos narrados. Nesse caso, ressaltamos, novamente, a relevância da construção de um efeito, conforme Edgar Allan Poe desenvolve em sua *Filosofia da composição* (1999).

Já o escritor argentino Julio Cortázar, um discípulo e tradutor de Poe, defende que o gênero fantástico não precisa ser completamente diferente da realidade que nos envolve, podendo se manifestar sem que ocorra uma mudança espetacular das coisas. Em entrevista ao amigo e jornalista Ernesto González Bermejo, ele ressalta:

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e de nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir (BERMEJO, 2002, p. 37).

Levando em consideração as discussões teóricas levantadas até o momento acerca do conto, da verossimilhança e do gênero fantástico, faremos um pequeno estudo de dois textos da ficção breve de Julio Cortázar: “Las babas del diablo”, do livro *Las armas secretas* (1959), e “Apocalipsis de Solentiname”, do livro *Alguien que anda por ahí* (1977). Apesar de quase

4



ISSN: 1983-8379

duas décadas que os separam, será possível observar nas análises uma proximidade entre as narrativas no que diz respeito à existência de mais de um nível de realidade, possibilitado pelo recurso da fotografia. Além disso, ambos podem ser classificados como contos fantásticos.

“Las babas del diablo” (1959) narra a história de Roberto Michel – um franco-chileno, tradutor e fotógrafo-amador – que vaga pelas ruas de Paris, numa manhã de domingo ensolarado, à procura de enquadramentos fotográficos. Na praça da ilha Saint-Louis, ele encontra uma cena incomum, da qual desencadeará o foco da narrativa. A descrição realista do conto, e mesmo uma possível aproximação biográfica entre o protagonista e o autor (Cortázar era tradutor, morou grande parte de sua vida em Paris e foi um amante da fotografia), possibilitam um efeito de verossimilhança:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo siete de noviembre del año en curso (...) Es raro que haya viento en París, y mucho menos un viento que en las esquinas se arremolinaba y subía castigando las viejas persianas de madera tras de las cuales sorprendidas señoras comentaban de diversas maneras la inestabilidad del tiempo en estos últimos años. Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle (CORTÁZAR, 1959, p. 26).

No entanto, mesmo apresentado um certo realismo, no seu sentido clássico, o conto enquadra-se no gênero fantástico, o que se evidencia a partir do estranhamento causado no segundo parágrafo, quando o narrador afirma estar morto e vivo ao mesmo tempo. A vertente insólita também está presente nas questões metatextuais expostas pelo conto. Nota-se uma preocupação excessiva pelo modo de narrar: “Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada” (CORTÁZAR, 1959, p.25). Assim, podemos considerar a existência de três sujeitos enunciativos: dois em primeira pessoa (um vivo e um morto) e um em terceira pessoa. Essa alternância de vozes relativiza os fatos (a realidade) e provoca dúvidas no leitor. Sendo assim, uma questão vem à tona: se a enunciação oscila, em qual voz deveríamos acreditar?

Na cena observada e depois fotografada por Roberto Michel, há também uma série de dúvidas do que é representado: “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a



ISSN: 1983-8379

un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas (...)” (CORTÁZAR, 1959, p. 26). Tal hesitação acaba reforçando ainda mais o caráter insólito do conto, como também é possível observar no seguinte comentário do narrador: “Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante” (CORTÁZAR, 1959, p. 28).

Já de volta para casa, as revelações das fotografias tiradas no parque oferecem ao protagonista imagens diferentes daquelas que os olhos captaram. A nova realidade acentua a classificação do conto no realismo fantástico. Roberto Michel questiona-se: teria assistido a uma tentativa de homicídio? Seria uma inocente cena entre um filho e sua mãe? Ou uma relação amorosa? Ele teria salvado o jovem da morte? O protagonista busca, assim, em cada ampliação os fragmentos de uma verdade que possa preencher os vazios deixados, ou melhor, nas palavras do próprio Michel: “(...) mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad” (CORTÁZAR, 1959, p. 28).

Em “Apocalipsis de Solentiname” (1977), o recurso tecnológico da fotografia possibilita também a revelação uma nova realidade. No conto, é relatada a viagem do narrador à ilha de Solentiname, na Nicarágua, em plena Revolução Sandinista. Este narrador-personagem é o próprio autor, o que possibilita constatar uma verossimilhança. Logo no início, Cortázar recorre a fatos existentes fora do texto, de sua vida, como “(...) ¿por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, te parece que el escritor tiene que estar comprometido?” (CORTÁZAR, 1974, p. 31). Outro fator que reforça a verossimilhança são personagens citados, figuras identificáveis na história latino-americana – como o poeta e sacerdote da Teologia da Libertação na Nicarágua, Ernesto Cardenal. Além disso, Cortázar esteve de fato, clandestinamente, em Solentiname no ano de 1976, onde encontrou-se com os sandinistas e passou a apoiá-los.

Em Solentiname, o protagonista do conto se encanta e fotografa pinturas *naifs* feitas por camponeses locais. Mas a aparente tranquilidade se contrasta com a sensação de ameaça. A arte *naif* dos moradores de Solentiname não dá conta do medo e do horror que assolava toda América Latina nos anos de 1970, como podemos notar na seguinte citação:



ISSN: 1983-8379

Al otro día era domingo y misa de once, la misa de Solentiname en la que los campesinos y Ernesto y los amigos de visita comentan juntos un capítulo del evangelio que ese día era el arresto de Jesús en el huerto, un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia (CORTÁZAR, 1974, p. 32).

De volta para casa, em Paris, a revelação das imagens apresenta uma situação insólita: as imagens bucólicas dos quadros de Solentiname foram substituídas, inexplicavelmente, por cenas de violência e repressão. Uma dessas imagens era o fuzilamento do poeta salvadorenho Roque Dalton, um militante de esquerda e amigo de Julio Cortázar. Dessa forma, a partir da introdução do elemento fantástico no conto em questão, o recurso tecnológico da fotografia revela uma outra realidade, na verdade o real apocalipse por detrás das paisagens bucólicas:

(...) vi un claro de selva, una cabana con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón, era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo (...) (CORTÁZAR, 1974, p. 34).

Assim como em “Las babas del diablo” (1959), o desfecho de “Apocalipsis de Solentiname” (1977) não esclarece o protagonista, nem o leitor, permanecendo a dúvida acerca do conteúdo das imagens e, conseqüentemente, da própria realidade. Após a breve análise dos textos, podemos concluir que tematicamente, em ambos, o narrador assume em uma etapa inicial uma atitude estática, de observar a realidade que o cerca, da forma como ela se apresenta. Em seguida, esse olhar adquire uma função de descobrir novas texturas da realidade. Os narradores enxergam uma determinada realidade, diferente daquela que fora apresentada inicialmente e depois têm o privilégio de reconhecer múltiplos níveis de realidade através do que suas câmeras captaram. A fotografia faz um recorte do cotidiano e apresenta-os um mundo completamente diverso.

7



ISSN: 1983-8379

Os contos jogam, em certa medida, com a noção de verossimilhança na literatura. O texto é uma deformação, é quase impossível narrar, conforme relata Roberto Michel em “Las babas del diablo”. Já a fotografia se apresenta inicialmente como um recurso mais preciso, mais próximo da realidade. No entanto, a tecnologia é igualmente falha no intento de reproduzir a realidade sem distorções. O que teremos, tanto na literatura quanto na fotografia, é a realidade possível, o verossímil, ou múltiplas realidades.

Referências

ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro e São Paulo: Ediouro, s/d. p. 230-288.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CORTÁZAR, Julio. Apocalipsis de Solentiname. In: _____. *Alguien que anda por ahí*. Disponível em: <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Alguienqueandaporahi.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2011. p. 31-35. [1977]

_____. Las babas del diablo. In: _____. *Las armas secretas*. Disponível em: <<http://www.kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Lasarmassecretas.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2011. p. 25-32. [1959]

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/filosofia.doc>. Acesso em: 11 jul. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.