

A REALIDADE E O FANTÁSTICO COMO DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA NO CONTO “LA NOCHE BOCA ARRIBA”, DE JULIO CÓRTAZAR

Data de submissão: 29/08/2024

Data de aceite: 01/11/2024

Tatiele da Cunha Freitas

1 | O FANTÁSTICO, O NEOFANTÁSTICO E O REALISMO MÁGICO LATINO-AMERICANO

De acordo com Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1992)¹ no qual ele sistematiza uma literatura fantástica a partir da análise de obras importantes do “gênero” do século XIX, o fantástico se apresenta como a hesitação de um ser conhecedor das leis naturais do mundo frente a um acontecimento sobrenatural que fica por explicar, haja vista que sua explicação ou resolução dilui seu aspecto fantástico. Assim, para Todorov (1992, p.31), em uma história fantástica “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”. Essa hesitação do personagem

termina por atingir o leitor, integrando-o no jogo narrativo — lembrando que o crítico não fala de um leitor específico, mas da figura do leitor como função. No caso, se a hesitação da personagem é a primeira condição estabelecida para o fantástico, a identificação do leitor seria a segunda; mesmo que esta não seja fundamental, a maioria das obras termina por apresentá-la.

Este efeito fantástico, no entanto, é de caráter efêmero, durando apenas o tempo da hesitação, ou seja, nas palavras do crítico, se a personagem ou o leitor decide pelas

leis da realidade [que] permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (TODOROV, 1992, p.48)

1 Obviamente, como é possível perceber no próprio estudo de Todorov, muitos trabalhos sobre a literatura fantástica foram publicados no último século, quando o gênero passou a ter mais visibilidade, porém é a publicação de sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* iniciou as discussões sistematizadas sobre o fantástico, sendo, por isso, considerada essencial para o estudo do gênero. Daí vem a opção de iniciar este estudo com a discussão da obra.

Ainda, as categorias do “estranho” e do “maravilhoso”, por sua vez, se subdividem em outras: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o maravilhoso puro. O primeiro é caracterizado pela presença de acontecimentos insólitos que podem ser explicados racionalmente, o segundo trata de fatos sobrenaturais que terminam por receber uma explicação racional, o terceiro refere-se a uma aceitação do sobrenatural no fim da obra e o último mostra um sobrenatural que é familiar ao leitor desde o início, não causando nele nenhuma inquietação.

Todorov (1992) não acredita que o gênero fantástico deva se subordinar ao medo ou ao pavor, como alguns autores acreditavam (como, por exemplo, Lovecraft). Por mais que a literatura fantástica esteja ligada a esse objetivo de provocar medo ou pavor, isso não é condição para respaldar o gênero. O que é crucial para o estabelecimento do fantástico é a hesitação entre o que o crítico Adolfo José de Souza Frota, em seu artigo *A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos* (2012) chama de razão e “desrazão”, ou seja, entre a possibilidade de explicar a história por meio das leis naturais ou sobrenaturais.

Assim, o fantástico puro seria uma linha divisória no esquema formulado de Todorov (1992), dividindo o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. E essa imprecisão nos limites do conceito do fantástico é que permitiu que ele fosse (e seja) ainda muito discutido em diferentes estudos posteriores, como, por exemplo (e que interessa a este estudo), o de Jaime Alazraki quem, no ano de 1990, publicou um artigo cujo argumento principal era o de ter havido uma evolução no conceito do fantástico durante o século XX. Desse modo, para Alazraki (1990), as noções propostas por Todorov (1992), cujo corpus se limitou predominantemente às obras do século XIX, não eram suficientes para respaldar as histórias fantásticas produzidas sobretudo depois da Primeira Guerra Mundial, que seriam herdeiras “[de] los movimientos de vanguardia, [de] Freud y [del] psicoanálisis, [del] surrealismo y [del] existencialismo, entre otros factores” (ALAZRAKI, 1990, p. 21).

Para estabelecer seu ponto de vista, Alazraki (1990) faz um percurso de análise de diversos estudos para concluir que tradicionalmente, sobre o fantástico, existe maior concordância dos críticos sobre dois aspectos: a subversão das leis que regem o mundo natural e o jogo com o medo. Nas palavras do crítico, sobre a questão do medo:

En mayor o menor medida, casi todos los críticos que han estudiado el género coinciden en definir lo fantástico por su capacidad de generar miedo en el lector. H. P. Lovecraft lo dice rotundamente: “Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente un senti miento de temor y de terror, la presencia de mundos y poderes insólitos”. También Peter Penzoldt ha insistido en que “a excepción del cuento de hadas, todos los relatos sobrenaturales son historias de miedo”. Y a pesar de la boutade de Todorov, en el sentido de que si para determinar lo fantástico el sentimiento de miedo debe asaltar al lector, “habrá que concluir que el género de una obra depende de la sangre fría del lector”, puesto a definirlo restaura el horror o el miedo como el efecto hacia el cual avanza toda la maquinaria del relato, como su inevitable razón de ser.

(ALAZRAKI, 1990, p. 25).

E a subversão das leis que regem o mundo natural seria o motivo desse jogo com o medo, ou seja, para o estudioso, o fantástico surge em um mundo que estava sendo domado pela razão e pelas ciências. O homem estava gradativamente sendo persuadido pelo fato de não existirem os milagres, sendo tudo uma relação de causa e efeito. Desse modo, o fantástico seria como uma espécie de janela por meio da qual se faria possível vislumbrar o mais além. Assim, o medo era uma ferramenta de questionar o mundo tal como ele se apresentava. De acordo com Alazraki (1990, p. 25) no fantástico:

ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad se le hace una zancadilla y se le obliga a ceder. O, como ha explicado Caillois, “lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para poder mejor devastarlo”.

Porém, o crítico logo faz uma provocação: como classificar as narrativas que possuem, sem dúvidas, um aspecto fantástico, mas que não buscam causar medo? Para responder essas provocações, Alazraki (1990) cita a figura do escritor argentino Julio Cortázar e cita a insatisfação do escritor a respeito do rótulo impreciso. Cortázar se utiliza do termo fantástico para denominar suas narrativas porque, de acordo consigo, não existe palavra melhor. No entanto, a configuração de seus contos destoa dos seus predecessores do século XIX, assim como a proposta de criação. Para o escritor argentino, o fantástico não subverte as leis que regem o mundo real, não devasta esse mundo, apenas o desmascara. Como uma segunda camada da realidade, ele irrompe nas suas narrativas, surgindo do próprio cotidiano. Segundo o escritor:

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; con lo cual (y esto se lo pude decir a un crítico que se negaba a entender cosas evidentes) creo que yo era ya en esa época profundamente realista, más realista que los realistas puesto que los realistas como mi amigo aceptaban la realidad hasta un cierto punto y después todo lo demás era fantástico. Yo aceptaba una realidad más grande, más elástica, más expandida, donde entraba todo. (CORTÁZAR, 2013, p.50).

E para marcar esse corte que diferencia esse fantástico do século XX, representado na figura de Cortázar, considerado um fundador da nova narrativa hispano-americana e saudado pelo escritor e crítico Carlos Fuentes (1974) como um dos maiores representantes da contemporaneidade na América Latina, e de vários outros escritores hispano-americanos da segunda metade deste século, Alazraki propõe a definição de neofantástico.

A pesquisadora Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2009, p.6), em seu artigo *O Neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki*, considera a proposta do

crítico como um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois, a partir dele, é possível “estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional.”

Nas palavras de Alazraki (1990, p. 28) essas narrativas do século XX pós Primeira Guerra Mundial seriam neofantásticas “*porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi.*”

Em relação à visão, os contos neofantásticos seguiriam a proposta de Cortázar, de que o fantástico é uma segunda camada da realidade tal como ela se apresenta naturalmente. Em relação à intenção, não existe no neofantástico o objetivo de provocar medo no leitor. Existe uma perplexidade e uma inquietação, mas não chega a ser assustadora ou apavorante como poderia sê-lo em relação às narrativas do século XIX. O neofantástico também permite uma dimensão metafórica que Todorov (1992) dizia não ser possível no conto fantástico. Em relação ao *modus operandi*, Alazraki (1990) afirma que o texto neofantástico não apresenta uma realidade que vai ser destruída pela apresentação de um fato sobrenatural, muito pelo contrário, é o insólito que vai se tornando aceitável, imbricado na realidade em que aparece. Assim, nas palavras de Álvarez (2009, p. 7), “personagens e leitor estão presos numa teia vagarosa e habilmente tecida.”

É interessante pensar que essa definição corresponde à de uma corrente literária surgida na América Latina depois da Segunda Guerra Mundial (e também influenciada por ela), a saber: o Realismo Mágico ou Realismo Fantástico. Essa corrente surge em território latino-americano como uma resposta ao *realismo criollo* muito em voga na época, ou seja, as narrativas de cunho quase documental que tratavam das revoluções no território, extrapolando a realidade ao trazer os elementos insólitos para a literatura.

Assim como acontece com o neofantástico, no realismo mágico, afirma Irlemar Champi (1983, p. 66) em seu livro *El realismo maravilloso*:

El realismo maravilloso rechaza todo efecto de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En su lugar coloca el encantamiento como un efecto discursivo pertinente a la interpretación no-antitética de los componentes diegéticos. Lo insólito, en óptica racional, deja de ser “el otro lado”, lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) en la realidad.

Esse fato de a maravilha ser — ou estar na — realidade, que permeia tanto a noção de realismo mágico e maravilhoso, quanto a definição de neofantástico proposta por Alazraki (e que consideramos neste estudo como termos sinônimos, com a plena consciência de que não existem sinônimos perfeitos) termina também por ser o ponto-chave na produção de Cortázar (1914-1984), o que vai se tornar mais evidente por meio da análise do conto *La noche boca arriba*, parte do livro *El final del Juego* (2015). Cortázar compartilha com seus contemporâneos o propósito de fazer da literatura um objeto da própria literatura,

através de uma revolução do imaginário e da linguagem. A proposta de narrar, para o escritor argentino e para a geração de escritores representante da nova narrativa hispano-americana, não se relaciona mais com o fato de se contar a aventura de um personagem ou outro, mas de contar a própria aventura da história que está sendo escrita e, para o leitor, da narrativa que está sendo lida.

2 | LA NOCHE BOCA ARRIBA: O REAL “FANTÁSTICO” E O “FANTÁSTICO” REAL

Cortázar, em suas aulas na Universidade de Berkeley, compiladas no livro *Clases de literatura* (2013, p.64-65), comenta sobre a composição do conto *La noche boca arriba*:

“La noche boca arriba” se basa en parte en una experiencia personal. Tendría que haber dicho ya (aprovecho para decirlo ahora porque puede ayudar a quienes buscan la lectura más profunda posible de algunos cuentos míos y no quedarse sólo en la primera proposición) que en mi caso los cuentos fantásticos han nacido muchas veces de sueños, especialmente de pesadillas. [...] “La noche boca arriba” es casi un sueño y es quizá todavía más complejo. Tuve un accidente de motocicleta en París en el año 53, [...] traté de frenar y desviarme y me tiré la motocicleta encima y un mes y medio de hospital. Y [...] viví muchos días en un estado de semidelirio en el que todo lo que me rodeaba asumía contornos de pesadilla. [...] Estaba cómodo y tranquilo y de golpe me vi de nuevo en la cama; en ese momento, el peor después del accidente, todo estuvo ahí, de golpe vi todo lo que venía, la mecánica del cuento perfectamente realizada, y no tuve más que escribirlo.

O conto possui um enredo bastante simples: trata-se de um rapaz que sofreu um acidente de moto (assim como Cortázar explica que lhe passou, na citação) e é levado a um hospital, onde tem supostos pesadelos sobre uma guerra da qual participa. Cortázar divide o conto em dois planos, um supostamente real e outro supostamente onírico, porém ambos possuem uma relação de interdependência que se vai se tornando cada vez mais evidente no decorrer da história, e mais similares até um momento em que se tornam uma coisa só. É possível ler esse conto com a ideia de que a fantasia e a realidade, o passado indígena e o presente contemporâneo, a vida e a literatura não são excludentes entre si, mas são duas faces de um mesmo mistério que nos envolve e que devemos desvendar. E tudo isso conflui no relato em questão.

O tema do sonho, muito caro à literatura fantástica, aqui apresenta-se de modo diferente. Se no fantástico tradicional pode se apresentar, conforme as palavras de FROTA (2011, p. 128):

O sonho possibilita que haja violação sem que, na realidade, ocorra, pois as leis naturais continuam sendo mantidas quando estamos acordados. É por isso que o sonho é um tema recorrente no fantástico, por ele ressaltar a ideia de ambiguidade, visto que a experiência sobrenatural acontece apenas em estado inconsciente. B. Tomachevski, em “Temática” (1971, p. 189), assinala que o sonho, o delírio e a ilusão visual são motivos habituais que oferecem

a possibilidade da dupla interpretação da narrativa fantástica. Essa mesma concepção é defendida por Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 33-34) quando declara que o sonho é usado frequentemente como explicação para experiências inverossímeis.

Em *La noche boca arriba* (2015), o suposto sonho e a suposta realidade são duas faces de uma mesma moeda, exercendo força uma sobre a outra e afetando uma à outra da mesma maneira.

O título e a epígrafe se apresentam como importantes para o texto em questão, pois, como havíamos apontado, para Cortázar e seus contemporâneos, mais importante que narrar um acontecimento ou contar sobre que viveu uma personagem, era narrar a própria aventura da narrativa que estava sendo construída. Quando pensamos em *La noche boca arriba* (a noite de barriga para cima), temos de apontar, segundo os pesquisadores María Isabel González Arenas e José Eduardo Morales Moreno (2011) da Universidad de Murcia, ao proporem uma análise formalista do conto estudado, que “*noche es un cronotopo (Bajtín 1989: 237), es a la vez espacio y tiempo, elementos que adquieren en el relato una importancia axial*”. O termo “boca arriba” (de barriga para cima), por sua vez, propõe uma inversão de uma ordem. Assim, o próprio título já se apresenta para o leitor mais atento como uma pista para o modo como se estabelece os planos mencionados no parágrafo anterior e que veremos de forma mais detalhada nas linhas subsequentes.

Em seguida, Cortázar cita uma epígrafe, como é comum em seus textos, sem citar a autoria. Essa epígrafe que diz “*Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos: le llamaban la guerra florida*” situando, assim, um dos planos da narrativa, que veremos mais adiante se tratar do suposto sonho da protagonista, na guerra florida, parte da história dos povos indígenas que viveram no que hoje é o território mexicano. Durante essa guerra, os astecas saíam para caçar os inimigos e sacrificá-los para os deuses, de modo a obter recompensas. Podemos observar, de início, que não existe, neste conto, um mundo real e um outro mundo mais além que subverteria as leis do real, apresentando-se como fantástico, como sugere muitas vezes o gênero. Os dois planos apresentados por Cortázar são reais, na medida em que são referenciados historicamente e fazem parte do mundo que conhecemos. Eles estão distantes na linha temporal.

A narração do primeiro parágrafo chama a atenção pelo fato de a história estar narrada em 3ª pessoa, ou seja, não existe um testemunho de um narrador oscilante a respeito de estar louco ou são frente aos fatos que lhe rodeiam, tampouco existe o esforço de se fazer acreditar diante do que está sendo narrado. Não existe propriamente uma hesitação conformada desde o início do conto (ao modo das narrativas de Poe, por exemplo, em que comumente começa com indícios atestando contra a lucidez do narrador). A narrativa tem início como uma narrativa comum, de aspecto realista. Começa contando um episódio cotidiano em que um jovem está andando de moto e, por uma casualidade, que pode acontecer com qualquer motociclista (e inclusive foi parte da própria experiência

de Cortázar, conforme foi citado), ele é vítima de um acidente e tem de ser levado a um hospital. Como a narração começa nesse plano cotidiano e apresenta um mundo tal como conhecemos, com “*El sol [que] se filtraba entre los altos edificios del centro*” (CORTÁZAR, 2015, p.523), fato aliado à narração em terceira pessoa, tomamos, enquanto leitores, este referencial como o real da história em questão.

No entanto, é curiosa a narração deste parágrafo, se observamos com mais critério, pois, a descrição deste narrador onisciente é impregnada de percepções:

montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.” [...] “Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. (CORTÁZAR, 2015, p. 523).

Sem contar que tudo parece demasiadamente agradável, uma espécie de atmosfera de um sonho bom.

Em seguida ocorre o acidente (“*Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente*”. CORTÁZAR, 2015, p. 523) e ele (uma personagem sem nome) desmaia e é levado ao hospital (colocam-no de “barriga para cima” numa maca). O desmaio é comparado ao fato de dormir “*de golpe*”, de uma vez, e a personagem volta desse estado bruscamente, como se “acordasse de um pesadelo”. Talvez, aqui, muito sutilmente, o insólito tenha sido colocado em cena. A personagem, neste ponto, pode ter tido um acesso a essa outra camada da “realidade”, ao dormir e vislumbrar a escuridão e “a noite”, ou pode ter irrompido dessa segunda camada para “a nossa superfície”.

No hospital, depois de várias trocas de macas, onde ele continua sempre de “barriga para cima”, o protagonista tem seu primeiro sonho. Para construí-lo, o narrador enfatiza a descrição de sensações e percepções especialmente em relação ao cheiro, e à desorientação da personagem que, no momento, travestida de índio *moteca*, fugia, sentindo apenas o “cheio da guerra”. Assim, como indígena, o protagonista sem nome se assemelha a um animal assustado, uma presa perseguida por caçadores. De todos modos, apesar de ser um narrador onisciente, temos, como leitor, apenas um ponto de vista, o do protagonista, como é possível observar no trecho a seguir:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. [...] Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. “Huele a guerra”, pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. (CORTÁZAR, 2015, p. 525).

O fato de seu sonho ser rico é também um indicador de que algo insólito passa com essa personagem, colocado de maneira bem sutil dentro da narrativa, indicando sua direção. Aqui também há a primeira menção à “guerra florida” citada na epígrafe.

E mais uma vez ele “acorda”. E se “no sonho” existe a escuridão quase palpável, no plano “real como conhecemos”, é, até o momento, dia e há sol. São referências como essas que ratificam a nossa percepção e orienta a nossa “diferenciação” para o que seria “*sólito*” e “insólito” de uma maneira geral dentro da história que está sendo construída, e para o que seria “real” e o que seria “sonho”, de um modo mais específico (pensando nos planos nos quais o protagonista transita).

Ao acordar, sente muita sede “*como si hubiera estado corriendo kilómetros*” (CORTÁZAR, 2015, p.526). Também observa o braço engessado que estava preso em um suporte. Aqui também existe um indício de que o protagonista se sentiu afetado por aquilo que viveu “em sonho”. No entanto, não lhe queriam dar água, porque ele havia sido operado havia pouco. O braço preso também se torna indício de uma imobilização. E nesse ponto, ele vai sendo tomado por uma febre que se faz cada vez mais forte, tanto mais ele transita por entre os dois planos da narrativa. De todos os modos, para ele, ainda era melhor estar no hospital, um lugar em que as pessoas, geralmente, não gostam de ficar, que “fora dele”:

Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse. (CORTÁZAR, 2015, p. 526).

Ainda neste momento da narrativa, outro fato que termina se sobressaindo é o do “cair a noite”. Essa indicação termina aproximando os dois planos da narrativa causando uma tensão, pois alguma coisa pode acontecer quando esses planos se encontrarem. O protagonista, talvez intuindo o que acabamos de propor, tenta se manter acordado, mas é vencido pelo cansaço de sua própria condição. Sua posição “de barriga para cima” já o deixa bastante incômodo. E a narrativa do “sonho” continua, agora bastante mais extensa, o que também começa a se revelar estranho.

O protagonista mais uma vez volta ao cenário do hospital y, outra vez, o cenário era o oposto pesadelo, “*era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla*” (CORTÁZAR, 2015, p. 528). Em seguida, para se distrair, o protagonista retoma os acontecimentos do acidente em que é possível observar o paralelo entre o dia e a noite, sendo o desmaio, o vazio, a lacuna:

Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. (CORTÁZAR, 2015, p. 528).

É interessante pensar que esse vazio, ou essa lacuna, se apresenta justamente como a metáfora que se faz possível no neofantástico ou no realismo mágico, dada a impossibilidade de nomear essa segunda camada, por baixo da realidade, que é passo a passo revelada no decorrer da narrativa de maneira muito sutil até seu clímax. O narrador tenta explicar do que se trata essa parte que se recusa a sair à luz, mas falha, pela impossibilidade de representação.

Outro fato interessante é o de que quando ele volta do desmaio, sente-se como alçado de um poço à luz do dia, o que lhe soa como um alívio. É como se suplicasse por algo em um momento de pavor extremo e tivesse esse pedido atendido de alguma forma.

Pela última vez, ele volta a “dormir” e a mudança de cenário se faz. O protagonista não é capaz de ver nada, mas é capaz de sentir tudo, sendo que em um sonho, de fato, isso se apresenta de modo contrário, ou seja, é possível ver, e não sentir. Então ele escuta um grito e se dá conta de que esse grito é dele próprio que o fazia “por estar vivo”. Também não é possível gritar em um sonho. Desesperado, tenta se livrar das amarras que o prendiam e aceder à realidade do hospital, o que consegue por poucos segundos, pois vê o cenário à sua volta, mas ao tentar agarrar a garrafa de água, sua mão não segura nada e o cenário se firma de uma vez por todas na realidade da guerra florida, que englobou a narrativa de uma vez por todas, e de seu fim iminente. E, então, no clímax da histórica, ele se dá conta de que:

aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. (CORTÁZAR, 2015, p. 531).

Mais uma vez, erguido de “barriga para cima” ele é levado ao sacrifício. E nas últimas linhas da história se revela, de modo explícito (porque, implicitamente, toda a narrativa está permeada de indícios) a similaridade entre os dois planos, pois em ambos os lados ele também foi erguido do solo (de um lado pelos médicos, de outro pelos astecas), alguém também chegou até ele com facas nas mãos (de um lado, os médicos que o operaram e de outro os astecas), ele que estava de barriga para cima.

Diante da leitura apresentada, vemos que a realidade tal como a conhecemos, em *La noche boca arriba*, era o fantástico, “el sueño maravilloso [...], absurdo como todos los sueños” (CORTÁZAR, 2015, p. 531) e o plano que acreditávamos, como leitores, ser o fantástico, era a realidade plausível do protagonista. A narrativa em si não foi construída para causar medo, tampouco existe uma hesitação a respeito de qual plano o protagonista escolheria. Acreditando que ele, de fato, sonhava com a guerra florida, a tensão estava em saber o significado desse sonho para o acidente que ele havia sofrido, até o momento em que esse sonho ocupa mais texto na história que aquilo que acreditávamos ser a realidade, no entanto, a negação em acreditar que seria possível alguém do passado sonhar com o

futuro tal ele nos apresenta, nos leva a descartar as possibilidades até o clímax, quando isso é revelado explicitamente na história, o que nos causa perplexidade, mas não medo ou pavor.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, por meio da leitura do conto *La noche boca arriba* (2015), de Julio Cortázar, mostrar que, conforme as ideias de Alazraki em seu ensaio *¿Que es lo neofantástico?*, que realmente houve uma evolução no conceito de fantástico, de modo que este se torna insuficiente para problematizar a construção das narrativas no século XX, sobretudo aquelas produzidas em solo hispano-americano.

Partimos das ideias de Todorov (1992) para mostrar como ele postula suas ideias a respeito do gênero e de como as imprecisões em suas análises dão margem para que suas ideias continuem sendo contestadas e discutidas nos estudos posteriores sobre o gênero, sendo um desses estudos o já mencionado do pesquisador Alazraki (1990).

O neofantástico, que corresponderia ao conceito de Realismo Mágico ou Realismo Maravilhoso, uma corrente literária hispano-americana que nasce como reação a um “realismo criollo” e extrapola a realidade, incorporando o insólito em suas narrativas, propõe que apesar de cercar um elemento fantástico, se distanciam de seus predecessores do século XIX tanto pela sua visão como pela intenção e *modus operandi*.

Em *La noche boca arriba* (2013), vimos que, em relação à visão, a segunda realidade (o plano que acreditávamos ser o onírico) aparece de uma situação ordinária, que poderia passar com qualquer pessoa (e que, de fato, acontece com o próprio Cortázar). Em relação à intenção, o escritor argentino não se propõe, como objetivo, provocar medo no leitor. Existe, no clímax do conto, uma perplexidade, pois nos damos conta de que seguimos mal todos os indícios que nos foram dados e que em uma segunda leitura se revelam evidentes sem que isso tire o brilhantismo da construção da narrativa ou que resolva algo de fato. E não se trata de uma ambiguidade a respeito do que é ou não real, ou do que é ou não é sonho, trata-se de um apagamento das fronteiras de um e de outro e da possibilidade de ambos, porque ambos são a mesma coisa.

Em relação ao *modus operandi*, que é o aspecto mais destacado do texto, ou seja, a própria configuração da narrativa, existe um jogo de sequências que torna praticamente simétrica os dois planos da história enquanto parecem opostas, até se encontrarem e se revelarem o mesmo. E o protagonista não pensa que um plano ou outro possam ser verdade ou mentira, ou que está perdendo a razão com o acidente, muito pelo contrário, o insólito vai entrando sutilmente em cena até engolir a realidade como a conhecemos e fazer dessa realidade o fantástico frente ao cenário “comum” do protagonista.

O texto, obviamente, causa perplexidade, mas não causa medo ou pavor, como era comum acontecer com os textos fantásticos do século XIX. A perplexidade, aqui, teria mais

a ver com o fato de seguirmos mal as pistas deixadas por todo o texto, só possível de serem visualizadas em uma segunda leitura.

E tudo o que foi apresentado corrobora a fala de Cortázar na entrevista dada a Ernesto Gonzáles Bermejo, em 1978: “*Para mi, lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir*” (CORTÁZAR, 1978, apud ALAZRAKI, 1990, p. 27).

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. *¿Que es lo neofantástico?* **Mester**, Estados Unidos, v. 9, n. 2, p.21-33, set. 1990. Anual. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3#page-1>>. Acesso em: 11 jul. 2024.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **Fronteiras: Revista digital do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária**, São Paulo, v. 1, n. 3, p.1-9, set. 2009. Trimestral. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/neofantastico.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2024.

ARENAS, María Isabel González; MORENO, José Eduardo Morales. Análisis narratológico del relato “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. **Espéculo**: Revista de estudios literarios, Madrid, mar. 2011. Trimestral. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/nocheboc.html>>. Acesso em: 12 jul. 2024.

CHIAMPI, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas, Monte Ávila: 1983.

CORTÁZAR, Julio. **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. 305 p.

CORTÁZAR, Julio. La noche boca arriba. In: CORTÁZAR. **Julio Cortázar: Cuentos completos/1**. Buenos Aires: Penguin Random House, 2015. p. 523-531.

FROTA, Adolfo José de Souza. A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos. **Via Litterae**: Revista de Linguística e Teoria Literária, Anápolis, v. 4, n. 1, p.124-144, jan. 2012. Semestral. Disponível em: <[http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9 ADOLFO_FROTA_A_criacao_do_fantastico_estranho_e_maravilhoso.pdf](http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9_ADOLFO_FROTA_A_criacao_do_fantastico_estranho_e_maravilhoso.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2024.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.