



O FANTÁSTICO E O NEOFANTÁSTICO: ANÁLISE DOS CONTOS “AS MÃOS QUE CRESCEM” E “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”, DE JULIO CORTÁZAR

Francisco Ximenes Junior¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Fábio Dobashi Furuzato²

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma análise comparativa entre os contos “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar, a partir dos conceitos teóricos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico). Enquanto o fantástico tradicional propõe ao leitor fatos e eventos que podem ser explicados de forma racional ou sobrenatural, sendo que a dúvida entre um ou outro tipo de explicação é central para esse gênero literário; o neofantástico questiona a natureza do mundo real, sugerindo que existe uma faceta oculta da realidade. O objetivo foi observar a transformação na obra do escritor argentino, levando-se em conta que o primeiro conto escolhido faz parte do livro *A outra margem* (1945) e o segundo, de *Bestiário* (1951). Baseamos nossas análises principalmente nos estudos de Todorov (2003), Bessière (1974), Ceserani (2006), Alazraki (1990), Alvarez (2012), bem como em observações do próprio Julio Cortázar a respeito de sua obra e de sua forma de ver o mundo.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Contos. Literatura fantástica. Neofantástico.

ABSTRACT

This paper develops a comparative analysis between the short stories "As mãos que crescem" and "Carta a uma senhorita em Paris," by Julio Cortázar, based on the theoretical concepts of the traditional and modern fantastic (or neofantastic). While the traditional fantastic proposes to the reader facts and events that can be explained rationally or supernaturally, with the doubt between one or the other type of explanation being central to this literary genre; the neofantastic questions the nature of the real world, suggesting that there is a hidden facet of reality. The objective was to observe the transformation in the work of the Argentinian writer, considering that the first chosen story is part of the book *A outra margem* (1945) and the second, of *Bestiário* (1951). We based our analyses mainly on the studies of Todorov (2003), Bessière (1974), Ceserani (2006), Alazraki (1990), Alvarez (2012), as well as on observations by Julio Cortázar himself regarding his work and his way of seeing the world.

Keywords: Julio Cortázar. Short stories. Fantastic literature. Neofantastic.

¹ Graduando no curso de Letras – Inglês da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade de Campo Grande. E-mail: francisco_ximenes@hotmail.com

² Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Docente do Curso de Letras e do Mestrado Profissional ProfLetras. Mestre e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: fabiodf71@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

A presente pesquisa consiste em um estudo comparativo entre os contos “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, ambos de Julio Cortázar, tomando como base os conceitos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico), de modo a discutir a evolução na escrita do autor, uma vez que o primeiro conto faz parte do livro *A outra margem* (1945) e o segundo, de *Bestiário* (1951).

Reunindo contos produzidos entre os anos de 1937 e 1945, *A outra margem* (1945) permaneceu inédito durante a vida do escritor, tendo sido publicado postumamente, em 1994, na Argentina e na Espanha; e, no Brasil, somente em 2021, na edição de *Todos os contos*, pela Companhia das Letras, que utilizamos como objeto de nossa análise.

Sobre o período inicial de sua trajetória, Cortázar declara em entrevista a Luis Harss (1966): “Compreendi instintivamente que meus primeiros contos não deviam ser publicados. Tinha clara consciência de um alto nível literário e estava disposto a alcançá-lo antes de publicar alguma coisa” (Cortázar apud Harss, 1966, s/p – tradução nossa).³

Bestiário (1951), por sua vez, é composto por contos produzidos em um período no qual o escritor já tinha segurança da qualidade e da originalidade de seus trabalhos:

[...] a partir de um dado momento, digamos 1947, eu estava completamente seguro de que quase todas as coisas que mantinha inéditas eram boas, e de que algumas delas inclusive eram muito boas. Me refiro, por exemplo, a um ou dois dos contos de *Bestiário*. Eu sabia que contos assim não haviam sido escritos em espanhol, em meu país pelo menos. Havia outros. Havia os admiráveis contos de Borges. Mas eu fazia outra coisa. (Cortázar apud Harss, 1966, s/p – tradução nossa)⁴

E, de fato, *Bestiário* (1951) traz alguns dentre os contos que projetariam o escritor como um dos mais importantes do século XX, em língua espanhola, especialmente quando se fala em literatura fantástica.

Nosso objetivo, portanto, é buscar compreender a diferença entre a fase inicial da contística de Cortázar e sua fase madura, a partir dos conceitos teóricos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico).

Basicamente, o fantástico tradicional é a expressão literária surgida no século XVIII, na Europa, a partir do romance gótico, e que dá origem a escritores como E. T. A Hoffmann e Edgar A. Poe; chegando ao auge na segunda metade do século XIX, com autores como Guy de Maupassant e Henry James.

O fantástico tradicional propõe ao leitor um mundo natural, semelhante ao nosso, para em seguida contrapor a esse mundo um acontecimento extraordinário. Segundo Tzvetan Todorov (2003), a dúvida a respeito desse acontecimento (se sobrenatural ou não) é o cerne do fantástico.

³ “Comprendí instintivamente que mis primeros cuentos no debían ser publicados. Tenía clara conciencia de un alto nivel literario y estaba dispuesto a alcanzarlo antes de publicar nada”.

⁴ “a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa.”



Ainda para o teórico búlgaro, o tipo de literatura que surge no século XX, com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, foge completamente a essa formulação, pois o extraordinário ocorre logo no início da narrativa. E quase não há hesitação a respeito da transformação de Gregor Samsa em um inseto monstruoso. O que ocorre é a adaptação do mundo comum ao extraordinário, e isso acaba revelando o absurdo da própria realidade cotidiana.

Todorov, portanto, considera que o fantástico deixou de existir no século XX. Mas, para muitos outros estudiosos, como Irène Bessière (1974), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), o fantástico continua existindo na modernidade, ainda que tenha passado por transformações. Jaime Alazraki (1990), por sua vez, chega a propor um novo termo, o neofantástico, para designar a obra de escritores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Para Alazraki (2021), uma das diferenças básicas entre o fantástico tradicional e o neofantástico é que o primeiro produz medo, a partir do sobrenatural; e o segundo, uma espécie de inquietação, baseada em uma concepção de mundo que se apresenta como alternativa para um tipo de realismo que já não se sustenta mais no século XX.

E o próprio Cortázar comenta, a respeito de seus contos, que a maioria deles pertence ao gênero fantástico “por falta de um nome melhor”, e então define sua própria obra literária como uma oposição a certa concepção do real:

[...] esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, preceito do qual partia o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, princípios, relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (Cortázar, 1993, p. 148)

Neste trabalho, consideramos o fantástico tradicional como a expressão literária que corresponde ao conceito formulado por Todorov, tendo sua existência durante os séculos XVIII e XIX. E, por fantástico moderno (ou neofantástico – e aqui a diferença nos parece mais de terminologia do que de característica), compreendemos a literatura do insólito surgida no século XX e que continua a ser realizada em nossos dias.

Dadas essas breves coordenadas teóricas, vejamos como os dois contos selecionados para a presente pesquisa se relacionam com os conceitos de fantástico tradicional e neofantástico.

1 “AS MÃOS QUE CRESCEM”

“As mãos que crescem” narra a história de Plack, que, após entrar num conflito físico com Cary por algumas ofensas – dentre as quais a de ser um mau poeta –, descobre de forma inusitada que suas mãos, até então motivo de orgulho pela vitória na briga, agora não param de crescer. O conto então acompanha o protagonista ao longo desse evento tão inusitado e inexplicável.

Após a briga com Cary, Plack simplesmente anda pela rua, caminhando para almoçar com Margie, quando de repente percebe o acontecimento extraordinário:

Os dedos de suas mãos se arrastavam pelo chão. Dez sensações incidiam no cérebro de Plack com a colérica enunciação das novidades repentinhas. Ele não queria acreditar, mas era verdade. Suas mãos pareciam orelhas de elefante africano. Gigantescos ecrãs de carne se arrastando pelo chão. (Cortázar, 2021, p.21)



Os leitores acompanham, junto com o personagem, a sua perplexidade diante do fato, que ocorre sem nenhuma explicação. Simplesmente as suas mãos começam a se arrastar pelo chão, e, em um primeiro momento, ele acha graça disso, pensando no quanto a situação era absurda. Tenta erguê-las, e não consegue; não consegue sequer fechá-las, devido ao peso dos dedos:

Quis erguer uma das mãos mas não aguentou o peso. Cada mão devia pesar uns cinquenta quilos. Não conseguiu nem mesmo fechá-las. Ao imaginar os punhos que elas teriam formado, sacudiu-se de rir. Que mãos enormes! Voltar para junto de Cary, discreto e com os punhos feitos tonéis de petróleo, estender um dos tonéis na direção dele, desenrolando-o lentamente, deixando surgirem as falanges, as unhas, enfiar Cary dentro da mão esquerda, sobre a palma, cobrir a palma da mão esquerda com a palma da mão direita e esfregar as mãos suavemente, girando Cary de uma ponta até a outra, como um pedaço de massa de talharim, tal qual Margie nas quintas-feiras ao meio-dia. Girá-lo, cantando canções alegres, até deixar Cary mais moído que um biscoito velho (Cortázar, 2021, p.21).

Como vimos, o fantástico tradicional é uma expressão literária que se destaca por algumas características, sendo a hesitação uma delas, que ocorre quando é colocada em dúvida a natureza de um evento, se ele é natural ou sobrenatural. O texto propriamente não traz a resposta, que permanece indefinida (Todorov, 2003).

Vejamos então o que acontece com as mãos de Plack. Elas subitamente começam a crescer, ele não faz ideia do motivo, e tenta apenas se mover e seguir o seu dia, diante do assombro das pessoas ao redor. Há uma grande dificuldade para abrir a porta e sair para a rua:

Agora Plack estava chegando à saída. Mal conseguia se mexer, arrastando as mãos pelo chão. A cada irregularidade do piso de lajotas sentia o eriçamento furioso de seus nervos. Começou a praguejar em voz baixa, teve a sensação de que tudo ficava vermelho, mas os vidros da porta exerciam alguma influência.

O problema capital era abrir a malfadada porta. Plack resolveu-o assentando um pontapé e enfiando o corpo quando a folha da porta cedeu para fora. Porém as mãos não passavam pela abertura. Pondo-se de lado, quis forçar a passagem primeiro da mão direita, depois da outra. Não conseguiu que nenhuma das duas passasse. Pensou: “Deixá-las aqui”. Pensou-o como se fosse possível, seriamente. – Absurdo – murmurou, mas a palavra já era uma espécie de caixa vazia. (Cortázar, 2021, p. 21-2).

Depois Plack tenta em vão entrar num ônibus e num bonde, e por fim um táxi. Ele apenas quer seguir com o seu dia em meio a todo aquele evento inexplicável, como se observa quando ele diz para o taxista:

– Abra a porta, desça, pegue minha mão esquerda, ponha para dentro, pegue minha mão direita, ponha para dentro, me empurre para que eu entre no carro, mais devagar, assim está bem. Agora me leve até a rua Doze, número quarenta setenta e cinco, depois vá para o diabo, negro dos infernos (Cortázar, 2021, p.23).

É relevante destacar a presença de injúria racial na atitude do personagem, a qual evidencia uma visão de mundo característica do contexto histórico de 1937, ano de produção do conto. Tal



constatação, contudo, não implica necessariamente atribuir ao autor a mesma perspectiva discriminatória, mas sim reconhecer que ele pode estar representando, de modo crítico ou descriptivo, práticas e valores sociais de sua época. Esse é um detalhe que inicialmente parece ter pouco peso na narrativa, servindo mais como uma representação da sociedade da época; porém, mais adiante, enquanto Plack desconta sua raiva no motorista de táxi negro, o narrador aponta que o personagem: “Descontava no subalterno negro, sem saber o porquê de sua irritação. Uma questão racial, quem sabe, evidentemente sem porquês”. (Cortázar, 2021, p.23)

E, de fato, a raiva de Plack não parece escolher suas vítimas, como se revela em seu diálogo com o médico, Dr. September:

– O que o traz aqui, amigo Plack?
Plack olhou para ele penalizado.
– Nada – replicou, displicente. – Estou com dor na árvore genealógica. Então não está vendo minhas mãos, pedaço de esculápio? (Cortázar, 2021, p.23-4).

Outra característica do fantástico é a sua ambiguidade. Nele, há alternâncias entre real e imaginário, como também entre lógico e ilógico. Essas alternâncias permeiam a narrativa, deixando o leitor em dúvida a respeito de como classificar cada um dos eventos narrados, não havendo uma resolução definitiva para a história nesse aspecto (Oliveira, 2011).

Isso se reflete nas reações de Plack, que, mesmo diante de um evento ilógico e sobrenatural, inexplicável, busca ter reações e escolhas lógicas. Ele decide ir até um médico e pensa na possibilidade de amputação de suas mãos enormes, que não param de crescer. O protagonista, até aqui, parece extremamente controlado e racional diante de um fato tão incrível:

– Vou até a casa de um médico – disse Plack. – Não posso entrar assim na casa de Margie. Por Deus, não posso; o apartamento inteiro ficaria ocupado. Vou consultar um médico; se ele aconselhar a amputação, aceito, é o único jeito. Estou com fome, estou com sono (Cortázar, 2021, p. 23).

Contudo, essa segurança e essa racionalidade não se sustentam ao longo de todo o conto, e o protagonista sucumbe mais adiante, quando, diante de um médico que quer transformá-lo em atração de circo, tem um colapso e irrompe em lágrimas, pedindo para ser operado imediatamente, para que sejam amputadas aquelas mãos gigantescas:

– A pior parte é a que estou passando agora – disse Plack, erguendo mentalmente as mãos até a cabeça. – Me opere, doutor, pelo amor de Deus. Me opere... Estou lhe dizendo para me operar! Me opere, homem..., não seja bandido!!... Entenda o que eu estou sofrendo!! Nunca cresceram mãos no senhor...?? Pois em mim, sim!!! Olhe isso... em mim, sim!!! (Cortázar, 2021, p.24).

Após o auge do desespero de Plack, o Doutor September concorda em operá-lo. O protagonista é anestesiado e, enquanto começa a adormecer, lembra-se da briga que teve com Cary. Quando desperta da anestesia, Plack é acordado justamente por Cary, que está preocupado com ele. Então o protagonista acredita que perdeu a briga, tendo desmaiado ao levar um soco no queixo e sonhado tudo aquilo sobre suas mãos enormes que não paravam de crescer.



Plack se sente aliviado ao pensar que tudo foi um sonho e, no momento seguinte ao seu despertar, ameaça Cary de surrá-lo de verdade. Mas, ao olhar para as próprias mãos, depara-se com os membros mutilados. O desfecho, portanto, mantém a ambiguidade típica do fantástico.

Assim, a narrativa fantástica se constitui como uma “poética da incerteza”, que lida com sentimentos contraditórios e interpretações ambíguas. Pois, se tudo não passava de um sonho, não há como explicar os membros mutilados. Por outro lado, se as mãos de fato haviam crescido daquele modo exagerado, as causas para isso é que não são explicadas. Assim, as duas possibilidades de interpretação são igualmente contraditórias e impossíveis, o que corresponde à ideia de Irène Bessière sobre o fantástico. (Bessière, 1974)

Também há, em “As mãos que crescem”, um efeito humorístico, desde a acusação de Plack como um mau poeta, passando pelo exagero no crescimento das mãos e nas descrições pouco detalhadas (que lembram desenhos animados), até a possibilidade de que tudo não passava de um sonho:

Lentamente voltava a si. Ao abrir os olhos, a primeira imagem que se colou neles foi a de Cary. Um Cary muito pálido e preocupado se inclinava balbuciente sobre ele.

– Meu Deus...! Plack, velho... Nunca imaginei que fosse acontecer uma coisa dessas...

Plack não entendeu. Cary, ali? Pensou; quem sabe o dr. September, prevendo uma possível gravidade pós-operatória, avisara os amigos. Porque, além de Cary, via agora os rostos de outros funcionários da Prefeitura agrupados em torno de seu corpo estendido.

– Como você está, Plack? – perguntava Cary com voz estrangulada. – Está... está se sentindo melhor?

Então, de modo fulminante, Plack compreendeu a verdade. Havia sonhado! Havia sonhado! “Cary me acertou um soco no queixo, desmaiando-me; no meu desmaio sonhei esse horror das mãos...” [...]

– Você me venceu, mas espere eu me recuperar um pouco..., vou lhe dar uma surra que vai deixá-lo um ano de cama...!

Ergueu os braços para confirmar suas palavras com um gesto concludente. Então seus olhos viram os cotocos. (Cortázar, 2021, p. 25-6).

A respeito do humor, Pierini (2018) observa que ele ocorre em narrativas fantásticas como algo que se opõe ao sobrenatural, como uma contraposição cética e irônica. Em “As mãos que crescem”, com a possibilidade de tudo não ter passado de um sonho – a despeito do lugar comum que essa solução narrativa representa –, o tom humorístico se fortalece. Porém, a visão dos “cotocos” logo contradiz essa possível resolução. E, assim, com a invasão de um elemento sobrenatural no mundo natural, temos um recurso que Ceserani (1999) denomina de “objeto mediador”, um dentre os “procedimentos narrativos e retóricos” recorrentes na literatura fantástica.

Esse procedimento ocorre, por exemplo, no conto “O pé da múmia” (1840), de Théophile Gautier, bem como em “A morte amorosa” (1836), do mesmo autor. Nas duas narrativas, o inusitado também se relaciona com o mundo dos sonhos, mas um elemento da realidade onírica invade o nível de realidade em que o personagem se encontra desperto. E é justamente esse elemento que se denomina como “objeto mediador”.



Outro tema recorrente na literatura fantástica, que também se encontra em “As mãos que crescem”, é o do sobrenatural relacionado a uma parte específica do corpo. Isso ocorre no já citado “O pé da múmia” (1840), de Gautier; em “A mão encantada” (1832), de Gérard de Nerval; “O nariz” (1836), de Nicolai Gógol; “A pata do macaco” (1902), de W. W. Jacobs; dentre outros.

Cada um dos contos mencionados acima mereceria uma análise específica, pois os temas – tanto do sonho, quanto das partes do corpo sobrenaturalizadas – são abordados de modo bastante singular em cada caso. Mas o que importa aqui é demonstrar como esse conto da fase inicial de Cortázar selecionado para este trabalho ainda está bastante preso à tradição do fantástico.

Por outro lado, o fato de a hesitação não se constituir como eixo central do conflito narrativo – pois, ao invés de ficar se perguntando sobre o que aconteceu consigo, Plack segue adiante buscando uma solução lógica para resolvê-lo – é uma característica que aproxima “As mãos que crescem” mais do fantástico moderno do que do tradicional. E, além disso, o efeito está longe de ser o do medo causado pelo sobrenatural (típico do fantástico tradicional), indo mais na direção do absurdo (próprio ao neofantástico).

Assim, neste seu conto da fase inicial, encontramos um Cortázar ainda no meio do caminho entre as duas formas de expressão literária tomadas como referências teóricas para o nosso trabalho. Mas vamos prosseguir, em busca de mais elementos para a análise comparativa.

2 “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”

Este conto consiste todo em uma carta enviada a Andréa, uma senhorita que se encontra em Paris. O autor da carta inicia o texto, revelando os motivos pelos quais ele não queria ter ido morar no apartamento dela, na Rua Suipacha, em Buenos Aires:

Não tanto pelos coelhinhos, é mais porque me dá pena entrar numa ordem estabelecida, já construída nas mais finas malhas do ar, essas que em sua casa preservam a música da lavanda, o adejar de uma pluma para pó de arroz, o jogo do violino e da viola no quarteto de Rará. Me entristece entrar num recinto onde alguém que vive lindamente arrumou tudo como uma reiteração visível de sua alma, aqui os livros (de um lado em espanhol, do outro em francês e inglês), ali as almofadas verdes, naquele lugar preciso da mesinha o cinzeiro de cristal que parece o corte de uma bolha de sabão, e sempre um perfume, um som, um crescer de plantas, uma fotografia do amigo morto, ritual de bandejas com chá e pequenas pinças de açúcar (Cortázar, 2021, p. 89).

São apresentados, portanto, diversos motivos, por vezes aparentemente desconexos, para o autor da carta não ter desejado ir morar no apartamento. A descrição do local é vívida, tanto em aspectos físicos (descrição do espaço), como em momentos e sentimentos vivenciados ali (ambientação), e a principal motivação para não ter desejado ir para lá é afetar a estrutura e a ordem estabelecidas por quem anteriormente ali morava.

Enquanto argumenta sobre os seus motivos, o narrador-protagonista entremeia fatos da realidade palpável com outros fatos, que ora podem parecer imagens poéticas (“finas malhas do ar”, “música da lavanda”, “reiteração visível de sua alma”, “corte de uma bolha de sabão”, “ritual de bandejas”), mas também podem remeter a uma outra faceta da realidade, um outro mundo além dos véus do mundo concreto, característica própria do neofantástico:



Exatamente entre o primeiro e o segundo andar, senti que ia vomitar um coelhinho. Eu nunca havia lhe falado nisso antes, não pense que por deslealdade, mas é natural que a pessoa não comece a explicar aos outros que de vez em quando vomita um coelhinho. Como o fato sempre se passou comigo quando estou sozinho, guardei-o tal como se guardam tantos registros do que sucede (ou fazemos suceder) na total privacidade. Não me recrimine, Andrée, não me recrimine. De vez em quando me acontece de vomitar um coelhinho. Isso não é razão para não morar em qualquer casa, não é razão para que devamos nos envergonhar e isolar-nos e manter o bico calado (Cortázar, 2021, p. 90).

O autor da carta passa a desenvolver, de maneira minuciosa, a descrição do processo pelo qual, segundo sua narrativa, ocorre o ato de regurgitar um “coelhinho”. Ele diz que coloca os dedos na boca como uma pinça aberta, aguardando até que sinta na garganta a lanugem morna que efervesce como um sal de frutas. Então retira os dedos da boca e dali sai um coelho branco, normal e perfeito, mas bem pequeno.

O protagonista então explica que, ao chegar ao apartamento de Andrée, percebeu que vomitaria um coelhinho, sendo um prenúncio do que seria sua vida na nova casa. Em sua casa anterior, ele tinha sob controle esse problema de vomitar coelhos, seguindo uma rotina de semear um trevo a cada ocorrência, e quando eles cresciam, entregá-los a uma certa “sra. de Molina”:

Em outro vaso já vinha crescendo um trevo tenro e propício, eu aguardava sem preocupação a manhã em que a cócega de uma lanugem subindo me fechava a garganta, e o novo coelhinho repetia a partir daquele momento a vida e os hábitos do anterior. Os hábitos, Andrée, são formas concretas do ritmo, são a cota de ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhinhos uma vez que se havia entrado no ciclo invariável, no método (Cortázar, 2021, p. 91).

Ele explica, então, por que entregava os coelhinhos para a sra. de Molina, ao invés de apenas se livrar deles. E aponta que havia um apego aos animais, dizendo que apenas se a própria Andrée vomitasse um ela poderia compreender. Os coelhos eram como filhos para ele, e por isso ele não conseguia matá-los.

Quando ele vomitou um coelho na casa de Andrée, decidiu que ia matá-lo, mas não foi capaz:

Assim que pude, me tranquei no banheiro; matá-lo em seguida. Uma fina zona de calor rodeava o lenço, o coelhinho era branquíssimo e acho que mais bonito que os outros. Não olhava para mim, simplesmente fremia e estava feliz, o que era a maneira mais horrível de olhar para mim. Tranquei-o no armário vazio e voltei para desfazer a mala, desorientado porém não infeliz, sem me sentir culpado, sem ficar lavando as mãos para retirar delas uma última convulsão.

Compreendi que não podia matá-lo. Mas naquela mesma noite vomitei um coelhinho preto.

E dois dias depois um branco. E na quarta noite um coelhinho cinza (Cortázar, 2021, p. 92).

Por fim, ele confessa que deixou os coelhinhos dentro do armário onde ficavam suas roupas:



Durante o dia eles dormem. São dez. Durante o dia eles dormem. Com a porta fechada, o armário é uma noite diurna somente para eles: ali eles dormem sua noite com tranquila obediência. Quando vou para o trabalho, levo as chaves do quarto. Sara deve achar que desconfio de sua honestidade e olha para mim com ar de dúvida, toda manhã se percebe que está a ponto de me dizer alguma coisa, mas no fim se cala e fico bem contente (Cortázar, 2021, p.93).

O neofantástico, diferentemente do fantástico tradicional, aparece como uma resposta à complexidade do mundo moderno, com tantas nuances e complicações. Nesse mundo, a crença no progresso da ciência e na supremacia da razão é questionada, em face às contradições observadas no dia a dia. Por isso, uma nova expressão literária se apresenta para a nossa reflexão sobre a realidade que vivemos (Alvarez, 2012).

O neofantástico assume uma concepção de que o mundo real não é tudo o que existe, sendo apenas uma fachada. Ele está sobreposto a uma segunda realidade, e essa segunda realidade é o foco da narrativa. Trata-se de um outro mundo, que está além dos sentidos e das percepções da realidade, mas que também exerce influência sobre os acontecimentos e possui seus próprios valores e histórias (Deves, 2020).

E é isso que se observa neste conto, que narra a história de um homem que vomitava coelhos, e ele vomita vários, deixa-os durante o dia dentro do guarda-roupa num quarto trancado para que ninguém os veja, indo resolver suas coisas do dia, trabalhar, e depois retornar à noite.

E depois que Sara, a governanta da amiga que está em Paris, retira as bandejas do jantar e lhe deseja boa noite, ele fica com sua responsabilidade, sozinho no quarto com os coelhos: “sozinho com o armário condenado, sozinho como meu dever e minha tristeza” (Cortázar, 2021, p.93). Ele então permite que os animais saiam e brinquem pelo cômodo. Eles comem silenciosos o trevo. Nesse momento, o narrador diz que são dez, todos brancos, e que eles gostam da luz, já que quase nunca a veem, e sua noite não tem lua ou estrelas.

Ele relata, então, que foi para a casa de Andréa para descansar, mas que não tem culpa se às vezes vomita um coelho, e agora está cheio de responsabilidades por causa disso. A sua responsabilidade é tamanha que seus amigos têm estranhado suas noites recolhidas, e ele tem lutado para que os coelhos não destruam as coisas de Andréa, como seus livros e móveis:

A senhora gostava muito de seu abajur com suporte de porcelana cheio de borboletas e cavaleiros antigos? Mal se notam as emendas, trabalhei a noite inteira com um cimento especial que me venderam numa loja inglesa – como a senhora sabe, as lojas inglesas vendem os melhores cimentos – e agora fico sempre ao lado dele para que nenhum consiga tocá-lo de novo com as patas (é quase bonito ver como eles gostam de ficar de pé, nostalgia do humano distante, quem sabe imitação de seu deus ambulando e olhando para eles de cara feia; além disso a senhora deve ter percebido – quem sabe em sua infância – que é possível deixar um coelhinho de castigo por horas e horas, virado para a parede, de pé, patinhas apoiadas e muito quieto) (Cortázar, 2021, p. 94).

Às cinco da manhã, ele coloca os coelhos para dormir e limpa toda a bagunça, para não despertar a curiosidade de Sara. Ainda assim, relata que Sara desconfia, às vezes percebendo algo estranho, mas que ele dá de ombros para seu olhar de desconfiança e ela não faz nenhuma pergunta. Afinal, ele entende que não valeria a pena contar para ela.



O protagonista relata, então, que são dez, e não vomitou mais nenhum. Contudo, ao retomar a escrita da carta no dia seguinte, diz que são onze coelhinhos, novamente trazendo informações que tendem a desnortear o leitor, provocando a sua confusão e estranheza, como é comum no neofantástico.

Como vimos, enquanto a intenção do fantástico tradicional é provocar medo, o neofantástico busca outros sentimentos. Os seus objetivos envolvem a inquietação do leitor, sua perplexidade, levando-o a desconfiar de sua própria realidade. Assim, essa literatura provoca a dúvida a respeito do tecido da realidade, fazendo com que o leitor se questione a respeito da possibilidade da existência de outros mundos, que estejam além de seus sentidos (Alvarez, 2012).

O protagonista encerra a escrita, explicando o motivo da longa carta – dar uma explicação para a destruição que os coelhinhos provocaram no apartamento de Andréé:

Em vão tentei retirar os pelos que estragam o tapete, alisar a borda do pano roído, trancá-los novamente no armário. O dia sobe, talvez Sara se levante logo. É quase estranho que eu não me preocupe com Sara. É quase estranho que eu não me preocupe vendo-os saltitar em busca de brinquedos. Não tive tanta culpa, a senhora verá ao chegar que muitos dos escombros estão bem reparados com o cimento que comprei numa loja inglesa, fiz o que pude para evitar que a senhora se zangasse... (Cortázar, 2021, p. 95-6).

Na literatura neofantástica, há uma reorientação entre o real e o absurdo. A narrativa leva o leitor a investigar sua concepção de realidade, questionando suas crenças, e refletindo a respeito dos eventos sobre os quais ele tomou conhecimento. A reflexão é sobre a natureza desses eventos, se eles são ou não são possíveis também no mundo real (Alvarez, 2012).

A carta termina de forma sombria, dando a entender que o protagonista precisou se livrar dos coelhinhos, pois, como ele aponta, até dez “estava bem”. Mas, de acordo com a sua reflexão, onze é um número complicado, já que dizer onze significa logo dizer doze, e então dizer treze. Ele percebe, portanto, que os pequenos animais continuariam a vir e a situação se tornaria insustentável, e, como ele vomitava coelhinhos, o problema era ele próprio:

Então chega o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as lembranças, a senhora e talvez muitos mais. Esse balcão sobre a Suipacha está repleto de aurora, dos primeiros sons da cidade. Não creio que tenham maior dificuldade em recolher onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem cheguem a tomar conhecimento deles, atarefados com o outro corpo que convém retirar de uma vez, antes que passem os primeiros estudantes (Cortázar, 2021, p. 96).

Fica subentendido, portanto, que o autor da carta planeja tirar a própria vida, atirando-se do apartamento junto com seus onze coelhinhos. E observamos, deste modo, um desfecho muito mais sombrio; diferente do que ocorre em “As mãos que crescem”, que, embora tenha sua surpresa pelos cotocos de Plack, não é tão dramático.

Passados aproximadamente 14 anos entre os momentos de produção de cada conto, os textos são bastante diferentes, nos mais diversos aspectos. “Carta a uma senhorita em Paris” apresenta um mundo ficcional muito mais elaborado e próximo do realismo, sem aquele tom humorístico do conto anterior e também com um desfecho mais sombrio.



3 FANTÁSTICO E NEOFANTÁSTICO NA OBRA DE CORTÁZAR

Como apontado acima, esses dois contos foram produzidos em momentos distintos na trajetória de Cortázar. O primeiro, escrito em 1937, quando ele tinha 23 anos, é uma história fantástica com um desfecho que oscila entre o leve e cômico, quando tudo parece ser apenas um sonho, e depois se encerra de modo relativamente impactante, com a revelação de que as mãos foram mesmo amputadas; o segundo, publicado em 1951, possui um desfecho mais trágico, quando o autor da carta parece estar disposto a tirar a própria vida, ao perceber que os coelhinhos não parariam de vir e se tornariam um problema incontrolável.

Os coelhinhos vinham de dentro, eram divertidos para o seu genitor, e também caros a ele, importantes, faziam-no feliz; por outro lado, eles provocavam danos nos móveis, traziam problemas para ele resolver, e ele preferia escondê-los do mundo. Ao fim, ele prefere partir deste mundo a continuar gerando seus coelhinhos, que vinham espontaneamente.

Uma reflexão possível é sobre sentimentos, ideias e opiniões que saem de dentro do protagonista – também ele um escritor, ainda que de cartas –, do seu peito e de sua mente, que lhe são caros a ponto de não conseguir matá-los, mas que podem causar problemas se expostos. Ele prefere escondê-los, e elas são tantas, e vêm sem parar, de modo que se torna uma situação incontrolável.

A literatura fantástica (tanto a tradicional quanto a moderna) permite uma leitura alegórica, mas essa alegoria nunca chega a anular o sentido literal do acontecimento narrativo. É o que aponta Deves (2020), em seu artigo sobre *A jangada de pedra*, de José Saramago, obra em que a Península Ibérica se desgarra da Europa e vaga pelo Oceano. A obra pode significar tanto um sentimento de resistência contra a adesão de Portugal à União Europeia, como pode ser lida pelo que ela é, como uma obra neofantástica.

Do mesmo modo, a história das mãos de Plack que não param de crescer também pode ser interpretada como uma alegoria. A princípio, logo após lutar com Cary, Plack se vangloria de suas mãos, de como elas eram poderosas e únicas em desempenhar seus papéis, sejam eles relacionados a lidar com documentos na prefeitura, escrever poemas ou em socar seu colega (que o acusa de mau poeta). Mas essa fixação em uma parte do corpo, bem como sua supervalorização, pode levar a uma série de problemas, tanto para o indivíduo como para suas relações sociais. Plack se viu num problema gigantesco, a ponto de desejar a amputação das próprias mãos para voltar à normalidade.

Ele acaba acordando, inicialmente pensando que tudo era um sonho, mas logo descobre que suas mãos foram mesmo amputadas. O evento lhe causa estranheza e segue sem explicação.

Por sua vez, em “Carta a uma senhorita em Paris”, há realmente uma realidade paralela à nossa, em que coisas incríveis acontecem, de onde vêm os coelhos que o autor da carta vomita. Neste caso, simplesmente não é possível se apegar a alguma lógica em busca de respostas, e existem coisas que não podemos explicar.

É interessante observar uma diferença no nível de elaboração dos contos e como isso mostra que Cortázar caminhou, do livro inicial (que permaneceu inédito durante sua vida), para o seguinte (que viria a se tornar seu livro de estreia), em direção da originalidade que irá projetá-lo como um dos autores fundamentais para o neofantástico proposto por Alazraki (1990).

Como aponta Todorov (2003): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2003, p. 31)



De fato, é isso o que acontece com Plack quando suas mãos crescem inesperadamente e não param mais de crescer. Até aquele momento, ele apenas conhece as leis naturais, e é confrontado com um acontecimento sobrenatural, com algo inexplicável. Por outro lado, ao invés de se perguntar sobre a natureza do acontecimento, tudo o que ele quer é resolver aquele problema, recorrendo, novamente, à ciência que conhece – a medicina –, para trazer uma solução, mesmo que limitada – a amputação de suas mãos.

Todorov (2003) aponta ainda que a hesitação não é apenas do personagem, mas também ocorre com o leitor implícito:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador) [...]. A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico (Todorov, 2003, p. 37).

Como também aponta Todorov (2003), o fantástico deve obrigar o leitor a enxergar o mundo ficcional como um mundo semelhante ao seu, e, portanto, deve haver uma explicação natural (ou a aceitação do sobrenatural) para os fatos que ele lê. Por isso, enquanto a solução não se apresenta, ele hesita tanto quanto o personagem. Mas, em “As mãos que crescem”, a hesitação do protagonista logo se dilui na busca por uma solução prática para o problema.

Ainda conforme Todorov (2003), o leitor também deve rejeitar a interpretação alegórica ou poética, ou seja, deve interpretar o sobrenatural em sua literalidade, enquanto acontecimento narrativo, e não como uma figura de linguagem.

Essa questão também está presente no conto “As mãos que crescem”, pois – mesmo que o conflito se volte mais para a busca de uma solução prática para o problema – a estranheza em torno do crescimento das mãos de Plack permanece, a ponto de, em certo momento, o narrador apontar uma possível saída, dando a entender que tudo aquilo era um sonho. Mas o mundo ficcional desse conto não é assim tão semelhante ao nosso. Afinal, se o compararmos com o nível de detalhes das descrições de “Carta a uma senhorita em Paris”, perceberemos que, em “As mãos que crescem”, o grau de elaboração do mundo ainda é muito pouco trabalhado.

E, como observa David Roas (2014), o realismo é necessário para a produção do efeito fantástico:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida a nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. (Roas, 2014, p. 51)

Nesse sentido, o efeito de estranheza de “Carta a uma senhorita em Paris” é muito maior, uma vez que o realismo deste conto é mais bem desenvolvido – seja pelas descrições mais detalhadas do ambiente, como fica claro pelos trechos citados acima do próprio conto; seja pela



densidade psicológica maior das personagens; ou ainda pelas referências mais diretas ao mundo real (como a Rui Suipacha, em Buenos Aires, e a cidade de Paris).

Além disso, em “Carta a uma senhorita em Paris”, o absurdo é ainda maior do que no conto anterior, pois o protagonista simplesmente vomita coelhinhos. E esse fato parece natural para ele, ao mesmo tempo em que é a raiz de seus problemas, ou seja, é o que gera o próprio conflito narrativo.

Assim, no segundo conto analisado aqui, estamos diante de um novo tipo de literatura, em que o protagonista vive em um mundo como o nosso, mas esse mundo se apresenta como uma máscara; ele pode ser tocado por outro mundo, outra realidade em que eventos fantásticos acontecem. Isso coincide com a definição de Alazraki (1990): “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um disfarce que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

Observa-se, portanto, que durante o processo de produção dos contos de *Bestiário*, a escrita de Julio Cortázar estava mais alinhada com a modernidade literária, sendo “Carta a uma senhorita de Paris” um exemplo de avanço nessa trajetória. O elemento fantástico, nesse conto, não causa estranheza ao protagonista; pelo contrário, é apresentado como um elemento inerente à sua natureza, sem qualquer questionamento.

Se, no fantástico tradicional, há estranheza e questionamento do sobrenatural, no neofantástico isso é diferente:

Desde o início, na narrativa neofantástica, instaura-se uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela. A narração já se inicia partindo de uma situação sobrenatural e esta se mantém até o final, sendo aceita ou pouco contestada, não acontecendo choques ou colisões entre diferentes ordens ou leis. (Borges; Cánovas, 2015, p. 85).

O insólito, nessas histórias, se faz presente desde o início. E é isso que acontece em “Carta a uma senhorita de Paris”, que desde o começo já estabelece que o autor da carta vomita coelhinhos. Em “As mãos que crescem”, tudo se inicia com uma briga, uma troca de socos entre Plack e Cary; depois da briga, Plack sai pela rua normalmente, e logo suas mãos começam a crescer.

Em ambos os casos, o leitor observa que é algo estranho, e o protagonista sabe que é, mas segue sua vida normalmente, sem perder tempo com dúvidas diante das possíveis causas do problema. A história segue naturalmente a partir desse fato, como Alazraki (1990) aponta ser característico do neofantástico, em contraposição ao fantástico.

Levando em conta todas as questões apontadas acima, fica a impressão de que, em “As mãos que crescem”, Cortázar procura criar algo diferente do fantástico tradicional, mas ainda não consegue se desvencilhar completamente da necessidade de apresentar uma possível explicação para o acontecimento insólito; e, além disso, ainda não conseguiu desenvolver suficientemente o realismo necessário à inquietação provocada pelo neofantástico.

Em “Carta a uma senhorita em Paris”, por sua vez, o escritor argentino já superou essas limitações e conseguiu criar algo, de fato, muito original, e mais alinhado com as concepções de realidade do nosso tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A presente pesquisa teve como objetivo oferecer um estudo comparativo entre “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar, com base em conceitos teóricos relacionados ao fantástico tradicional e ao moderno (ou neofantástico).

O fantástico tradicional se passa em uma realidade como a nossa, mas apresenta fatos que não podem ser explicados racionalmente, causando estranheza no protagonista e no leitor. A narrativa é construída ao redor da estranheza sobre esse fato.

Já no caso do neofantástico, embora o fato possa, num primeiro momento, ser estranho, ele é logo assimilado pelos personagens, como se o mundo ficcional assumisse a existência de uma segunda camada da realidade à qual normalmente não temos acesso, mas que permite que tais coisas aconteçam. A narrativa prossegue, aceitando esse outro nível de realidade e sendo construída em torno dele.

Com a comparação entre os dois contos, um de 1937 e outro de 1951, foi possível apontar as transformações na escrita de Julio Cortázar. “As mãos que crescem” é, em alguns aspectos, um conto ainda próximo do fantástico tradicional – embora busque inaugurar algo diferente, mas que o escritor parece ainda estar tateando –, ao passo que “Carta a uma senhorita em Paris” é um conto bastante representativo do neofantástico.

Como dissemos, o fantástico tradicional surge no século XVIII e atinge seu auge, no século XIX, como uma forma de oposição ao Realismo/Naturalismo ainda dominante; o neofantástico expressa melhor a mentalidade dos séculos XX e XXI, em que os pressupostos do Realismo/Naturalismo já não se sustentam mais, pois a nossa concepção de mundo sofreu sucessivos abalos, dentre os quais podemos apontar: o surgimento da Psicanálise, a crise da racionalidade diante das guerras mundiais, o relativismo das ciências modernas e, mais recentemente, a cibercultura (Roas, 2014)⁵.

Assim, “Carta a uma senhorita em Paris” expressa, de forma mais plena, as inquietações próprias do nosso tempo. Não por acaso, *Bestiário* (1951) inaugura a projeção pública de Julio Cortázar como um dos grandes escritores do século XX, reconhecido, ao lado de Kafka e Borges, como um dos principais representantes do fantástico moderno (ou neofantástico).

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, Los Angeles, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990.

Disponível em: <https://share.google/uMNwgX21P8OfCaxUr>. Acesso em 05 de setembro de 2025.

ALAZRAKI, Jaime. Conto: introdução. In.: CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. **FronteiraZ**, n. 9, p. 36-44, 2012. Disponível em:

<https://share.google/wDODAk4mYjKD0Cwqx>. Acesso em 17 de fevereiro de 2023.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris. Larousse. 1974.

BORGES, K. J. S.; CÁNOVAS, S. Y. L. M. O sobrenatural reinventado: o neofantástico em *O anjo e o resto de nós*, de Letícia Wierzchowski. **Revista Virtual de Letras (Rev. Let.)**, São Paulo, v. 55, n. 2,

⁵ A esse respeito, veja-se especialmente o capítulo 2: “O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição”.



p.79-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://share.google/pL5BN3aQJiOgOWbba>. Acesso em 03 de agosto de 2022.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEVES, Maristela Scheuer. A jangada de pedra: entre o (neo) fantástico e o alegórico. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, n. 24, p. 199-209, 2020. Disponível em: <https://share.google/FgTY7GwJnCFuOcbHi>. Acesso em 06 de outubro de 2022.

HARSS, Luis. Julio Cortázar: o la cachetada metafísica. In: _____. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. p. 252-300. Disponível em: <https://www.literatura.us/cortazar/harss.html>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. Notas sobre a teoria estruturalista do gênero fantástico de Tzvetan Todorov. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 3, p. 276-291, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revele/article/view/11268>. Acesso em 02 de setembro de 2025.

PIERINI, Fábio Lucas. Jean Lorrain: humor como vetor de tensão do fantástico. **Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico**, v. 6, n. 1, p. 19-39, 2018. Disponível em: <https://share.google/CdyJYQjLycZPy1x0I>. Acesso em 14 de novembro de 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.