

Julio Cortázar e Lygia Fagundes Telles nas Encruzilhadas de seus Duplos

Fernando de Moraes Gebra

Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS)/ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL)/ Universidade de Lisboa

Resumo: O presente artigo divulga resultados do meu projeto de pesquisa sobre o duplo na literatura. Com base em estudos de intertextualidade e interdiscursividade, analiso o conto “Casa tomada” de Julio Cortázar, em comparação com “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles. Os protagonistas dos dois contos apresentam sonhos aflitivos, relativos a pulsões sexuais reprimidas, figurativizadas por eventos da ordem do fantástico. Conforme Sigmund Freud, por meio de condensações e deslocamentos, o conteúdo reprimido no inconsciente emerge à superfície, porém disfarçado. A metodologia de análise dos contos relaciona as categorias da enunciação propostas por Greimas (pessoa, tempo e espaço) com a teoria do duplo, proposta por Clément Rosset. Já que a casa é um elemento de forte carga simbólico-figurativa nos contos de Cortázar e Lygia, constituindo o espaço identitário das personagens, o presente estudo narratológico centra-se nas categorias espaciais. Considera-se a tensão dialética de cosmos (ordem social) e caos (desordem das pulsões).

Palavras-chave: Julio Cortázar, Lygia Fagundes Telles, fantástico, duplo, espaço identitário

Abstract: This article announces the results of my research project about the double in literature. Based on studies of intertextuality and interdiscursivity, I analyze the short story "House taken over", by Julio Cortázar, compared to "The ants", by Lygia Fagundes Telles. The main characters of both stories show distressing dreams, related to repressed sexual instincts, metaphorized by events from the order of the fantastic. According to Sigmund Freud, through condensations and displacements, the repressed contents in the unconscious emerges at the surface, but they do it disguised. The methodology for analyzing these stories relate the categories of enunciation proposed by Greimas (person, time and space) with the Theory of the Double, proposed by Clément Rosset. Since the house is a strongly loaded symbolic and figurative element on

short stories by Cortazar and Lygia, constituting the identity space of the characters, this narratological study focuses on the spatial categories. It considers the dialect tension between cosmos (social order) and chaos (disorder of the instincts).

Keywords: Julio Cortázar, Lygia Fagundes Telles, fantastic; double, identity space

Introdução

Paulo Leminski, no seu discutível ensaio “História mal contada”, talvez seja um dos responsáveis por veicular a falsa ideia de que a literatura brasileira padece de uma ênfase documental, isto é, um “naturalismo puro, aspergido com as águas bentas do realismo socialista” (2001: 126), ao contrário da ficção hispano-americana que, “comparada com o nosso naturalismo pedestre e fotogênico parece uma literatura que enlouqueceu” (*ibidem*). O mesmo posicionamento sobre a narrativa brasileira parece se estender à literatura portuguesa: “Um certo bom senso lusitano pesa em nós como uma lei da gravidade que sempre nos devolve à terra a um nível imaginativo digno do dono do armazém da esquina” (*idem*: 127). Mais adiante, o autor comenta ser *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, “a última grande fábula brasileira”, e acresce que “de lá para cá, nossos ficcionistas se debatem entre o naturalismo e a máquina fotográfica” (*ibidem*), o que a meu ver demonstra ser um calamitoso erro de visão, pois Leminski parece apenas engolir o que a nossa historiografia e crítica literárias de matriz marxista costumam destacar: narrativas com forte apelo social, em detrimento de ficções que oscilam entre o fantástico e o maravilhoso.

Na formação e revisão do cânone literário brasileiro, é fundamental o rastreamento e o estudo sistemático dessas narrativas que apresentam vertentes do insólito ficcional, para demonstrar que a literatura brasileira apresenta um equilíbrio entre documento e imaginação, sobretudo a partir do chamado *boom* latino-americano. Essa designação não configura um estilo de época, pois se trata de um rótulo editorial que costuma “esquecer-se” do Brasil como parte da América Latina, isto é, não se preocupa em incluir muitos autores brasileiros como pertencentes a esse período. Um estudo comparativo das produções literárias latino-americanas escritas em espanhol e em português permite assegurar que a

literatura brasileira apresenta inquietações e problemáticas dialogáveis, como a valorização de outras formas de pensamento para além do lógico-racional de matriz positivista, que fazem parte do imaginário coletivo presente em muitas das narrativas brasileiras: os pensamentos mítico e mágico, de herança indígena e africana.

Em vários textos sobre o *boom* latino-americano, como o conhecido ensaio “El boom en perspectiva”, de Ángel Rama, mencionam-se no máximo os nomes de Guimarães Rosa e Clarice Lispector como escritores brasileiros do *boom*. Embora esse rótulo editorial pareça impróprio por abarcar narrativas tão díspares como as de Julio Cortázar e as de Manuel Puig, por exemplo, foi utilizado largamente para caracterizar essa emergência das produções literárias latino-americanas, que procuravam marcar sua identidade, sem, no entanto, perder de vista os procedimentos estéticos herdados das vanguardas europeias. Para Rama, entretanto, esse rótulo se deve aos leitores e não aos editores: “En el fondo, todos (...) olvidan que el boom (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?” (Rama s/d: 9).

Neste contexto de comemoração dos centenários de nascimento de importantes escritores ibero-americanos como Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Nicanor Parra e Octavio Paz, faz-se necessário verificar as condições dialógicas que seus discursos literários estabelecem com autores brasileiros da mesma época. É o caso, por exemplo, de Lygia Fagundes Telles, cuja produção ficcional estabelece vários diálogos com os experimentos literários desenvolvidos por escritores hispano-americanos dos anos sessenta do século XX, particularmente Julio Cortázar. Discutir os procedimentos estilísticos e temáticos comuns nas poéticas do autor argentino e da autora brasileira é o que mostrarei neste breve trabalho.

1. O sentimento do fantástico

No conhecido ensaio “Do sentimento do fantástico”, Julio Cortázar (1914-1984), a partir de experiências pessoais, entende esse fenômeno como uma das “rupturas da ordem” (1993: 179). Essa ordem constitui-se do nosso dia-a-dia marcado por rotinas,

compromissos de trabalho, passatempos, contas a pagar, entre outros afazeres de uma realidade exterior que “se apresentava todas as manhãs com a mesma pontualidade e as mesmas seções fixas de *La Prensa*” (*idem*: 176). Acostumados a um mundo de rotina, ordem e pontualidade, chegamos a nos surpreender com certas convergências fortuitas “de um guarda-chuva com uma máquina de costura” (*idem*: 179), o chamado ponto vélico de um navio, “ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado”, conforme Victor Hugo, citado por Cortázar (*ibidem*). O sentimento do fantástico vai além do rotineiro e do trivial, posto que emerge nessa esfera cotidiana. Trata-se, pois, de uma ordem sempre aberta, “não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas” (*idem*: 177).

Como exemplo de narrativa fantástica, o escritor argentino cita o conto “August heat”, do escritor inglês William Fryer Harvey (1885–1937). Cortázar revela-se, neste curto ensaio, um leitor admirado de contos fantásticos, oferecendo um breve resumo do conto de Harvey:

O narrador se pôs a desenhar para se distrair do calor de um dia de agosto; quando percebe o que fez, tem diante de si uma cena de tribunal: o juiz acaba de pronunciar a sentença de morte e o condenado, um homem gordo e calvo, olha para ele com uma expressão em que há mais desalento que horror. Pondo o desenho no bolso, o narrador sai de casa e vaga até se deter, fatigado, diante da porta de um lapidário. Sem saber por que se dirige ao homem que esculpe uma lápide: é o mesmo cujo retrato fez duas horas antes sem conhecê-lo. O homem cumprimenta-o cordialmente e mostra-lhe uma lápide nem bem terminada, na qual o narrador descobre o seu próprio nome, a data exata do seu nascimento e a da sua morte: esse mesmo dia (*idem*: 178).

Pelo que se depreende desse conto, o eu torna-se outro, isto é, o narrador, ao desenhar um homem condenado à morte acaba por coincidir o acontecimento temido com o acontecimento realizado. Este, como que por um ardid do destino, acaba por realizá-lo em outro lugar, tal como propõe Clément Rosset quando trata da ilusão oracular (1998: 24). Misteriosamente, sem uma explicação lógico-racional, o desenho que o narrador faz do outro acaba por se converter no simulacro do desenho da morte do eu, da tão temida morte,

que faz com que o sujeito crie um duplo. Conforme Otto Rank, esse duplo, em um primeiro momento, funciona como uma garantia da imortalidade do sujeito para, em momento posterior, converter-se em uma instância anunciadora da morte (1939: 110). O lapidário, no conto de Harvey, representa essa instância fantasmagórica. Sua morte havia sido desenhada pelo narrador, porém, esse lapidário nada mais é que o espectro anunciador da morte, como se verifica quando o narrador vagueia pelas ruas sem destino e se depara diante da casa do lapidário, o aspecto dito real do simulacro artístico, o desenho. Dito de outra forma, também como artista de lápides, o lapidário havia feito com precisão de detalhes a lápide do narrador, fazendo-o coincidir com seu destino trágico.

Os ensaios sobre o tema do duplo na literatura relacionam-no, muitas vezes, ao fantástico. Em seu conhecido livro sobre a literatura fantástica, Todorov adverte que, diante desses relatos, o leitor se perturba, pois o natural se mistura com o sobrenatural de maneira problemática (1977: 33). Dito de outra forma, o leitor não consegue encontrar explicações racionais para os eventos estranhos do relato e, frequentemente, o final fica em suspenso. Diferente do maravilhoso, em que os eventos são apresentados pelo narrador como se fossem naturais (é o caso de bruxas, fadas, poções mágicas, unicórnios, etc.) e criam um mundo que não se entrecruza com o da realidade; no realismo fantástico, os eventos estranhos emergem na realidade cotidiana, atravessando-a e criando outros sentidos ao texto, frequentemente originários do inconsciente, posicionamento corroborado por Sigmund Freud: “Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado” (1989: 266). Ao contrário do maravilhoso, o fantástico apresenta relações próximas com o estranho, uma vez que “o estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (*idem*: 264).

A relação entre o fenômeno do duplo e o sentimento do fantástico é confirmada no ensaio de Cortázar quando o escritor menciona, a par das suas experiências de leitor desse tipo de narrativa, seu processo criativo: “Afinal, no dia em que escrevi meu primeiro conto fantástico não fiz senão intervir pessoalmente numa operação que até então havia sido vicária; um Júlio substituiu o outro com sensível perda para ambos” (1993: 177). A palavra

“vicária” significa “o que faz às vezes de outro”, isto é, o escritor tem a sensação de se ter tornado outro escritor ao embrenhar-se pela seara da escrita de narrativas fantásticas, até então algo inédito no seu processo criativo.

No conto de Harvey, resumido por Cortázar, a morte anuncia-se por meio de um simulacro (o homem do desenho) que termina por coincidir com o destino do próprio narrador. De maneira correlata, encontra-se uma narrativa fantástica que Lygia Fagundes Telles ouviu de uma de suas pajens, “aquelas mocinhas perdidas que eram expulsas de casa. E que minha mãe recolhia para os pequenos serviços” (2002: 105). Essa narrativa oral é resumida pela narradora do conto-ensaio “No princípio era o medo”, texto com fortes elementos autobiográficos, publicado no conjunto de dispersos organizado por Suênio Campos de Lucena e intitulado *Durante aquele estranho chá* (2002). Trata-se da história de um lenhador que se metamorfoseia em lobisomem e chega a devorar o próprio filho. Como em muitas narrativas nas quais se apresenta o transtorno da dupla personalidade, o lenhador não tinha consciência desse lado sinistro que habitava sua psique sombria e “ficou tão triste” (*ibidem*) pela morte do filho. Ao consolá-lo e observar o sorriso do marido, “a mulher deu um grito e fugiu espavorida (que difícil escrever isso!) porque ela reconheceu, presos ainda no vão dos dentes do lenhador, alguns fiapos vermelhos da manta de lã que enrolava a criança na noite de lua cheia” (*idem*: 107).

A exclamação entre parênteses desencadeia um processo rememorativo do ato de criar ficções: “Como era fácil contar essa história lançando mão dos meus recursos, fazia gestos, caretas, gritava (...)” (*ibidem*). A representação teatral no ato de contar histórias oralmente permite perceber os efeitos de sentido nos interlocutores, ou seja, “o susto que levaram todos quando arreganhei a boca para apontar os dentes, lá onde deviam estar presos os tais fiapos de lã vermelha” (*ibidem*). Se a representação teatral era fácil, “o difícil era a escrita” (*idem*: 107), o que faz com que a narradora-ensaísta, logo na abertura de “No princípio era o medo” sintetize: “Comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco, seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas caixas de sabonete” (*idem*: 105).

Conforme sustenta Pedro Chamizo Domínguez, o ensaio moderno, tal como concebido por Montaigne, aparenta-se ao diálogo filosófico proposto por Sócrates, na busca de uma verdade situada no futuro, não algo já sabido e inquestionável, mas sim uma verdade que é, ao mesmo tempo, ignorância, “entendida não como falta absoluta de conocimiento sino como reconocimiento de los límites de lo sabido” (1999: 26). No ensaio, o eu não apresenta certezas, apenas levanta hipóteses, tal como é feito por Julio Cortázar em “Do sentimento do fantástico” e por Lygia Fagundes Telles em “No princípio era o medo”. Misto de relato autobiográfico com estruturas ensaísticas ao possibilitar conjeturas (e não provas ou certezas) acerca do ato criador, é possível ler o texto de Lygia como um conto-ensaio, com estrutura híbrida de ensaio e ficção, procedimento muito comum nos livros *A disciplina do amor* (1980), *Invenção e memória* (2000) e *Durante aquele estranho chá* (2002). Como se nota, na modernidade, os gêneros fundem-se e criam novas estruturas que Teresita Frugoni de Fritzsche, ao tratar de textos de Jorge Luis Borges, situa no “intergênero” (2005: 92).

2. Encruzilhadas de duplos nas tramas do discurso

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, o duplo aparece com mais frequência nas narrativas fantásticas (2000: 117). Estas buscam explicações para fenômenos da natureza, contrárias ao pensamento lógico e racional, o que também é corroborado por Sigmund Freud, em seu ensaio sobre o estranho, como anteriormente apresentado. Para ser uma narrativa fantástica, seguindo o viés de Todorov, o texto precisa atender algumas condições, por exemplo: “Primeiro, importa que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (1977: 33).

O presente estudo narratológico centra-se nas estruturas duplicadas em “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, principalmente no tocante ao desdobramento dos espaços dos contos. A categoria espacial faz parte das projeções da enunciação no enunciado textual. Como a enunciação se define a partir do eu-aqui-agora, ela instaura o discurso, projetando fora de si os atores do discurso e as

coordenadas espaciotemporais. Dessa forma, ao construir o discurso, a enunciação faz projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço: “Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos” (Barros 2001: 54). É importante destacar ainda, para efeitos metodológicos do *corpus* deste trabalho, que “o sujeito da enunciação faz uma série de ‘escolhas’, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e ‘conta’ ou passa a narrativa, transformando-a em discurso” (*idem*: 53).

Outro aspecto teórico que merece destaque refere-se ao conceito de “ilusão novelesca”, também formulado pela abordagem semiótica de Algirdas Julien Greimas. Para o autor de *Da imperfeição*, a “‘ilusão novelesca’ consiste em estabelecer, para além do normal e do trivial, uma aparência desprovida de realidade” (2002: 58). A ilusão transforma uma coisa em duas, sendo uma delas o normal e o trivial, o *espaço do cosmo*, e a outra uma aparência desprovida de realidade, o *espaço do caos*. Na proposta filosófica de Clément Rosset, entende-se a ilusão como uma técnica que visa a “transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador” (1998: 20). Entendida como uma das maneiras de afastamento do real, a ilusão apresenta a mesma estrutura paradoxal do duplo, “Paradoxal, porque a noção de duplo, como veremos, implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (*idem*: 21).

A fortuna crítica sobre Julio Cortázar costuma apontar para um aspecto fundamental da composição do enredo de seus contos, a *doblo trama*. Esse procedimento narratológico encontra-se presente na obra de Julio Cortázar e de Lygia Fagundes Telles, em contos como “Continuidad de los parques” e “A caçada”, e estaria relacionado ao que propõe Ricardo Piglia no exame de narrativas policiais e de mistério, encontradas em Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges. Segundo Ricardo Piglia, todo conto conta duas histórias, uma explícita e outra implícita (2004: 89). A história explícita vai cifrando a implícita, porém, esta deixa marcas, ou índices, naquela, de forma que no final ocorre o encontro das duas (2004: 91-92). É o caso, por exemplo, do conto “Continuidad de los parques”, em que a personagem-leitor está lendo uma novela na qual um casal de amantes se encontra e planeja matar o

marido da personagem feminina. O sujeito-leitor e o objeto-leitura fundem-se a tal ponto que se pode ver o amante entrando na casa do leitor para matá-lo. Fundem-se dois planos, duas tramas: a do homem sentado em sua poltrona plenamente identificado com um livro que lê, e a história do livro que se funde à primeira trama.

A continuidade dos parques e os efeitos de sentido dessa estrutura especular também ocorrem na continuidade dos fios do discurso da tapeçaria do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles. Nesse conto, há duas narrativas em uma estrutura especular, uma contada em “primeiro plano” (1990: 24) e outra virtual, possível de acontecer, esboçada em “plano mais profundo” (*ibidem*). A primeira refere-se às gradativas transformações da tapeçaria que provocam no protagonista medo e terror, e a segunda apresenta a cena de uma caçada dentro da tapeçaria. Tal como na célebre frase de Oscar Wilde, inserida em *Pen, pencil and poison*, “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, a vida (primeira narrativa) passa a imitar a arte, o simulacro da tapeçaria (segunda narrativa) e o protagonista, leitor-contemplador do objeto artístico, passa a viver o enredo virtual da obra de arte. Começa a imaginar que função actancial e que papel temático desempenharia nessa narrativa, chegando até mesmo a sonhar com essa obra de arte. A revelação de que lhe estava destinado o papel de caça apenas lhe é revelado no final do conto, quando os significados virtuais da cena representada atualizam-se dentro da tapeçaria. Todavia, o conto deixa indícios, ao longo da sua trama, acerca da identidade da personagem que encarnará o protagonista da história explícita quando for finalmente tragado pela história virtual e implícita.

Feito esse breve comentário analítico do procedimento da *doble trama*, passo a analisar mais detalhadamente os contos “Casa tomada”, de Julio Cortázar, e “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles. Em “Casa tomada”, um casal de irmãos vive tranquilamente e alheado do mundo em uma casa de seus antepassados, porém, essa aparente tranquilidade começa a ser rompida por ruídos provenientes da parte mais afastada da casa. Nesse conto, destaca-se a horizontalidade ampla de uma casa que repousa numa tradição dos antepassados do narrador e de sua irmã Irene: “guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia” (2003: 11). Desde o início

do conto, a casa encontra-se dividida em duas partes: a ala dianteira (espaço da enunciação) e a ala traseira (espaço distante da enunciação, de onde brotam ou emergem os conteúdos recalcados do inconsciente). Ambos os espaços apresentam uma dialética da ordem e da desordem, do cosmos e do caos, uma vez que os eventos insólitos costumam emergir em situações cotidianas. Em “Casa tomada”, o normal e o trivial figurativizam-se pelas ações rotineiras dos dois irmãos na limpeza constante da casa, em seus horários rotineiros, enquanto o caos se relaciona com a irrupção de sons abafados da ala traseira que vai tomando toda a casa.

O espaço caótico começa, então, a invadir a estrutura de “Casa tomada”. O narrador diz a Irene: “Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo” (*idem*: 15), o que parece perturbá-la e tirar sua atenção do seu tricotar: “Dejó caer el tejido y me miró con graves ojos cansados” (*ibidem*). Esse rápido momento de perturbação é substituído novamente pelos elementos que caracterizam o espaço do cosmos: “Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo” (*idem*: 16-17). Tudo volta ao estado inicial. Embora as personagens sintam falta de objetos esquecidos na “parte tomada” da casa, estabelecem novas rotinas e passatempos. Irene passa a ter mais tempo para tecer e o narrador substitui os livros de literatura francesa que ficaram na parte tomada pela coleção de selos de seu pai. Optam a não pensar: “estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (*idem*: 17).

Dessa forma, a casa desdobra-se em duas partes incomunicáveis e impossíveis de serem postas lado a lado, de forma harmônica, simbolizando a espacialização do psiquismo, conforme propõe Valentín Pérez Venzalá (1998). Esse autor ressalta a relação entre a distribuição do espaço da casa e da mente humana, como propõe Freud: a parte mais retirada representaria o inconsciente e a censura, enquanto a parte dianteira, espaço em que vivem os protagonistas do conto de Cortázar, seria o pré-consciente. Na leitura psicanalítica de Cleusa Passos (1986), é na casa onde os recalques das personagens ficam guardados, resultantes da recusa da obtenção do prazer. O desejo sublima-se em atividades rotineiras que ambos realizam em silêncio: ida do narrador ao centro de Buenos Aires com o objetivo de comprar lã para a irmã e livros de literatura francesa para si, preparação do

almoço pontualmente ao meio-dia, ações de Irene de tecer e destecer, dentre outras atividades que fazem parte do normal e do trivial, ou do espaço do cosmos.

Entendo o processo do desdobramento como a duplicação do eu, em dois lados de sua personalidade: um lado mais próximo da manifestação, aquele que é apresentado no convívio social, e o mais próximo da imanência, aquele que é escondido nas profundezas do inconsciente, que se vale de mecanismos repressivos para evitar que este lado se manifeste (Gebra, 2003: 143). Em “Casa tomada”, as ações habituais e rotineiras de Irene e do narrador fariam parte do lado manifesto, enquanto o lado imanente se apresenta disfarçado pelos sonhos dos dois irmãos. No entender de Cleusa Passos

Tão forte se mostra a censura para os seres de “Casa tomada” que não verbalizam, nem ao menos, traços desconexos dos sonhos. Estes parecem guardiões de um sono opaco onde não se pode entrever o prazer (...) Aparentemente, o ato pessoal de sonhar não existe para cada irmão. Cabe ao “outro” pressenti-lo, através das paredes do “living” e do silêncio da casa (1986: 18).

Os sonhos dos protagonistas revelam-se perturbadores e são entendidos pelo viés psicanalítico como duplicados, pois possuem um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. No entanto, nem o conteúdo manifesto é descrito pelo narrador, já que a censura se mostra tão forte para essas personagens. Dito de outra forma, o lado imanente das personagens é tão escondido nas profundezas do inconsciente, que não escapa nem pela ação de verbalizar o sonho. Um percebe os movimentos do sonho do outro. Assim, o narrador percebe “esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta” (Cortázar 2003: 17), ao mesmo tempo em que “Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor” (*idem*: 17-18). No silêncio da noite, os sonhos de ambos eram reciprocamente percebidos, pois dormiam separados apenas pelo “living”, o que mostra a configuração de uma intimidade entre os dois irmãos: “Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios” (*idem*: 18).

Na interpretação empreendida por Cleusa Passos, os sonhos aflitivos, a obsessão pela limpeza da casa, o desejo do narrador de não pensar, bem como a declaração do

narrador de formarem um “matrimonio de hermanos” permitem entrever o objeto de desejo, que seria o “outro”. A temática incestuosa no conto de Cortázar não é explícita, já que está apenas no inconsciente dos protagonistas. Há de se recordar que o narrador opta por não pensar, deslocando, dessa forma, o conflito psíquico para outro lugar, simbolizado pelo espaço do caos, que tinha como fronteira praticamente intransponível uma maciça porta de carvalho.

Os ruídos, ao contrário da repressão figurativizada pelo silêncio e pelo ato de calar o desejo, representam a ilusão de ambos, podendo fazer com que os irmãos se libertem ou que reneguem o que sentem um pelo outro. Conforme Rosset, “Na ilusão, (...) a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (1998: 14). Por meio da ilusão, era possível que os irmãos vivessem juntos, na mesma casa, mas surge um momento em que os seus desejos começam a ser manifestados por intermédio dos ruídos e a casa começa a “ser tomada” pelos desejos inconscientes de ambos, não podendo mais ser controlados. Assim, os dois irmãos decidem reprimir seus sentimentos e abandonar a casa. Partem sem rumo, mas vão juntos. Os irmãos optam por deixar o lado imanente trancado na “parte más retirada”, tão longe quanto possível. Como esse lado teimou em querer manifestar-se, optou-se por uma total recusa do real, na fuga da casa. Espaço da identidade do sujeito, a casa representa o centro dos seus temores.

De forma correlata, no conto “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles, o centro dos temores da narradora e de sua prima encontra-se em uma sinistra casa de pensão. Em “As formigas”, duas primas vão viver em uma pensão sinistra e passam a perceber durante três noites elementos estranhos: um cheiro forte e uma trilha de formigas que vai gradativamente montando os ossos do esqueleto de um anão. A verticalidade estreita da casa de pensão de “As formigas” pode ser percebida pela descrição da sala, dos móveis desemparelhados que Leila Maria Fonseca Barbosa (1979) entende como desorganização do inconsciente, a escada em caracol que só dava acesso a uma pessoa por vez e, finalmente, o sótão, palco dos acontecimentos misteriosos.

O percurso figurativo do espaço da casa apresenta as seguintes figuras: “velho sobrado de janelas ovaladas”, “iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma

pedrada”, “escada velhíssima, cheirando a creolina”, “escada de caracol”, “teto em declive”. Desde o início do conto, percebe-se um animismo da casa, pois ela apresenta “dois olhos tristes”, sendo um deles cego, o que remete a contos de Edgar Allan Poe como “O gato preto” e “Coração delator”, nos quais se explora a figura do olho cego. Conforme Leila Barbosa, “Desde Eros-Cupido, de olhos vendados, precursor de nossas modernas libidos, até ao célebre e terrível Édipo, a parte profunda da consciência se encarna na personagem cega” (1979: 16). Dado o breve espaço deste artigo, não poderei aprofundar essas questões intertextuais relativas aos contos de Poe supracitados, todavia, destaco a importância do animismo dos objetos tanto neste conto de Lygia como em “Casa tomada”, pois também neste o narrador comenta que talvez tenha sido a casa “que no nos dejó casarnos” (Cortázar 2003: 11).

É importante destacar a figura da dona da pensão, cuja imagem remete “à decadência, à irreversível passagem do poder destruidor do tempo que traz, em seu bojo, a morte. Suas unhas aduncas nos lembram garras animais, agressivas, dilaceradoras (...)” (Barbosa 1979: 18). À maneira das bruxas, essa senhora possui um gato. Conforme estudo psicanalítico de João Luiz Lafetá acerca do poema “Os gatos”, de Mário de Andrade, é possível pensar na natureza dual dessas animais, pois apresentam patas macias, mas que escondem garras destruidoras (1986: 75). A imagem da dona da pensão, cuja decrepitude indica uma proximidade com a morte, completa-se com o uso do charuto, muito utilizado em rituais afro-religiosos e que Leila Barbosa o relaciona a um “símbolo fálico de iniciação” (*ibidem*). Essa interpretação pode parecer, à primeira vista, um tanto exagerada, mas a considero coerente com os mecanismos psíquicos de deslocamento presentes no sonho da narradora, com um “anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio [que] entrou no quarto fumando charuto” (Telles 1998: 9).

Em “A formigas”, ao contrário de “Casa tomada”, quase não há recorrências de um espaço do cosmos, pois as duas primas parecem estar em constante fuga, já que partem de algum lugar não revelado para a casa de pensão sinistra e acabam por fugir de lá na terceira noite, também sem rumo. Talvez seja possível falar de resquícios de um cosmo referente a uma nostálgica proteção, como a água de colônia espargida no quarto para simular um

cheiro de pomar e o ursinho de pelúcia como imagem protetora da infância. Preponderante é mesmo o espaço do caos, que se relaciona com a sala da dona da casa com seus móveis desemparelhados. Esse espaço caótico figurativiza-se nos acontecimentos estranhos durante a noite, que se passam no quarto das duas raparigas, situado no sótão.

Em “As formigas”, ocorrem poucas ações diurnas, para ressaltar que o insólito aparece apenas durante a noite: “O cheiro suspeito da noite tinha desaparecido. Olhei para o chão: desaparecera também a trilha do exército massacrado. Espiei debaixo da cama e não vi o menor movimento de formigas no caixotinho coberto” (Telles 1998: 11). Trata-se do segundo dia das personagens na casa. Temporalmente, a narrativa organiza-se em três dias. As primas chegam a essa casa na noite do primeiro dia, permanecem lá na manhã e na noite do segundo, bem como na manhã e em parte da noite do terceiro, optando por fugir de madrugada. Na manhã do terceiro dia, tem-se a constatação de que os acontecimentos estranhos ocorrem apenas durante a noite: “Ela dormia ainda quando saí para a primeira aula. No chão, nem sombra de formiga, mortas e vivas desapareciam durante o dia” (*idem*: 13).

As duas rápidas descrições matutinas servem como um entreato das três noites e permitem a percepção do estranho. É durante a noite que as personagens dos contos “Casa tomada” e “As formigas” precisam deparar-se com seus conteúdos recalcados referentes ao espaço proibitivo do desejo de iniciação sexual, tema muito comum nas narrativas de Lygia Fagundes Telles. Embora possam ser lidos como uma metáfora da desordem do inconsciente, os eventos noturnos aparecem com certa organização, pois primeiramente sente-se um “cheiro meio ardido” (1998: 3) como prenúncio da chegada das formigas que “aparecem de repente já enturmadas, tão decididas” (*ibidem*) e sem “trilha de volta” (*ibidem*), com o intuito secreto de montar o esqueleto do anão.

Assim como os protagonistas de “Casa tomada”, a narradora de “As formigas” apresenta sonhos aflitivos. Os sonhos funcionam como manifestações do inconsciente, e apresentam um conteúdo manifesto (imagens aparentemente desconexas) e um conteúdo latente (o significado profundo dessas imagens). A partir de condensações e deslocamentos, o conteúdo reprimido emerge a superfície, porém disfarçado. Em “As formigas”, a narradora

apresenta três sonhos com a figura do anão, que assume, segundo Vera Maria Tietzamn Silva, características de um anão de circo: “Já o outro personagem, o anão, é temível por sua inconsistência, pela ausência de uma imagem definida (...) No imaginário da narradora, que lhe dá forma em sonhos, ele assume a figura típica dos anões de circo” (2005: 179). Eis seu primeiro sonho:

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar, tem um anão no meu quarto!, mas acordei antes. A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho. (Telles 1998: 9)

Em contos tradicionais como “Branca de Neve”, os anões trabalham como mineradores e, por isso, penetram cavidades escuras, conforme a abordagem psicanalítica de Bruno Bettelheim:

Assim, os anões são eminentemente masculinos, mas homens de tamanho reduzido no seu crescimento. Tudo nestes “homens pequenos” com os seus corpos diminutos e a sua ocupação mineira – penetram habilmente em buracos escuros – sugere conotações fálicas. Eles não são seguramente homens em qualquer sentido sexual – o seu modo de vida, os seus interesses em coisas materiais, com exclusão do amor, sugerem uma existência pré-edipiana. (1984: 265-266)

Além disso, cabe destacar que Branca de Neve dorme no mesmo quarto que eles, não havendo interditos por se tratar de sete homens e uma mulher no mesmo quarto, pelo fato de que o anão estaria numa fase psicosexual pré-edipiana, isto é, antes da interposição do Complexo de Édipo. Esses anões podem ser comparados a crianças, antes da eleição do objeto amoroso. As grutas e as cavernas nos flancos das montanhas representam o espaço subterrâneo dos anões, que Chevalier & Gheerbrant relacionam com as figuras do palhaço e do bufão, à medida que constituem uma paródia do ego, reveladora da dualidade do ser. Oriundos do mundo subterrâneo ao qual permanecem ligados, os anões “simbolizam as forças obscuras que existem em nós e em geral têm aparências monstruosas” (2005: 49). Os anões personificam “as manifestações incontroladas do inconsciente” (*ibidem*), estão

“ligados a um *outro* mundo” (*ibidem*), exprimem-se por enigmas, costumam apresentar “certa deformidade” (*idem*: 50) e podem ser associados a “desejos pervertidos” (*ibidem*). Ao serem tratados nas cortes da Renascença como “animais aprisionados” (*ibidem*), passaram a representar simbolicamente “os substitutos de um inconsciente que se cuida para manter adormecido” (*ibidem*).

Tive o segundo tipo de sonho, que competia nas repetições com o tal sonho da prova oral, nele eu marcava encontro com dois namorados ao mesmo tempo. E no mesmo lugar. Chegava o primeiro e minha aflição era levá-lo embora dali antes que chegasse o segundo. O segundo, desta vez, era o anão. Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fisgou e me trouxe para a superfície. Abri os olhos com esforço. Ela estava sentada na beira da minha cama, de pijama e completamente estrábica. (Telles 1998: 11-2)

No conto “As formigas”, o sonho com o anão representa um conteúdo recalcado e um desejo de iniciação sexual, que pode ser equiparado aos “desejos pervertidos”, uma vez que, no segundo sonho, ocorrido na segunda noite, a narradora se depara com uma situação aflitiva resultante de um encontro com dois namorados ao mesmo tempo. Trata-se da extrapolação dos desejos para além dos limites daquilo que é socialmente aceito. Já no terceiro sonho, o anão chega a agarrar os pulsos da narradora, o que permite entrever o desejo da iniciação sexual: “Tombei na cama. Acho que nem respondi. No topo da escada o anão me agarrou pelos pulsos e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda! Demorei para reconhecer minha prima que me segurava pelos cotovelos. Estava lívida. E vesga” (*idem*: 13).

Nos três sonhos com o anão, estranho objeto de desejo da protagonista, as fronteiras entre sonho e realidade dissolvem-se em uma estrutura sintática de justaposição, como se pode perceber em: “Eu quis gritar, tem um anão no meu quarto!, mas acordei antes”(primeiro sonho), “Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fisgou e me trouxe para a superfície” (segundo sonho), “(...) e rodopiou comigo até o quarto, Acorda, acorda!”(terceiro sonho). No primeiro fragmento, o uso da conjunção adversativa “mas” parece trazer a narradora do mundo onírico para a realidade. No segundo, é a voz da prima que a traz para a superfície, o que indicia que a narradora

estava submersa nas camadas profundas desse sonho. E por fim, no terceiro, novamente, é a prima quem a desperta em discurso direto, que invade o discurso narrativo. Nos três casos, não se encontra a marca estilística do ponto final a indicar a separação de sonho e realidade, pois ambos se misturam na atmosfera do insólito do conto.

Após ser despertada do terceiro sonho, a narradora percebe que sua prima “Estava lívida. E vesga” (*idem*: 13). Durante todo o conto, a prima é caracterizada pela dinâmica do olhar: “Ela apertou os olhos estrábicos, ficava estrábica quando se preocupava” (*idem*: 11). Enquanto a narradora prefere não investigar o fenômeno estranho das formigas que estavam gradativamente montando o anão, a prima, estudante de Medicina e, portanto, mais curiosa no que se refere a fenômenos naturais, demonstra um senso investigativo, porém, sem resultado já que se trata de algo insólito, que vai além de explicações lógico-racionais. Diferente da narradora que, desde o início do conto, teme o caixote com os ossos do anão, a prima demonstra fascínio por esse estranho objeto e se propõe a investigá-lo:

– Fico vigiando, pode dormir sossegada. Por enquanto não apareceu nenhuma, não está na hora delas, é daqui a pouco que começa. Examinei com a lupa debaixo da porta, sabe que não consigo descobrir de onde brotam? (*idem*: 13).

A narradora de “As formigas” consegue descrever o conteúdo manifesto de seu universo onírico, ao contrário dos protagonistas de “Casa tomada”, cujos sonhos se resumem em sacudidelas e vozes de papagaio. No conto de Cortázar, um presente o outro, pois o desejo está no outro. O narrador escuta a voz de Irene, essa voz que vem dos sonhos, enquanto Irene escuta as sacudidelas do irmão, porém, a censura é tão forte que os conteúdos manifestos não são nem sequer esboçados no discurso do narrador nem no diálogo com a irmã. Se em “As formigas”, a função narrativa da descrição dos sonhos da narradora era a de representar o conteúdo recalcado e o desejo de uma iniciação sexual, em “Casa tomada”, os sonhos cumprem o papel de mostrar a proximidade do narrador e de Irene, cujos dormitórios se encontram separados somente pelo living. Faz parte, portanto, da configuração de um espaço mais íntimo, com as refeições feitas no quarto de Irene, onde

ambos trocam rápidos comentários sobre seus afazeres (o bordado de Irene e a coleção de selos do narrador).

A disposição do espaço da casa nos dois contos (horizontal e amplo no conto de Cortázar, vertical e estreito no de Lygia), bem como o seu desdobramento (parte dianteira e parte traseira no conto de Cortázar, saleta no primeiro andar e quarto apertado no sótão no conto de Lygia) possibilita algumas reflexões. A cisão do espaço casa em espaços incomunicáveis sugere o desdobramento de personalidade dos protagonistas, pois as casas parecem ter vida. Não se trata do sobrenatural, espaço de onde emanam acontecimentos extraordinários em contos que exploram o maravilhoso na literatura. Juan Carlos Peinado, ao traçar uma breve biografia sobre Cortázar, afirma algo que pode muito bem ser explicado aos contos lygianos: “en sus cuentos lo extraordinario no procede de alguna esfera sobrenatural, sino que está turbadoramente incluido en nuestra realidad. Por eso, es habitual en sus cuentos la ‘doble trama’, en la que discurren paralelamente un suceso cotidiano y su revés fantástico” (2004: 22).

A trama duplicada mencionada por Peinado é percebida em “Casa tomada” e “As formigas” no desdobramento no “suceso cotidiano” e no “revés fantástico”. Os ruídos perturbadores e a trilha espessa de formigas a formarem gradativamente o esqueleto de um anão não fazem parte de fenômenos sobrenaturais. Esses elementos estranhos podem ser lidos como emanções duplicadas das próprias personagens que, por sua vez, se apresentam também desdobradas, como se percebe pelo paradoxo estabelecido por Freud (1989), de que as experiências vistas como estranhas fazem parte de complexos infantis há muito tempo reprimidos.

No caso do conto de Cortázar, trata-se dos desejos incestuosos interditos, porém, ao contrário do que nos informa o narrador desse conto sobre sua genealogia familiar, no conto de Lygia, nada se sabe acerca da história das duas primas, exceto as carreiras universitárias que cursavam e a sugestão de que elas estejam a fugir de algo, pois chegaram à casa numa noite e saíram de lá fugidas na terceira noite. Tal como no conto de fadas “Hansel e Gretel”, tem-se a impressão de que essas adolescentes estão abandonadas à sua própria sorte. Há de se lembrar, ainda, que o abandono e a solidão, além da

incomunicabilidade fazem parte da constelação temática dos contos de Lygia Fagundes Telles, o que explica a ausência de marcas da história progressa dessas personagens. Se a casa se encontra duplicada, e ao mesmo tempo, representa o espaço simbólico da identidade do narrador e de Irene, é possível, pois, afirmar que as personagens estão também desdobradas.

Considerações finais

O presente trabalho procurou mostrar as proximidades estruturais e temáticas de contos de Julio Cortázar com os de Lygia Fagundes Telles. É inegável a importância do escritor argentino para a renovação das letras na América Latina, naquilo que se convencionou chamar de *boom* latino-americano. Todavia, muitos desses procedimentos estilísticos e temáticos foram desenvolvidos de distintas maneiras pela escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, cuja importância no panorama das letras brasileiras costuma ser esquecida pelos ensaios sobre o *boom*, que não costumam mencionar seu nome, preterindo-o pelo de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Neste artigo, demonstro como Cortázar e Lygia teorizam sobre o fantástico, respectivamente, no ensaio “Do sentimento do fantástico” e no conto-ensaio “No princípio era o medo” e como eles desenvolvem esse “sentimento do fantástico” em seus contos.

Após a constatação do “sentimento do fantástico” como princípio estruturante de muitos contos de Julio Cortázar e de Lygia Fagundes Telles, fiz breves comentários acerca dos contos “Continuidad de los parques”, do autor argentino, em comparação com “A caçada”, da autora brasileira, com o intuito de verificar como cada um elabora o procedimento estilístico da *doblo trama*. Em ambos os contos, destaca-se o princípio de estesia, que constitui uma fratura no percurso gerativo de sentido, estabelecido por Greimas, segundo o qual o sujeito se funde ao objeto artístico. No caso do conto de Cortázar, que pode ser lido como o ato de produzir ficções, considerando a participação de um leitor modelo nas tramas da narrativa, o sujeito-leitor funde-se à narrativa policial que está a ler. O conto de Lygia, em seu turno, traz como objeto artístico uma tapeçaria na qual se insere uma cena de uma caçada, para dentro da qual o protagonista é tragado, fundindo-se a outro

plano de realidade, na estrutura paradoxal do duplo, de ser ao mesmo tempo uma coisa e outra.

Nos contos “Casa tomada”, de Cortázar, e “As formigas”, de Lygia, o sentimento do fantástico é provocado pelas estruturas psíquicas de recalque das personagens. Estas não conseguem lidar com o estranho que é ao mesmo tempo familiar, pois se relaciona com as estruturas de recalque e as pulsões eróticas interditas (incesto proibido em “Casa tomada”) e de iniciação sexual (“As formigas”). Conseqüentemente, as personagens de ambos os contos fogem das casas na calada da noite, já que a casa, em ambos os contos, simboliza o pensamento e desejos inconscientes dos narradores. Quanto mais aumentam os ruídos, mais a aproximação e o diálogo entre os irmãos intensificam-se. Em “As formigas”, o estranho metaforiza-se pela trilha espessa de formigas que penetram as cavidades de um esqueleto de anão, formando-o gradativamente. O desejo começa, dessa forma, a completar-se. Aquilo que estava oculto passa a manifestar-se no inconsciente da narradora, que tem sonhos aflitivos, porém, marcados por sugestivos componentes sexuais. Aquilo que começa a escapar do controle lógico-racional dos narradores que preferem viver sem pensar ou optam por não olhar aquilo que tanto os atormenta é posto em outro lugar. Dito de outra forma, tal como na técnica do ilusionista que visa bipartir a percepção do real, a ilusão representa, nesses contos, uma fuga da realidade desejada, posto que reprimida.

Bibliografia

Barros, Diana Luz Pessoa de (2001), *Teoria semiótica do texto*, 4.ed. 3.reimp., São Paulo, Ática.

Barbosa, Leila Maria Fonseca (1979), “O imaginário como condutor da narrativa em dois contos de Lygia Fagundes Telles”, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, nº 38: 133-142.

Bettelheim, Bruno (1984), *Psicanálise dos contos de fadas*, trad. Carlos Humberto da Silva, Amadora, Bertrand.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2005), *Dicionário de símbolos*, 19.ed, trad. Vera da Costa e Silva et al, Rio de Janeiro, José Olympio.

Cortázar, Julio (2003), “Casa tomada” in --*Bestiario*. Buenos Aires: Punto de Lectura: 11-20.

-- (1993), *Valise de cronópio*, trad. Davi Arrigucci Júnior, São Paulo, Perspectiva.

Domínguez, Pedro J. Chamizo (1999), “Verdad y futuro: el ensayo como versión moderna del diálogo filosófico” in Álvarez, Rosario y Vilavedra, Dolores (1999), *Cingidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela: 16-42.

Freud, Sigmund (1989), “O estranho”, in *Obras completas*, Rio de Janeiro, Imago, 233-270. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

Fritzsche, Teresita Frugoni (2005), “Borges y los intergéneros: el ensayo ficción”, in Cittadini, María Gabriela Bárbara, *Borges y los otros: jornadas I, II, III*, Buenos Aires, Fundación Internacional Jorge Luis Borges: 91-99.

Gebra, Fernando de Moraes (2003), *O ritual esotérico no Cancioneiro de Fernando Pessoa*, 122 p., (Dissertação de Mestrado), Universidade Estadual de Londrina.

Greimas, Algirdas Julien (2002), *Da imperfeição*, pref. e trad. Ana Cláudia de Oliveira, São Paulo, Hacker Editores.

Lafetá, João Luiz (1986), *Figurações da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*, São Paulo, Martins Fontes.

Mello, Ana Maria Lisboa de (2000), "As faces do duplo na literatura", in Indursky, Freda, Campos, Maria do Carmo (2000), *Discurso, memória, identidade*, Porto Alegre, Sagra Luzzatto.

Passos, Cleusa Rios Pinheiro (1986), *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*, São Paulo, Martins Fontes.

Peinado, Juan Carlos (2004), *Cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Navarra, Anaya, (Nueva Biblioteca Didáctica).

Piglia, Ricardo (2004), *Formas breves*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Companhia das Letras.

Rama, Angel (s/d), *El boom em perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho: 266 - 306.

Rank, Otto (1939), *O duplo*, trad. Mary B. Lee, Rio de Janeiro, Alba.

Rosset, Clément (1998), *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, apres. e trad. José Thomaz Brum, Porto Alegre, L&PM.

Silva, Vera Maria Tietzmann (2005), "Transitando nos limites: uma leitura de 'As formigas', de Lygia Fagundes Telles", *Organon*, vol. 19, nº 38-39: 175-186.

Telles, Lygia Fagundes (2002), "No princípio era o medo", in *Durante aquele estranho chá: achados e perdidos*, Rio de Janeiro, Rocco: 105-108.

-- (1990), "A caçada", in *Mistérios*, 5ª ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 21-28.

-- (1998), "As formigas", in *Seminário dos ratos*, Rio de Janeiro, Rocco: 7-14.

Yvancos, José María Pozuelo (1990), "Julio Cortázar y el acto de leer ficciones (El verosímil estético de Continuidad de los parques)", in Pepe Sarno (ed.), *Dialogo. Studi in onore di L. Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990: 511-532.

Fernando de Moraes Gebra é licenciado em Letras Português/Francês na Universidade Estadual Paulista (UNESP) (2002); Mestre em Letras, área de Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) (2003); Doutor em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2009). Exerce o magistério superior desde 2003. É professor adjunto II da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), *campus* de Chapecó, na Licenciatura em Letras Português/Espanhol, área de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa, e no Mestrado em Estudos Linguísticos, área de Práticas discursivas e subjetividades. É autor de poesia, ficção e artigos científicos, publicados em livros e periódicos da área de Letras, com destaque para o artigo “O ritual esotérico em ‘Iniciação’, de Fernando Pessoa” *in Ipotesi*, v.16, n.2. Atualmente, desenvolve investigação no nível de Pós-Doutoramento em Literatura Portuguesa, no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Universidade de Lisboa.