

O NEOFANTÁSTICO: UMA PROPOSTA TEÓRICA DO CRÍTICO JAIME ALAZRAKI

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
Prof^a Doutora
Departamento de Letras Modernas
IBILCE/UNESP, São José do Rio Preto

RESUMO:

O crítico argentino Jaime Alazraki (1934-) apresenta no ensaio intitulado “¿Qué es lo neofantástico?” uma proposta teórica que visa delimitar um novo gênero, relacionado intimamente com o fantástico tradicional, valendo-se da abordagem da obra de dois escritores argentinos: Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986). A partir da análise de contos dos escritores argentinos mencionados, empreendida ao longo de muitos anos de estudo, apresentada em diversas obras teóricas e sintetizada no ensaio em questão, Alazraki propõe a caracterização de um novo gênero que guarda estreitas relações com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do fantástico. Alazraki chama esse novo gênero de *neofantástico*. A característica principal de obras pertencentes ao *neofantástico* seria a de tentar intuir e representar a realidade superando a barreira criada e imposta pela razão, cujos ditames estão diretamente ligados às convenções sociais e culturais. Constitui uma tentativa de subverter o real discretamente, prescindindo da ruptura abrupta muitas vezes encontrada em obras do fantástico tradicional. Sem dúvida, Alazraki tomou essa caracterização do gênero *neofantástico* das idéias expostas por Cortázar e Borges em conferências e escritos ensaísticos e literários. A partir dessa perspectiva, Alazraki propõe um novo gênero capaz de descrever de forma mais adequada, segundo sustenta o crítico, obras produzidas a partir da Primeira Guerra Mundial no Ocidente.

PALAVRAS-CHAVE: Neofantástico - Literatura Fantástica - Literatura Hispano-Americana

ABSTRACT:

The Argentinian critic Jaime Alazraki (1934-) presents, in his essay entitled “¿Qué es lo neofantástico?” a theoretical proposal that aims at delimiting a new genre intimately related to the traditional fantastic, through the analysis of the work of two Argentinian writers: Julio Cortázar (1914-1984) and Jorge Luis Borges (1899-1986). After a long and extensive study of short stories written by these authors, published in several theoretical books and synthesized in the essay previously mentioned, Alazraki proposes the characterization of a new genre that maintains strong

links with the traditional fantastic without adhering to the themes or narrative structures seen as typical of the fantastic. Alazraki coined this new genre *neofantastic*. The main feature of *neofantastic* works would be to try to perceive and represent reality overcoming the barrier created and imposed by reasoning, whose rules are directly connected to social and cultural conventions. It is an effort to subvert the real in a discrete way, removing the abrupt rupture frequently found in writings of the traditional fantastic. Undoubtedly, Alazraki based this delineation of the *neofantastic* genre on the ideas expressed by Cortázar and Borges in conferences, essays and literary texts. From this perspective, Alazraki proposes a new genre capable of describing, in a more adequate form, works produced after World War I in the West.

KEYWORDS: Neofantastic - Fantastic Literature - Hispanic-American Literature

No ensaio “¿Qué es lo Neofantástico” incluído na antologia **Teorías de lo Fantástico** (2001) organizada pelo crítico espanhol David Roas, o crítico argentino Jaime Alazraki (1934) apresenta uma abordagem do fantástico contemporâneo, que ele propõe denominar *neofantástico*. A partir da análise de contos e ensaios dos escritores argentinos Julio Cortázar (1914-1984) e Jorge Luis Borges (1899-1986), empreendida ao longo de muitos anos de estudo, apresentada em diversas obras teóricas e sintetizada no ensaio em questão, Alazraki propõe a caracterização de um novo gênero que guarda relações muito estreitas com o fantástico tradicional sem, contudo, aderir aos temas ou estrutura narrativa vistas como típicas do gênero.

Segundo o crítico, há a necessidade de buscar uma nova caracterização para obras contemporâneas que buscam uma expressão literária harmonizada com as inquietações próprias de sua época. Por esse motivo, Alazraki situa o início dessa nova forma de encarar o fantástico nas décadas que viram surgir a Primeira Guerra Mundial, os movimentos de vanguarda, a psicanálise de Freud, o surrealismo e o existencialismo, entre outros. (ALAZRAKI, 2001, p. 280). Esse período histórico possui características próprias e distintas da época em que apareceram as primeiras obras do fantástico tradicional, isto é, os séculos XVIII e XIX e, por esse motivo, seria necessário buscar uma nova forma de abordar e caracterizar essas novas obras, daí a denominação *neofantástico*.

Com o objetivo de apresentar sua proposta teórica, Alazraki alude, de início, ao problema que tem rondado o estudo do fantástico com respeito à delimitação do gênero. O crítico observa que, para alguns teóricos e escritores das primeiras décadas do século XX, bastava encontrar um elemento sobrenatural para classificar qualquer narrativa dentro do gênero. Tal perspectiva criava, evidentemente, um grave problema, uma vez que diversas narrativas que incluíssem elementos maravilhosos ou sobrenaturais poderiam considerar-se relatos fantásticos. Desse modo, seriam inseridos, dentro da literatura fantástica, relatos como a **Odisséia**, de Homero, **Sonhos de uma Noite de Verão**, de Shakespeare e outros.

O crítico argentino observa que, somente a partir de 1951, quando a obra de P. G. Castex intitulada **O Conto Fantástico na França** é publicada, nota-se o surgimento de obras críticas que submetem o fantástico a um estudo mais sistemático. Nessa e noutras abordagens teóricas do gênero, é possível perceber que, na delimitação do fantástico, houve uma espécie de consenso: a maior parte dos críticos e escritores coincidia em apontar *a capacidade própria do gênero fantástico de gerar algum medo ou horror*. Isso seria o que o distingue de outros gêneros. Alazraki cita, ainda, Roger Caillois. Segundo o autor francês, há de se fazer uma diferenciação importante: o maravilhoso é um gênero autônomo porque nele não há lugar para o espanto e o horror, esses seriam elementos próprios do fantástico. Cabe somente ao relato fantástico oferecer um vislumbre das trevas por meio da irrupção do elemento sobrenatural, gerador do medo e do calafrio, elementos

perturbadores da ordem das coisas. Vê-se o medo como possibilidade de derrubar as certezas que as ciências impunham como valor. O medo é uma espécie de compensação pelo excesso de racionalidade num mundo pretensamente explicado pelas ciências, pela ordem racional, por um determinismo de causas e efeitos. (ALAZRAKI, 2001, p. 267-270).

Então, a partir das reflexões de Caillois, é possível afirmar que o fantástico nasce precisamente quando o mundo parece suficientemente explicado, quando tudo parece conhecido, quando já não é possível acreditar nos milagres. Situa-se o auge dessa perspectiva no período compreendido entre 1820 e 1850, época em que surgem algumas obras importantes do gênero, de autoria de Hoffmann, Irving, Balzac, Hawthorne, Mérimée, Poe e outros. No entanto, se os críticos europeus já tinham esboçado sua perspectiva em relação ao fantástico, tentando afastá-lo do maravilhoso, outro gênero autônomo, para melhor o caracterizar, Alazraki aponta o caso hispano-americano citando o estudioso argentino Emilio Carilla, autor de **El Cuento Fantástico**, publicado em 1968. Carilla afirma que, sob a denominação de literatura fantástica, alude-se a um mundo que toca o maravilhoso, o extraordinário, o sobrenatural, o inexplicável, em suma, inclui tudo o que se afasta de uma visão científica e realista do mundo. (ALAZRAKI, 2001, p. 266). Evidentemente, tal afirmação esbarra no problema da delimitação clara do gênero, uma vez que se convencionou considerar o maravilhoso e o estranho (inexplicável) gêneros autônomos e diferenciados do fantástico. Como é possível notar, tal postura entrava em rota de colisão com a proposta de Caillois, que diferenciava o maravilhoso do fantástico enquanto gêneros.

Diante disso, Alazraki observa que, apesar da tentativa de manter o fantástico como gênero autônomo, cuja característica principal corresponde, segundo diversos autores, à capacidade de provocar o medo e o calafrio, há um tipo de narrativas que não provocam essas sensações. E o crítico argentino se pergunta o que fazer com textos que desafiam as certezas do real, sem, contudo, provocar medo ou calafrio. O que fazer com as obras de Kafka, Borges e Cortázar, por exemplo? Indiscutivelmente, para Alazraki, esses textos se afastam dramaticamente das narrativas fantásticas do século XIX porque o medo é substituído pela perplexidade e a inquietação. Essa constatação bastaria para corroborar a certeza de que se está diante de obras que não podem ser eficientemente descritas pelas características atribuídas ao gênero fantástico tradicional. Haveria de se empreender a busca por uma nova perspectiva teórica e crítica, capaz de explicá-las.

É preciso observar que Alazraki faz objeções à tentativa de delimitar o gênero fantástico a partir da sensação de medo ou calafrio que os textos provocariam no leitor. No entanto, não escapa que ele também apresenta uma explicação similar, só propõe a substituição do medo ou calafrio pela perplexidade e a inquietação. Em relação a essa importante questão, é oportuno dizer que faltam perspectivas de análise que possam avaliar tanto o papel do medo ou horror, da inquietação ou perplexidade nos relatos fantásticos e *neofantásticos*, quanto os instrumentos de análise

adequados, capazes de tornar compreensível o funcionamento dos mecanismos que fazem emergir essas sensações a partir da elaboração do discurso. Também não há dúvida de que, ao delegar a essas sensações o poder de delimitar o gênero fantástico, esbarra-se num grande e insolúvel problema. Talvez valesse a pena retomar a proposta de Todorov, apresentada no capítulo “Definição do Fantástico” do livro **Introdução à Literatura Fantástica**. Nesse capítulo, Todorov se refere ao emprego e à importância do pretérito imperfeito e da modalização, dois processos de escritura, como ele os denomina, capazes de instaurar a ambigüidade no texto, um dos quesitos do gênero, segundo sua concepção. (TODOROV, 2003, p. 43-46).

Voltando ao comentário do ensaio em pauta, Alazraki apresenta sua abordagem da obra do escritor argentino Julio Cortázar com o propósito de mostrar textos que constituem uma forma diversa de tratar o fantástico. O crítico observa que o escritor argentino, numa de suas conferências, proferida em 1962, afirmou: “casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre”.¹ (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 272). Nessas linhas, é patente a insatisfação de Cortázar em relação a uma denominação incapaz de dotar de identidade sua literatura. Em outra conferência proferida pelo escritor argentino em 1975, Alazraki observa que a visão de Cortázar sobre a própria obra aponta para a certeza de que seus contos, apesar de filiar-se aos de Poe, afastam-se do conceito de literatura fantástica tradicional. Reconhece que nos seus contos a irrupção daquilo que altera a realidade é um dado prosaico, de tal modo que não chega a instaurar o horror à maneira do gênero fantástico tradicional. Essa explicação do mecanismo de composição de seus textos se origina na crença de que a realidade cotidiana encobre uma segunda realidade profundamente humana e, por isso mesmo, resistente a ser classificada como misteriosa, transcendente ou teológica. Essa segunda realidade, que está encoberta por outra, pré-fabricada pela cultura e pelas convenções sociais, pode ser vislumbrada em momentos raros e especiais. A partir dessa perspectiva, Cortázar oferece um conceito do gênero:

Para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.² (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Desse modo, Alazraki, valendo-se da concepção cortazariana do gênero, constrói o conceito de *neofantástico*. Para ele, os textos *neofantásticos* não desejam devastar a realidade por meio da

¹“Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor”. (CORTÁZAR, 1993. p. 148.)

² “Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.” (GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. 2002. p. 37).

introdução abrupta de um fato sobrenatural, como acontecia no fantástico tradicional. Os textos *neofantásticos* desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador.

O Neofantástico

Segundo Alazraki, os fatos produzidos a partir do advento da Primeira Guerra Mundial no Ocidente têm afetado a cultura, gerando novos conflitos e dilemas humanos, que afloraram devido às novas forças em jogo. Ao perceber essa nova perspectiva posta em cena por escritores como Borges e Cortázar, o crítico argentino começou a esboçar a caracterização do novo gênero, o *neofantástico*, em meados da década de setenta do século XX. Desde então, vem se dedicando ao aprimoramento de sua tese.

Sem dúvida, o conceito de *neofantástico* constitui um avanço nos estudos dedicados ao gênero fantástico, pois pretende reunir uma série de obras do século XX e contemporâneas, cuja organização textual corresponde a uma nova forma de lidar com o surgimento do insólito num cenário pretensamente normal. A partir do estudo desse conjunto de obras, será possível estabelecer uma série de características próprias que permitam delimitar o novo gênero, sempre em diálogo com o fantástico tradicional. Alazraki tem empreendido essa tarefa e conseguiu apontar três características que distinguem os relatos *neofantásticos* dos fantásticos tradicionais por meio do tratamento dado à visão, intenção e *modus operandi*.

No que diz respeito à visão, Alazraki observa que o relato *neofantástico* vê o real como uma máscara que oculta uma segunda realidade. Essa segunda realidade é o cenário apresentado pelo escritor em suas obras e também é a zona de lucidez a partir da qual cria sua arte. A irrupção do fato insólito é rapidamente digerida pelas forças em jogo, de tal modo que é impossível isolar o fato insólito do todo da narrativa, a qual pretensamente espelha uma situação cotidiana.

Para Alazraki, a intenção, no relato *neofantástico*, não tenciona provocar medo, mas sim inquietação ou perplexidade. Segundo Alazraki, os relatos *neofantásticos* são, em sua maioria

metáforas que buscam expresar atisbos, entrevisões o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.³ (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

³ “metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente.” (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

O crítico atribui um caráter metafórico aos textos *neofantásticos* porque pensa que a metáfora, a chamada “linguagem segunda”, é a única forma de aludir a essa segunda realidade, na qual acreditam os autores *neofantásticos* como Borges e Cortázar. Levanta-se a suspeita de que há algo oculto que não é possível enxergar com clareza e que acaba se manifestando no meio das atividades cotidianas, sem aviso e sem explicação, e o texto literário mimetiza essa condição de alheamento. Quando a personagem e o leitor se defrontam com o fato oculto, discretamente revelado na narrativa, gera-se neles a perplexidade e inquietação, pois não sabem ao certo como lidar com o novo dado que vem revelar algo impactante do modo mais sutil. Nesse cenário se originam, segundo Alazraki, a perplexidade e a inquietação.

A última característica, o *modus operandi*, funciona no texto *neofantástico* desde o começo, pois se conta com a aceitação do fato insólito, incorporado ao cenário que vai sendo construído na narrativa, a partir das primeiras linhas do texto. Nisso se diferencia muito da narrativa fantástica tradicional. O texto *neofantástico* não se concentra em apresentar um simulacro de realidade que possa ser destruído pela irrupção abrupta de um fato sobrenatural. Ao contrário, parte do fato insólito e o vai tornando aceitável, uma vez que está fortemente imbricado na tessitura dos eventos referidos. Personagens e leitor estão presos numa teia vagarosa e habilmente tecida, sem sobressaltos, surpresas ou reviravoltas contundentes.

Sem dúvida, a proposta de abordar, como pertencentes a um novo gênero —o *neofantástico*—, os textos literários que desafiam, em suas bases, o fantástico tradicional, revela-se oportuna e proporciona mais possibilidades de compreender essas obras. A seguir, serão comentados brevemente os três elementos que diferenciam o *neofantástico* do fantástico tradicional, segundo Alazraki, a partir da abordagem de um conto de Cortázar intitulado **Lejana** (Distante).

“Distante”, publicado no livro **Bestiário**, de 1951, estrutura-se seguindo o formato de um diário íntimo, no qual Alina Reyes registra impressões sobre sua vida de menina rica. Tudo parece narrado num tom superficial, de alguém vítima do tédio. No entanto, misturada a essas impressões fúteis, há a certeza de Alina de que existe outra mulher, em algum lugar distante, que sofre e passa frio e fome. Alina sente e intui a existência dessa outra e experimenta uma sensação incômoda, chega a odiar e ter piedade dessa mulher distante porque sente seu ser vinculado ao dela.

No decorrer da leitura do diário, toma-se conhecimento da inquietação de Alina diante da sua capacidade de se identificar tão plenamente com a mulher distante que sofre. Mas tal impressão vem sempre junto com a narrativa dos acontecimentos fúteis da menina rica, de tal modo que o leitor parece defrontar-se com mais uma das excentricidades da personagem que narra suas experiências no diário. É possível notar que o conto instaura, já nas primeiras linhas, o fato que virá a se revelar importante no decorrer da narrativa. A identificação com a mulher distante parece mais um capricho, mas é o dado que sutilmente virá a alterar a realidade apresentada no relato.

A narrativa de Alina continua e se fica sabendo, entre outras coisas, que vai se casar. Já em viagem de lua de mel, Alina diz que vai encontrar a outra mulher numa ponte da cidade de Budapeste. Sua intenção é tirá-la da vida miserável que leva e somá-la a “sua zona iluminada”, isto é, a sua existência de rainha. Nesse ponto, o diário acaba e um narrador em terceira pessoa conclui o relato: Alina se deparou, no meio da ponte, com uma mulher desconhecida, mas ávida pelo encontro entre as duas. Alina e a mulher se abraçaram. Ao se separarem, o narrador diz:

Pareceu-lhe, docemente, que uma das duas chorava. Devia ser ela porque sentia molhadas as faces (...). Ao abrir os olhos (...) viu que se haviam separado. Agora, sim, gritou. De frio, porque a neve estava entrando por seus sapatos furados, porque andando a caminho da praça ia Alina Reyes lindíssima em seu vestido cinzento, o cabelo um pouco solto contra o vento, sem voltar o rosto e andando. (CORTÁZAR, 1986, p. 46)

Pelos fatos narrados no conto, é possível entender que houve uma troca de identidades entre Alina Reyes e a outra quando se encontraram na ponte. O abraço propiciou essa pretensa mudança. Alina, na sua existência de menina rica, sempre pressentiu a existência da outra, experimentava sensações difusas, sabia que a outra sofria. A troca de identidades aliviaria a outra, a mulher distante, e deixaria Alina afundada numa vida miserável. No entanto, também é possível notar que a pretensa troca de identidades pode corresponder, na verdade, a uma mudança no ponto de vista. Se, até então, tinha-se conhecimento dos fatos por meio do olhar de Alina, ao trocar o ponto de vista pelo da mulher distante, logicamente, ter-se-á a narrativa de seu sofrimento, como se mostra no trecho citado. Sem dúvida, essa hesitação faz parte da estratégia narrativa que suscita no leitor uma sensação estranha e incômoda, como quer Alazraki. Isso corresponde ao *modus operandi* do relato *neofantástico*. Também se deve observar que a presença do duplo, um elemento importante em muitas narrativas do fantástico tradicional, recebe, no conto de Cortázar, uma nova abordagem. A intenção e a visão deste relato *neofantástico* é propiciar no leitor a sensação de que se está diante de um acontecimento que poderia revelar uma sutil conexão entre seres de diversas latitudes e procedências. Quiçá todo ser humano está conectado intimamente com outro, apesar da falta de percepção dessa possibilidade no dia a dia. Mas, nos momentos de solidão, de silêncio, talvez seja possível pressentir na própria vida a latência da vida do outro. Qual será a reação de cada um diante dessa possibilidade?

Como é possível perceber, o conceito de *neofantástico*, elaborado por Jaime Alazraki, constitui uma nova forma de abordar textos contemporâneos que guardam uma estreita relação com o fantástico tradicional. Desse modo, ao adotar essa nova proposta teórica, empreende-se a tarefa de manter o elo que une diversos textos, elaborados a partir do século XVIII, num contexto de características próprias, com outros textos do século XX, numa perspectiva que deseja guardar a noção de continuidade e de tradição dentro de um gênero tão controverso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

ALAZRAKI, Jaime. Cuento: introducción. In: ____ **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 57-74.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: ____ **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CORTÁZAR, Julio. Distante. In: ____ **Bestiário**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 33-46.

GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando. In: ____ **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 36-50.

TODOROV, Tzvetan. Definição do Fantástico. In: ____ **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 29- 46.