

O HUMOR NO CONTO FANTÁSTICO DE CORTÁZAR E DE LYGIA FAGUNDES TELLES UMA POÉTICA DA DESTRUIÇÃO

HUMOR IN THE FANTASTIC TALES OF CORTÁZAR AND LYGIA FAGUNDES TELLES A POETICS OF DESTRUCTION

FABIANA CAMARGO*
camargos.fabiana@gmail.com

O artigo analisa o humor em contos fantásticos e insólitos de Julio Cortázar e Lygia Fagundes Telles. Tal humor dessacralizante, que promove a explosão dos costumes, funciona como um “mecanismo de reconstrução, comparável à construção de um túnel, que se constrói a partir dos destroços do que havia; o túnel nasce da destruição” (Cortázar, 2015). Em “Instruções para dar corda no relógio”, em seu “Preâmbulo”, em “Tia em dificuldades”, de Cortázar; e em “As formigas”, “Presença” e “Seminário dos ratos”, de Lygia Fagundes Telles, a ironia tem um papel importante no jogo alegórico, no qual jogo e luto estão intrincados, e encarna o que Benjamin chamou de uma “poética da destruição” (Benjamin, 1987). O artigo investiga o caminho corrosivo do humor nesses textos, em sua potência destrutiva *de um riso que só se pode emitir sem pulmões* (Kafka, 1999), mas, sobretudo, em sua afinidade alegórica, como janelas abertas a novas possibilidades de significação.

Palavras-Chave: humor; ironia; paródia; alegoria; destruição.

The article analyzes humor in fantastic and uncommon short stories by Julio Cortázar and Lygia Fagundes Telles. This desacralizing humor, which promotes the breaking of conventions, functions as a “reconstruction mechanism, comparable to the construction of a tunnel built from the debris of what existed before; the tunnel arises from destruction” (Cortázar, 2015). In “Instruções para dar corda no relógio”, “Preâmbulo”, and in “Tia em dificuldades”, by Cortázar, as well as in “As formigas”, “Presença”, and “Seminário dos Ratos”, by Lygia Fagundes Telles, irony plays a significant role in the allegorical interplay where game and grief are intertwined, embodying what Benjamin referred to as a “poetics of destruction” (Benjamin, 1987). The article explores the corrosive path of humor in these works, its destructive power of laughter that can

* Doutora em Letras pela UFF. Pesquisadora independente. Rio de Janeiro, Brasil. ORCID: 0009-0001-6922-8287

only be emitted without lungs (Kafka, 1999), but, above all, its allegorical affinity, like open windows to new possibilities of meaning.

Keywords: humor; irony; parody; allegory; destruction.

Data de recepção: 16-1-2025
Data de aceitação: 3-6-2025
DOI: 10.21814/2i.6214

*Aquele que ri perde o
medo.*

— Umberto Eco

1. Humor: um fenômeno da ordem da alegoria

¿*Quién nos rescatará de nuestra seriedad?*?, Cortázar perguntou certa vez, parafraseando o poeta argentino Ricardo Molinari, ao destacar a seriedade como traço inato aos argentinos e a presença tardia do sentido do humor na literatura latino-americana.

Cortázar discute o assunto nas aulas que ministrou em Berkeley nos anos 80 cuja compilação gerou o livro *Aulas de literatura* (2015), em que ressalta que o humor está sempre “passando continuamente a foice por debaixo de todos os pedestais, de todos os pedantismos, de todas as palavras com muitas maiúsculas. O humor dessacraliza” (Cortázar, 2015).

Para Cortázar, o humor contém algo que é verdadeiramente *indefinível*, porém, diferentemente do cômico, ele funciona como “um mecanismo de reconstrução; pondo abaixo “valores e categorias usuais, virando-as do avesso, mostrando-as do outro lado e bruscamente fazendo explodir coisas que no costume, no hábito, na aceitação cotidiana não víamos ou víamos pior” (Cortázar, 2015). Cortázar compara esse mecanismo à construção de um túnel, que sempre se constrói a partir dos destroços do que havia antes; o túnel nasce da destruição.

Guardadas as diferentes formas de manifestação e de entendimento do humor ao longo da história da literatura, do riso bufão da Idade Média até o riso mais *blasé* e esvaziado da contemporaneidade, do nosso “tempo esquisito”, para dizer com Maria Rita Kehl (2023), o caráter destrutivo do humor na literatura é inegável e podemos observá-lo em grande parte dos estudos acerca do riso e do risível, da crítica pós-aristotélica até a pós-modernidade.

Malgrado todos os esforços para explicar seu enigma, é somente a partir do século XX que o riso consagra sua importância para a história do pensamento, ao revelar que “o não-normativo, o desvio e o indizível formam parte da existência” (Alberti, 1999, p. 12). Como explicou Verena Alberti, em *O riso e o risível, na história do pensamento*, a teoria do filósofo alemão Kitter foi decisiva para o entendimento da função do riso e do humor, porque, segundo ele esclarece, “o *nada* ao qual o riso nos dá acesso encerra uma verdade infinita e profunda, em oposição ao mundo racional e finito da ordem estabelecida”. Para Kitter, diz a autora, o riso e o cômico “tornam-se o lugar de onde o filósofo pode fazer brilhar o infinito da existência, que fora banido pela razão como marginal e ridículo” (1999, p. 11).

Nos contos aqui privilegiados – “Instruções para dar corda no relógio”, seu “Preâmbulo”, de “Tia em dificuldades”, de Cortázar; e “Presença”, “Seminário dos ratos” e “As formigas”, de sua contemporânea brasileira, Lygia Fagundes Telles – identificamos a foice impiedosa do humor cujo rastro de destruição é a ambivalência; a ambiguidade, num desdobramento de hipóteses que se multiplicam *ad infinitum*.

Localizamos tais narrativas oscilando entre o fantástico, tal como foi atualizado por Roas (Roas, 2011, p. 45), onde ocorre uma transgressão da realidade empírica a partir da presença objetiva de um acontecimento impossível no mundo real – e o que o crítico Flávio Garcia classifica como “ficção do insólito”, na qual o insólito se manifesta sem a

quebra das leis naturais, com a naturalização do absurdo, numa representação por vezes hiperbólica e alegórica da realidade. Em todas as circunstâncias, o que é sórito é alterado, de modo a suspender a “transparência consuetudinária” (Reis, 2012, p. 57) do mundo que conhecemos. Porém, é importante ressaltar que os contos transitam entre essas visões, cujas fronteiras se tocam e se renovam continuamente.

Na esteira de Reis e Furtado, Flávio Garcia entende o insólito como uma “macroestrutura”, uma categoria narrativa abrangente que inclui a ficção fantástica e outras “possibilidades de ocorrências e realizações ficcionais em que, de modo distinto entre si, se manifesta o incomum, inesperado, imprevisível, o inaudito, inusual, surpreendente, etc.” (Garcia, 2012, p. 17).

Segundo essas variantes conceituais, “Instruções para dar corda no relógio” e seu “Preâmbulo”, de Cortázar, seriam, portanto, ficções insólitas, na medida em que reconfiguram simbolicamente o cotidiano, sem causar propriamente um rompimento com suas leis naturais. Do mesmo modo, o insólito corre na veia da família da “Tia em dificuldades”, cujo comportamento excêntrico não chega a espantar os parentes; ao contrário, é corroborado por eles, como veremos adiante na análise.

“Seminário dos Ratos”, de Lygia Fagundes Telles, também poderia ser lido como ficção insólita, dada a naturalização do absurdo de um mundo comandado por ratos; por outro lado, em “As formigas” e “A presença”, o leitor hesita entre uma explicação racional e outra de ordem sobrenatural, e tal hesitação é condição fundamental para a irrupção do fantástico.

Como destacou Anna Boccutti, em sua leitura de Pampa Arán: “el género fantástico não posee una forma fija ni una permanencia sustantiva ideal (...), es sumamente dinámico y no homogéneo” (Boccutti, Apud Arán, p.156 - 157). Para Arán, tanto o insólito como as variadas escritas do estranho contêm “o mesmo objeto de busca”, a saber: “la problematización epistemológica y ontológica de lo real y del sujeto. E, por esta razão, Boccutti propõe a leitura do insólito e das formas nele contidas como “resemantizaciones contemporáneas del “género fantástico” (Boccutti, p. 156-157).

Guardada a problematização do gênero fantástico, é inegável que, em todos os contos aqui selecionados, o elemento insólito se instala perfurando e negando tudo o que é tido como habitual. E o humor funciona neles como um vetor de instabilidade e intensificador do insólito, porque ele pode fazer rir, mas é ambíguo: ora faz rir, ora desconcerta.

Isto ocorre porque nos dois autores o humor é um fenômeno da ordem da alegoria e a etimologia da palavra nos ajuda a entender. *Allos* (outro), *agorein*, dizer. *Dizer o outro*. A alegoria denuncia a ausência de um fundamento seguro no processo de significação porque o outro escorrega, sempre nos escapa e jamais o temos como dado.

O sentimento de desorientação do sujeito diante do excesso de imagens e da ausência de um sentido único que a modernidade produz é ressaltado por Benjamin como a marca do sujeito moderno; “um sujeito fadado à melancolia, um sentimento proveniente do desmoronamento da tradição” (Gagnebin, 1999, p. 42).

Tanto na obra de Cortázar, como na de Lygia, os narradores são quase sempre seres melancólicos, hesitantes, e, quando não caminham para a morte, deparam-se num labirinto. Porém, observamos que a melancolia neles é antes irônica que paralisante, pois são dotados de um caráter destrutivo capaz de reverter a melancolia apática do sujeito cindido por meio da ironia crítica do jogo. Nos dois autores vemos a saída lúdica como uma resposta à atemporalidade. E, assim como em Kafka, o que primeiro causa estranheza em seus leitores é a capacidade de seus protagonistas não se espantarem, pese o ambiente insólito em que estão inseridos, como veremos nas análises a seguir.

2. Ironia e paródia em Lygia e Cortázar: uma poética da destruição

No conto “A presença”, de Lygia Fagundes Telles, um rapaz de 25 anos irá hospedar-se num hotel-mausoléu, habitado só por velhos, do qual, ao que tudo indica, não sairá vivo.

Mas o jovem queria um apartamento? Ali *naquele* hotel? Mas era um hotel só de velhos, quase todos moradores antiquíssimos, que graça um hotel desses podia ter para um jovem? Depois das nove da noite, silêncio absoluto, porque todos dormiam cedíssimo. E a comida tão insípida, sem gordura, sem sal, com pratos de nenhuma imaginação, dentro de dietas rigorosas (...). E os velhos têm problemas de saúde, tantas doenças reais e imaginárias, artrismo, bronquite crônica, asma, pressão alta, flebite, enfisema pulmonar... Ocioso enumerar tudo. A própria velhice era uma doença. (Telles, 2018, p. 225)

O uso do itálico no adjunto adverbial *naquele*, ao lado dos superlativos *antiquíssimos*, *cedíssimo*, de adjetivos como *insípida*, *rigorosas*, *absoluto*, bem como a longa lista de doenças “reais e imaginárias” desfiada pelo narrador trazem ao hotel características de um verdadeiro hospital, ou talvez de um asilo, mas na verdade compreendem uma forma irônica e insidiosa do narrador de dizer ao rapaz: “Vá embora”.

Linda Hutcheon destaca que a ironia possui duas funções principais: uma semântica, contrastante, e outra pragmática, avaliadora. Essas funções são complementares, porém, a função essencial da ironia é *judgar*, “sinalizar uma *avaliação*, muito frequentemente de natureza pejorativa” (Hutcheon, 1985, p.73).

A simples presença do jovem com “dentes, músculos e sexo, perfeito como um deus” (Telles, 2018, p. 227), em tão decadente edifício, já promove a dissonância necessária para que ocorra o choque no receptor e se crie a ambiência do humor.

A polifonia na narração, por si só, contribui para o ambiente de indeterminação e de instável conciliação, oscilando entre um narrador onisciente e o discurso indireto livre do fluxo de consciência do porteiro, que ora rememora os áureos tempos do hotel, ora adverte o hóspede incauto:

Um jovem assim saudável passar suas férias num hotel tão frio quanto um hospital? Nos hospitais ao menos havia uma esperança, a dos pacientes saírem curados, mas a doença da velhice era sem cura e com o agravante de piorar com o tempo. Injusto oferecer-lhe esse quadro de decadência que apesar de mascarada (os hóspedes pertenciam à burguesia) era por demais deprimente. (Telles, 2018, p. 225)

O narrador irônico destaca a incongruência da situação – juventude x decrepitude –, e ao mesmo tempo *judga*, pondo no relevo dos parênteses uma explicação de fora da diegese, aproximando o texto do mundo. É como se o autor confidenciasse algo para o leitor, dando mais verossimilhança aos fatos e exigindo dele uma participação mais ativa e crítica no processo de produção do sentido.

Assim, os representantes da burguesia – essa classe dissimulada e *mascarada*, que se protege em seus quartos-esconderijos e se escuda no estereótipo de velhinhos jogadores de bingo aos domingos, embalados por versinhos inocentes (“Tão brincalhões esses velhinhos!! (Telles, 2018, p. 228)) – são os mesmos capazes de *todos* os recursos para “manter as regras do jogo” e eliminar “o intruso que viera humilhá-los, irônico, provocativo, tumultuando a partida”.

Por mais tolos que esses velhos pudessem parecer, guardavam o segredo de uma sabedoria que se afiava na pedra da morte (...) O jovem se animara com a ideia da piscina. Mas se nessa mesma piscina coalhada de folhas aparecesse uma manha seu belo corpo boiando, tão desligado quanto as folhas? Eles fechariam depressa a porta, devido a correnteza de vento, os velhos não gostam de vento. E voltariam satisfeitos aos seus assuntos. Ao seu joguinho de domingo, aquele tão alegre... (Telles, 2018, p. 228)

“Manter as regras do jogo” é, portanto, garantir a segurança dessa comunidade pequeno-burguesa. Para a manutenção do *status*, é necessário eliminar o inimigo, aquele que representava “o direito do avesso. Ou o avesso desse direito?” (Telles, 2018, p. 228).

Na ideia de preservação do jogo para manutenção da vida – e da narração – fica clara a intenção da autora de *brincar*, de transgredir, de quebrar os paradigmas da linguagem, mostrando pela ironia do jogo o quanto ela – a linguagem – é sempre insuficiente na tentativa de captar a realidade. No jogo alegórico das imagens sempre deslizantes, para apreensão do sentido, é preciso mais uma rodada e outra e outra...

A ausência dos espelhos no insólito hotel é mais um fator inquietante e de negação ou dissimulação da realidade. Segundo somos informados, os espelhos teriam sido removidos havia muito tempo, representando um verdadeiro alívio para os hóspedes. A constatação deste fato, porém, nos leva a duvidar da humanidade desses idosos, pois sabemos que apenas vampiros e fantasmas não possuem reflexos nem sombras. Estamos então num hotel mal-assombrado? Quando o jovem finalmente consegue um quarto e pergunta ao velho funcionário sobre a existência de fantasmas no local, pois “sempre sonhara com um hotel de fantasmas” (Telles, 2018, p. 229), o velho responde: “Os fantasmas somos nós” (2018, p. 229). A esta declaração o jovem reage com uma gargalhada alta, que não sabemos se é um riso de deboche ou de nervoso, ou um riso para afastar o medo, como lembrado em nossa epígrafe, pois sua reação é tirar a garrafa de uísque da mala e ligar o rádio.

Vale destacar que no conto são inúmeras as ocorrências do riso. O riso do rapaz aparece como índice de liberdade e juventude, sempre em oposição ao riso falso e engessado do velho porteiro que, num determinado momento, chega a implorar: “Não, não precisa rir!” Se o “sal” (*salsum*) de uma palavra é o que faz rir”, como explica Verena Alberti em *O riso e o risível*, na insipidez do hotel-mausoléu não há lugar para o riso, e, na indeterminação do desenlace, não sabemos se no hotel dos mortos-vivos o rapaz voltará a rir, já que, “ao se deitar, depois de ter tomado o chá das vinte e uma horas, ele já não se sentia bem” (Telles, 2018, p. 230).

Na ficção breve de Lygia, como no conto de Cortázar, a ironia é um exercício de crítica, uma tentativa de preencher a falta de sentido de uma vida. Para ambos, o jogo é, sim, *diversão*, mas no sentido etimológico de *desvio* (*divertere*, *desviar*). Uma *diversão* reveladora da realidade. Como lembrou Davi Arrigucci, ao tratar da obra de Cortázar, “uma diversão que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, como um jogo transcendente. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a outra coisa, como um elemento epifânico” (Arrigucci, 2003, p. 54).

Assim, para falar de temas tão solenes como a morte, a inexorabilidade do tempo, a solidão e a melancolia, Cortázar monta uma espécie de manual de divertimento, um manual às avessas, o “Manual de Instruções”, presente no livro *Histórias de cronópios e de famas* (1964), onde localizamos o miniconto “Instruções para dar corda no relógio”.

Neste microconto, o relógio é um objeto que prenuncia a morte. Ironicamente, o narrador nos convida a olhar a morte nos olhos, como se pudéssemos tomar as rédeas de nossa própria finitude. Porém, já no “Preâmbulo a este conto”, vemos que o relógio presenteado inverte toda a lógica prevista: o objeto passa a ser o sujeito, afinal, “presenteiam-no como um novo pedaço frágil e precário de você mesmo”. “Não o presenteiam com um relógio, é você o presente no aniversário do relógio” (Cortázar, 2021, pp. 423-424).

A pessoa que segura o relógio e lhe dá corda tem uma ilusória sensação de domínio, mas o que encontra é justamente o que escapa, o imponderável da existência, a outra

“órbita”, onde o tempo não dá trégua, a vida pulsa e se impõe em sua latência e nos sentimos mergulhados numa tela de Salvador Dali.

Lá no fundo está a morte; mas não tenha medo. Segure o relógio com uma mão, pegue com dois dedos a chave da corda, torça-a suavemente. Agora se abre outra órbita, as árvores desfraldam suas folhas, os barcos correm regatas, o tempo como um leque vai se enchendo de si mesmo e dele brotam o ar, as brisas da terra, a sombra de uma mulher, o perfume do pão. (Cortázar, 2021, p. 383)

No pequeníssimo conto, ao passo que o relógio se humaniza, o homem se reifica. O choque entre os dois, homem e relógio, evidencia esse movimento:

O que você mais quer, o que você mais quer? Prenda-o depressa a seu punho, deixe-o pulsar em liberdade, imite-o anelante. O medo enferruja as âncoras, cada coisa que pôde ser alcançada e foi esquecida começa a corroer as veias do relógio, gangrenando o frio sangue dos seus pequenos rubis”. (Cortázar, 2021, p.383)

O narrador passa instruções muito claras: viva e não deixe que as engrenagens se enferrujem pelo medo. A morte está no fundo do relógio, sim, “mas não tenha medo”, simultaneamente, a cada girar da corda, “abre-se outro prazo”, tem-se, portanto, outra chance.

O tempo em Cortázar é representado com profunda seriedade, e ao mesmo tempo conduz ao riso, ao não conformismo, destruindo, ironicamente, a realidade como percebida pelos sentidos. Nesse sentido, trata-se de uma representação corajosa, pois eminentemente destrutiva, e é preciso coragem, como alerta Walter Benjamin (2000), para exercer uma poética da destruição, uma vez que o caráter destrutivo “não está nem um pouco interessado em ser compreendido” (Benjamin, 2000, Vol II, p.237); ele confia no imprevisível, na efemeridade das coisas, no inconformismo, contra a imobilidade do pensamento. Ainda segundo o filósofo:

O caráter destrutivo está no *front* dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os destrutivos. O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode andar mal. Por isso, o caráter destrutivo é a confiança em pessoa. (Benjamin, 2000, p. 237)

Não é outro o caminho escolhido por Cortázar em sua escrita: a via destrutiva, tortuosa, abismal, que, porém, convida o leitor a imitar o relógio com o mesmo desejo. Na esteira dos surrealistas, a literatura de Cortázar incita a lutar contra *la gran costumbre*, propondo a destruição do modo usual de pensamento e sua substituição por um pensamento poético-irônico.

Se é justamente “no estilhaço que se reconhece o valor das grandes obras”, como destacou Adorno, referindo-se à música de Schoenberg (Adorno, 1998. p. 145), Cortázar nos alerta que é necessária a tarefa de “amolecer diariamente o tijolo”, de forçar o aparente, desmontar o que existe, deixando sobrar apenas os estilhaços. A ironia, o *non-sense*, a irracionalidade e a destruição da linguagem fazem parte desse projeto de remontagem dos cacos, a fim de alcançar uma zona de grandes transparências ou epifanias, pois das ruínas é que surgem os novos caminhos (Benjamin, 1987. p. 235).

Em “Tia em dificuldades”, também presente em *História de cronópios e de famas*, vemos como o pensamento crítico, instruído pela lógica racional, vai aos poucos abrindo caminho a um pensamento irônico-poético e modificando a percepção da realidade.

Na abertura do conto, intrigado, o narrador se indaga sobre a estranha fobia que acomete sua tia, como quem está convencido de presenciar uma espécie qualquer de loucura:

Por que haveríamos de ter uma tia tão receosa de cair de costas? Faz anos que a família luta para curá-la de sua obsessão, mas chegou a hora de confessar nosso fracasso. Por mais que nos esforcemos, a tia tem medo de cair de costas e sua inocente mania afeta a todos nós, começando por meu pai, que fraternalmente vai com ela a todos os lugares e fica olhando o chão para que a tia possa caminhar sem preocupações, enquanto minha mãe se esmera em varrer o pátio várias vezes por dia, minhas irmãs recolhem as bolas de tênis com que se divertem inocentemente no terraço e meus primos apagam todo rastro imputável aos cães, gatos, tartarugas e galinhas que proliferam em nossa casa. (Cortázar, 2021, p. 391)

Frustrado, o narrador comenta que todos os esforços são inúteis, pois para se colocar em marcha e cruzar um aposento, a tia pode levar horas em hesitação, depois de “intermináveis observações oculares e palavras destemperadas dirigidas a qualquer criança que passe por ali naquele momento” (Cortázar, 2021, p. 391).

A descrição da mecânica de movimentos da tia poderia ser a de um robô em teste, a de um animal enfermo ou até mesmo, como ressalta o narrador, uma brincadeira de criança: “apoando primeiro um pé e movendo-o como um boxeador numa caixa de resina, depois o outro, trasladando o corpo num deslocamento que na infância considerávamos majestoso, e demorando vários minutos para ir de uma porta a outra” (2022. p. 392). “É uma coisa horrível”, ele acrescenta, instalando-nos entre o lúdico e o sombrio da convivência com uma tia tão fóbica, tão estranha.

Porém, apesar de todos os esforços da tia para tentar explicar seu temor de cair de costas – justificado como “o medo de não conseguir levantar-se mais” – e mesmo com todo o apoio da família no intuito de conduzi-la pela casa ou mesmo de “curá-la”, somente quando o irmão do narrador é capaz de abstrair-se dos critérios lógicos da razão, num provável instante de distração meditativa ou de ativação dos instintos, é que o rapaz enxerga ou “reconhece” a origem do pânico da tia:

Dias depois, meu irmão mais velho me chamou até a cozinha à noite e me mostrou uma barata caída de costas embaixo da pia. Sem falar nada um para o outro, assistimos à longa e inútil luta do animal para virar-se, enquanto outras baratas, dominando a intimidação da luz, circulavam pelo piso e passavam roçando a que jazia em posição de decúbito dorsal. Fomos para a cama com acentuada melancolia, e por uma razão ou outra ninguém tornou a interrogar a tia; limitamo-nos a amenizar seu medo na medida do possível, a ir com ela a toda parte, a dar-lhe o braço e comprar-lhe um sem-número de sapatos com solas antiderrapantes e outros dispositivos estabilizadores. A vida foi em frente assim, e não era pior que outras vidas (Cortázar, 2021, p. 392).

Quando o lúdico se sobrepõe à lógica, o pensamento irônico-poético entra em cena, abrindo novas janelas na realidade. O que Cortázar chamou de “supervisão do real”, e os surrealistas viam como uma concepção poética do real, nada mais é do que uma disposição do espírito para enxergar a poesia do mundo, e Cortázar conclama a poesia não como método, mas como vida.

Ao temer cair de costas e só olhar para o chão, (*homo humilis*), a tia se animaliza e se equipara à barata – este ser tão repugnante e abjeto, colocando em xeque a supremacia do homem sobre o animal. E o fato de os sobrinhos não mais questionarem a tia depois de assistir ao suplício da barata, por si só, denuncia o olhar irônico-demolidor sobre a força do homem e a crença na supremacia animal. É como se o jogo melancólico de distração, (outro modo de atenção, segundo Cortázar) tivesse finalmente despertado a empatia dos sobrinhos e o reconhecimento de sua própria fragilidade.

Na obra de Cortázar são inúmeras as referências a animais e a transubstanciação do homem em animal, como no caso do Axolote - o estranho peixe que pensa e não consegue exprimir o pensamento, encerrado que está em sua forma larval.¹ No território do fantástico cortazariano, invariavelmente os seres humanos são vistos como animais e vice-versa. Porém, os processos de metamorfose de homem em animal não são vistos necessariamente como negativos, muitas vezes eles representam a paz não encontrada entre seus iguais.

No conto “Seminário dos ratos”, de Lygia, um seminário oficial irá reunir figurões do Brasil e do mundo todo para discutir um estratagema contra uma incontável infestação de ratos no país. O conto avança enquanto os dirigentes discutem a organização do evento, e este vai se transformando até se tornar um espaço gerido pelos próprios roedores. Tal como no conto de Cortázar, em que o homem se reifica e o relógio se humaniza, neste conto de Lygia, os papéis também se invertem; assim, o asqueroso e insignificante animal passa a assumir a tomada de decisões, o lugar de sujeito, de agente da ação. Os ratos vão invadir o casarão onde se passa o evento como um verdadeiro exército, encarando a situação com toda a valentia, “de pé na pata traseira, como um homem”, segundo nos informa o cozinheiro do local.

A figura patética do idealizador do evento, o “Secretário do Bem-Estar Público e Privado”, “um homem descorado e flácido, de calva úmida e mãos acetinadas”, com um pé calçado e outro metido num chinelo de lã com debrum de pelúcia, por si só, já é motivo de galhofa. Orgulhosa e severamente, o Secretário revê a organização do evento com seu Chefe de gabinete e na conversa são elencados os tipos caricatos que farão parte do seminário. Estes são apresentados não pelos nomes, mas por seus cargos – numa clara e irônica alusão aos militares – e no diálogo o Secretário demonstra obstinadamente seu desejo de esconder as questões problemáticas do evento, como quem pensa alto e expõe uma filosofia de vida. “Por que botar o mundo a par de nossas mazelas? Das nossas deficiências? Devíamos só mostrar o lado positivo não apenas da sociedade, mas da nossa família. De nós mesmos” (Telles, 2018, p. 148).

Com o avanço dos roedores, o empertigado Secretário do Bem-Estar Público e Privado, que abre o relato investido de tantos poderes, termina prisioneiro da fúria dos ratos, que invadem a cozinha do evento, devoram toda a comida, roem as fiações dos telefones e dos automóveis, e, por fim, num mundo rendido e de pernas para o ar, se instalam, como verdadeiros agentes, em seu próprio seminário. A autora ainda menciona um “murmurejo secreto, rascante”, som inquietante que representa mais uma evidência da derrota do humano frente aos roedores.

Destituído de seu poder, o Chefe das Relações Públicas se esconde em uma geladeira, “enrodilhado como um feto”, logo depois de ouvir seu nome aos berros e ver passar um chinelo de debrum de pelúcia, deslizando como se tivesse rodinhas, a sola virada para cima” (2018, p.149). Em vez de lhe estender um chão estável, a realidade é uma onda de lã que se desfigura.

Por mais repugnante que seja imaginar tal situação, um ataque de roedores, a simples inversão dos papéis que leva à submissão do Chefe do departamento de Relações Públicas já nos provoca o riso e, mais, nos coloca do lado dos ratos. A invasão dos ratos evoca outras narrativas – a mais célebre delas, “Casa Tomada”, de Cortázar, mas também Kafka, em sua “Pequena fábula” (Kafka, 2012).

Publicado em 1977, durante a ditadura militar, “Seminário dos ratos” foi diversas vezes lido como metáfora da decadência desse regime e como prova do engajamento político da escritora. Embora concordemos com essa visão e saibamos que Lygia já havia

¹ Para análise detalhada do conto “Axolote”, conferir *Tapeçarias infinitas: a alegoria no conto de cinema de Julio Cortázar*.

declarado sua posição política com o romance *As meninas*, anos antes, como todo texto alegórico e plural, o conto não se fecha num só significado.

Talhado na estética do grotesco, “Seminário dos ratos”, parece ainda se enquadrar na definição de Alfredo Bosi de “contos anfíbios”; aqueles que estão na margem entre o real e o fantástico, “meio documento, meio fantasia”, (Bosi, 1974, p. 14) e, nele, para além dos efeitos plásticos impressionistas, como a imagem dos ratos “invadindo o casarão feito uma nuvem cinzenta”, identificamos inúmeras referências de situações reais, quase todas com a intenção de fazer rir, como ditos e frases feitas (“À noite todos os gatos são pardos”), referências musicais, como o trecho da letra de Chico Buarque escrita no período da ditadura (“Pode ser a gota d’água”), vinho de safra Pinochet, etc.

Apesar de asquerosos, como destaca Ettore Finazzi, em sua presença demolidora, “os bichos não possuem um caráter negativo, pois vão ruir um regime totalitário e livrar o Brasil da opressão” (Finazzi, 2019, p.3). A presença dos repugnantes animais não representa, portanto, um perigo ou a ideia de que uma peste irá se instalar, por exemplo, mas sim a esperança do fim do totalitarismo, e o conto encerra com o casarão “todo iluminado,” representando, como sugeriu o crítico, a esperança, o clarão da democracia.

Narrado em primeira pessoa, “As formigas” conta a história de duas primas, estudantes, que alugam um quarto no sótão de uma pensão decadente, “um velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes, um deles vazado por uma pedrada” (Telles, 2018, p. 145), onde ficarão por três dias. As moças logo farejam algo estranho: um cheiro forte que a princípio atribuem ao bolor, seguido da presença de um verdadeiro exército de formigas que, durante três noites, metódica e sorratamente, irá montar o esqueleto de um anão.

Apesar da palavra “sinistro” ser a primeira coisa dita no conto, como reação da narradora à visão inicial da pensão onde iriam se hospedar, conforme já assinalamos, nas narrativas de Lygia o insólito irrompe sem muito alarde, e o que causa espanto muitas vezes é justamente a capacidade dos personagens de não se espantarem com fatos que causariam calafrios a qualquer um, como ocorre em Cortázar. Por esta razão, quando a dona da pensão comenta que o antigo inquilino – estudante de Medicina – deixara uma caixa com ossos de um anão debaixo da cama, a notícia não chega a espantar de imediato as moças: ao contrário, intriga e fascina a prima da narradora, também estudante de Medicina, que se entusiasma diante da excepcionalidade: “Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão” (2018, p. 146).

A confiabilidade na narração é absolutamente minada pela narradora em questão: medrosa e insegura, estudante de Direito, que dorme com um ursinho de pelúcia (e ainda o cobre com um lençol), sob uma gravura medieval e parece viver entre o sonho e a vigília (ela tem sonhos obsessivos com anões). A prima, por sua vez, estudante de Medicina, curiosa e racional, é quem identifica a presença das formigas no quarto, “pequenas e ruivas, entrando em trilha espessa pela fresta debaixo da porta, atravessando o quarto, subindo pela parede do caixotinho de ossos e desembocando lá dentro, disciplinadas como um exército em marcha exemplar” (2018, p. 147).

Como destaca Vera Tietzmann Silva, “o clima de instabilidade da narração se instaura numa relação que oscila entre razão x emoção e o embaralhamento do que é risível com o que dá medo” (Silva, 1985, p.177). Não por acaso a narradora é a mais medrosa delas; entramos nesse universo inquietante pelos olhos de alguém que diz o tempo todo coisas como, “Deus me livre, não, não quero ver”. (Telles, 2018, p. 146).

Narrado apenas no decorrer das noites na pensão, o insólito emerge de vários ângulos – seja por elementos sinestésicos, como o cheiro estranho que as primas detectam logo de início, seja pela circunscrição dos espaços fechados, circulares ou espiralados, como as escadas que dão acesso ao sótão onde se instalam as moças, “duas escadas: “a escada

velhíssima cheirando a creolina” e “a estreita escada de caracol” –, porém sempre numa relação dicotômica (sonho x vigília, riso x medo, razão x intuição, vida e morte), criando no leitor o ambiente de instabilidade e dúvida próprio do fantástico.

Neste espaço de clausura, em que o conto avança noite após noite na rotina incansável das formigas, também evidenciamos a inversão de papéis entre homem x mundo animal, pois enquanto as formigas montam silenciosamente o esqueleto do anão e vão ganhando características humanas, as primas começam a lutar contra esses seres diminutos e vão ficando cada vez “menores” e aterrorizadas (alucinando, talvez) com a possível volta do anão ao reino dos vivos:

No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. Uma formiguinha que escapou da matança passou perto do meu pé, já ia esmagá-la quando vi que levava as mãos à cabeça, como uma pessoa desesperada. Deixei-a sumir na fresta do assoalho [...] Uma formiguinha desgarrada (a mesma daquela noite?) sacudia a cabeça entre as mãos. (Telles, 2018, pp. 147-148)

Formigas que montam o esqueleto de um anão e até chegam a sacudir a cabeça entre as mãos num gesto tão humano de desespero podem nos provocar o riso, mas um riso de nervoso, graças à maestria de Lygia Fagundes Telles, que consegue manter a tensão e preservar a ambiguidade dos fatos até o desfecho do conto.

É inegável a presença do grotesco na composição de “As formigas” e são os muitos elementos que o confirmam, a começar pela caracterização da dona da pensão, apresentada entre a paródia de Alencar e a caricatura de uma bruxa:

A dona era uma velha *balofa*, de *peruca mais negra do que a asa da graúna*. Vestia um *desbotado* pijama de seda japonesa e tinha as unhas *aduncas* recobertas por uma *crosta* de esmalte vermelho-escuro *descascado* nas pontas *encardidas*. Acendeu um *charutinho*. (Telles, 2018, p. 145, grifos nossos).

A ironia da paródia, somada ao exagero e à distorção de suas proporções naturais (suas unhas parecem garras) criam um efeito caricato que torna o monstro risível, numa espécie de grotesco revisitado, pois, segundo Roas, “os textos grotescos que utilizam elementos impossíveis vão além da criação de uma impressão fantástica”. Neles, a hipérbole e a deformação que os caracterizam conduzem a história a outro tipo de efeito: o humor.

Trata-se, diz o crítico,

de deformar os limites do real não para produzir a inquietude própria do fantástico, mas para provocar o riso do leitor, ao mesmo tempo em que o impressiona negativamente mediante o caráter monstruoso, macabro, sinistro ou simplesmente repugnante dos seres e situações representados. (Roas, 2011, p. 73. Tradução minha)

Como ressaltou Bergson, para rir, é preciso uma “anestesia momentânea do coração”, e por isso Roas adverte que o humor diante da deformação desses seres promove uma operação de distanciamento frente ao sobrenatural, que “desvirtua” o possível efeito fantástico da obra. Isso se dá, segundo ele, porque a visão distorcida e caricaturesca da realidade transforma esses personagens em *coisas*, e assim nos distanciamos deles e rimos (Roas, 2011, p.75).

Consideramos que em “As formigas” estamos diante dessa espécie de grotesco revisitado, que Roas sugere em seu ensaio, porque, apesar dos elementos do grotesco promoverem a saída irônica, o riso não chega a anular o sentimento do fantástico que se instala desde o início. Assim, podemos rir da megera da dona da pensão, de sua peruca e de seu “charutinho”, podemos rir da infantilidade da narradora e de seus sonhos

obsessivos com anões de circo, podemos rir de um bando de formigas carregando um caixote de ossos de um anão, ou mesmo do estrabismo da estudante de Medicina; porém, diante da metamorfose às avessas de um anão, da volta de um morto à vida –afinal um anão não é um autômato mas um homem–, ousou dizer que não estamos preparados e, como as meninas do conto, podemos sentir o impulso de sair em disparada.

Como destaca ainda Roas,

Na narrativa fantástica atual está se produzindo uma surpreendente fusão do fantástico com a ironia e a paródia, na qual significativamente, o humorístico nunca se impõe ao inquietante, antes se transforma numa inteligente e provocadora forma de potencializá-lo. (Roas, 2011, p. 74)

Desse modo, voltamos ao ponto de partida que nos interessa desde o princípio, a ideia do humor como chão de uma “poética da destruição” na ficção curta de Lygia e na de Cortázar. Ambos buscaram a ruptura e a destruição dos moldes tradicionais de narração e se valeram da ironia e da paródia como um modo de produção alegórico e intensificador do gênero fantástico. Na ficção breve desses autores, detectamos um mundo às avessas, que ora se tece, ora se desfaz pela força transgressora daquele que é risível e irrisório, num bestiário que inclui objetos humanizados, formigas, ratos, baratas, coelhos, e outros seres mais etéreos, como os simpáticos e célebres cronópios.

Nessa forma de escrita que apoia toda sua fé na dúvida, Cortázar parece ter se arriscado mais que Lygia, em busca da ambiguidade máxima, submetendo sua obra ao risco da destruição total da mesma, pois, como afirmou Davi Arrigucci, esta tendência pode “atingir os extremos entre forma e caos” (Arrigucci, 2003, p. 81).

Nas malhas dessa ficção que oscila entre fantástico e insólito, graças ao jogo alegórico (irônico por natureza), a linguagem é um estrabismo que nos faz ver melhor. A deformação originada pelo riso é investida de uma potência destrutiva e ampliadora de nossa compreensão da realidade. Ela intensifica a nossa experiência do mundo, tal como o conhecemos, sempre destacando a falta de sentido dele, nos provocando o *unheimliche* e fazendo ruir nossas orgulhosas certezas, pois, como nos adverte Anna Boccutti,

Inquietud y risa representan dos efectos especulares, resultado de una misma estrategia textual que apunta a desorientar al lector, a hacerlo dudar de sus convicciones sobre el mundo conocido ora mostrando su lado más oscuro, ora iluminando sus facetas más ridículas. En este último caso, el sujeto puede finalmente reírse de la amenaza fantástica gracias a la distancia emotiva que se produce con esa anestesia del corazón, como la bautizó Bergson, indispensable para poder participar del fenómeno humorístico. (Boccutti, 2018, p.12)

O humor nos contos fantásticos/ insólitos de Cortázar e de Lygia é como uma “sacudida surrealista” cuja música de fundo é o eco de uma gargalhada kafkiana, que *só se pode emitir sem pulmões*, como a do personagem Odradek, em “A preocupação de um pai de família” (Kafka, 2003, p. 43). Ou, para dizer com o grande mestre argentino, *essa voz de estatua o papagaio, que viene de los sueños y no de la garganta*.

REFERÊNCIAS:

- Adorno, T. (1998). *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Editora Ática.
- Alberti, V. (1999). *O riso e o risível na história do pensamento*. Jorge Zahar Editor.
- Arrigucci, D. (2003). *O escorpião encalacrado. A poética da destruição em Julio Cortázar*. Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (2000). *Obras escolhidas. Rua de mão única*. Vol II. Editora Brasiliense.
- Boccutti, A. (2018). Introducción al monográfico *El humor y lo fantástico*. *Brumal*, 6 (1), 9-18. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.542>
- Boccutti, A. (2020). Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: una cuestión de género?. *Orillas. Revista d'ispanística*, 9, 151-176.
- Bosi, A. (1974). *O conto brasileiro contemporâneo*. Cultrix.
- Camargo, F. (2023). *Tapeçarias infinitas: a alegoria no conto de cinema de Julio Cortázar*. Editora 7Letras.
- Cortázar, J. (2015). *Aulas de literatura*. (trad. Fabiana Camargo). Civilização Brasileira.
- Cortázar, J. (2021). Histórias de cronópios e de famas. In *Todos os contos*. Vol I. (trad. Heloisa Jahn & Josely Vianna Baptista). Companhia das Letras.
- Finazzi, E. (2019). Amor, humor e terror na ficção de Lygia Fagundes Telles. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 56, <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018562>
- Gagnebin, J. (1999). Alegoria, morte e modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin* (pp. 31-54). Perspectiva.
- García, F. (2012). Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: Garcia, Flávio; Batalha, Maria Cristina (eds.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (13-29). Editora Caetés.
- Hutcheon, L. (1985). *Uma teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Edições 70.
- Kafka, F. (2012). *Pequena fábula*. (trad. Cristina Antunes). Autêntica.
- Kafka, F. (2003). *Um médico rural*. (trad. Modesto Carone). Companhia das Letras.
- Kehl, M. (2023). *Tempo esquisito*. Boitempo.
- Reis, C. (2012). Figurações do insólito em contexto ficcional. In: García, Flávio; Batalha, Maria Cristina (eds.): *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (pp. 54-69. Editora Caetés.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Silva, V. (1985). *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Presença.
- Silva, V. (2005). Transitando nos limites: uma leitura de *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles. *Organon*, 19, 38-39, 2005. <https://doi.org/10.22456/2238-8915.30067>.
- Telles, L. (2018). *Os contos*. Companhia das Letras.