

**O SENTIMENTO DO FANTÁSTICO NO CONTO  
“ORIENTAÇÃO DOS GATOS”, DE JULIO CORTÁZAR**

*João Vítor Corrêa Queiróz Mendonça* (UEMS)

[joaovitor.cq.mendonca@gmail.com](mailto:joaovitor.cq.mendonca@gmail.com)

*Fábio Dobashi Furuzato* (UEMS)

[fabiodf71@yahoo.com.br](mailto:fabiodf71@yahoo.com.br)

**RESUMO**

Este trabalho tem por proposta analisar o conto “Orientação dos gatos”, de Julio Cortázar, contido no livro homônimo, publicado no Brasil, em 1981, pela Nova Fronteira. A escolha se dá pelo fato de esse ser um conto de Cortázar muito menos conhecido e analisado do que, por exemplo, os das obras “Bestiário” (1951), “Final de jogo” (1959) e “As armas secretas” (1959), que, segundo o crítico Davi Arrigucci Jr. (2015), são três livros de contos decisivos no projeto do escritor. Além disso, o conto escolhido nos possibilita compreender melhor o “sentimento do fantástico” de que nos fala Cortázar em um de seus ensaios de *Valise de cronópio* (2006). Nossa análise será feita partindo-se dos conceitos de fantástico já estabelecidos por teóricos como Tzvetan Todorov (2003), Jean-Paul Sartre (2005), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), além do próprio Cortázar (2006). “Orientação dos gatos” trata basicamente da tentativa de um homem desvendar todas as facetas de sua mulher Alana, cuja existência misteriosa apresenta semelhanças com a do gato Osiris. Na medida em que o narrador protagonista observa sua companheira em contato com a música e com obras artísticas, tais como uma gravura de Rembrandt, a mulher se transforma feito um camaleão, até que parece ter sido absorvida por um quadro. Mas o modo como o relato é construído sugere muito mais do que revela, o que possibilita um amplo leque de diferentes interpretações.

**Palavras-chave:**

Conto fantástico. Julio Cortázar. “Orientação dos gatos”.

**ABSTRACT**

This work aims to analyze the short story “Orientação dos gatos”, by Julio Cortázar, contained in the homonymous book, published in Brazil, in 1981, by Nova Fronteira. The choice is due to the fact that this is a short story by Cortázar that is much less known and analyzed than, for example, the works “Bestiário” (1951), “Final de jogo” (1959) and “As armas secretas” (1959), which, according to the critic Davi Arrigucci Jr. (2015), are three books of short stories that are decisive in the writer’s project. In addition, the chosen short story allows us to better understand the “feeling of the fantastic” that Cortázar tells us about in one of his essays in *Valise de cronópio* (2006). Our analysis will be based on the concepts of the fantastic already established by theorists such as Tzvetan Todorov (2003), Jean-Paul Sartre (2005), Remo Ceserani (2006) and David Roas (2014), in addition to Cortázar (2006). “Orientação dos gatos” basically deals with a man’s attempt to unravel all the facets of his wife Alana, whose mysterious existence presents similarities with that of the cat Osiris. As the protagonist narrator observes his companion in contact with music and artistic works, such as a Rembrandt engraving, the woman transforms like a chameleon, until she seems to have

been absorbed by a painting. But the way the account is constructed suggests much more than it reveals, which allows for a wide range of different interpretations.

**Keywords:**

**Julio Cortázar. Fantastic short story. “Orientação dos gatos”.**

## **1. Introdução**

“Orientação dos gatos”, de Julio Cortázar, faz parte de uma antologia homônima, publicada no Brasil em 1981, pela Nova Fronteira. Na Argentina, o mesmo volume foi lançado sob o título “Queremos tanto a Glenda” (1980), sendo o penúltimo livro de contos do autor. A versão utilizada por nós é a que consta na edição brasileira de “Julio Cortázar: todos os contos”, publicada pela Companhia das Letras, em 2021.

Escolhemos esse texto, por ele ser muito menos conhecido e analisado do que ocorre com as narrativas de “Bestiário” (1951), “Final de jogo” (1959) e “As armas secretas” (1959), por exemplo, que, segundo o crítico Davi Arrigucci Júnior (2015), são três antologias decisivas no projeto do escritor. Além disso, o conto escolhido nos permite compreender melhor o “sentimento do fantástico” de que nos fala o autor em seu ensaio publicado em *Valise de cronópio* (2006).

Nossa análise parte das definições do fantástico já estabelecidas por Tzvetan Todorov (2003), Jean-Paul Sartre (2005), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), além das formulações concebidas em ensaios do próprio Cortázar (2006), em que o mesmo vai tratar desse conceito, como sendo uma expressão de sua própria visão da realidade.

“Orientação dos gatos” retrata a relação de um personagem-narrador anônimo, com sua mulher Alana e seu gato Osíris. Ambos o olham de frente, mas, embora o homem aceite o desconhecimento que tem sobre o gato, não se contenta com a falta de compreensão que tem sobre a própria mulher. Ele observa que Alana revela diferentes facetas quando escuta música e, observando alguns quadros, transforma-se em outras Alanas. Sendo assim, o homem a leva para um museu, para que possa tentar captar os diferentes aspectos da personalidade da companheira, até que eles se deparam com uma pintura de um gato muito parecido com Osíris. E, diante desse quadro, a mulher parece jamais retornar dele, assim como, olhando de frente para o personagem-narrador, parece ver algo que escapa completamente à compreensão do protagonista.

## **2. Conceitos teóricos**

Para compreendermos melhor esse conto e as diferentes interpretações que é possível ter dele, vamos partir de alguns conceitos teóricos sobre o fantástico, já que Cortázar costuma ser associado com o gênero.

Segundo Todorov (2003), o fantástico ocorre quando, num mundo como o nosso, dá-se um acontecimento aparentemente sobrenatural, cujo caráter gera uma hesitação entre duas possibilidades de interpretação: ou se trata mesmo de algo sobrenatural ou a sobrenaturalidade é apenas aparente. Assim, o fantástico se situa no limite entre dois gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho.

O maravilhoso ocorre quando o texto nos leva a aceitar o fenômeno retratado como sobrenatural. O estranho, por sua vez, pode ser definido como um gênero em que tal fenômeno aparentemente sobrenatural passa a ser explicado ou sustentado pelas leis naturais já estabelecidas:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2003, p. 48)

Antes mesmo de Todorov (2003), Pierre-Georges Castex (*Apud CESERANI, 2006*), um pioneiro dos estudos sobre a literatura fantástica na França, já teria observado:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente (*undépayement de l'esprit*) para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. “Era uma vez”, escrevia Perrault; Hoffman, por sua vez, não nos transfere de súbito para um indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar. (CASTEX *apud* CESERANI, 2006, p. 46)

Com os gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso, claramente definidos, mesmo que de maneira breve, conceituar o fantástico se torna uma tarefa mais fácil. Isso porque, com sua abordagem estruturalista evitando uma investigação predominantemente temática, Todorov (2003) estabelece um conceito mais objetivo para o gênero. Por outro lado, acaba estabelecendo limites muito restritivos.

É assim que, para o teórico búlgaro, o fantástico não sobreviverá do século XX em diante, já que “a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista” (TODOROV, 2003, p. 176). De acordo com sua interpretação, a função social do sobrenatural é a de driblar a censura, possibilitando que a literatura trate de temas tabus, como as perversões sexuais, através da figura do vampiro, por exemplo, que surge como uma metáfora para a necrofilia. Com o advento da Psicanálise, na virada dos séculos XIX para o XX, esses temas tabus passam a ser retratados diretamente e, além disso, a própria concepção que temos da realidade muda completamente.

Nesse novo contexto, surge, em 1915, uma obra como a “*Metamorfose*”, de Franz Kafka, que transgride em diversos aspectos o fantástico estabelecido por Todorov (2003). Em primeiro lugar, porque o sobrenatural ocorre logo nas primeiras linhas. Em segundo, porque a hesitação praticamente não se dá. Além disso, embora a transformação de Gregor Samsa num inseto monstruoso seja aceita na narrativa, não se trata do gênero maravilhoso. Muito pelo contrário, o realismo se impõe na obra de forma assustadora. E o conflito gira em torno do modo como todos se adaptam ao absurdo, fazendo com que a realidade opressora acabe se revelando ainda mais absurda do que a própria metamorfose.

Assim, de acordo com o estudo de Jean-Paul Sartre (2005), no qual Todorov também se baseia, o fantástico de Kafka muda completamente de foco:

Para ele já não há senão um único ser fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. (SARTRE, 2005, p. 138)

Depois de Todorov, os teóricos da literatura fantástica de um modo geral passarão a designar o que era realizado até o século XIX como “fantástico tradicional”, denominando o que passa a ser produzido do século XX em diante como “fantástico moderno”.

O crítico argentino Jaime Alazraki (2001) chega a propor um novo termo, o “neofantástico”, para abarcar as obras de seus conterrâneos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Mas, para o espanhol David Roas (2014), as semelhanças entre as duas modalidades de fantástico, anterior e posterior ao início do século XX, são maiores do que as diferenças. E, sendo assim, Roas procura redefinir o gênero, a partir de um conceito que se aplique de

forma ampla a tudo o que foi produzido desde o seu surgimento até os dias atuais:

A imensa maioria das teorias sobre o fantástico define a categoria a partir da confrontação entre duas instâncias fundamentais: o real e o impossível (ou seus sinônimos: sobrenatural, irreal, anormal etc.). [...] Assim a convicção conflituosa entre possível e impossível define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica, nas quais esse conflito não se produz. (ROAS, 2014, p. 75-6)

O efeito do fantástico seria uma ameaça sentida pelo leitor, a partir da possibilidade de que o sobrenatural, ocorrendo numa realidade ficcional tão semelhante à nossa, irrompa também em nossa própria realidade. É o que explica Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (2014), em seu prefácio à edição brasileira do estudo de Roas:

O fantástico, para o escritor espanhol, nutre-se do real, é profundamente realista, porque sempre oferece uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. Para conseguir esse efeito, é necessário estabelecer, em primeiro lugar, uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é condição indispensável para produzir o efeito do fantástico; é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado pelo texto. Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo. (ALVAREZ, 2014, p. 24)

Outras abordagens que buscam corrigir o aspecto restritivo da teoria de Todorov são aquelas que concebem o fantástico como modo e não como gênero, como é o caso, por exemplo, do estudo de Remo Ceserani (2006), que inicia reconhecendo a grande importância de seu predecessor:

Tzvetan Todorov teve o grande mérito de “promover”, no final dos anos 60 – e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica. Trata-se de uma operação similar àquela realizada por Mikhail Bakhtin, com seu resgate, de grande importância para a tradição literária, do modo carnavalesco, ou de Northrop Frye, com a legitimação do modo romanescos. (CESERANI, 2006, p. 7)

Através de um estudo marcado por grande erudição, Ceserani (2006) retoma as principais abordagens teóricas do fantástico e analisa algumas dentre as principais narrativas da modalidade, contextualizando-as historicamente. Por fim, redefine o fantástico como um modo literário, que se realiza a partir da combinação de determinados procedimentos formais e constantes temáticas, num determinado contexto histórico, como expressão do choque que se dá entre “as explicações religiosas e sagradas do

mundo” com “um crescente ceticismo”, iniciado na passagem dos séculos XVIII para o XIX (CESERANI, 2006, p. 98).

A vantagem de se compreender o fantástico como modo – e não como gênero – é que o conceito se torna mais flexível, podendo ser produtivo para o estudo de uma gama bem mais ampla de narrativas. Por outro lado, a definição do que vem a ser essa modalidade literária perde em clareza:

Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isso vale para o fantástico, mas também para todos os outros possíveis modos de produção literária. Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p. 67)

### 3. “*Valise de cronópio*”

Os textos ensaísticos de Julio Cortázar foram organizados, no Brasil, por Davi Arrigucci Júnior, no livro “*Valise de cronópio*” (2006), sendo fundamentais para compreendermos a concepção de mundo do escritor argentino, suas reflexões teóricas sobre a literatura e seu conceito de fantástico.

Em “*Alguns aspectos do conto*”, célebre estudo em que o autor compara o romance com o cinema e o conto com a fotografia, Cortázar declara a respeito de sua própria obra:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 2006, p. 148)

Da expressão “por falta de um nome melhor”, podemos deduzir que o escritor não considera a ideia de “gênero fantástico” perfeitamente adequada para caracterizar a sua obra. Por outro lado, seus contos também

serão uma espécie de oposição “a esse falso realismo”, ou seja, partirão de uma concepção diferente daquela que propõe “um mundo regido por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias bem definidas, de geografias bem cartografadas”.

Não por acaso, Davi Arrigucci Jr. (2003) aproxima o autor a movimentos de vanguarda, tais como o Dadaísmo e o Surrealismo que sofrem forte influência da Psicanálise e do conceito de Inconsciente.

Já em “Do sentimento do fantástico”, o escritor argentino inicia suas reflexões mencionando que, numa certa manhã, seu gato Teodoro W. Adorno teria se agarrado às suas calças e ficado “imóvel e rígido, olhando fixamente um ponto no ar” em que, para Cortázar, “não havia nada para ver até a parede onde está dependurada a gaiola do bispo de Evreux, que jamais despertou a atenção de Teodoro” (CORTÁZAR, 2006, p. 175).

E então acrescenta uma possível explicação:

Qualquer senhora inglesa teria dito que o gato estava olhando um fantasma matinal, dos mais autênticos e verificáveis, e que a passagem da rigidez inicial a um lento movimento da cabeça da esquerda para a direita, terminando na linha de visão da porta, demonstrava de sobra que o fantasma acabava de ir embora, provavelmente incomodado por esse detector implacável. (CORTÁZAR, 2006, p. 175)

Mas, na sequência, o escritor descarta que seja esse tipo de fantástico – o do sobrenatural – o que realmente lhe interessa:

Quando o fantástico me visita [...], lembro-me sempre da admirável passagem de Victor Hugo: “Ninguém ignora o que é o ponto vélico de um navio; um lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado”. Estou convencido de que esta manhã Teodoro olhava um ponto vélico no ar. [...] O fantástico força uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que nos encosta no ombro para nos tirar dos eixos. (CORTÁZAR, 2006, p. 179)

Assim, para Cortázar, por trás da “crosta aparente” da realidade cotidiana, haveria uma outra ordem de realidade cuja percepção e compreensão nos escapam, mas que podemos captar de modo fragmentado.

No mesmo ensaio, o escritor argentino resume um conto de W. F. Harvey, em que dois personagens, que até então não se conheciam, acabam se unindo numa trama que sugere o assassinato de um pelo outro, com o uso de um cinzel; assim como o julgamento e a condenação à morte do assassino (prenunciados através de um desenho a lápis, feito aparentemente ao acaso, pela vítima). Após esse resumo, Cortázar afirma:

O verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão. (CORTÁZAR, 2006, p. 179)

E a metáfora dos mosaicos, juntamente com a dos caleidoscópios, também será utilizada por Davi Arrigucci Júnior, para apresentar os textos ensaísticos de Cortázar, no prefácio a “Valise de cronópio”:

Os mosaicos são múltiplos por natureza: nascem um pouco daqui e dali. Podem ser híbridos, integrar a variedade, recompor figuras inteiras através dos cacos, da dispersão dos fragmentos; de repente a visão se alarga e, zás, as partes consteladas são um todo. No fundo de um tubo, um livre rodopio cria do caos um cosmos: os cacos imantados são céu e são estrela – mosaico celeste. Assim os mosaicos formam a unidade da variedade, e nos encantam. Não é à toa que ladrilham tanto no espaço da arte moderna. (ARRIGUCCI JR., 2006, p. 07)

Arrigucci ainda destaca o uso da linguagem poética, nos ensaios de Cortázar, o que lhe permitiria alargar os limites do texto reflexivo. O pressuposto, por trás dessa escolha, estaria relacionado com “uma tentativa de posse do objeto criticado, mediante a dicção poética”. O poeta, para o autor argentino, seria marcado pela “ubiquidade dissolvente”, como um “cama-leão sempre desejoso de participar do outro” (ARRIGUCCI JR., 2006, p. 13).

#### **4. “Orientação dos gatos”**

Algumas questões já podem ser levantadas a partir do título do conto, que sugere que a narrativa tenha alguma relação com o extraordinário senso de orientação espacial dos felinos. Mas, além de essa expectativa não se cumprir ao longo do texto, o seu desfecho, pelo caráter emblemático, deixa o leitor desorientado, revelando a ironia no título.

Na sequência, temos a dedicatória ao pintor e escultor mexicano Juan Soriano, o que se justifica pelo diálogo que a narrativa estabelece com as artes plásticas.

Quanto à história, basicamente ela trata da relação de um personagem-narrador anônimo, com sua mulher Alana e seu gato Osiris; sendo que, com relação ao animal, o homem admite sua falta de conhecimento, mas o mesmo não se dá com a mulher, cujas diferentes facetas da personalidade ele busca desvendar:

Faz tempo que desistide qualquer domínio sobre Osiris, somos bons amigos



a uma distância intransponível; mas Alana é minha mulher e a distância entre nós é outra, algo que ela não parece sentir, mas que se interpõe em minha felicidade quando Alana me olha, quando me olha de frente como Osíris e sorri para mim ou fala comigo sem a menor reserva, dando-se em cada gesto e em cada coisa como se dá no amor, ali onde todo o seu corpo é como seus olhos, uma entrega absoluta, uma reciprocidade ininterrupta. (CORTÁZAR, 2021, p. 311)

O nome Osíris chama atenção por ser o de um dos principais deuses egípcios, ligado à vegetação e também ao mundo dos mortos (Cf. WILKSON; PHILIP, 2001). E isso também remete ao famoso conto de Poe, “O gato preto”, pois o animal do título se chama Pluto, o deus da riqueza agrária, na mitologia greco-romana, podendo também se confundir com Plutão, o deus do reino dos mortos (Cf. BRANDÃO, 1987, p. 285).

Cabe acrescentar que Cortázar é um admirador confesso e grande conhecedor do escritor norte-americano, o que fica claro pelas várias páginas dedicadas a ele, na “Valise de cronópio”. Mas, como vimos, o fantástico de Cortázar é muito diverso do que ocorrenas “Histórias extraordinárias”. E se, no conto de Poe, a mulher do protagonista “fazia frequentes alusões à antiga crença popular de que todos os gatos pretos são feiteiras disfarçadas” (POE, 1978, p. 42); no caso do escritor argentino, sua concepção de mundo se opõe ao “realismo demasiado ingênuo”, deixando-o sempre com “a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável” (CORTÁZAR, 2006, p. 148-9).

Desse modo, embora Alana olhe o companheiro “de frente” e fale com ele “sem a menor reserva”, dando-se, nos gestos e no amor, em “uma entrega absoluta, uma reciprocidade ininterrupta”, o homem ainda sente que algo se interpõe em sua felicidade. E isso parece ocorrer de modo semelhante à suspeita do escritor sobre a existência dessa “outra ordem mais secreta e menos comunicável”:

É estranho; embora eu tenha desistido de entrar com tudo no reino de Osíris, meu amor por Alana não aceita essa simplicidade de coisa concluída, de casal para sempre, de vida sem segredos. Por trás daqueles olhos azuis há mais, no fundo das palavras e dos gemidos e dos silêncios se anima outro reino, respira outra Alana. Nunca disse isso a ela, amo-a demais para trincar essa superfície de felicidade pela qual já deslizaram tantos dias, tantos anos. Do meu jeito, teimo em compreender, em descobrir; observo-a, mas sem espioná-la; sigo-a, mas sem desconfiança; amo uma maravilhosa estátua mutilada, um texto não terminado, um fragmento de céu inscrito na janela da vida. (CORTÁZAR, 2021, p. 311)

Um primeiro caminho possível, na busca do protagonista pelo que lhe escapa dessa “maravilhosa estátua mutilada”, se dá através da música:

“vendo-a ouvir nossos discos de Bartok, Duke Ellington, Gal Costa, uma transparência paulatina me afundava nela, a música a despia de uma maneira diferente, tornava-a cada vez mais Alana (...)” (CORTÁZAR, 1981, p. 311).

E outros músicos mencionados mais adiante no texto, “intermediários involuntários” na aproximação do casal, para além da superfície cotidiana, são Keith Jarrett, Beethoven e Aníbal Troilo.

Assim, podemos observar a referência a uma grande variedade musical, que abarca artistas de diferentes estilos, nacionalidades e épocas, como a música erudita europeia (Bartok, Beethoven), o jazz norte-americano (Duke Ellington e Keith Jarrett), a MPB (Gal Costa), o tango argentino (Aníbal Troilo).

O contato da mulher com essa riqueza de estímulos sonoros permite ao protagonista “entrever outras Alanas”, até que, “diante de uma gravura de Rembrandt, eu a vi mudar ainda mais, como se um jogo de nuvens no céu alterasse bruscamente as luzes e sombras de uma paisagem” (CORTÁZAR, 1981, p. 10).

Aqui cabe um parêntese sobre a admiração do escritor argentino pela música, que fica clara, por exemplo, nos vários ensaios dedicados ao tema em “Valise de cronópio”. Clifford Brown, Carlos Gardel, Louis Armstrong e Thelonius Monk são alguns dentre os músicos homenageados pelo ensaísta. Em “Louis enormíssimo cronópio”, por exemplo, Cortázar considera que, se o ser humano, ao invés de ter sido criado pelo sopro divino, tivesse surgido do sopro de Louis Armstrong, “o homem teria saído muito melhor” (CORTÁZAR, 2006, p. 209).

Outro trabalho do autor intimamente relacionado com a música é o conto “O perseguidor”, de *As armas secretas*, inspirado em Charlie Parker e considerado pela crítica como um divisor de águas na trajetória de Cortázar. Isso porque o projetoliterário do autor possui uma relação de proximidade muito grande com o jazz.

Em primeiro lugar, pela valorização do ritmo e da sonoridade, mesmo nos textos em prosa; em segundo, pela importância da improvisação, que aproximaria o jazz da escrita automática e do papel essencial da inspiração na expressão artística, possibilitando “uma criação que não está submetida a um discurso lógico e preestabelecido, mas nasce sim das profundezas” (CORTÁZAR *apud* BERMEJO, 2002, p.89).

Além disso, a música nos permitiria uma relação diferenciada com

o tempo, como observa o saxofonista Johnny Carter, do conto “O perseguidor”. Em conversa com o seu biógrafo Bruno, Carter considera que a existência humana poderia durar “centenas de anos”, se as pessoas conseguissem se relacionar com o tempo de modo menos mecânico, como nos momentos em que ele toca sax (Cf. CORTÁZAR, 2012, p. 102-3).

Não é por acaso, portanto, que Alana se revele ao companheiro de modo diferente quando os dois ouvem música. No entanto, desde o início, o tema predominante do conto é visual, relacionado à maneira como a mulher e o gato olham para o personagem-narrador. Sendo assim, Alana se desnuda ainda mais diante da gravura de Rembrandt: “Senti que a pintura a levava para além de si mesma, para aquele único espectador que podia medir a metamorfose instantânea nunca repetida, a entrevista de Alana em Alana” (CORTÁZAR, 2021, p. 312).

É curioso observar aqui que essa metamorfose, além de ser “instantânea e nunca repetida”, transforma Alana nela mesma. Ou seja, mais do que revelar uma personalidade verdadeira sob uma aparência falsa, trata-se de desvendar múltiplas identidades na mesma pessoa.

Cabe agora abrir outro parêntese para falarmos sobre a relação do escritor argentino com as artes plásticas. Ela pode ser observada pelas referências diretas que seus textos fazem especialmente aos pintores modernos, como Pablo Picasso, por exemplo, que aparece no já citado ensaio “Louis enormíssimo cronópio”:

Um mundo que tivesse começado por Picasso, ao invés de acabar por ele, seria um mundo exclusivamente para cronópios e em todas as esquinas os cronópios dançariam trégua e dançariam cata e trepado num poste de iluminação Louis sopraria durante horas, fazendo cair do céu grandíssimos pedaços de estrelas de açúcar e framboesa, para as crianças e os cães comem. (CORTÁZAR, 2006, p. 209-10)

Outro artista com quem Cortázar estabelece um diálogo enriquecedor é René Magritte, pintor surrealista, cuja célebre obra “Isto não é um cachimbo” é mencionada na dedicatória do conto “Ali, mas onde, como?”, do livro “Octaedro”, de 1974. Os pontos de contato entre a criação artística do escritor argentino e do pintor belga são examinados em *Julio Cortázar e René Magritte: conversas*, de Roberta Vieira da Cunha Ávila (2017).

E também vale mencionar as referências à pintura “A árvore vermelha”, de Mondrian, no conto “Manuscrito encontrado num bolso”, também de *Octaedro*, ponto de partida para o trabalho *Entre linhas e árvores: um estudo sobre Julio Cortázar e Piet Mondrian*, de Fábio José Santos de Oliveira (2013).

Com essas breves indicações, queremos dizer apenas que o tema é bastante amplo e mereceria um exame mais aprofundado, mas, para os objetivos do nosso trabalho, centraremos nossa atenção mais especificamente no próprio conto selecionado para análise.

Voltando então à “Orientação dos gatos”, tendo percebido que Alana se revelava ainda mais diante da gravura de Rembrandt, o personagem-narrador leva a mulher a uma galeria de arte e passa a observar as suas transformações diante das telas:

[...] desde nossa chegada, Alana se entregara às pinturas com uma inocência atroz de camaleão, passando de um estado a outro sem saber que um espectador oculto espreitava, em sua atitude, na inclinação de sua cabeça, no movimento de suas mãos e ou de seus lábios, o cromatismo interior que a percorria até mostrá-la outra, ali onde a outra era sempre Alana se somando a Alana, as cartas se amontoando até completar o baralho. (CORTÁZAR, 2021, p. 312)

Ora, Rembrandt Harmens van Rijn é um dos principais nomes do barroco holandês, especialmente famoso por “A lição de anatomia do Doutor Tulp”, que retrata a dissecação da mão de um cadáver, sendo observada por um grupo de cirurgiões. Essa obra é valorizada pela extrema riqueza do conjunto, em que se pode observar com detalhada expressão facial de cada um dos elementos do grupo, resultado obtido especialmente pelo uso do efeito de luz e sombra (Cf. PROENÇA, 1997)

Dentre as obras de Rembrandt, também se destacam inúmeros autorretratos, nos quais ele registra, através de um profundo estudo psicológico, os sinais, em seu rosto, da passagem do tempo e das dificuldades do dia-a-dia. Tendo atingido o auge da fama e da riqueza, antes dos 30 anos de idade, morreu na miséria, aos 63, por não atender às expectativas da burguesia, que desejava ser retratada para entrar para a posteridade (Cf. HAUSER, 1972).

Conforme observa Baumgart (2007), Rembrandt aprofundou o caminho de Caravaggio, a uma “interiorização tal, que tornou a matéria permeável ao espírito e à alma em uma extensão até aqui não presenciada”, transformando a realidade “em algo como a visão de um olho interior” (BAUMGART, 2007, p. 273-4).

Essas observações, embora breves, são coerentes com o fato de ser justamente uma gravura de Rembrandt o que possibilita o aprofundamento no processo de descoberta de Alana por parte do protagonista. A partir desse contato, as artes visuais permitem entrever, na mulher, ainda mais nuances do que a música, “como se um jogo de nuvens no céu alterasse

bruscamente as luzes e sombras de uma paisagem” (CORTÁZAR, 2021, p. 312).

Na galeria de arte, a imagem da mulher vai então se misturando à sucessão de quadros, numa sequência vertiginosa de transformações, como se Alana absorvesse, em si, o que via, ou se deixasse absorver pela variedade de imagens:

Pássaros, monstros marinhos, janelas se dando ao silêncio ou deixando entrar um simulacro da morte, cada nova pintura deixava Alana arrasada, despojando-a de sua cor anterior, arrancando dela as modulações da liberdade, do voo, dos grandes espaços, afirmando sua negativa diante da noite e do nada, sua ansiedade solar, seu impulso quase terrível de fênix. (CORTÁZAR, 2021, p. 313)

O homem, por sua vez, vislumbra um triângulo, formado por Alana, pela pintura que ela tem diante de si e por ele próprio, na contemplação da companheira. Gradativamente, ele sente que seu objetivo está se cumprindo, ao mesmo tempo em que ele próprio participa do processo: “isso também era eu, isso era o meu projeto Alana, minha vida Alana, isso tinha sido desejado por mim (...), isso agora por fim Alana, por fim Alana e eu desde agora, desde agora mesmo” (CORTÁZAR, 2021, p. 313).

O amor e o desejo do protagonista por Alana crescem na medida em que a companheira se revela: “Gostaria de tê-la nua em meus braços, amá-la de tal forma que tudo ficasse claro, tudo ficasse dito para sempre entre nós, e que dessa interminável noite de amor, para nós que já conhecíamos tantas, nascesse a primeira alvorada da vida” (CORTÁZAR, 2021, p. 313).

Mas, então, ao fim da galeria, ela para diante de um último quadro, a pintura de uma janela e um gato:

Vi que o gato era idêntico a Osíris, e que olhava ao longe para alguma coisa que a parede da janela não nos deixava ver. Imóvel em sua contemplação, parecia menos imóvel que a imobilidade de Alana. Senti, de alguma forma, que o triângulo se romperia; quando Alana virou a cabeça para mim o triângulo não existia mais, ela tinha ido ao quadro mas não estava de volta, continuava do lado do gato olhando além da janela onde ninguém podia ver o que eles viam, o que só Alana e Osíris viam cada vez que me olhavam de frente. (CORTÁZAR, 2021, p. 313-4)

Assim, a imagem de Alana acaba se fundindo definitivamente à do quadro, não mais num dinamismo em que a mulher se transforma a partir das diferentes imagens que tem diante de si, mas, ao contrário, agora é a tela que absorve a figura estática da observadora.

Nesse quadro, a mulher e o gato olham para um ponto em que “ninguém mais podia ver o que eles viam”, como no episódio em que Teodoro fica imóvel agarrado às calças de Cortázar. Agora, porém, eles não olham para um ponto do ar, mas para “além da janela” retratada no quadro. E o que eles vêem é aquilo que “só Alana e Osíris viam cada vez que me olhavam de frente”. Ou seja, o “ponto vélico” do navio – “lugar de convergência, ponto de interseção misterioso até para o construtor do barco, no qual se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado” – é justamente o narrador-protagonista.

Em outras palavras, é como se o homem, esse “perseguidor”, na busca por desvendar “a outra ordem mais secreta e menos comunicável” que se esconderia por trás da superfície cotidiana da mulher, acabasse descobrindo que ele próprio é “o ponto vélico do velame desfraldado”.

Como diria Sartre a respeito de Kafka, o protagonista de Cortázar também acaba descobrindo que “para ele já não há senão um único ser fantástico: o homem” (SARTRE, 2005, p. 138).

## **5. Considerações finais**

Em nosso trabalho, escolhemos examinar um conto relativamente menos conhecido de Julio Cortázar, “Orientação dos gatos”, publicado poucos anos antes da morte do escritor.

Considerando que o nome do contista argentino é frequentemente associado ao fantástico, retomamos as principais ideias de alguns dentre os principais teóricos dessa expressão literária.

Nessa retomada, buscamos estabelecer a diferença básica entre o fantástico tradicional, formulado por Todorov, e o fantástico moderno, que transgredir o gênero delimitado pelo teórico búlgaro. Essa transgressão, conforme exposto, foi observada inicialmente na *Metamorfose*, de Kafka, por Sartre, mas também se aplica a outros escritores do século XX em diante.

Basicamente, no fantástico moderno, o interesse se desloca do sobrenatural para o próprio homem que, com o advento da Psicanálise e a ideia do Inconsciente, passa a ser considerado um desconhecido de si mesmo. Fizemos também um levantamento de algumas considerações de Cortázar a respeito do seu conceito de fantástico, para verificar como isso se realiza no conto escolhido para nossa análise. Finalmente, em

“Orientação dos gatos”, estabelecemos relações entre a obra do escritor argentino, a música e as artes plásticas, uma vez que esse diálogo ocorre no interior do próprio texto.

Como vimos, o protagonista do conto, em sua perseguição pelos aspectos da realidade que se escondem por trás da superfície cotidiana na identidade de sua mulher, acaba descobrindo, ao final, que ele próprio é o “ponto vélico”, ou seja, aquele ponto em que o gato parece ver alguma coisa misteriosa onde ninguém enxerga nada.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Quéés lo neofantástico?. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO, 2001.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Apresentação do autor. In: \_\_\_\_\_. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014. p. 11-27

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 7-16

\_\_\_\_\_. Literatura fundamental: *O jogo da amarelinha* – parte 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6BcwNPQnJj8&t=2s>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

ÁVILA, Roberta Vieira da Cunha. *Júlio Cortázar e René Magritte: conversas*. Florianópolis: UFSC, 2017.

BAUMGART, Fritz. *Breve história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERMEJO, Ernesto González (Org.). *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

CORTÁZAR, Julio. *Obra completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CORTÁZAR, Julio. Orientação dos gatos. In: \_\_\_\_\_. *Orientação dos gatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 9-14

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. O sentimento do fantástico em *Bestiário*, de Julio Cortázar. *Revista USP/Entre Caminos*, v. 1, São Paulo, 2015.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

JACKSON, Rosie. Rosie Jackson: ‘lo oculto’ de la cultura. In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO, 2001. p. 141-52

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. Entre linhas e árvores: um estudo sobre Julio Cortázar e Piet Mondrian. *Aletria*, v. 23, n. 3, Belo Horizonte, UFMG, set-dez, 2013.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1997.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTORO, Cristina Rosa. *Julio Cortázar: de pontes e duplos*. Salvador: UFBA, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

WILKINSON, Philip; PHILIP, Neil. *O livro ilustrado da mitologia*. São Paulo: Publifolha, 2001.