



Circe e Delia Mañara: nas teias do mito e do relato fantástico

Circe e Delia Mañara: In the webs of myth and fantastic narrative

Ana Lúcia Trevisan¹

Maria Luiza Guarnieri Atik²

Resumo: O ensaio estuda as formas de construção da narrativa fantástica expressas no conto “Circe”, de Julio Cortázar, a fim de identificar a presença e expressividade da imagem mítica da feiticeira Circe; examina, também, as convergências, confrontações e contrastes entre as imagens mitológicas e as construções insólitas postuladas no relato, entendendo-as como formas de questionamentos existenciais contemporâneos.

Palavras-chave: mito; fantástico; Julio Cortázar

Abstract: The essay discusses the forms of fantastic narrative construction as expressed in Julio Cortázar’s short story ‘Circe,’ in order to identify the presence and expressiveness of the mythical figure of the sorceress Circe; it also examines the convergences, confrontations and contrasts between the mythological images and the unusual constructions postulated in the account, viewing them as forms of contemporary existential questionings.

Keywords: myth; the fantastic; Julio Cortázar

As formas de representar o real, no âmbito da arte literária, não estão obrigadas a recorrer tão somente às formulações estéticas de tipo realista, afinal, o real que se expressa na ficção é sempre, em si mesmo, uma quimera muito bem construída, mas, ainda assim, uma quimera que se faz pura essência significativa de realidade. Em tantos momentos, a literatura deliberadamente explicita impossibilidades, escolhe imagens e situações que não encontram resposta no mundo que todos concebemos como real. A leitura dos contos de Julio Cortázar implica em nos aventurarmos em uma visão particularmente distinta da realidade. O escritor argentino se utiliza, em diferentes momentos de sua obra, das imagens do fantástico para poder entrever uma realidade mais real do que aquela que conhecemos usualmente. Seu objetivo é, pois, encontrar um meio de desvendar uma realidade mais profunda, uma realidade que questiona tanto o

¹ Coordenadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

² Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

ponto de vista lógico, como o ilógico. A partir dessa perspectiva, temos uma definição do fantástico segundo Cortázar:

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. (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2001, p. 276).

O objetivo desse artigo é analisar a influência do mito grego de Circe no conto homônimo do narrador argentino, para ver como é lido e interpretado na construção da trama narrativa, examinado convergências, confrontações e contrastes entre os dois relatos, o mitológico e o fantástico. Muito se tem discutido sobre o trânsito da literatura contemporânea pelo universo dos mitos e, sem dúvida, as explicações não podem resumir-se a uma única variante. Uma chave possível para a compreensão do uso dos mitos no século XX está no fato de que o escritor moderno utiliza a essência formal e temática dos mitos para diferentes finalidades, atribuindo-lhes diferentes significados, sempre em harmonia e na dependência do momento histórico em questão.

Segundo Mircea Eliade, a primeira função do mito é contar uma história sagrada, narrar um fato ocorrido no tempo primordial. A segunda função do mito é explicar, em outras palavras, é relatar como alguma coisa foi produzida, como começou a ser, a existir. A terceira função do mito, ainda conforme Eliade, é a de revelar o ser, revelar o deus e por isso a sua narrativa pode ser considerada como “uma história sagrada”.

Segundo Philippe Sellier, o mito é uma “narrativa de fundação anônima e coletiva – em que o presente é impregnado de passado – considerada verdadeira e na qual a lógica é a do imaginário, fazendo aparecer na análise fortes oposições estruturais”. Em relação ao mito literário, Philippe Sellier destaca que esse “não funda, nem instaura mais nada”; o mito literário é autoral; as obras são “em princípio assinadas”; e por fim, acrescenta: “o mito literário não é considerado verdadeiro”. (BRUNEL, 2005, p. XVIII).

Retomemos, pois ao mito de Circe. O relato clássico de Homero (*Odisséia X*, 133-574) é bem conhecido: Ulisses, ao chegar a ilha de Eea (cujo significado é lamento), envia a metade de seus homens a morada de Circe, rodeada de lobos e leões enfeitiçados por ela. Os navegantes gregos são convidados a entrar em sua morada e Circe prepara-lhes uma bebida maléfica que os transforma em porcos. O herói,

protegido pela erva *moly*, antídoto que recebera de Hermes, vence os feitiços de Circe. A aventura tem um final feliz. Ulisses faz Circe jurar que libertará seus homens, mas passará com Circe um ano de prazeres, ainda que para as outras pessoas, o tempo parece ter durado apenas um mês.

O conto “Circe” de Julio Cortázar, publicado em 1951 na coletânea de contos *Bestiario*, dialoga de forma singular com o antigo mito grego, que ressurge ambientado na Buenos Aires dos anos 20. A protagonista do relato, Delia Mañara, remete a feiticeira Circe e, como ela, possui poderes de manipular os animais e também bebidas, licores e, no caso do conto, os fatídicos bombons. Todas as pistas que configuram estas semelhanças entre Delia Mañara e a feiticeira de Ulisses serão cuidadosamente articuladas ao longo do conto, formando uma coesão de sentido que, no entanto, será pautada pela ambiguidade e pela hesitação manifesta pelo personagem Mario, o herói moderno, prisioneiro de Delia-Circe. Mario é o terceiro noivo desta jovem bela e diáfana que, no entanto, tem uma história trágica. Paira sobre Delia a suspeita de que ela teria alguma culpa na morte de seus dois últimos noivos, mortos em circunstâncias inusitadas.

Apesar do conto ser narrado em primeira pessoa, o narrador é apenas uma testemunha, que não participa diretamente da ação, em seu relato ele assinala que tem apenas vagas lembranças da vida de Delia. Existe uma ironia implícita à ideia do narrador lembrar-se mal (fisicamente) dos personagens que ele descreverá minuciosamente em suas reflexões e sensações.

Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre (CORTÁZAR, 1969, p.92).

Ao longo do conto, este narrador - testemunha cria a atmosfera de legitimidade, propícia à narrativa fantástica, porém se esconde na voz de um narrador onisciente. Segundo Davi Arrigucci, “se pode ter uma terceira pessoa narrando, mas a perspectiva é realmente interna, funcionando de fato como uma primeira uma vez que vemos o mundo pelos olhos da personagem” (p.184).

A voz do personagem Mario, bem como, seus pensamentos e inquietações, são verdadeiro fio condutor do relato. O universo do fantástico se estabelece justamente por meio de suas ponderações, pela sua percepção das atitudes ambíguas de Delia. Quando

ele pensa sobre a opinião de seus familiares – que julgam mal Delia – surgem, justificativas que criam os efeitos da hesitação. Segundo Mario, “la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente. Se lo dijo a Madre Celeste: ‘La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo’ y ni parpadeó cuando su madre hizo ademán de cruzarle la cara con una toalla” (CORTÁZAR, 1969, p.92). Durante todo o relato, Mario, diante de tantas desconfianças e comentários a respeito de Delia, constrói, paulatinamente, uma rede de justificativas que tentam afugentar seu próprio temor.

La gente pone tanta inteligencia en esas cosas, y como de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz - Mario vería a veces el tapiz, con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche (CORTÁZAR, 1969, p.96).

No texto vemos que Mario elabora um exercício de interpretação da realidade cada vez que comenta as circunstâncias que envolvem a vida de Delia. Estas suas considerações criam a atmosfera própria da narrativa fantástica onde tudo parece ser, mas nada pode ser afirmado com plena convicção. Segundo Todorov, um narrador nunca é questionado do que diz. A personagem sim, esta pode mentir. Logo um narrador-personagem possui tanto o crédito da verdade, como o crédito da dúvida, contribuindo eficazmente à hesitação fantástica. “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (1975, p. 36). Além disso, “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos” (1975, p. 92).

Mario encarna um narrador cético, que procura impor uma ordem de racionalidade diante de fatos que ele desconhece, teme ou desconfia:

Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehuyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la noche en que murió Rolo (pero antes del golpe), el

rostro de Delia los primeros días... (CORTÁZAR, 1969, p.96). (grifos nossos)

Como podemos apreender nos fragmentos acima, a estruturação narrativa se constrói pelo paradigma das dúvidas, da negação-aceitação, do dizer e do negar. Mario é prisioneiro do texto que ele monta para si mesmo e, logicamente, da sua jovem Delia-Circe. A referência de Mario à tessitura de um tapete, com seus pequenos nós que se juntam, remete aos sentidos da própria elaboração do texto, ou do discurso de autoconvencimento. O conto se desenvolve e vemos que a verdadeira imagem de Delia Mañara vai delineando-se nas entrelinhas do texto. Aqui, o termo “tecer” é proposital, pois no sobrenome da jovem, Mañara, é possível identificar o anagrama de “araña”. As conotações das palavras “mañara” e “araña” são negativas, “pues las arañas nos hacen pensar en veneno y maraña em artificios. Estas posibles asociaciones contribuyen a que el lector perciba a Delia como un ser oscuro y peligroso, capaz de hacer mucho daño” (D’ANGELO, 2012, p45). O texto tece a teia que aprisiona o leitor, na mesma proporção que a dúvida aprisiona e corrói a personagem Mario.

Por sua vez, a ação de Delia Mañara tece uma rede de referências que estabelece sua conexão com a feiticeira Circe. No caso da manipulação dos animais percebemos esta conexão entre Delia e a feiticeira:

Un gato seguía a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo -Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro-, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. (CORTÁZAR, 1969, p.94)

Cortázar insinua nas entrelinhas, que Delia, assim como Circe, havia enfeiticado e transformado seus antigos amantes em animais. A hipótese parece confirmar-se ao longo da narrativa. Delia era capaz de prever a morte de animais domésticos, como a de seu gato e de seu peixe rosado, bem como transformá-los em ingredientes alimentícios:

En cuanto al pez, una noche Mario había pensado que los bombones “aquella noche tenían gusto a moka y un dejo raramente salado (en lo más lejano del sabor) como si al final del gusto se escondiera una lágrima”(Ibidem, p. 107). En el párrafo directamente siguiente se dice del pez: “Su ojo frío miraba a Mario como una perla viva. Mario pensó en el ojo salado como una lágrima que resbalaría entre los dientes al mascarlos” (Ibidem, p. 107). Inmediatamente después Delia anuncia la muerte del pececillo. La proximidad con que se mencionan las palabras *salado* y *lágrima* nos obliga a conectarlas y a pensar que Mario realmente comió uno de los ojos del pez en el relleno del chocolate(D’ANGELO, 2012, p.45)

A relação entre Circe e Delia baseia-se na transgressão do ritual alimentício. A deusa serviu vinho e iguarias aos seus convivas e depois que haviam se divertido à farta, ela lhes tocou com sua varinha de condão e eles foram transformados em porcos. Circe prende-os, dando-lhes de comer bolotas e outros alimentos apreciados pelos suínos. No caso de Delia, a transgressão do ritual alimentício ocorre pela manipulação de diferentes e insólitos ingredientes na feitura de bombons. Ingredientes que devem ser descobertos ao serem saboreados por Mario:

Ya se iba cuando Delia le trajo una muestra blanca y liviana en un platito de alpaca. Mientras lo saboreaba -algo apenas amargo, con un asomo de menta y nuez moscada mezclándose raramente-, Delia tenía los ojos bajos y el aire modesto. Se negó a aceptar los elogios, no era más que un ensayo y aún estaba lejos de lo que se proponía. Pero a la visita siguiente -también de noche, ya en la sombra de la despedida junto al piano- le permitió probar otro ensayo. Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levísimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquiva (CORTÁZAR, 1969, p.102-103).

Toda esta descrição é um mergulho no universo das poções de Circe. No entanto, o mesmo texto que percorre este caminho onde são distribuídas pistas que levam a percepção da Circe, também se sustenta, paradoxalmente, por negar estas pistas – na própria voz de Mario. O contraponto existe, logo, a dúvida e a hesitação tornam-se também um fio condutor, são o outro eixo onde a Circe mitológica se manifesta, aprisionando cada leitor na órbita de uma teia textual.

Ele está totalmente atado à teia de Delia-Circe, mas suas ponderações instauram dúvidas que determinam os matizes da Circe moderna. O mundo das certezas heroicas está terminado, nosso herói percorre sua incerteza e através dela articula a realidade. Ele sobrevive no discurso da hesitação, que ele próprio cria a respeito de Delia, até o final do conto, onde a verdade da “loucura” de Delia Mañara, deflagra a confirmação de sua teia.

Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos -o era la sombra de la sala-, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón, pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado (CORTÁZAR, 1969, p.114-115). (grifos nossos)

Os sentidos atribuídos à feiticeira Circe estão disseminados na figura de Delia, mas são também o extrato da elaboração estrutural do conto, em seus caminhos de

aprisionamento, nas suas redes de revelar e ocultar. Da mesma forma, a figura feminina cumpre a função da manipulação e o jovem Mario, em poder da Circe moderna, necessita romper com o universo das ponderações para revelar o segredo escondido nos doces bombons de Delia. A imagem final do bombom sendo esmagado e seu conteúdo revelado ao leitor retoma a imagem simbólica da personagem Delia que, aparentemente, era uma jovem suave e gentil, mas que possuía uma face aterrorizante. Da mesma forma que Delia foi revelada pela imagem do conteúdo do bombom, a Circe de Ulisses se revela no texto quando somos capazes de decifrar o movimento envolvente de aparência e a essência do texto.

Quando entendemos a conexão entre a aparência de Delia e sua verdadeira interioridade, também entendemos o diálogo entre o afirmado e o negado na elaboração da narrativa. A Circe de Ulisses transforma os homens em animais, em porcos, mas diz-se que conservava a sua memória humana. Ou seja, o mundo destes homens-animal era um mundo partido, dividido entre corpo e interioridade. Este é o mesmo mecanismo implícito ao desfecho do conto: Delia partida e revelada pelo interior do bombom. Mario revela Delia, partindo o bombom, mas, revela também todo o jogo da construção ficcional. O final do conto está anunciado desde o começo, porém, como Ulisses, não nos damos conta do tempo passado, nos perdemos na teia de Cortazar – Circe pois como Mario, estamos aprisionados pela imagem feminina que reintegra o sujeito a seu mundo mais instintivo.

Por sua vez, no relato mítico, o malefício é desfeito. Primeiro, graças à ajuda de Hermes e de seu antídoto e, posteriormente, quando a própria Circe transforma os navegantes aprisionados novamente em homens e deixa-os partir. Circe cumpre, assim, o juramento que fez a Ulisses.

Cortázar recontextualiza o mito clássico e propõe outro desfecho. A luz da lua que penetra pela janela cai sobre o bombom dividido ao meio, permitindo que Mario descubra que seu recheio é a massa embranquecida de uma barata; “de alguna manera, la dicotomía entre placer y el miedo que paralisa Mario, se resuelve em favor de lo segundo, al poner de manifiesto la personalidad psicótica de Delia” (PALACIOS, P.114-115). As intenções e o lado maléfico de Delia se revelam graças à luz que incide sobre o interior do bombom. Como assinala D’Angelo,

Se podría ver aquí la interpretación de la luz como el bien y la oscuridad (sempre presente na casa de Dalia, onde se encontram os

noivos) como el mal, pues es la primer la que permite a Mario salvarse. La oscuridad, en cambio, es propicia para que esta nueva Circe, que tampoco tiene un mayor afecto por los hombres, maquine sus engaños (2012, p. 45)

Em “Circe”, Delia é uma mulher feiticeira, que dá aos seus noivos, Héctor e Rolo, não maçãs envenenadas, mas licores e bombons recheados com sua própria maldade e loucura, ambos acabam morrendo. Mario se salva pela suspeita que o leva a comprovar o ingrediente interno do bombom antes de comê-lo. Mario parece intuir a relação entre amor e morte, entre a mulher sedutora e mortal, que conduziu os noivos anteriores a um destino fatal.

Poderíamos afirmar que o desfecho do conto já estaria anunciado na epígrafe, um fragmento da versão em prosa de *The Orchard-Pit*, de Dante Gabriel Rosetti:

And one kiss I had of her mouth, as
I took the apple from her hand. But
while I bit it, my brainwhirled and my
foot stumbled; and I felt my crashing fall
through the tangled boughs beneath her
feet and saw the dead white faces that
welcomed me in the pit. (CORTÁZAR, 1969, p.91)

No poema inacabado de Dante Gabriel Rosetti, uma bela mulher seduz seus amantes para um destino fatal, envenenando-os e depois jogando seus corpos em um fosso. Embora aprisionado pela imagem sedutora de Delia, o narrador rompe com as expectativas do leitor, pois Mario consegue interromper o fluxo repetitivo dos acontecimentos. Assim, apesar de sua resistência inicial em não acreditar nos comentários hostis, nas mensagens das cartas anônimas como indícios das ações maléficas de Delia, sua intuição surpreende-o, como surpreende o próprio leitor, ao conseguir romper a teia em que estava emaranhado para se assumir enquanto sujeito de suas ações.

Este conto de Julio Cortázar mescla os aspectos da narrativa fantástica mais tradicional com as nuances de um fantástico mais contemporâneo, ou neo-fantástico, segundo Jaime Alazraki. Na história da literatura universal, sob o gênero fantástico, surgem diferentes tipos de relatos que se definem por gravitar, em suas temáticas, na

esfera do impossível, do absurdo ou do sobrenatural. A pluralidade de obras e de reflexões teóricas sobre o universo do fantástico não devem apontar para o hermetismo, ao contrário, nada mais impactante e inteligível do que esse gênero capaz de descrever a realidade dos fatos e dos sentimentos humanos por meio de imagens não empíricas, por meio do encantamento perene provocado pelos sentidos simbólicos e metafóricos.

O clássico mundo maravilhoso, explicitado na forma do “era uma vez” dos contos de fada, se redimensionou em novas construções narrativas que provocaram os leitores a experimentar possibilidades de compreensão do real, marcadas pelo universo imaginativo do medo, da dúvida e das ambiguidades. A literatura foi invadida por fantasmas, mortos vivos, vampiros e lobisomens, criaturas fantásticas que significaram a força motriz da literatura fantástica do século XIX, com suas nuances de incerteza e dubiedade. No século XX, estas figuras monstruosas também se reconfiguram e, o monstro deixa de ser exterior ao homem, não está mais escondido ou envolto em brumas ou mansões mal assombradas. O monstruoso agora habita a interioridade dos sujeitos, se traduz em marcas no seu corpo e o homem surge, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico. O homem e suas angústias existenciais, seu mundo moderno caótico, suas guerras, suas ditaduras e sua rotina mecânica e burocrática tornaram-se em si mesmo a imagem do absurdo, do insólito. Depois da obra *A metamorfose*, de Franz Kafka, a literatura fantástica não pode mais ser vista ou lida da mesma maneira, pode-se dizer que naquela manhã Gregor Samsa despertou e viu que havia se transformado em um inseto gigante e a literatura fantástica também. Esse “inseto gigante” também possui uma história nas letras hispânicas onde percebemos a constância e a permanência do gênero na obra dos escritores latino-americanos como Julio Cortazar. A Circe mitológica retomada e reconstruída neste conto explicita uma forma de fantástico que incita a reflexão sobre as muitas possibilidades de percepção da realidade e, conduz, a inevitável reflexão a respeito das muitas formas de aprisionamento voluntário que guiam o mundo das seduções e dos afetos.

Bibliografia

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ARRIGUCCI, Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia. A idade da fábula.** São Paulo: Martin Claret, 2013.

CORTAZÁR, Julio. **Bestiário.** Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

D'ANGELO, Biagio. "Circe y outros sortilégios narrativos: Um diálogo temático entre Julio Cortázar y Césaire Pavese". In: **Ângulo 130 – Literatura Comparada.** V.1, jul/set., 2013, p. 41-48.

PALACIOS, Patrício Goyalde. "Circe" de Julio Cortázar: uma leitura intertextual. Disponível em:

www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/.../191975. Acesso 03/05/2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.