

FERNANDA ANDRADE DO NASCIMENTO ALVES

**AS ENTONAÇÕES DE ALGUMAS
METÁFORAS CORTAZARIANAS:
EM TORNO DA FOTOGRAFIA E DO ATO DE NARRAR**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de Mestre em
Teoria e História Literária.

Orientador: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.

CAMPINAS

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

AL87e

Alves, Fernanda Andrade do Nascimento.

As entonações de algumas metáforas cortazarianas : em torno da fotografia e do ato de narrar / Fernanda Andrade do Nascimento Alves. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Miriam Viviana Gárate.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação. 2. Literatura argentina – Séc. XX. 3. Ensaaios. 4. Contos. 5. Ficção argentina – História e crítica. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Intonations in some cortazarian metaphors: on photography and the narrative act

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Julio Cortázar, 1914-1984 - Criticism and interpretation; Argentine literature - 20th Century; Essay; Short story; Argentine fiction - History and criticism.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate (orientadora), Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos, Profa. Dra. Maria Betania Amoroso, Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (suplente), Profa. Dra. Gladys Viviana Gelado (suplente).

Data da defesa: 16/12/2009.

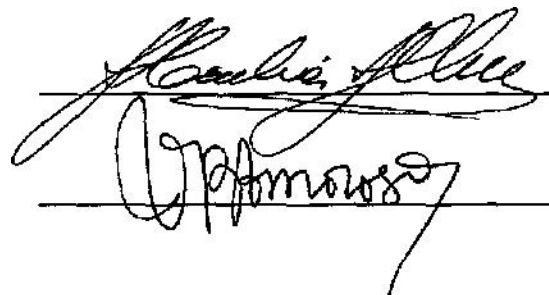
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Míriam Viviana Gárate

Ana Cecília Árias Olmos

Maria Betânia Amoroso



Gladys Viviana Gelado

Francisco Foot Hardman

IEL/UNICAMP 2009

Dedico este trabalho ao meu marido e aos meus pais, que tornaram possível mais essa realização.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto de Estudos da Linguagem, por permitir a incursão na pesquisa.

À Miriam, pela leitura sempre rigorosa e atenta, mostrando os perigos das “certezas” e da “assertividade”, ao longo de alguns anos de trabalho que espero estender.

Aos professores Francisco Foot Hardmann e Maria Betania Amoroso pelas contribuições na primeira leitura “oficial” deste trabalho.

À professora Ana Cecilia Arias Olmos, pelas valiosas contribuições de sua arguição.

Ao Chrystyan, que tornou possível a dedicação – se não integral, o suficiente – para que essas páginas fossem escritas e que motivou minha vontade de terminá-las.

À Thais, minha amiga e leitora, que em alguns anos de amizade travou comigo conversas que levaram adiante muitas das questões discutidas aqui.

Aos meus pais e meu irmão, pela confiança de que isso seria possível.

Às amigas Marina e More, que acompanharam todos os momentos de angústia.

Aos amigos que se somaram neste último ano: Carol, Amanda, Fernando, Carlos e Thâmara, pela companhia e pela colaboração.

Todos os grandes poetas tornam-se, naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto: julgo-os incompletos (Charles Baudelaire).

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas (Jorge Luis Borges).

Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas de fazer balance, de se remexerem dos lugares. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos; uns com outros acho que nem se misturam [...]. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo coisas de rasa importância. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras de recente data. Toda saudade é uma espécie de velhice. Talvez, então, a melhor coisa seria contar a infância não como um filme em que a vida acontece, no tempo, uma coisa depois da outra, na ordem certa, sendo essa conexão que lhe dá sentido, princípio, meio e fim, mas como um álbum de retratos, cada um completo em si mesmo, cada um contendo o sentido inteiro. Talvez seja esse o jeito de escrever sobre a alma em cuja memória se encontram as coisas eternas, que permanecem (Guimarães Rosa).

RESUMO

O presente estudo está pautado pela possibilidade de leitura da obra cortazariana com base em um aspecto relevante de sua trajetória: a dedicação não apenas à ficção, mas também à crítica.

Partindo da poética de Cortázar acerca do conto, surgem algumas metáforas e comparações para definir o gênero e para tratar do ato de narrar. Essas metáforas têm diversas entonações ao longo da obra, configurando não apenas uma recorrência temática que atravessa textos ensaísticos e narrativos, mas também uma contaminação dos registros ficcional e crítico. As referências à fotografia e ao *jazz*, como parâmetros para a construção literária, são temas de reflexão em ensaios que assumem alguns traços ficcionais e são motivos narrativos em contos perpassados pela dimensão crítica. Os contos assumem o discurso crítico dentro de sua própria estrutura, questionando o ato de narrar; os ensaios, muitas vezes, têm a estratégia argumentativa baseada na constituição de uma imagem e no recurso ao anedótico; os textos que compõem os livros-almanaque transitam entre a ficção, o autobiográfico e o ensaístico.

Desse modo, a comparação entre conto e fotografia, discutida em “Algunos aspectos del cuento” (1962), já havia sido ficcionalizada no conto “Las babas del diablo” (1959) e é retomada em “Apocalipsis de Solentiname” (1977) e em “Ventanas a lo insólito” (1978); a busca por uma linguagem desautomatizada, proposta no ensaio “Para una poética” (1954), é trabalhada em “Las babas del diablo” e em “Diario para un cuento” (1982); o princípio analógico explicitado em “Para una poética” culmina no conceito de figura – uma nova forma de percepção da realidade e um efeito buscado nos contos –, retomado em “Cristal con una rosa dentro” (1969), texto cujo gênero é difícil definir e que compõe um dos livros-almanaque cortazarianos; os “takes”, propostos em “Melancolía de las maletas” (1967) como parâmetro para a literatura, parecem definir o movimento narrativo de “Las babas del diablo” e de “Diario para un cuento”.

Palavras-chave: Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação. Literatura argentina – séc. XX. Ensaios. Contos. Ficção argentina – História e crítica.

ABSTRACT

This work aims at identifying the reading possibilities in Cortázar's works, based on an important aspect of the author's path: his commitment not only to fiction, but also to literary criticism.

From Cortázar's poetics regarding short stories, it is possible to identify metaphors and similes created in order to define the literary genre and to address the narrative act. Such metaphors assume several intonations throughout the author's work, configuring not only the recurrence of themes which is present in essays and narratives, but also the traces of contamination of fictional writings and critiques. The references to photography and to jazz as parameters for the literary construction are the object of analysis in essays that assume some fictional traces and constitute narrative motifs in short stories which span the dimension of criticism. Cortázar's short novels assume the critical discourse in its own structure, questioning the narrative act; the essays, many times, adopt an argumentative strategy based on the constitution of an image and resort to the anecdotal; the texts that compose the "almanac" books shift between fiction, autobiography and essay.

Therefore, the comparison between short story and photography, which is discussed in "Algunos aspectos del cuento" (1962), had already been turned into fiction in the short story entitled "Las babas del diablo" (1959) and is discussed again in "Apocalipsis de Solentiname" (1977) and in "Ventanas a lo insólito" (1978); in "Las babas Del diablo" and "Diário para um cuento", Cortázar is in the quest for a language that is not automated, and such quest is also present in the essay "Para una poética" (1954); the analogy principle shown in "Para una poética" reaches its highest point with the concept of figure – a new form of perception of reality and effect which Cortázar looks for in his short stories –, which is recurrent in "Cristal con una rosa dentro" (1969), a text whose genre cannot be easily defined and that is part of one of Cortázar's "almanac" books; the "takes" proposed in "Melancolía de las maletas" (1967) as literary parameter seem to establish the narrative movement in "Las babas del diablo" and "Diario para un cuento".

Keywords: Julio Cortázar, 1914-1984 – Criticism and interpretation. Argentine literature – 20th Century. Essay. Short story. Argentine fiction – History and criticism.

SUMÁRIO

Entre crítica e ficção: primeiras reflexões	1
O princípio analógico e as metáforas-gatilho.....	15
O princípio analógico.....	16
As metáforas-gatilho.....	23
A poética cortazariana: o conto, o ensaio e o livro-almanaque	27
<i>Inquisiciones</i>	28
Tateios críticos	31
A poética do conto	33
O ensaio criador	37
O livro-almanaque	49
“Cristal con una rosa dentro”: entre crítica e ficção	53
Fotografia e conto: <i>ventanas a lo insólito</i>.....	61
A fotografia como metáfora.....	62
Escritura e <i>punctum</i>	71
Fotografia e conto	81
Releitura.....	85
Cortázar, Barthes e Wessing.....	96
O olhar	97
Relações discursivas	102
A encenação da insuficiência narrativa	105
A metáfora do túnel	106
A pulsão de contar	107
O avanço no túnel	113
As inquisições do narrador	119
Bioy Casares, Hernández, Derrida e Poe: a rede intertextual	130
Outra metáfora: a escritura <i>take</i>	141
Outra metáfora, mas o mesmo tema	142
À maneira de considerações finais	148
Referências bibliográficas.....	153

**Entre crítica e ficção:
primeiras reflexões**

Quando se trata de leituras críticas da obra de Cortázar, é possível verificar, de antemão, uma *isotopia*, isto é, uma linguagem que se afirmou a respeito: fala-se de rebelião, de busca, de inconformismo em relação a si mesma, de perseguição e também de conjunção entre crítica e ficção no seio da própria obra.¹ É esta última abordagem a que norteia este trabalho, na tentativa de verificar recorrências temáticas perceptíveis nos diferentes gêneros aos quais o autor se dedicou. A obra de Cortázar suscita diversos tipos de análise, uma vez que é possível visualizar pelo menos três grandes momentos de sua escritura: um marcado pelo rigor formal do conto, que depois cede, como o próprio autor afirma,² a uma busca metafísica, ontológica – que por sua vez culmina nos romances *Rayuela* (1963) e *62. Modelo para armar* (1968) –, e uma fase em que a política ganha preponderância, em livros como *Libro de Manuel* (1973).

Nosso interesse reside nos contos de uma “segunda fase” da obra Cortázar e em algumas características que também podem ser vistas nos romances. Tal interesse foi despertado pela identificação de constantes nos textos cortazarianos. Nosso percurso por sua obra começou pela leitura dos contos e pelo estudo do fantástico. Alguns relatos instigaram a busca de entrevistas, textos críticos, resenhas, conferências, também produzidos pelo escritor. Foi o caso de “Las babas del diablo”, que integra o volume *Las armas secretas* (1959). Feito o trajeto, percebemos que os temas discutidos no conto – a ampliação da realidade promovida por uma fotografia e a desestabilização do estatuto narrativo – estavam presentes também, como metáforas de seu projeto literário, em ensaios do autor – como

¹ A fortuna crítica a respeito da obra de Cortázar é vastíssima, dando espaço a estudos dos mais variados tipos e com metodologias diversas: desde as que se baseiam/apoiam na intenção do autor para estabelecer o sentido da obra até as que propõem a autonomia do texto ou a importância da teoria da recepção. Para um panorama sobre o assunto, conferir: GOYALDE PALACIOS, Patricio. **La interpretación, el texto y sus fronteras**: estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Uned, 2001. O autor dedica-se a rastrear as modalidades de discurso crítico existentes sobre a obra cortazariana, fazendo um levantamento exaustivo – dada a extensão considerável de textos críticos – das correntes analíticas utilizadas na leitura dos contos e romances de Cortázar. Em muitos deles, o autor identifica uma tendência à enumeração de motivos narrativos, a paráfrases e a repetições desnecessárias, que pouco contribuem para o estudo em profundidade dos textos de Cortázar.

² Em entrevista a Luis Harss, Cortázar comenta que a escrita do conto “El Perseguidor” representou uma mudança em seus contos: “En El Perseguidor, quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí “El Perseguidor”. Cf. HARSS, Luis. Julio Cortázar o la cachetada metafísica. In: HARSS, Luis. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

“Algunos aspectos del cuento” (1963) e “Ventanas a lo insólito” (1978) – e voltavam a aparecer em contos posteriores: “Apocalipsis de Solentiname” (1977) retoma a tematização do ato fotográfico e “Diario para un cuento” (1982) novamente descortina o processo narrativo. Notamos que essa reaparição não era simples coincidência, mas revelava uma preocupação com os procedimentos compositivos da obra, identificáveis nas metáforas/comparações entre conto e fotografia, literatura e música. Percebemos que essas metáforas em especial, dentre as muitas presentes em suas narrativas, permitiam o diálogo, no interior da própria obra, entre conto e texto crítico. A constatação desse diálogo levou a perceber também que alguns textos, inseridos nos livros-almanaques de que falaremos mais adiante, dificultavam um enquadramento genérico, já que o próprio caráter híbrido do livro de que formavam parte contribuía para um trânsito entre diferentes textos: conto, ensaio e texto com traços autobiográficos.

Essa primeira impressão despertou uma série de indagações. Quais são as concepções literárias do escritor? É possível estudar Cortázar como representante de um projeto literário típico da modernidade – visto que a imbricação entre crítica e ficção seria um aspecto crucial para a estética moderna? Ensaio e conto têm pontos em comum? Como as metáforas da criação artística são incorporadas ao projeto literário? O lugar de enunciação de um escritor que se dedica à ficção e também à crítica possui particularidades? O trabalho do ensaísta deixa marcas na ficção? O trabalho do contista deixa marcas no ensaio? Como se dá o recurso ao autobiográfico? Tais perguntas encaminharam a pesquisa para o campo da escritura³ e para o reconhecimento da importância do teor crítico dos escritos cortazarianos.

A relevância dos textos críticos de Cortázar foi apontada por muitos estudiosos de sua obra, como Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich e Saúl Sosnowski,⁴ referências importantes para nosso trabalho. Em “Julio Cortázar ante la literatura y la historia”, prefácio à *Obra crítica 3* de Cortázar, Sosnowski (2004, p. 9) assinala o cruzamento de gêneros

³ Tomamos emprestados o conceito de escritura, trabalhado por Barthes (1993), e o de crítica-escritura, abordado por Leyla Perrone-Moisés (1973, 1978, 1983, 1998), que veremos mais adiante.

⁴ Vale lembrar que os três críticos foram os responsáveis pela organização dos volumes da *Obra crítica* de Cortázar, que reúne resenhas e ensaios publicados, muitos deles em revistas e jornais, ao longo da vida do autor, levando ao público textos pouco conhecidos até então.

como uma característica que define a obra de Cortázar, o que impediria de separar os ensaios dos contos e romances. No Brasil, o máximo expoente desse tipo de abordagem crítica é, indubitavelmente, Davi Arrigucci Jr., que, já na década de 1970, tratava de aspectos fundamentais para a poética cortazariana em *O escorpião encalacrado*. Segundo prólogo de Antonio Candido (1973, p. 9-12), o livro de Arrigucci não aborda apenas a obra do escritor argentino, mas a crise da arte e da literatura, a crise dos meios tradicionais do que se chamava expressão artística e literária. Candido evoca Valéry para referir-se à fragilidade identificada pelo poeta francês depois da Primeira Guerra: se a literatura e a arte eram mortais, tal fragilidade não se devia apenas a fatores externos, mas também a mecanismos internos da obra literária. Assim, o próprio processo de constituição da arte facilitaria sua destruição, pois a arte moderna guardaria uma relação de atração pela própria desintegração, a atração do caos que marcou a obra de artistas do romantismo até as vanguardas.

Em um duplo movimento, Arrigucci trata da singularidade da obra de Cortázar, atendo-se à importância da poesia, do jogo e da música, e também de seu enquadramento em uma linhagem de escritores adeptos à rebelião e à crítica da linguagem, que se iniciam, segundo o crítico, com o pré-romantismo, acentuam-se no simbolismo e atingem seu ápice com o surrealismo. Uma tendência da literatura moderna que vai “da busca da expressão imediata da ‘inspiração’ até o reconhecimento da impossibilidade de se dar expressão à espontaneidade humana”, que se arrisca entre a redundância e a estagnação de um discurso da rebeldia e da iminência da desordem e do caos:

Ao aumento da desautomatização da linguagem, da destruição das fórmulas estereotipadas, corresponde um aumento da ambiguidade, da abertura ao leque de possibilidades interpretativas e, consequentemente, da informação estética da mensagem [...]. Contudo, conforme se sabe ainda, a mensagem completamente ambígua se avizinha do ruído, tendendo, portanto, a reduzir-se à desordem total. A busca da improbabilidade, à qual é diretamente proporcional a informação, pode levar, no limite, ao caos, anulando, paradoxalmente a informação [...] (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 83).

Arrigucci traça uma relação entre Borges e Cortázar e considera que ambos são atores de um momento de crise da literatura, de denúncia das próprias convenções literárias, de explicitação do jogo ficcional, “do desmascaramento irônico dos procedimentos de

construção”, como ocorre, segundo o autor, em toda época de questionamento literário. Alazraki também reconhece a existência de procedimentos parecidos em obras muito anteriores às dos escritores modernos, mas assinala uma característica especial da obra de Cortázar. Se a ideia de um texto que se comenta remonta ao século III a.C. com o poema sânscrito *Ramayana*, passando por Cervantes e Shakespeare, a diferença na obra de Cortázar, cujo exemplo máximo é *Rayuela*, reside em que nesse romance:

[...] no hay alusiones a *Rayuela*, ni a un autor apócrifo o desdoblado en narrador-personaje, ni a una novela paralela trenzada con la novela que la contiene. *Rayuela* se refleja sobre sí misma solamente de manera indirecta mediante los comentarios de Morelli que describen algunas de las coordenadas de la novela. A su vez, ninguno de los casos anteriores ofrece ejemplos de un texto que se repliega sobre sí mismo, no gracias a un autor personaje (*Ramayana*, *Niebla*) o un autor ficticio (*Zohar*, *Sartor Resartus*) o de una repetición especular, literal o metafórica (*Hamlet*, *Justine*, *Cien años de soledad*), sino por medio de la maquinaria que lo pone en movimiento. [...] Lo nuevo en *Rayuela* es que el texto se autocomenta respecto a su propia estrategia y ese autocomentario o retórica del género deviene parte integral de la novela (ALAZRAKI, 1994a, p. 204).

Para Arrigucci, o questionamento da literatura e o desvelamento dos procedimentos compositivos da obra levam à ruptura com os padrões estabelecidos. Segundo o crítico (1973, pp. 170-1), tal ruptura é fundamental para a linguagem do texto literário e para a metalinguagem que este passa a desenvolver, pois produz modificações em diversos âmbitos (socioeconômico, tecnológico, ideológico) e demonstra a renovação das formas artísticas, “iluminando a função lúdica da *poiesis*, nessa perene transformação das regras do jogo, que constitui um dos aspectos essenciais da vida das artes”. A ruptura converte-se em um evento de suma importância, porque significa um momento de convergência, de transformação histórica, em que “têm vazão as tensões internas do próprio campo da cultura e as provenientes das complexas articulações com as estruturas mais amplas de base”. Contudo, esse momento de convergência de forças que levam à transformação histórica é também o momento da “*divergência* da linguagem (divergência também no sentido etimológico de *divergere*, ‘dobrar para diversos lados’)”, visto que a:

[...] linguagem se desdobra e passa a se contemplar, defrontando-se com seu duplo, esse demônio crítico, ao mesmo tempo espelho e

ameaça. Vergada sobre a própria imagem, a linguagem pode imitar a atitude arquetípica de Narciso e, a uma só vez, o arco suicida do escorpião (ARRIGUCCI, 1973, p. 171).

Conforme assinala Arrigucci, a poética teórica – o desdobramento da linguagem, fruto das mudanças pelas quais passou o campo literário – é intrínseca à produção de Cortázar; criação e crítica convivem, o que determina uma tensão permanente na obra. A complexidade do projeto literário e a busca do que as palavras não podem dizer tornam necessária, segundo o autor, a tematização do próprio ato de narrar, de uma narrativa problemática, seja por causa de seus personagens, que não conseguem alcançar valores autênticos, seja pela própria hesitação linguística de que ela é fruto. Desse modo, a linguagem criadora é minada pela metalinguagem. No entanto, Arrigucci alerta para o fato de que essa metalinguagem não pode ser interpretada apenas como uma forma crítica colada à forma narrativa, uma vez que ela se combina aos demais elementos textuais, modificando-os e abrindo novas possibilidades de leitura. Logo, é a introdução da metalinguagem no universo da obra o que torna mais complexo o problema da interpretação, pois o discurso ficcional não está colado ao crítico, mas há uma profunda imbricação entre ambos.

Nosso objeto de estudo são os contos e os textos ensaísticos de Cortázar, mas a metalinguagem que apontamos nesses textos pode ser vislumbrada também em seus romances, assim como em Valéry e Mallarmé a crítica dava-se no poema. Desse modo, tanto romance quanto poema e conto põem em funcionamento a metalinguagem. A respeito do poema metalinguístico de Valéry e Mallarmé, leituras importantes para Cortázar, João Alexandre Barbosa afirma que “crítica e criação estão vinculadas pela metáfora intertextual” (1986, p. 27). Segundo o autor, o poema metalinguístico problematiza os fundamentos analógicos da linguagem, apontando para:

[...] a precariedade das respostas unívocas oferecidas aos tipos de relação entre poeta e realidade. Essa univocidade é substituída pela construção de um texto pelo qual seja possível apreender, como elemento básico de seu processo de significação, a própria precariedade referida (BARBOSA, 1986, p. 27).

O poema moderno faz a crítica da metáfora e desfaz os limites entre criação e crítica:

Recusando, assim, uma linguagem, a da Literatura, para a invenção de uma outra, a da Literatura (desta vez consumida pelo próprio ato de recusa), o artista elabora o esquema necessário para a revelação de uma realidade nova – passada pelo crivo da crítica problematizadora. Deste modo, a metalinguagem que se incrusta, de diversas formas, na obra contemporânea revela, mais do que um simples movimento tautológico da Literatura moderna, as próprias coordenadas da crise de representação em que se encontra (BARBOSA, 1974, p. 46).

Barbosa mostra que, desde Baudelaire, a poesia moderna aponta para a confluência do criador e do crítico na figura única do poeta, o que vale não apenas para a poesia, mas também para a narrativa. Aquilo que ressaltamos no conto e no ensaio também ocorre no poema, no romance, na pintura, no cinema e é objeto de estudo de diversos autores. No entanto, como método de pesquisa, nosso recorte precisa delimitar o ângulo de visão e os objetos de estudo.

Se a crítica é “a espinha dorsal” da obra de Cortázar, como propõe Arrigucci (1973), é importante investigar as razões que levam o escritor à crítica, o que implica considerar o contexto de produção da obra. Perrone-Moisés atribui a dedicação do escritor ao labor crítico ao que ela denomina *mal-estar da avaliação*, a destruição do domínio da certeza no campo da crítica ao longo do século XX, a instabilidade dos critérios de avaliação e de julgamento da obra literária. O despontamento/desapontamento de escritores que também se dedicam à crítica e que conjugam os dois ofícios ocorreria em virtude de “os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o romantismo, pre-determinados pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso” (1998, p. 11). Com a diluição de conceitos valorativos do código moral, estético, estilístico e canônico, os escritores sentiram a necessidade:

[...] de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Analisando esse traço em escritores como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino e Michel Butor, que ocupam uma posição de leitores e

de juízes privilegiados, a autora percorre suas histórias críticas, verifica valores em comum que determinariam a literatura moderna e os critérios de escolha dos escritores em direção a um cânone pessoal. Tal busca das razões de escrever e dos critérios que determinam a boa literatura também pode ser identificada nos textos teóricos de Cortázar, que acabam por estabelecer sua própria tradição: uma filiação ou alinhamento ao surrealismo, ao existencialismo, o comentário de textos lidos, seu “cânone pessoal”.⁵ Esses textos críticos e resenhas são fundamentais, como assinala Saúl Sosnowski, para a radiografia da formação literária e intelectual de Cortázar e instrumentos de trabalho indispensáveis para o estudo do desenvolvimento de sua obra e de sua visão literária:

[...] ensayos y narrativa confluyen en múltiples niveles: por un lado desacralizan la actividad poética en cuanto exaltación de la figura del escritor; por otro, a este se le adjudica el privilegio de la disponibilidad para captar y traducir realidades otras – realidades que a su vez se lanzan al encuentro de lectores cómplices, aquellos que le otorgarán sentido a tal práctica literaria (SOSNOWSKI, 2004, p. 16).

Perrone-Moisés (1998) também chama a atenção para o que é uma característica da própria modernidade: sua conceitualização coincide com a crítica de si mesma. Partindo do princípio de que a atividade crítica é uma característica da modernidade, é possível vislumbrar as conexões entre obras que se realizam paralelamente. O “movimento escorpiônico” – expressão cunhada por Arrigucci (1973) – da crítica dentro da obra é o que leva a linguagem a voltar-se para si mesma, testando seus próprios limites. Em “Teoría del túnel”, Cortázar reflete acerca da condição da linguagem e da rebeldia literária que considera fundamental na busca da liberdade humana. Nesse ensaio, desvenda-se sua concepção de literatura: destrói-se para construir. Destroem-se as formas tradicionais da linguagem literária para produzir um efeito novo:

⁵ A ideia de um cânone, as preferências dos escritores-críticos, o que Perrone-Moisés (1998) denomina *paideuma*, pode ser vista em “Algunos aspectos del cuento”. Neste texto, fruto de uma conferência de que Cortázar participou em Cuba, o escritor ensaia uma definição do conto. Para abordar o caráter excepcional do gênero, cita os que lhe parecem inesquecíveis e constitui, desse modo, um “cânone” pessoal: “¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo “Willian Wilson”, de Edgar Poe; tengo “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está “Un recuerdo de Navidad”, de Truman Capote; “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges; “Un sueño realizado”, de Juan Carlos Onetti; “La muerte de Iván Ilich”, de Tolstoy [...]” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 372).

La etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral [...] y como marcha hacia una reconquista instrumental. Si el hombre es ese animal que no puede no ejercitar su libertad, y es asimismo aquel cuya libertad sólo alcanza plenitud dentro de las formas que la contienen adecuadamente porque de ella misma nacen por un acto libre, se comprende que la exacerbación contemporánea del problema de la libertad (que no es don gratuito y sí conquista existencial) tenga su formulación literaria en la agresión contra los órdenes tradicionales (“Teoría del túnel”, p. 63-4).

Essa destruição é um avanço no túnel:

[...] que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la cual lo estético se ve reemplazado por lo poético (“Teoría del túnel”, p. 67).

Para Perrone-Moisés (1973), o processo autodestrutivo como principal procedimento da modernidade, extremamente reflexiva, autocentrada, voltada para si mesma, em um esforço metalinguístico que contamina toda a obra e adota também a correspondência entre as artes, tem um marco decisório com Lautréamont e outros autores da época (Verlaine, Rimbaud, Valéry). Conforme demonstra a autora, no caso de Isidore Ducasse, em *Les chantes de Maldoror*, a crítica faz parte da própria obra, constituindo seu modo de existência, além de se propor a dirigir a leitura, como uma espécie de bula. Perrone-Moisés acredita que “a atitude crítica e autocrítica constitui o motor e a bússola dos Cantos” de Lautréamont, uma vez que o escritor:

[...] desmitifica não só o pacto lírico e o pacto romanesco, mas destrói o pacto literário em geral, o qual consiste em calar-se acerca das condições materiais de produção da obra. Ele fala daquilo que normalmente é ocultado, isto é, o ato de escrever. Precipita o leitor naquela zona perturbadora onde o irreal da literatura é violentamente confrontado com o real no qual se cumpre o ato de escrever (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 140).

Tal crítica afeta a enunciação da obra, dado que o próprio processo literário é enunciado e há certa distância tomada com relação ao referente e ao próprio enunciado. Tal afastamento pode ser obtido por meio da ironia, da paródia e da autocrítica explícita, que correspondem a um desvendamento do processo, visando desmitificá-lo. Esses processos

são recorrentes nos textos de Cortázar, nos quais se opera o questionamento do próprio código literário, como o vislumbrado por Perrone-Moisés na obra de Lautréamont:

A obra começa a ser corroída pela autocrítica. Ela perde sua unidade, sua autoconfiança, seu caráter de objeto acabado e coerente. Torna-se finalmente *impossível*. Doravante, os escritores se encontrarão sempre *antes* da obra (Mallarmé é o exemplo mais ilustre). Lautréamont, escrevendo uma obra autocrítica, renuncia a fazer *uma obra*. Os *Cantos* não são mais do que longa preparação de um romance que, tendo sido anunciado como a parte mais importante da obra, com relação à qual tudo o mais era preliminar, apresenta-se finalmente como um antirromance, decepcionante e inconsistente como obra romanesca. [...] A autocrítica sistemática torna cada vez mais improvável o advento da Obra (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 140).

O texto de Lautréamont⁶ é, portanto, um texto de ruptura, um texto que se inscreve na modernidade, rompendo com a literatura e anunciando “o nascimento da *escritura*, isto é, do texto como crítica e como produção de novas significações”. Parafraseando a autora em suas ideias a respeito da crítica de Lautréamont, falar de Cortázar é também fazer meta-metalinguagem.⁷ Além de tratar de seus contos e romances, o crítico tem de se debruçar sobre o trabalho crítico do próprio escritor, tanto sobre a crítica que se anuncia no seio da própria narrativa, quanto sobre a crítica externa, os ensaios e resenhas publicados em jornais e revistas e compilados em volumes de obra crítica. Perrone-Moisés enfatiza, como traço da modernidade, a indissociabilidade desses registros no seio de um mesmo texto-escritura.

Acorde a essas ideias, o projeto cortazariano revela uma possibilidade instigante de trabalho: analisar o caráter dúbio nas/das duas instâncias discursivas – conto e ensaio –, uma vez que os primeiros podem revelar-se metalinguísticos e abrigar a crítica, e os segundos, embora em menor medida, podem apresentar recursos figurativos que os aproximam da ficção. Dessa forma, poderíamos pensar em duas possibilidades de relação entre crítica e ficção: na primeira, seriam duas as funções exercidas pelo sujeito, a de escritor de ficção e a de crítico – seja porque formula uma poética pessoal ou porque se

⁶ Perrone-Moisés alerta para o risco de chamá-lo de obra, em virtude do exposto anteriormente.

⁷ “Falar de Lautréamont é fazer metalinguagem mas é também fazer meta-metalinguagem, se admitirmos que o autor possa fazer linguagem e metalinguagem na mesma obra” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 139).

dedica à análise e à crítica de outros escritores –, sendo a crítica e a ficção duas instâncias separadas; na segunda, essas funções se tornariam indissociáveis, pois haveria uma contaminação entre os tipos de discurso. Na verdade, as duas hipóteses podem ser identificadas na obra de Cortázar: ele escreve sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, buscando esclarecer a própria atividade e orientar seu projeto literário – como é o caso de “Teoría del túnel” e das resenhas publicadas no início de sua carreira –, estabelecendo parâmetros e critérios para nortear a própria produção, não apenas para guiar o leitor. Mas o escritor também conjuga crítica e ficção, visto que os próprios textos ficcionais tendem para o discurso crítico, ao passo que os ensaios de caráter crítico assimilam alguns recursos que os aproximam da literatura.

Nota-se que a crítica acaba por orientar todo o projeto literário de Cortázar, em um constante diálogo entre as produções ficcionais e ensaísticas. As ideias já presentes em seus primeiros ensaios, muitas vezes, prenunciam o trabalho desenvolvido em contos e romances, espécie de laboratório do escritor. Outras vezes, o ensaio é posterior ao texto ficcional, uma forma de reflexão e análise do próprio fazer literário. Quando as duas instâncias discursivas misturam-se, temos contos altamente metaficcionais e ensaios que se valem do narrativo. Há um contínuo deslocar-se por posições enunciativas, e, às vezes em maior ou em menor grau, podem-se verificar indícios de contaminação dos registros. Essa contaminação é mais visível em alguns textos do que em outros, indubitavelmente.

Poderíamos pensar não em uma separação rígida entre os gêneros, uma vez que, ao longo da obra do escritor, podemos notar o relaxamento das categorias discursivas e um diálogo cada vez maior entre conto e ensaio, o que culminaria na constituição de uma narrativa *poetista*, termo utilizado por Cortázar: uma narrativa que cruza os gêneros (que mescla o narrado com a argumentação típica do ensaio); que busca a enunciação lírica (que trabalha com os desdobramentos da metáfora e com os deslizamentos de sentido, que opera por meio da saturação metafórica, que explora efeitos aliterativos). O lirismo estaria na composição de uma imagem poética, que se dá por meio do que Cortázar chama de figura. Assim como o poema, a narrativa buscaria a associação inesperada entre ideias, imagens, considerando a simultaneidade dos acontecimentos, uma linguagem fora do comum, que causa estranhamento, motivada pelo sentimento de não estar de todo.

Nossa análise não se pauta na postulação de Cortázar como um teórico, um crítico nos moldes dos contemplados por Perrone-Moisés, dado que os textos ensaísticos definem uma poética, que todos eles passam pela experiência pessoal do artista, não são textos de um crítico, de um teórico que ocupa um lugar institucional na Academia, mas testemunhos/visões pessoais da literatura que incidem diretamente na sua própria produção ficcional. São textos que, mesmo quando se dedicam a outras obras/autores, têm relação direta com a experiência literária do autor, para o qual a reflexão, o fazer crítico é inerente à produção literária e forma com ela um amálgama, um *texto*, no sentido pleno, na medida em que é escritura e não literatura, na medida em que desconfia constantemente da palavra, de sua constituição enquanto signo fiel à realidade, transparente. Pelo contrário, a linguagem é opaca, esconde outras significações, o que se dá também por meio da intertextualidade, recuperando-se a palavra do outro, atribuindo-lhe novos significados.

Nosso objetivo reside em mostrar que os textos críticos cortazarianos não são apenas um trampolim para seus contos e romances ou apenas uma rota de acesso para os leitores-críticos, mas podem ser, na verdade, o reflexo de sua condição de escritor moderno: crítica e ficção são indissociáveis, sua tarefa é dupla, configura-se em dois espaços que já não são estanques, mas que têm imbricações. Dessa contaminação do discurso ficcional pelo crítico, nasce também o gosto interdisciplinar: não basta a crítica dentro da própria obra, é preciso buscar parâmetros e critérios fora da literatura. É nesse jogo que os ensaios são tomados por metáforas que ligam a literatura à fotografia e ao *jazz*, metáforas disparadoras de muitas narrativas, ou vice-versa. Também poderíamos elencar outras metáforas, que não são o cerne de nosso trabalho, mas a que faremos referência em determinados momentos: a metáfora do túnel desenvolvida em um texto teórico, mas também posta em prática em diversos contos (a ideia de passagem, fundamental para os personagens cortazarianos); o sentimento de não estar de todo (presente também em um texto de cunho ensaístico e na constituição de muitos de seus personagens); o sentimento do fantástico (explicação para a linhagem seguida pelo autor em um de seus ensaios e, ao mesmo tempo, a tônica de muitas narrativas).⁸

⁸ A metáfora do túnel é desenvolvida em “Teoría del túnel”, publicada em *Obra crítica I*. A ideia de passagem está presente, por exemplo, nos contos “Las puertas del cielo”, “El perseguidor”, ambos de *Cuentos*

E esse contato não é gratuito, há também um projeto literário que busca referências extraliterárias norteadoras da produção subsequente, valores modernos que permeiam a obra cortazariana, na forma de metáforas da literatura ou de princípios compositivos da obra. Tais marcas são visíveis não apenas nos contos, mas também nos romances de Cortázar, pois muitas das questões que abordaremos podem ser também consideradas com relação a textos como *Rayuela* e *62. Modelo para armar*. No entanto, nosso trabalho privilegia a forma breve, colocando em diálogo texto ensaístico e conto com base nas metáforas/comparações que lhes dão corpo: a analogia entre fotografia e conto, a insuficiência narrativa, a busca de parâmetros estéticos na música. Com esse intuito, o recorte adotado atém-se aos contos e textos críticos em que os procedimentos construtivos ganham mais evidência. Na própria contística do autor, há diversas entonações,⁹ formas que coexistem. Domina, em certos contos, um tipo de entonação: o da crítica, o da metalinguagem – o objeto de estudo desta dissertação. Com relação aos ensaios, há temas que mais nos interessam: os que discutem o conto como gênero e os que tratam de analogias entre literatura e outras artes. Há, ainda, textos híbridos que demonstram o quanto é produtiva essa mistura das instâncias crítica e narrativa: são os textos mais maduros de Cortázar, que não se assumem nem como conto nem como ensaio e que, na verdade, acabam recorrendo a diversos registros e, por isso, compõem os livros-almanaque.

Feito esse panorama, buscaremos abordar a imbricação entre ensaio e conto relacionada às seguintes questões: a problematização do conto como gênero, as metáforas e comparações entre o conto e outras artes – a fotografia e a música –, o questionamento do estatuto da narrativa, a pulsão de contar em contraposição à insuficiência narrativa. Tais metáforas sofrem diferentes entonações no conto e no ensaio e, na medida em que são mo-

completos 1. “Del sentimiento de no estar del todo” é título de um texto ensaístico, compilado em *La vuelta al día en ochenta mundos* e é vivido pelos personagens de “Lejana”, “Axolotl”, “La noche boca arriba”, também dos *Cuentos completos 1*. “Del sentimiento de lo fantástico”, que faz parte do mesmo volume, é o efeito provocado em contos como os que vamos trabalhar, “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”, e de outros já citados. Esse sentimento também está relacionado ao universo infantil e adolescente, recorrente em alguns contos de Cortázar, como “Bestiario”, “Los venenos”, “Final del juego”, “La señorita Cora”, “Después del almuerzo”, “Deshoras” e em “Los gatos”, que faz parte do volume inédito *Papeles inesperados*.

⁹ Expressão borgiana recuperada por Daniel Balderston para tratar da contística hispano-americana, à qual nos referiremos no capítulo seguinte. Cf. BALDERSTON, Daniel. El cuento hispanoamericano del siglo XX. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

tivo de reflexão no conto ou de figuração no ensaio, permitem perceber a conjunção entre crítica e ficção. Desse modo, nosso *corpus* está integrado por ensaios que discorrem sobre o que é o conto, estabelecendo metáforas e comparações entre a narrativa e a fotografia; por contos cuja construção está baseada nessas metáforas; e por textos que compõem os livros-almanaque, alguns deles fazendo referência à música como parâmetro para a escritura. A leitura objetiva mostrar como ensaio e conto revelam, ainda que em diferentes níveis, traços mestiços, recuperando ideias e também traços formais que são próprios do outro e como o ápice dessa conjunção é a composição do livro-almanaque.

Nosso trabalho divide-se em cinco partes. Na primeira, tratamos do conceito de analogia para Cortázar e das metáforas-gatilho que são a razão de nossa pesquisa. Na segunda parte, fazemos um recorrido pela poética cortazariana do conto e tratamos do ensaio criador e da constituição do livro-almanaque, buscando os pontos em comum entre conto e ensaio e, em última instância, a conjugação mais complexa entre eles – a narrativa *poetista*. Na terceira, abordamos a fotografia como metáfora para o conto e os desdobramentos dessa analogia em alguns textos de Cortázar, em especial em “Las babas del diablo”, em “Apocalipsis de Solentiname” e em “Ventanas a lo insólito”. A quarta atém-se ao desvendamento do laboratório do escritor e ao questionamento do estatuto narrativo, colocando em diálogo os contos “Diario para un cuento”, “Las babas del diablo” e “Teoría del cangrejo”, textos ensaísticos como “Del cuento breve y sus alrededores” e “Para Solentiname” e trechos dos romances *62. Modelo para armar* e *Rayuela*. Por fim, na quinta seção – à maneira de considerações finais, mas, na verdade, um recomeço –, tateamos outra possibilidade de entrada no universo cortazariano: o texto “Melancolía de las maletas” é nossa “chave de leitura”, com base na associação entre música e escritura, para retomar e iluminar alguns dos princípios compositivos dos contos estudados nos capítulos anteriores.

O princípio analógico e as metáforas-gatilho

O princípio analógico

Julio Ortega, em prólogo para o livro *La casilla de los Morelli*, que reúne textos cortazarianos, compara a obra de Borges e Cortázar e estabelece um paralelo entre Pierre Menard, personagem de um conto de Borges, e Morelli, personagem do romance *Rayuela*, de Cortázar. Ortega propõe não só uma diferença geracional entre os escritores, mas uma diferença de procedimentos:

Una generación atrás quizá Pierre Menard, autor infinito del Quijote, pudo ser el paradigma de una literatura que, desde Borges y su estética de la defectividad clásica, sabemos se reitera a sí misma en un *ars combinatoria* que nos hace partes de la ficción de su mito. Una generación más tarde, acaso Morelli es otro paradigma, porque desde Cortázar hemos ganado una literatura que se inventa a sí misma, y se libera en el otro término de la figura que inicia: en el lector modificado (ORTEGA, 1988, p. 8).

Na obra de ambos os escritores, está presente o conceito de analogia, a metáfora é um recurso importante, no entanto seu uso tem implicações distintas para cada autor. Da mesma forma, o uso da intertextualidade apresenta diferenças substanciais:

[...] “Pierre Menard autor del Quijote” supone que la literatura está ya escrita, y que los grandes autores han sido ya dados, y que sólo resta glosar esos libros, ser así sus autores. Esta idea es central en Borges: los temas se repiten, es gravoso inventar otras metáforas. Para Morelli, en cambio, es preciso destruir la literatura y reivindicar el uso de la palabra; rescatar el lenguaje en su poder mediador y analógico, modificar no al hombre abstracto sino al lector concreto. Morelli está señalado por la fundación crítica moderna (Baudelaire, Mallarmé) pero también por el gran período de la crisis Naturalista (el surrealismo, Joyce, Pound), y vive el inicio de una reformulación literaria, la utopía de un lenguaje primordial que identifique la verdad y el encantamiento en la poesía. Pero sistematizar su credo sería perder de vista su centro: la especulación del cambio, girando en pos de un lenguaje (ORTEGA, 1988, p. 13).

A metáfora é um recurso de que Cortázar se vale para definir o conto, para delinear um projeto literário, é o recurso que dá lugar à ambiguidade das narrativas e

impulsiona a sua construção. Em “Para una poética”,¹⁰ texto escrito em 1954, Cortázar indaga o porquê de a imagem ser um instrumento poético por excelência, partindo do princípio de que a metáfora é um lugar comum do homem – que tenderia a uma concepção analógica do mundo –, e não privativa da poesia. Segundo o escritor, o poeta busca participar e, em sua urgência existencial, utiliza recursos metafóricos, imagéticos: “el poeta confía a la imagen – basándose en sus propiedades – una sed personal de enajenación” (“Para una poética”, p. 279). Haveria uma urgência de apreensão por meio da analogia, de vinculação pré-científica, o que determinaria a *dirección analógica* do homem primitivo, superada, ao longo da história, pelo predomínio da visão racional do mundo. No entanto, Cortázar considera que a direção analógica do homem persiste em diferentes níveis: nos ditados populares rurais e urbanos, nos clichês da comunicação oral cotidiana, na elaboração literária de grande estilo. Dessa forma, o ser humano estaria dividido entre a racionalização e a tendência de compreender o mundo por meio da analogia:

[...] si el hombre *se ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*), se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia. El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando (“Para una poética”, p. 271).

A enunciação de metáforas, a interpretação do mundo por meio de imagens, faria parte do cotidiano humano, como comprova a imagem da cebola – também evocada em uma narrativa de Roa Bastos, “Contar un cuento”, para tratar da constituição do conto – metáfora recolhida por Balderston (2006) em seu estudo crítico, como veremos a seguir. Embora seja a poesia a responsável por levar ao ápice a urgência analógica, Cortázar considera que esta é uma força contínua e inalienável do homem e, por isso, não se deve estudar a imagem em sua consideração apenas poética. Para tanto, seria preciso aceitar que o *demonio de la analogía* acomete a todos, mas que apenas o poeta vê no princípio analógico

¹⁰ A referência a todos os textos de Cortázar, a partir daqui, será feita apenas pelo título e pela página. Quando se mostrar necessário ao desenvolvimento do texto, será citada a data de escrita ou da primeira edição. A referência completa às edições consultadas encontra-se ao final deste trabalho.

[...] una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*; que *elige la dirección analógica*, nadando ostensiblemente contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es “surplus”, ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación – como los gestos o las inflexiones vocales (“Para una poética”, p. 269).

Para Cortázar, a analogia não seria somente um auxiliar instintivo, um luxo que coexiste com a razão, mas uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz, um “*sentido espiritual* – algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, aprehensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón” (“Para una poética”, p. 269). Cortázar identifica o poeta com o homem primitivo, uma vez que ambos veem na analogia uma força ativa, um instrumento, uma forma mágica do princípio de identidade, uma possibilidade de participação no outro, um ato de exploração da realidade e de organização da experiência:

Se dice que el poeta es un “primitivo” en cuanto está fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando las cosas, etc. Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento (“Para una poética”, p. 270).

Se a cosmovisão mágica foi substituída pela racionalização; e o método mágico, pelo filosófico-científico, existem não mais que resquícios da mentalidade mágica: a magia negra ou branca, as superstições religiosas, os cultos esotéricos. No entanto, no embate entre dois sistemas de interpretação da realidade, “*un tercer agonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna una tarea extrañamente análoga a la actividad mágica primitiva*” (“Para una poética”, p. 270), que, por não competir com filósofos e cientistas em seu afã de dominar a realidade, foi olhado com indulgência e pôde sobreviver, ao contrário do mago primitivo:

[...] el poeta ha continuado y defendido un sistema análogo al del mago, compartiendo con éste la sospecha de una omnipotencia del pensamiento intuitivo, la eficacia de la palabra, el ‘valor sagrado’ de los productos metafóricos. [...] En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir “verdadera” sería falsear la cosa)

toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa visión que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A *es* B (o C, o B y C): aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos (“Para una poética”, p. 271).

Rompido o princípio de identidade, o poeta prescinde do “como” – um artifício retórico, um elo formal, um conectivo – e estabelece uma relação direta entre os elementos:

Pero el primitivo y el poeta saben que si el ciervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el ciervo *es* un viento oscuro, y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como una mostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia – su hermosura (“Para una poética”, p. 271).

Para explicar a ideia de participação na identidade, própria do homem primitivo, Cortázar cita Lévy-Brühl:

Conocer es, en general, objetivar; objetivar es proyectar fuera de sí, como algo extraño, lo que se ha de conocer. Por el contrario, ¡qué comunión íntima aseguran las representaciones colectivas de la mentalidad prelógica *entre los seres que participan unos de otros!* La esencia de la participación consiste, precisamente, en borrar toda dualidad; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa [...] (BRÜHL apud CORTÁZAR, “Para una poética”, p. 272).

A ideia de participação, o efeito camaleônico, é buscada por Cortázar em John Keats, cujas palavras são citadas em “Casilla del camaleón”, texto que compõe *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo en el suelo” (p. 97). A ideia de participação é retomada em outro texto do mesmo volume:

[...] cuántas veces he sentido que una fulgurante combinación de fútbol [...] podía estar provocando una asociación de ideas en un físico de Roma, a menos que naciera de esa asociación o, ya vertiginosamente, que físico y fútbol fuesen elementos de otra operación que podía estarse cumpliendo en una rama de cerezo de Nicaragua, y las tres cosas, a su vez... (“Yo podría bailar en ese sillón, dijo Isadora”, p. 82).

É possível que resida aí o efeito fantástico dos contos de Cortázar: por meio da analogia sem conectivos de “condescendência”, “metáforas para a inteligência” – como ele mesmo classifica. Trata-se, como assinala Ortega (1988), do esquema clássico da metáfora: dois termos que suscitam um terceiro e não o da frase metafórica, que é uma comparação estabelecida pelo conectivo “como”. Cortázar estabelece, portanto, uma ruptura com o cotidiano, com o esperado; seus personagens não são *como* tigres que andam por uma casa em “Bestiario”, ou *como* fantasmas que reaparecem do passado em “Cartas de mamá”; não se sentem *como se* estivessem aprisionados em um aquário em “El axolotl”; as situações não se dão *como se* o personagem estivesse em um sonho em “La noche boca arriba”. Real e irreal não têm uma divisão aparente, misturam-se. Em tais narrativas, o personagem encontra-se em um plano de aceitação do fantástico, já que nelas não há outra prova além da sua irrupção; o princípio de identidade se rompe, o duplo é possível. Os personagens cortazarianos compartilham da visão analógica do mundo, na medida em que aceitam esse princípio de identidade. Talvez por essa razão Rosalba Campa considere que o fantástico é promovido por uma construção sintática, uma ausência, que se tece na trama do texto,

[...] un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad (CAMPRA, 1991, p. 52).

De fato, não há conectivos que permitam uma leitura alegórica, um conforto em pensar a realidade do conto *como se* fosse mágica. Os personagens estão instalados em um universo em que o princípio lógico se rompe e se rompe com a linguagem, com a sintaxe: lacunas, interrupções do discurso, alterações dos tempos verbais, oscilações da voz narrativa, titubeios do narrador, anagramas e palíndromos que subvertem a realidade cotidiana e permitem um jogo com o duplo. Ou então a interrupção do desenvolvimento do texto, com os desfechos abertos:

La poética del final trunco desempeña en estos casos una función constitutiva; subraya la falta de una secuencia que hubiera dado un carácter unívoco a la historia, que hubiera satisfecho una pregunta que ni siquiera hacemos, porque sabemos que lo que el cuento espera de su lector es la aceptación de su vacío como la única forma

de aparecer completo: en esta falta de resolución el cuento fantástico erige su sentido (CAMPRA, 1991, p. 53).

Retomando a reflexão sobre o princípio analógico, para Cortázar, a diferença entre o poeta e o homem primitivo seria que o primeiro sabe que sua certeza poética só vale como poesia e que, fora dela, prima a percepção racional da realidade. Porém, ambos atuam com base no princípio da participação, estabelecendo relações entre elementos por analogia sentimental, embora, para o primitivo, o sentir religioso comece onde não há palavras para a admiração, e a poesia nasça da admiração pelo que pode ser nomeado e aludido:

[...] porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo-rojo, también para nosotros, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo.

La serie árbol-yo-sapo-rojo vale como grupo homogéneo para el primitivo, porque cada elemento participa de igual propiedad “mística”; eliminemos esa referencia trascendente (¿lo es para el primitivo?) y sustituyámosla por *participación sentimental*, por analogía intuitiva, por *simpatía* (“Para una poética”, p. 274).

A metáfora literária vale por sua capacidade de conhecer intuitivamente, já que seu território é a sensibilidade, mas vale também como ato instintivo e necessário da mente que explora a realidade e tenta ordenar a experiência – explica Cortázar recorrendo às ideias de Middleton Murry. É uma busca de domínio, mas não de conhecimento em si mesmo ou de progresso, senão de conhecimento para ser, de possessão ontológica:

El poeta hereda de sus remotos ascendientes un ansia de dominio, aunque no ya en el orden fáctico; el mago ha sido vencido en él y sólo queda el poeta, *mago metafísico*, evocador de esencias, ansioso de posesión creciente de la realidad en el plano del ser. En todo objeto – que el mago busca apropiarse *como tal* – el poeta ve una esencia distinta de la suya, y cuya posesión lo enriquecerá ontológicamente (“Para una poética”, p. 274).

É uma tentativa de alcançar a representação de percepções ou visões que excedem os limites da poética realista. Para conseguir tal feito, Cortázar instaura uma poética na qual não há lugar para as leis de identidade ou para a lógica racionalista. E aquilo que o autor define para a poesia valerá como método, como instrumento de

apreensão da realidade, também em seus contos. Se para o escritor, o verso do poema é uma “célula verbal motora, sonora, rítmica, provista de todos los estímulos que el poeta siente (¡claro!) coexistir con la imagen que le llega *con ellos, en ellos, ellos*. (Otra vez A = B)” (“Para una poética”, p. 277), da mesma maneira ocorre no conto, em que uma frase abre a possibilidade de uma relação inusitada entre diferentes elementos. A participação descrita por Cortázar com base nas ideias de Lévy Brühl e Charles Blondel também está presente em suas narrativas e ganha maior dimensão quando o autor elabora os conceitos de narrativa poetista e de figura, como veremos no capítulo seguinte.

Em “O surrealismo”, que integra a *Obra crítica I*, o autor forja o termo *poetismo*: o *poetista* “mentaría al escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una literatura” (p. 106-7), seria o artista que assume uma atitude surrealista, desautomatizando a linguagem. Uma narrativa poetista seria aquela que cruza os gêneros, que busca a enunciação lírica, os deslizamentos de sentido, a saturação metafórica, traços identificados por Yurkievich na obra de Cortázar:

Cortázar propicia la contaminación poética que caracterizará a su propia novelística, la adopción por la novela del temperamento y los modos expresivos propios a la enunciación lírica. De la poesía adopta no sólo lo transido, lo efusivo o lo visionario, también la disposición versal, la escansión, la prosodia y la rítmica, los efectos aliterativos, las traslaciones de sentido, la saturación metafórica. Este cruce o hibridación genérica produce un tipo especial de narrativa que Cortázar califica de poetista (Nerval, Henry James, Rilke, Kafka son según él ejemplos de esta tendencia) (YURKIEVICH, 2004, p. 21-2).

O princípio analógico explicitado por Cortázar em “Para una poética” culmina no conceito de figura. Em entrevista a Luis Harss (1968), Cortázar lembra uma frase de Cocteau, segundo a qual as estrelas de uma constelação não têm ideia de que fazem parte da constelação. O mesmo se daria com o homem, que não pressente integrar uma rede muito mais ampla e complexa. Dessa forma, a visão cortazariana significa ver sempre as coisas em conjunto, formando grandes complexos, uma supervisão:

Es como el sentimiento – que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa – de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos.

Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotras las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 278).

A conexão entre elementos que não têm uma relação aparente na lógica realista contribui para a saturação metafórica dos textos cortazarianos. Por associação mental, encadeiam-se imagens ou alusões que remetem para significados fora do texto, possibilitados pela subjetividade:

La noción de figura va a servirme instrumentalmente [...]. Quisiera escribir de tal manera que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo no se refiriera ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes. [...] Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 289).

As metáforas-gatilho

Em “El cuento hispanoamericano del siglo XX”, Daniel Balderston (2006) propõe um estudo não convencional dos textos. Afastando-se de divisões próprias da historiografia literária, mostrando-se avesso às taxonomias, aos movimentos literários, aos enquadramentos de geração – ou seja, à possibilidade de traçar uma história do conto, que guarda relação incerta com o quadro de costumes e a crônica –, o autor opta por realizar um estudo do que Borges chama de “diversas entonações de uma metáfora” ou de uma série de metáforas da própria narração em diferentes textos hispano-americanos.

Em “La esfera de Pascal”, Borges afirma que “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (BORGES, 2004, p. 162). A referência à metáfora permeia alguns ensaios e contos do escritor argentino, aludindo a

pouquíssimas metáforas que dariam margem a diversos usos literários.¹¹ Ao tratar de sua própria obra, Borges recorre a tal ideia:

Si se observa bien en mi cuentística tengo apenas tres o cuatro argumentos. Lo que ocurre es que cambio o combino de distinto modo algunos componentes: o el lugar o el tiempo o las personas o las estrategias narrativas. El núcleo argumental podría ser siempre el mismo (BORGES apud CASTAGNINO, 1977, p. 33).

Balderston não aborda a concepção cortazariana de analogia, mas associa a ideia borgiana à recorrência, na contística hispano-americana, de determinados motivos. Recordando círculos, fotografias, linhas (limites), espelhos, bonecas, cópias, o crítico põe em contato vários contistas reunidos em torno de uma mesma temática, de uma metáfora-gatilho da narrativa, de imagens que foram propostas como metáforas da própria narração. O que está em jogo no estudo crítico de Balderston é o caráter metalinguístico dos textos, tão característico, para o autor, da modernidade na América hispânica – caráter apontado também por Arrigucci (1973), como mostramos anteriormente. De acordo com Balderston, Cortázar compartilharia com outros escritores latino-americanos, como Roa Bastos, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Enrique Amorim, o interesse pela relação entre escritura e silêncio, pelo uso de narrações sobrepostas e pela tentativa de recuperar a fala e a memória na escritura.

A metalinguagem, ou metanarração, traço salientado por Balderston em relação à contística hispano-americana contemporânea, é crucial em Cortázar: a reflexão sobre o conto e o romance é essencial para sua poética. E a relação que o autor estabelece entre as artes ocupa papel preponderante no interior dessa metalinguagem, marca de um projeto que busca referências não apenas na literatura, mas também em outras formas de expressão artística. Por isso, retomar as associações feitas por Cortázar entre literatura e fotografia ou entre literatura e música permite uma ampla análise da concepção literária do autor, considerando as implicações de se adotar o restrito recorte fotográfico, o *punctum* de que fala Barthes (1984), ou de preferir o improviso e a liberdade do *jazz*. Por esse motivo, nossa

¹¹ Cf. “Otra vez la metáfora”, parte do volume **Idioma de los argentinos** (Madrid: Alianza, 1998) e “La metáfora”, de **Historia de la eternidad** (24 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005).

proposta neste trabalho é seguir o desdobramento de algumas metáforas que Cortázar propõe para sua própria contística e que sofrerá entonações diversas ao longo de sua obra.

Percebemos, na literatura de Cortázar, um projeto sólido, verificável em cada detalhe da composição. A noção de projeto literário não é apenas um pano de fundo, ela se reflete em todos os aspectos da composição do conto e do ensaio, tem resultados estéticos e formais dentro da própria composição do texto. Trabalhando com metáforas na própria definição do gênero conto (o conto está para a fotografia assim como o romance está para o cinema), Cortázar faz deslizar esses sentidos, leva para o texto literário o postulado teórico ou crítico com o qual opera. Assim, contos e ensaios contêm entonações de algumas metáforas, variações sobre o mesmo tema. Há uma rede temática que perpassa e configura a obra cortazariana: trata-se não apenas de um interesse pela matéria do fato narrativo, mas de uma investigação crítica que culmina na alteração da forma narrativa. Logo, o tema configura, dá forma a novas escritas. E é o interesse pelas entonações dessas metáforas o que leva à busca de diferentes textos e à percepção da mistura de gêneros que caracterizará a obra.

**A poética cortazariana:
o conto, o ensaio e o livro-almanaque**

Inquisiciones

O estudo das metáforas também contribui para o trânsito que tentamos estabelecer entre textos a princípio de diferentes gêneros, mas que acabam por mesclar-se: a narrativa é minada pelo discurso crítico e o ensaio é tomado por construções metafóricas que aludem a micro-histórias – contêm germes de relatos –, que tiram do curso conceitual/racional o discurso e o contaminam com figurações *poetistas*. Os ensaios contam histórias e os contos refletem conceitos,¹² simultaneidade vislumbrada por Arrigucci nas obras de Borges e de Cortázar. Arrigucci (1987) comenta a transposição simbólica da experiência, que, na literatura de Borges, aparece como a imagem refletida de um autor que também se coloca como leitor, comentando o que leu, escrevendo porque leu, revelando a importância do papel da leitura para a própria escrita, da leitura como ponto de partida da ficção. No caso de Borges, Arrigucci crê que o comentador de leituras é anterior ao crítico e até ao narrador e ao poeta, uma vez que a “leitura está na raiz da invenção”. A imagem do autor como leitor repete-se não só nas resenhas e ensaios, mas também nos contos e poemas.

Para Arrigucci, a leitura na obra de Borges “é sempre uma *arte da decifração*, movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica *atitude inquisitiva* diante dos livros e do universo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 229), uma busca pelo conhecimento, uma mediação entre o narrador e seu mundo. Assim, nos relatos borgianos, há um narrador que “conta ou reconta”, mas que “sobretudo decifra e comenta, da perspectiva de um leitor”, e a obra “tende a tomar a forma da pergunta pelo sentido”. As perguntas assumem a forma de *inquisiciones*, perceptíveis no ensaio, uma *inquisición*, “busca tateante do sentido, forma recorrente, aberta e crítica, instrumento de decifração” (ARRIGUCCI, 1987, p. 233). Por isso, a escrita de tantos prólogos e epílogos elucidativos de seus próprios textos e a contaminação dos registros, como também ocorre nos textos cortazarianos.

¹² Essa é a ideia utilizada por Heloísa Correia para referir-se à confluência entre conto e ensaio na obra de Borges. O fundamento teórico é buscado nas formulações de Rodríguez Monegal e de Davi Arrigucci Jr. Este último, cujas ideias também utilizamos com relação a Cortázar, refere-se às *inquisiciones* da obra borgiana como o principal traço da conjunção de crítica e ficção e da mescla de gêneros. Cf. CORREIA, Heloísa Helena Siqueira. **Borges: sob o olhar do simultâneo**. Assis: UNESP, 1997 (Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras). ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Com efeito, a atitude inquisitiva é uma marca do ensaio. Jean Starobinski, em um texto sobre o gênero, associa a frase de Montaigne (“Vou inquirindo e ignorando”) à liberdade própria dos textos ensaísticos:

[...] sólo un hombre libre y liberado puede inquirir e ignorar. Los regímenes serviles prohíben inquirir e ignorar o, al menos, reducen estas actitudes a la clandestinidad. Estos regímenes intentan imponer a todos un discurso sin fallas y seguro de sí, que nada tiene que ver con el ensayo. La incertidumbre es, a sus ojos, un indicio sospechoso (STAROBINSKI, 1998, p. 38).

Para Arrigucci, a atitude inquisitiva, própria do ensaio, permeia a obra de Borges, mescla-se entre os demais gêneros e “parece corresponder a uma atitude básica diante do mundo”. Alazraki (1994a, p. 249) vê nessas inquisições um estilo inventivo, renovador, que o fez constar nas coleções universais do gênero ensaio, por renovar “su sujeción a una forma, a un rigor formal, que recuerda la tesitura estructural del cuento”. Da mesma maneira, o questionamento crítico perpassa a obra de Cortázar, tanto no conto (desvelamento dos bastidores da ficção, multiplicação de vozes narrativas, incerteza sobre o narrado) quanto no ensaio (questionamento acerca do fazer literário, tentativas de definição do conto e do romance, conformação de uma visão de mundo que constitui uma poética e orienta a escritura ficcional). Imagem e conceito, narrativa e crítica, encontram-se imbricados nesses gêneros textuais. Por isso, observar o interstício entre o conto e o ensaio – isto é, as características que os dois gêneros tomam emprestadas um do outro – parece mais importante do que diferenciá-los, pois este é o espaço que interessa: o da narrativa *poetista*.

Assim como a leitura tem um papel significativo na configuração interna das narrativas e ensaios de Borges, as metáforas que aproximam ensaio e ficção também contribuem para a construção dos textos de Cortázar. Se na obra de Cortázar ganham importância as metáforas da fotografia e da música como referências para o fazer literário, em Borges, a metáfora da biblioteca é fundamental para a constituição do narrado. Apesar de ambos os autores trabalharem com a metalinguagem e a crítica, podemos supor uma diferença substancial entre eles: a leitura de Borges é sempre mediada por livros, já as decifrações cortazarianas, sem prescindir da literatura, voltam-se também para outras artes. Dessa

maneira, as metáforas borgianas recaem sempre no âmbito da biblioteca/palavra; as cortazarianas buscam conexões para além dessa biblioteca.

A confluência entre crítica e ficção mostra que não podemos operar com duas categorias estanques, o conto – como obra da ficção, fruto da imaginação – e o ensaio – como pensamento sobre a realidade, fruto da razão. O diálogo entre ambos resulta mais produtivo, mesmo porque Cortázar leva ao extremo o apagamento da fronteira entre os gêneros em livros que ele mesmo intitula livros-almanaque,¹³ como são *Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Prosa del observatorio*.

Ensaio e conto operam com a noção de limite. O primeiro estaria fechado ou limitado por seu assunto, o segundo teria seu limite no suporte físico, na necessidade de brevidade, na exigência de acumulação em uma curta extensão de espaço e tempo. Para Adorno (2003), o ensaio é, simultaneamente, mais aberto e mais fechado do que gostaria o pensamento tradicional: mais aberto por negar toda sistemática prévia; mais fechado porque, dado que não pode trabalhar com moldes prévios, é obrigado a trabalhar enfaticamente a forma de exposição. Por isso, seu estilo não é mero elemento adicional, mas sua forma acompanha o desdobramento do juízo realizado. O ensaio cria um ponto de vista e seu estilo é capaz de guiar-nos pelo universo mental do escritor: um estilo de escrever que conduz a um estilo de pensar.

Ambos os gêneros estão subordinados à tensão que se estabelece entre abertura e limite, abertura fundamental para a poética cortazariana porque nos remete à porosidade, ao interstício, à passagem, símbolos de sua concepção literária. A reflexão metaficcional está presente em ambos os gêneros. É a reflexão sobre a literatura, ou melhor, sobre a escritura, que aproxima conto e ensaio. Pode-se falar em uma atitude similar. O conto metaficcional é repleto de indagações dos narradores, por exemplo. Questionamentos que, em geral, estão relacionados ao estatuto da narrativa, ao caráter ficcional dos textos, aos limites da linguagem – o que, na obra de Borges, Arrigucci (1987, p. 233) chama de *inquisiciones*.

¹³ Em “Arnaldo: aquí tenés el texto que necesitabas para pre-anunciar el libro...”, texto dirigido ao editor de *Último round* e compilado no volume inédito *Papeles inesperados*, Cortázar denomina *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round* livros-almanaque, que reúnem contos, poemas, imagens. Para uma análise do conceito de livro-almanaque, consultar DÁVILA, María de Lourdes. **Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Tateios críticos

Os primeiros textos críticos de Cortázar têm sua atenção voltada para o romantismo, o simbolismo e o existencialismo e datam de 1944 e 1945, período em que Cortázar foi professor universitário. Segundo Alazraki (1994a, p. 9-10), um dos primeiros textos, “Rimbaud”, publicado em 1941 sob o pseudônimo Julio Denis, é “una profesión de fe literaria de la generación de 1940”, um “microcosmo de lo que sería la visión de mundo de Cortázar”. O crítico comenta que entre 1947 e 1948 Cortázar escreveu 42 resenhas para a revista *Cabalgata*, que permaneceram esquecidas até mesmo pelo próprio autor. A descoberta aconteceu por acaso em Buenos Aires e trouxe à tona textos ignorados pela crítica, que dava atenção apenas às resenhas publicadas nas revistas *Sur*, *Realidad* e *Los anales de Buenos Aires*. A variedade de autores resenhados, tanto hispano-americanos como estrangeiros, revela o leitor Cortázar, seus interesses e sua ampla formação literária. Alazraki reconhece nesses textos os germes de *Rayuela* em razão do intenso trabalho de base que culmina na escrita do romance:

Como la gran novela de Musil, *El hombre sin cualidades*, *Rayuela* es el producto de una vida de vastas lecturas y largas reflexiones y estas reseñas muestran que precisamente durante los años en que Cortázar escribe sus primeros cuentos comienza también a gestarse su novela (ALAZRAKI, 1994a, p. 190).

Em 1946, Cortázar publica “La urna griega en la poesía de John Keats”; em 1947, “Teoría del túnel”; em 1948, “Muerte de Antonin Artaud”; em 1949, “Un cadáver viviente”. “Para una poética” é publicado em 1954 pela *La Torre*; “Notas sobre la novela contemporánea” aparece em 1948 no periódico *Realidad*; “Irracionalismo y eficacia”, também publicado em *Realidad*, é de 1949; “Situación de la novela” é de 1950 e “Algunos aspectos del cuento” – um dos mais ricos textos para nosso estudo – é de 1962-1963 e aparece por primeira vez na Revista *Casa de las Américas*.¹⁴ “Del cuento breve y sus alrededores”, presente em *Último round*, é publicado em 1969. Podemos notar que, no começo de sua carreira, proliferam as resenhas sobre literatura, depois surgem os textos

¹⁴ Todos estes textos foram compilados em três volumes da obra crítica de Cortázar por críticos especialistas na obra cortazariana. Conferir referência completa ao final deste trabalho.

“idiossincráticos”, como sugere Alazraki (1994b), comentando a própria obra e, em outra etapa, textos dedicados à música e às artes plásticas e, ainda, a questões políticas.

Muitos ensaios e resenhas são anteriores à escritura dos contos a ser estudados neste trabalho: *Las armas secretas*, em que está “Las babas del diablo”, é de 1959; *Alguien que anda por ahí*, que contém “Apocalipsis de Solentiname”, é de 1977; já *Deshoras*, em que está “Diario para un cuento”, data de 1983. Os textos críticos maduros de Cortázar constituem três volumes, *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) e *Territorios* (1978). A quantidade de textos críticos anteriores à produção de seus contos e romances delinea seu projeto literário, em cujas bases assenta-se a cosmovisão de Cortázar, ou como afirma Alazraki (1994b, p. 10), revela “que para Cortázar novelar y teorizar sobre el instrumento expresivo constituían el anverso y el reverso de una misma operación”, como se a prática fosse acompanhada de uma formulação teórica muito minuciosa.

A escrita de “Teoría del túnel”, por exemplo, ocorre quase que simultaneamente à composição dos contos de *Bestiario*, segundo livro de Cortázar, como uma forma de examinar as orientações seguidas pelo romance, pelo surrealismo e pelo existencialismo, mas também, de acordo com Yurkievich, como forma de enquadramento pessoal do autor – um escrito de pertença a esse grupo, a uma linhagem cujos valores são abordados no texto – espécie de manifesto literário:

Consiste a la vez en análisis genético de un nuevo modelo de novela y un alegato en su favor. Posee la doble condición de crítica analítica y de manifesto literario. Tiene ese carácter potencial, proyectivo y programático, de toma de posición, ese lado condenatorio, conminatorio, prosélito, propio de la enunciación manifestaria. [...] Delinea una concepción literaria que en última instancia propone liquidar a la literatura (YURKIEVICH, 2004, p. 14-5).

Cortázar tem especial interesse por refletir sobre o aspecto formal do texto (às vezes dentro do próprio texto): o escritor não só escreve contos, romances e ensaios, mas teoriza, percorre tentativas de definição de seus limites, elabora uma poética pessoal. A indagação pela natureza do conto (mas também do romance) motiva uma série de ensaios explicativos da própria obra, como se o autor tivesse de esclarecer ao leitor – ou definir

para si mesmo seu próprio projeto literário – sua poética e como entende os gêneros com os quais opera:

Teoría del túnel constituye el pretexto de la práctica novelesca de Cortázar; explicita el programa (o la preceptiva) que precede y preside la realización de sus novelas. Las fundamenta, les da cohesión, las integra en un corpus orgánico. [...] *Teoría del túnel* permite afirmar que toda la obra novelesca de Cortázar procede de una misma matriz y que este módulo generador es juiciosa y minuciosamente concebido por un texto preliminar que lo explica y justifica (YURKIEVICH, 2004, p. 29).

Como nosso estudo privilegia a narrativa breve, nosso interesse especial recai sobre a teorização do conto, e como, em torno dela, vai se delineando uma poética de seu próprio ofício literário, expondo ideias que vão povoar os relatos e transformar-se em temas e motivos para a indagação de seus personagens. O suporte teórico configura um projeto literário, como assinalado por Yurkievich, mas a nosso ver também determina inovações formais: a atuação no campo crítico promove uma infiltração desse registro no texto ficcional, ao mesmo tempo em que a crítica assimila traços ou recursos do universo narrativo, e essa imbricação ganha mais importância em textos híbridos que compõem os livros-almanaque.

A poética do conto

Definir o conto metaforicamente já é como uma tradição, que começou com Edgar Allan Poe e que em terras latino-americanas teve um frutífero desenvolvimento. Em *Teoria do conto*, Nadia Gotlib (2003) propõe diversas aproximações teóricas em relação ao conto. Nas definições recolhidas pela crítica, predomina a disparidade de pontos de vista quanto à delimitação do gênero. No entanto, é interessante notar que todas as definições trabalham com a comparação entre conto e romance e também com a analogia: para falar do conto, os críticos e escritores usam metáforas ou comparações que permitam apreender sua essência: o passeio, o quadro, a pincelada, o cálculo matemático, a fotografia, o jazz, o boxe.

Desde Horacio Quiroga, passando por Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar e escritores contemporâneos como Ricardo Piglia, Andrés Neuman e Fernando Iwasaki, defi-

nir o conto, estabelecer sua poética, parece ter sido uma atividade intrínseca ao próprio ato de escrever: há uma tradição que se debruça sobre os limites da narrativa breve.¹⁵ Escrever um conto supõe encontrar seus limites, suas características, seus elementos essenciais. Daí partem as ideias de brevidade e tensão, constantes em quase todos os escritos dos autores que tentam definir o gênero. Em meio a reflexões sobre o conto, Cortázar erige-se como modelo de contista: sua obra torna-se paradigma de escritura para contistas de gerações seguintes, os quais se apropriam ou negam seus postulados.

A pluralidade de escritos sobre o gênero parece mostrar que não existe uma poética do conto, mas sim uma poética para cada contista, como sugerido por Mario de Andrade, que dizia: “Conto é tudo aquilo que a gente chama de conto”.¹⁶ Se essa ideia é central para o estudo do conto, já que não se podem estabelecer universais nem suas regras, o que sim pode ser interessante e produtivo é analisar a obra crítica, a poética de um autor. Em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar ensaia uma primeira definição do gênero, comparando-o a uma esfera, para a qual a tensão é fundamental, de maneira que o conto remete a uma economia de estilo e a uma situação e proposição temática resumidas. O ideal da esfericidade remete, por sua vez, ao conceito de totalidade formulado por Poe, isto é, à ideia de construção voltada para o efeito final e à necessidade de leitura ininterrupta:

[...] un cuento evoca la idea de la esfera, es decir, la esfera, esa forma geométrica perfecta en la que un punto puede separarse de la superficie total, de la misma manera que una novela la veo con un orden muy abierto, donde las posibilidades de bifurcar y entrar en nuevos campos son ilimitadas. La novela es un campo abierto verdaderamente; para mí, un cuento, tal como yo lo concibo y tal como a mí me gusta, tiene límites y, claro, son límites muy exigentes, porque son implacables; bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *on-line*).

¹⁵ A respeito, sugerimos consultar as recentes antologias do conto, todas elas acompanhadas de poéticas pessoais de seus escritores ou volumes inteiros dedicados à compilação de poéticas pessoais sobre o gênero. Conferir, por exemplo: BECERRA, Eduardo. **El arquero inmóvil**: nuevas poéticas sobre el cuento. Madrid: Páginas de Espuma, 2006; ZAVALA, Lauro. **Teorías de los cuentistas**. Teorías del cuento, vol. I. México: Unam, 1993; CHIRINOS, Juan Carlos (ed.) et al. **Pequeñas resistencias 3**. Antología del nuevo cuento sudamericano. Madrid: Páginas de Espumas, 2004.

¹⁶ Em “Contos e contistas”, Mário de Andrade afirma que é conto o que o autor batiza de conto, logo não haveria uma definição clara do gênero, mas propostas pessoais de definição e de manejo do gênero. Cf. ANDRADE, Mário. Contos e contistas. **O empalhador de passarinhos**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 9-12.

Assumindo a forma da esfera, o conto está construído sob máxima tensão, que é definida por Cortázar como a:

[...] capacidad de atrapar al lector y llevarlo de una manera que podemos calificar casi de fatal hacia una desembocadura, hacia un final. Aunque parezca broma, un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes y un cuento que pierde la velocidad al final, pues es un golpe para el autor y para el lector (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *on-line*).

Cortázar também ressalta a intenção de domínio, desejada por Poe, sobre o leitor: a conquista do efeito único ou da impressão total. Para Poe (2008), o conto depende da extensão e do efeito provocado no leitor, já que a composição literária causa um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”, que é mantida pela extensão do texto. Desse modo, a leitura teria de ser feita de uma só vez, em um só fôlego, assim como um poema – importante elo de comparação para o escritor. A interrupção da leitura destruiria a unidade. Para Poe, é importante também a economia de meios narrativos, uma vez que se deve conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Segundo o autor, o efeito a ser causado no leitor já deve ser conhecido antes da escrita do conto, ou seja, o escritor deve ter o desfecho em mente antes mesmo de iniciar a primeira linha do conto. Assim, a construção da obra teria um efeito predeterminado, existindo sempre a ideia de um projeto, propósito ou intenção. Efeito e unidade são fundamentais, já que são importantes a dimensão do texto e a conclusão. A construção do conto é, desse modo, primordial: o contista deve ter o plano do conto em mente antes de escrevê-lo.

A característica básica levantada pelo escritor argentino é a economia dos meios narrativos, própria do conto. Assim, ao começar a escrever, o autor deve levar em conta o efeito que quer provocar. Deve centrar-se no tom e na peculiaridade dos acontecimentos. Para Cortázar, a tensão é essencial à forma do relato, por isso, da mesma forma que para Poe, o desfecho é o elemento que colabora para o efeito desejado. A eficácia e o sentido do conto dependem da tensão, do ritmo, da pulsação interna, do imprevisto. Considerando esses requisitos, Cortázar atribui a qualidade do conto à tensão, à intensidade, à eliminação do supérfluo e de toda ideia intermediária:

Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento (“Algunos aspectos del cuento”, p. 372).

Para atingir essa tensão, o tempo e o espaço do conto devem estar condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar uma abertura, sequestrando a atenção momentânea do leitor:

[...] para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, [...] ese oficio consiste entre otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa (“Algunos aspectos del cuento”, p. 378).

Na opinião de Cortázar, há dois elementos importantes para a escritura de um bom conto: um que é anterior ao tema – o escritor e sua vontade de escrever algo significativo – e outro que é posterior – o tratamento literário dado ao tema, sua forma verbal e estilística. Entretanto, esses dois elementos ainda não são suficientes: a fase final e determinante compreende o caráter diferenciado que o conto tem de assumir em relação às outras obras literárias, tornando-se uma passagem, projetando “la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que se llama lector” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 377). Dado que o conto trabalha com o limite e a brevidade, é necessário escolher de antemão um recorte da realidade, um fragmento (que, comparado à fotografia, é um campo visual delimitado) com um poder que vai além do recorte, um fragmento que dê a abertura para algo mais. Um material significativo que está no tema, mas também no seu tratamento. O tema é um ímã que aglutina, um catalisador de sentimentos. Cortázar associa a gênese do conto à do poema e à do *jazz*, dissolvendo a fronteira entre os gêneros, com base na noção de estranhamento que a obra literária deve proporcionar:

El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen

“normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasmagórica (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 52).

O procedimento básico de sua obra é o estranhamento, tanto do autor, que se desloca, altera o regime normal da consciência ao escrever, quanto do leitor, em quem recai esse efeito. Assim, na obra de Cortázar, o estranhamento assume a via da ruptura no plano dos gêneros literários e também no plano do próprio texto, que prima pela destruição de formas estereotipadas:

La intervención del azar, lo premonitorio, los avicinamientos extraordinarios, la errancia onírica, lo mágico, el acercamiento a lo fantástico – componentes surrealistas – infunden al relato (que se constituye según su régimen específico) las requeridas dimensiones poéticas (YURKIEVICH, 2004, p. 26).

O ensaio criador

Se a reflexão sobre o conto é um aspecto importante para o entendimento da obra cortazariana, a sua dedicação ao ensaio também revela sua posição como escritor moderno. Assim como o conto, o ensaio desperta interesse teórico e as tentativas de definição ou pelo menos de identificação de linhas gerais do gênero podem iluminar nosso estudo. Segundo Adorno, o ensaio não teria uma ambição científica nem criadora:

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último (ADORNO, 2003, p.16).

De acordo com Massaud Moisés (1974), o ensaio é regido por três características: o autoexercício das faculdades, a liberdade pessoal, o esforço constante pelo pensar original. Preocupa o escritor desenvolver um raciocínio, uma intuição. “Escreve para dividir melhor o que pensa e saber se pensa corretamente”. O ensaísta procura menos persuadir que comover, ou seja, estabelecer um diálogo íntimo com o leitor. O ensaio volta-se, então,

para a beleza da expressão literária e para a beleza da verdade que exprime. Para Adorno, o ensaio recusa verdades absolutas:

No ensaio, o pensamento não avança em um sentido único, sua tessitura é mais densa, pois nela se emaranha a experiência intelectual do pensador, preservando no texto a memória desse processo intelectual e elegendo como modelo tal experiência. Dessa maneira, “o ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (ADORNO, 2003, p. 30).

Assim como a fotografia e o conto, o ensaio opera com o recorte, com a seleção de um elemento parcial, mas significativo. No entanto, também ele deve promover uma ampliação do pequeno para o grande, na medida em que o traço parcial permita a apreensão da totalidade. O conto que interroga o ato narrativo, que abre os bastidores da ficção, é, portanto, um conto ensaístico, na medida em que experimenta e põe à prova o objeto com o qual opera: a linguagem. Desse processo, nasce uma escritura com múltiplas possibilidades de leitura, na qual interferem diversas vozes narrativas: seja pela oscilação do narrador, como ocorre em “Las babas del diablo”, seja pela interferência das citações, dos diálogos intertextuais estabelecidos em “Diario para un cuento”. O ensaio não chega a uma conclusão, contudo isso não significa que o ensaio seja arbitrário e tenha um caráter vago: sua unidade é dada pela unidade de seu objeto, aliada à da teoria e experiência acolhidas pelo objeto:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (ADORNO, 2003, p. 35).

Além da fragmentação, o ensaio também se caracterizaria pela busca tateante:

Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra “tentativa” [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante (ADORNO, 2003, p. 35).

Em um texto sobre a definição do ensaio, Starobinski (1998) faz uma análise a respeito da etimologia do termo, que deriva da palavra francesa *essai*, conhecida desde o século XII, e remete ao termo latino *exagium*, balança. O verbo ensaiar deriva de *exagiare*, pesar. O termo também se aproxima de *examen*, agulha do fiel da balança, ato de pesar, examinar, controlar. Segundo o autor, outra acepção de *examen* seria enxame de abelhas. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, empurrar para fora, expulsar e exigir. Portanto, para Starobinski, o ensaio pode ser associado a uma pesagem exigente, um exame atento, mas também a um enxame verbal que libera seu impulso. *Essayer*, ademais, pode ser associado a *prouver* e *éprouver*, provar e comprovar, experimentar. Assim, o ensaio seria uma colocação à prova ou a busca de uma prova. Dessa raiz, Starobinski conclui que, ao escolher a denominação ensaio para seus escritos, Montaigne realiza “el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos”, colocando à prova o poder de ensaiar, a faculdade de julgar e de observar, ensaiando-se a si mesmo, de forma livre, uma vez que o ensaio supõe risco, insubordinação, imprevisão.

A questão do sujeito, do eu ensaísta, é das mais relevantes para pensar o gênero. As origens do ensaio confundem-se com o próprio nascimento da subjetividade moderna (STAROBINSKI, 1998). É preciso estar atento ao lugar de enunciação do ensaio: a primeira pessoa está presente não necessariamente como tema, mas como ponto de vista, como posição discursiva. É a subjetividade visível nos ensaios de Montaigne:

En cada ensayo dirigido a la realidad externa o a su cuerpo, Montaigne experimenta sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia. Éste es el aspecto reflexivo, la vertiente subjetiva del ensayo, en el cual la conciencia de sí se despierta como una nueva instancia del individuo, instancia que juzga la actividad del juicio, que observa la capacidad del observador (STAROBINSKI, 1998, p. 36).

Conforme observa Manuel da Costa Pinto (1998) sobre a produção de Albert Camus, o ensaio contém uma abertura para o ficcional, com o abandono da razão abstrata, estabelecendo-se uma conexão entre a reflexão artística e a criação literária. Essa mesma conexão é verificada em Cortázar. Assim como não podemos delimitar o conto como gênero, também é difícil fazê-lo com relação ao ensaio, em cuja forma podemos identificar

uma “movência”. Desse modo, o ensaio interessa como gênero do intervalo, ao criar uma ponte entre narração e reflexão:

[...] a frase poética explora, *en abîme*, os limites da ficcionalidade, o ensaio narra o mergulho no abismo da ficção – pois o ensaio conserva sempre a memória de seu desejo de contemplar o real, o mundo empírico, conferindo cores sombrias a sua resolução estética. O ensaio não é um gênero *literário*, mas é um “gênero do intervalo” entre o ficcional e o não ficcional, é um gênero da *passagem* – e, nesse sentido, a frase de Montaigne, “Não pinto o ser. Pinto a passagem”, serve como um emblema do percurso que conduz da disposição de pensamento do ensaio para a dissolução em seu próprio movimento (PINTO, 1998, p. 88-9).

Diferentemente do conto, em que há um narrador, no ensaio é o autor que cria o interesse pelo tema, pois é uma subjetividade portadora de autoridade. Caberia, portanto, perguntar se o lugar de enunciação de um escritor que se dedica à ficção e à poesia e também ao ensaio possui particularidades se ficam marcas no texto e na sua leitura. Há marcas discursivas próprias do gênero: a predominância da prosa expositivo-argumentativa sobre a descritivo-narrativa e da literatura, no entanto o tema da reflexão é o saber.

O tipo de ensaio escrito por Cortázar representa uma inovação literária, remonta à obra de seus antecessores. Em “El ensayo moderno em Hispanoamérica” (2006), José Miguel Oviedo atribui a Macedônio Fernández a revitalização do ensaio na América hispânica e a aparição do ensaio criador, com base na aproximação com gêneros puramente imaginários, sobretudo a poesia. Segundo Oviedo, o ensaio eleva-se a uma forma de expressão artística, deixando de ser apenas veículo do pensamento puro. Elementos de fantasia e invenção invadem o texto, chamando a atenção de leitores que até então não eram adeptos do gênero. Os textos desenvolvem maior cumplicidade com o destinatário, oferecendo possibilidades de leitura nas entrelinhas e propondo visões de extrema complexidade. O “ensaio criador” descrito por Oviedo associa-se também à necessidade crescente dos autores de assumir uma função crítica, reafirmando a importância dessa prática para seu exercício artístico. Assim, surge um esforço de teorização que, por vezes, está repleto de tensão criadora e contribui para uma revelação autorreflexiva da consciência artística:

El ensayo se convierte en una partida entre crítica con una tendencia creadora y creadores con una propensión a la obra crítica, un juego

de revelaciones mutuas particularmente sugestivo para el lector. Son cuatro las figuras capitales que representan las formas más innovadoras del ensayo: Borges, Cortázar, José Lezama Lima y Octavio Paz (OVIEDO, 2006, p. 399).

Oviedo ressalta que a obra narrativa teria impulsionado Cortázar a escrever ensaios, extremamente pessoais por sua natureza, que influenciaram a formação de conceitos literários de sua época. Alazraki também considera Borges, Cortázar e Paz os melhores representantes do ensaísmo hispano-americano. Nos ensaios de Borges, Alazraki aponta a contaminação do registro ficcional; nos de Paz, uma discussão sobre a própria linguagem e um lirismo que os aproximaria de poemas; nos de Cortázar, uma aproximação com o romance:

[...] creo notar en los tres autores una tendencia semejante a fecundar el ensayo con géneros en los que cada uno de ellos es maestro. Los ensayos de Borges, Paz y Cortázar presentan un esfuerzo de hibridación que amplía sus límites y renueva sus posibilidades expresivas. En esta operación, el poema y la novela dejan sobre la superficie de sus respectivos ensayos una estela que, si por un lado delata el efecto de esos géneros sobre el ensayo, por el otro revela que esos géneros han sido también marcados por la impronta del ensayo (ALAZRAKI, 1994a, p. 260).

Na mesma linha, Ana Cecilia Olmos e Marcelo Casarín (2007, p. 8) consideram que algumas variações sobre o gênero deram lugar a outro modo de ensaio – no caso, o praticado por autores hispano-americanos – que se caracteriza pela brevidade do texto, por temas aleatórios e por certa condição subsidiária com relação “al imperativo de escribir ficción que moviliza a los autores”. Tais textos, à moda borgiana de *Discusión e Otras inquisiciones*, são curtos e prezam pela escritura lúdica. Segundo os críticos, são “escritos de ocasión”: textos de vida efêmera, como os escritos para jornais e revistas, para ser lidos em eventos públicos, em conferências. São textos difíceis de classificar, heteróclitos e miscelâneos, que têm seu caráter efêmero transformado na medida em que são publicados em livros, integram o conjunto da obra, ganham caráter definitivo e o estatuto de ensaios. São “ensayos de escritores”.

Olmos e Casarín questionam se não seria pretensioso chamar os textos de ensaios, mas mostram que não se pode chamá-los de artigos, uma vez que estes não têm

conotação jornalística. Poderiam ser chamados apenas de textos, mas a amplitude do termo pode ser cômoda e enganosa. Por esse motivo, os dois críticos recorrem ao termo cunhado por Montaigne para referir-se a textos “en que los escritores encuentran una ocasión adecuada para tomar la palabra (y hacerse cargo de ella al margen de la ficción)” (OLMOS e CASARÍN, 2007, p. 8). Tais textos teriam um caráter circunstancial e subsidiário no conjunto de uma obra que privilegia a narrativa, mas não teriam apenas uma função explicativa. Acorde às ideias de Perrone-Moisés, já apresentadas neste trabalho, os ensaios estariam atrelados à própria condição do escritor na modernidade:

[...] el ensayo de los escritores no se presenta como un discurso que, regido por una intención de comunicabilidad, apenas explique o justifique los fundamentos de una práctica literaria. Por el contrario, lejos de cualquier intención meramente comunicativa, el ensayo de los escritores se ofrece como un espacio discursivo de indagación que permite colocar en evidencia el gesto crítico que toda práctica literaria supone ante los usos convencionales del lenguaje (OLMOS, 2009, p. 4).

O ensaio teria uma forma híbrida, o que impediria uma delimitação precisa de suas características e de seu domínio discursivo. Para Olmos (2009, p. 3), o ensaio exige o abandono das categorias discursivas estabelecidas, não para recortar um domínio alheio, mas para traçar um movimento transversal por elas. Para a autora, a característica inerente ao ensaio é a adoção de uma enunciação subjetiva que confere ao texto uma unidade formal e lhe permite postular-se como uma escritura que objetiva um saber, mas que também busca um conhecimento de si mesma. Segundo Casarín, haveria uma língua dos escritores de ficção, uma tomada da palavra por meio do registro crítico para oferecer seus produtos literários, de maneira que a prosa não ficcional enfatizaria, discutiria ou sobrescreveria a prosa de ficção. Produção de textos de palavra pública, de tomada de posição, por vezes polêmica, diante de questões cruciais da configuração do imaginário estético, político e social, que expõe segredos da escritura, experiências pessoais, convicções estéticas ou políticas, preferências teóricas, afinidades literárias:

[...] textos que se erigen en vehículo de posiciones asumidas en torno a una serie de tópicos; constituyen un repertorio de tomas de palabra que confirman o desdican [...] lo que la prosa ficcional vela o revela a partir de recursos retóricos que generan un campo dife-

rente de enunciación y de recepción; en definitiva, estos textos fortalecen o consolidan en cada uno de los casos, para los narradores en cuestión, la posibilidad de poner en juego una función-autor” (CASARÍN, 2006, *on-line*).

No caso de Cortázar, além da biblioteca do escritor, dos autores que legitimam sua escritura, vislumbra-se uma poética pessoal, uma composição lírica do ensaio e uma tendência à busca de respostas em outras artes para as indagações literárias. Os ensaios expõem as inquietudes que precedem a escritura, mas também podem oferecer germes, micro-histórias ou reflexões posteriores à produção literária.

Como relembra Olmos (2007), o ensaio é a enunciação subjetiva de um pensamento cuja configuração se define pela abertura, pela fragmentação, pelo dinamismo e por certa arbitrariedade que evoca a disponibilidade infantil diante do lúdico. A espontaneidade é uma de suas marcas, visto que o ensaísta se nega a adotar uma via metodológica e um regime de certezas e transforma em escritura um pensamento dinâmico, que questiona a ideia de verdade absoluta. No caso de Cortázar, tal dinamismo é patente: a associação de conceitos e de imagens satura o texto. O improviso também é uma característica destacada por Olmos, que o associa ao dinamismo e à ausência de certezas categóricas. Tais características estão ligadas ao predomínio da enunciação subjetiva e permitem questionar a figura do autor como origem positiva e exterior do texto e manter a ideia de uma subjetividade que se constrói no processo de escritura.

Os ensaios literários dos escritores dão lugar a uma enunciação direta de uma subjetividade que costuma mascarar-se nas instâncias mediadoras do narrador e do personagem dentro da ficção. César Aira (apud OLMOS, 2007, p. 42) descreve a passagem da ficção ao ensaio como o ato que exige realizar um delicado gesto cirúrgico que elimine essas mediações para permitir a inscrição de uma subjetividade direta inerente à escritura ensaística. Para Olmos, esse trânsito entre as formas discursivas mostra que os atos de ler e de escrever são inseparáveis. Do conto para o ensaio, é preciso abandonar a figura do narrador e a máscara do personagem, no entanto alguns traços ficcionais permanecem. Se no conto há uma voz narrativa, no ensaio há uma voz reflexiva, e “podemos seguir sus razonamientos (ideas significadas), oír su timbre (estilo) o percibir una sintaxis de sus enunciados (composición o estructura)” (ALAZRAKI, 1994a, p. 248). É um jogo de posi-

ções discursivas que torna mais complexo o projeto literário. Na ficção, a subjetividade é mediada pela figura do narrador, ainda que essa categoria também seja posta em crise.

Segundo Olmos, assumindo ou mascarando a subjetividade, escritores fazem o caminho da ficção ao ensaio ou vice-versa a fim de delinear os caminhos que remetem à experiência de leitura e à própria escritura. Trata-se de um gesto autorreflexivo, um caminho de mão dupla entre o ensaio literário e a narrativa ficcional. Experiência que transita entre a leitura, a prática da crítica e a escritura da ficção. A ficção faz do discurso crítico sua matéria narrativa. O discurso crítico assume a condição de construção ficcional. Como colocamos dois gêneros em diálogo, é importante analisar a construção discursiva de cada um. Se no conto quem fala é uma entidade ficcional chamada narrador, que, segundo a tradição teórico-crítica, não deve ser confundida com o autor – não esqueçamos que uma das problematizações propostas por Cortázar é a do estatuto narrativo – no ensaio, há a inscrição de um eu singular, que assume plenamente a responsabilidade do dizer. De acordo com Casarín, é um eu sempre presente, que às vezes se oculta atrás dos argumentos, outras vezes, busca uma multiplicação dos eus, usando um nós inclusivo, que busca o comprometimento do leitor. Também no ensaio se dá a proliferação de vozes: um eu singular do autor, um nós que envolve o público-leitor e a voz do autor da citação, palavra do outro convocada para “consentir, dissentir o dejar una pista falsa” (CASARÍN, 2006, *online*).

Na obra cortazariana, há um deslocamento de posições enunciativas para tratar de um mesmo tema, uma sondagem exaustiva de diferentes perspectivas. Como afirma Olmos (2009), a ficção produz um efeito teórico se incorporada ao campo da escritura, pondo em diálogo a palavra criativa e a reflexão crítica. Dessa forma, o conto problematiza por meio do narrador o estatuto da própria narrativa, como ocorre em “Las babas del diablo” e “Diario para un cuento”. A mesma temática é explorada em textos ensaísticos, da perspectiva do próprio autor. Em maior ou menor grau, como veremos mais adiante, os textos tomam emprestados recursos de outro gênero. Os ensaios sempre têm espaço para a imaginação, para o ficcional: “el ensayo establece con la ficción una relación de interferencia, de sobreimpresión [...] que deja adivinar en él una ficción de escritura (BARTHES apud OLMOS, 2009, p. 15).

Outro procedimento que aproxima conto e ensaio e contribui para a criticidade dos textos são as citações, utilizadas com grande dose de humor. Como sustenta Perrone-Moisés, recorrendo a Michel Butor, um dos problemas para a crítica das obras modernas foi deparar com as relações entre diferentes discursos: a citação, a paródia, o plágio, o pastiche, recorrentes nas obras de diversos autores. Ainda que a intertextualidade seja um recurso que caracterizou a atividade poética de todos os tempos, há uma novidade que surge no século XIX, a utilização sistemática de tais recursos, sem preocupação de fidelidade, sem que se possam estabelecer claramente os limites entre original e cópia, em uma apropriação livre e ilimitada da forma e do sentido:

Butor mostra como, na arte moderna, esse diálogo entre as artes se faz, não pela adição de uma obra a outra (musicar um poema, ou, no caso da pintura, ilustrar uma cena de uma peça literária), mas pela profunda compreensão e exploração das possibilidades estruturais da obra pretexto, que é homenageada pela citação da outra, na qual se transpõem os princípios da primeira, a Ideia, como diria Mallarmé (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 118-9).

Essa apropriação livre vai marcar a obra de escritores como Borges e Cortázar. Tomemos um exemplo do primeiro. Em “Utopía de un hombre que está cansado”, lemos o seguinte diálogo:

- Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte.
- ¿Se trata de una cita? – le pregunté.
- Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas (BORGES, 1975, p. 129).

Na verdade, nesse texto, Borges acabava de citar Leopoldo Lugones, no entanto, como afirma Behar, “es sólo gracias al azar de la lectura y de la memoria que el lector se encuentra al corriente de que había sido Lugones quien escribiera esa sentencia” (BEHAR, 1984, p. 15). A linguagem obrigaria a dizer o que disseram outros, por isso Borges não sentiria necessidade de citar a fonte, já que não haveria enunciados com procedência determinada nem metáforas que não fossem entonações de umas poucas que já existem – para voltar ao exposto anteriormente. Em *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar alerta o leitor para a quantidade de citações que aparecerão no livro, afirmando que tal recurso é, de fato, uma apropriação do outro:

En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los que citan es porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y a Man Ray y los que seguirán [...] (*La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 9).

Em “Así se empieza”, uma espécie de prefácio e justificativa desse livro, são citados Lester Young, Man Ray, Macedónio Fernández, Felisberto Hernández, Charlie Parker, Marcel Duchamp. É importante notar a rede de referências constituída por esses artistas, assim como por muitos outros ao longo do livro, que não se restringem ao universo literário, mas que englobam outras artes, principalmente a música, a pintura e a fotografia. A referência intertextual é explícita: o título é uma alteração da obra de Julio Verne, *A volta ao mundo em oitenta dias*. Ao iniciar sua “justificativa”, Cortázar diz que seguiu o exemplo de liberdade de Lester Young, cuja apresentação descreve, e alterou a saga de Phileas Fogg, personagem do romance de Verne, sem ofendê-la. A música de Young o fez sentir “más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa” (“Así se empieza”, p. 7). O livro-almanaque é ilustrado por Julio Silva, artista amigo de Cortázar. Ambos recolhem citações. Como sustenta Dávila, tanto Cortázar, o escritor, como Silva, o ilustrador, atuam como colecionadores,

[...] que colocan dentro del marco del libro, como en un baúl, palabras e imágenes encontradas (de todos los ámbitos de lo real y lo ficticio, de todos los espacios y todos los tiempos, del llamado “arte” y de la realidad más “vulgar”), reflejando así una posición específica frente al lenguaje (verbal y visual) (DÁVILA, 2001, p. 94).

A música é evocada para explicar a liberdade com que o autor trabalha referências textuais, propondo variações para um mesmo tema, estabelecendo analogias da mesma maneira que o *jazzman* elabora os esquemas melódicos, fazendo voltas ao dia em oitenta mundos. Os estímulos musicais funcionam como um agente catalisador da figura:

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palíndromas que en algún

momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepourtout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera (“Así se empieza”, p. 7).

Nesse parágrafo, Cortázar associa palavra e música, enquanto variação, um ir e vir, a reversibilidade possibilitada pelos anagramas e palíndromos. A mesma liberdade encontrada na música de Lester Young seria possível na literatura por meio de jogos linguísticos? Como não lembrar “Lejana”, conto em que o efeito fantástico reside justamente no jogo com a palavra: os anagramas permitem que Alina Reyes transite entre um mundo de rainha – a burguesia de Buenos Aires – e um mundo de mendiga – a pobreza em Budapeste –, ganhando a “simultaneidad porosa” a que alude Cortázar e experimentando a reversibilidade entre ambos os papéis. A variação do *jazz* seria possível na linguagem escrita por meio do jogo, da quebra da sintaxe corrente e pela rede de associações sem um nexo de causalidade.

Cortázar também se refere a Julio Verne, explicitando a rede de referências que constituem o texto, lembrando-se de Passepourtout e Aouda, personagens de *A volta ao mundo em oitenta dias*. Todas essas conexões são estimuladas pela música e, aparentemente, não têm um encadeamento lógico, mas são um condensamento de ideias, o conceito de figura elaborado por Cortázar, já citado anteriormente. O parágrafo também se vale de uma imagem que “amarra” pelo viés da analogia: a música (esquema melódico) associa-se à arte-artesanato plástico-manual (o tapete) e à literatura.

A associação com a literatura poderia revelar outra rede intertextual: a figura do tapete poderia remeter ao célebre texto de Henry James, intitulado *O desenho do tapete*? O conto de James é uma reflexão sobre o ato criador, seu mistério é a descoberta de um plano oculto, uma intenção geral escondida na obra de um escritor, Hugh Vereker. O segredo do texto literário é comparado ao desenho complexo de um tapete persa. O desenho do tapete poderia também remeter-nos ao desenho do tapete da cidade de Eudóxia, de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, posterior, como se sabe, à escritura do texto cortazariano? Mais

uma coincidência? Trata-se de um tapete no qual se pode contemplar a verdadeira forma da cidade.

Em “Así se empieza”, Cortázar também recorre a uma fórmula retirada de *Les admirables secrets d’Albert le Grand*, uma antologia de receitas mágicas. Ao citar fragmentos de um livro de um crítico de arte, o de Lebel, e de um livro de mágicas, Cortázar equipara o valor que eles podem ter para a composição de seu texto, já que ambos valem como referência, como ponto de partida para a escritura. Como vemos, as citações não são feitas de maneira tradicional, para dar legitimidade ao autor, apoiado em uma autoridade no assunto, mas são a apresentação para o leitor de uma rede intertextual, das leituras que determinam as ideias do escritor, das relações que ele pretende estabelecer com artistas cujas obras são interessantes e podem contribuir para a sua própria. A citação é a confirmação de uma solidariedade, de uma filiação e não uma prova de leitura, de bagagem enciclopédica, ela revela um percurso de leituras, como afirma o próprio Cortázar:

Algunos epígrafes de mis cuentos, algunas citaciones o referencias salen de esa experiencia de haber guardado, a veces durante muchos años, un pequeño fragmento que después encontró su lugar preciso, su correspondencia en algún texto mío (CORTÁZAR apud CASTRO-KLARÉN, 1976, p. 13).

O que interessa é a apropriação da ideia já repetida por outros (por esse outro que é seu *tocayo*: Julio Verne) e que agora compõe o texto cortazariano. Confirmando essa visão, Cortázar cita Robert Lebel, crítico de arte, cujas palavras (ditas pelo “personagem” Duchamp, o inventor dos *ready-made*) considera a descrição perfeita de *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Todo lo que ve usted en esta habitación, o mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso (“Así se empieza”, p. 9).

Para Batarce Barrios (2002), o uso das citações estaria vinculado ao surrealismo. Seria um procedimento adotado tanto pelos artistas plásticos quanto pelos músicos e

literatos: à maneira de colecionadores, eles se dedicariam à tarefa de resgatar objetos preciosos, a fim de preservar o que, ao longo da história moderna, foi perdido. O passado converte-se em um tema para o surrealismo e para os artistas que têm afinidade com esse movimento. Também os discursos fotográficos, pictóricos e gráficos são alvos desse resgate de citações, compondo um livro heterogêneo, o livro-almanaque, que mostraria a formação universal do autor e seria uma espécie de “enciclopédia pessoal” com reflexões sobre literatura, política, leituras e autores preferidos.

O livro-almanaque

De acordo com Dávila (2001), tradicionalmente o gênero almanaque é atribuído à cultura popular, considerado como o polo oposto da alta cultura. Os autores, muitos deles pertencentes à elite cultural, escreviam por diversão e assumiam um leitor muito diferente do leitor “culto”, embora muitas vezes se tratasse do mesmo leitor. Os primeiros almanaques continham informação científica, direcionada à instrução do povo, mas com o tempo passaram a abarcar uma série de temas e formas textuais (prefácio epistolar, ensaio, receita, anedota, narrativa, poema, etc.) destinados a ensinar e a entreter. No final do século XIX, o gênero ganhou popularidade na Argentina, e apareceram almanaques que reuniam as bibliotecas gauchescas (reelaboração de textos clássicos, canções) ou edições sobre crimes do momento, sobre astrologia, ocultismo, que dividiam espaço com piadas, poemas, notícias sobre acontecimentos políticos, jogos, peças teatrais breves, manuais de comportamento social, enfim textos muito diversos reunidos em uma mesma edição.

As principais características dos antigos almanaques são o humor e o caráter lúdico da organização textual. Nos prólogos, os autores já informavam o desejo de instruir e entreter, de propiciar um estado de relaxamento e distração. Segundo Dávila, justamente o humor e a noção do escritor como criador distraído são as propostas presentes no primeiro texto de *La vuelta al día en ochenta mundos* como características fundamentais do formato do livro. Assim, o livro reúne diferentes tipos de textos, mas também diferentes tipos de imagens, que:

[...] comportan su propio lenguaje, y adquieren significación y cohesión de acuerdo con el contexto verbal en el que se encuentran insertas [...], revelan al lector una ruta posible de lectura poblada

por paradas visuales que en primer lugar imponen una desaceleración de la lectura (por el acto mismo de mirar), y que en segundo lugar determinan la posibilidad de múltiples connotaciones visuales y verbales (DÁVILA, 2001, p. 104).

Já para Schneider, a associação entre texto e imagem também poderia ser atribuída ao surrealismo:

É típica também do surrealismo a proposta de combinar texto e imagem fotográfica a fim de criar uma obra que não se limitasse a apenas um medium e que buscasse uma maior complexidade. Através da união de texto e imagem cria-se um terceiro significado a ser construído pelo leitor (SCHNEIDER, 2008, p. 170).

Dávila compila algumas características que aproximariam *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round* do gênero almanaque, pensando no contrato que se estabelece entre escritor e leitor. Ambos os livros assumiriam um leitor que espera certo tipo de relaxamento, uma abertura ao popular; o autor também estaria relaxado, distraído, tendo abandonado as restrições da alta cultura, o que permitiria não só uma abertura temática e estilística, mas também uma incursão na autobiografia; o lúdico ganha importância na composição total do livro e nos textos que o integram; há uma livre utilização das imagens visuais, seja para documentar, certificar, ampliar, atrair ou incitar uma rota de leitura ou interpretação; proliferam as referências intertextuais e à vida cotidiana popular; apresenta-se uma versão paralela da realidade urbana contemporânea; o caráter fragmentário da vida urbana se reflete na estrutura do texto, pressupondo-se um leitor cujas áreas de interesses são fracionadas; há vários níveis da utilização das imagens e dos estilos populares.

No entanto, a adoção do gênero almanaque, de origem popular, não significa que o livro vá atender a um público popular, uma vez que são inúmeras as referências à alta literatura. Assim, um leitor que desconheça a obra de Julio Verne, as criações de Duchamp ou de Man Ray – para citar alguns exemplos – não advertirá a rede intertextual que constitui ambos os livros, o que não significa que não possa apreciá-los. Dávila considera, contudo, que um leitor extremamente intelectual também permaneça fora do jogo textual, pois não perceberá os códigos populares do contrato estabelecido pelo gênero.

Tanto em *La vuelta al día en ochenta mundos* como em *Último round*, o jogo entre visual e verbal começa já na capa. Se nos textos críticos, a arte visual é metáfora para a narrativa, nos livros-almanaques ela está integrada ao texto. Segundo Dávila (2001, p. 135), o primeiro livro-almanaque de Cortázar pode ser visto como “un cajón pseudoautobiográfico de colecciones para la memoria”, enquanto no segundo pode se observar uma “exploración de los límites y un énfasis en el presente (social, político, literario)”. Em ambos a trajetória visual-verbal é importante. Assim, no primeiro os autores (escritor e ilustrador) seriam antiquários, realizando um movimento em direção ao passado; no segundo, seriam repórteres, informando sobre o presente. A importância da imagem é comprovada pelo espaço concedido ao ilustrador:

Julio Silva participa de la maquinaria misma de producción. La voz y el lenguaje de Silva se encuentran indeleblemente fijados en la organización textual, en la selección de imágenes, en la disposición y arreglo de los libros, en el engranaje mismo de construcción y articulación que es un elemento fundamental de su mensaje. [...] Con ella [la colaboración de ambos artistas], ambos libros se colocan en un espacio sumamente original, en el cual no se encuentra casi ninguna otra obra de literatura (DÁVILA, 2001, p. 164).

Em *La vuelta al día en ochenta mundos* e em *Último round*, a imagem visual introduz-se no campo verbal. Não são apenas ornamentos ou ilustrações, mas compõem a estrutura fundamental da leitura, de acordo com Dávila (2001). Essa estrutura preza pela intromissão do popular, ainda que não completamente, porque resta sempre um ar intelectual na obra de arte. Em carta a Julio Silva, Cortázar fala do processo de escrita do primeiro livro-almanaque e de suas expectativas em relação a ele:

[...] será una especie de almanaque de textos cortos y muy diversos, un libro para cronopios. El editor me da bastante carta blanca para meter viñetas, mapas, galletitas secas, gatos disecados, etc. [...] Me gustaría un libro con mucho viento adentro, blancos por todos lados, viñetas entre texto y texto, dibujitos raros en los márgenes, y otras astucias sylvicas y cortazarianas (CORTÁZAR apud DÁVILA, 2001, p. 79).

Para Batarce Barrios, o livro-almanaque tem procedimentos compositivos similares ao de *Rayuela*, na medida em que põe em jogo uma estratégia “camaleônica”:

La vuelta al día en ochenta mundos se puede considerar como el lugar privilegiado de la “casilla del camaleón”, en donde teoría y práctica se conjugan. La casilla remite a un lugar o punto de vista desde donde el autor se sitúa en el juego creador de la rayuela: ir de un lugar a otro, avanzar o retroceder en constante movimiento para alcanzar el “centro” del laberinto. A su vez, el “camaleón” se convierte en la figura emblemática o simbólica del libro [...]. En *La vuelta al día...* se privilegia en forma explícita el camaleonismo como capacidad de cambio y como poética de todo el libro. Todo se sintetiza en el ensayo que lo cierra. Por lo tanto, no sorprende encontrar en *La vuelta al día...* una estructura semejante a la de *Rayuela* (BATARCE BARRIOS, 2002, *on-line*).

Os textos que compõem os livros-almanaque têm uma estrutura mais livre. Pelo próprio espaço mestiço que ocupam, têm a liberdade de transitar do ensaio ao conto. Assim, alguns textos que encontraremos nesses livros terão marcas ensaísticas, na medida em que defendem um conceito, apresentam um caráter argumentativo, mas também incursionarão pelo autobiográfico e pelo narrativo, por meio da introdução de anedotas. São exemplos de textos desse tipo “Melancolía de las maletas”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, e “Cristal con una rosa adentro”, de *Último round*, para citar dois casos que estudaremos mais adiante.

Segundo Dávila, os livros seguintes, *Silvalandia* (1975) e *Territorios* (1978), são um retorno à afirmação da existência da Arte, resgatando a integridade e a unidade de cada linguagem, a verbal e a visual, e focalizando o objeto artístico. Nesses livros, cada texto verbal dialoga independentemente com as reproduções visuais. Em *Silvalandia*, afirma-se a autonomia pictórica e cria-se:

[...] un mundo mitológico que se articula en el espacio compartido de las reproducciones visuales con los relatos verbales [...] el espacio creado en *Silvalandia* está circunscrito en sí mismo, comienza y termina dentro de los confines del objeto-libro (DÁVILA, 2001, p. 181).

Para a autora, os dois livros representam uma inovação. *Territorios* seria um “catálogo artístico literário”, no qual a tensão se produz “entre el objeto artístico autónomo y la fe de establecer un relato verbal adecuado para dialogar con dicho objeto”. Já *Silvalandia* teria mais afinidade com os livros ilustrados para crianças e produziria um jogo

infantil entre a imagem e a palavra. No entanto, ao mesmo tempo, se diferenciaria desse gênero, por não ter interesse em educar, pela suspensão dos temas, pela ausência de uma sequência pictórica específica, pela autonomia das imagens em relação ao texto e pela criação de um mundo simbólico no qual a coerência é irrelevante. Dávila assinala que “en ambos casos, y a diferencia de *VDOM* y *UR*, los textos se proponen como una narrativa “sobre”, “para”, “por” y “desde” las imágenes que los acompañan” (DÁVILA, 2001, p. 182).

Como esses textos demonstram, o diálogo com outras artes, em especial com as artes visuais, é profícuo não só para as metáforas que relacionam literatura e fotografia, por exemplo, mas também para a produção dos livros-almanaque ou dos catálogos representados por *Territorios* e *Silvalandia*, textos de crítica artística, mas também textos literários, poéticos nos quais as artes visuais se incorporam ao texto. Como afirma Dávila, “el oficio del contemplador crítico y del contemplador poético se entremezclan para producir la compleja narrativa interior” (DÁVILA, 2001, p. 198).

“Cristal con una rosa dentro”: entre crítica e ficção

Em “Cristal con una rosa dentro”, compilado no volume *Último round*, poderemos verificar algumas características dos textos que compõem os livros-almanaque, como a imbricação entre traços ensaísticos e ficcionais. Poderemos ver também alguns procedimentos citados anteriormente: o conceito de figura, o estabelecimento de uma narrativa “poetista”, a configuração de uma rede intertextual.

A ideia de distração trabalhada nesse texto retoma o conceito de direção analógica abordado em “Para una poética”, estudado no capítulo anterior, e também em “La muñeca rota”, de *Último round*, no qual a atenção é comparada a um para-raios. Em “Cristal con una rosa dentro”, Cortázar define o estado de *distracción* que leva à formação do que ele chama de *figura*. Trata-se de um texto que envereda para o ensaístico, uma vez que define uma poética, uma maneira de perceber o mundo que incide no fazer literário, mas que também tem traços ficcionais. Para o escritor, a distração seria uma forma diferente da atenção, sua “manifestación simétrica más profunda situándose en otro plano de la psiquis; una atención dirigida *desde* o *a través* e incluso *hacia* ese plano profundo” (“Cristal con

una rosa dentro”, p. 272). Cortázar define-se como um *papador de moscas*, uma pessoa sujeita a esse tipo de distração:

En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga – en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido – la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significado (“Cristal con una rosa dentro”, p. 272).

Trata-se de uma série analógica similar à esboçada em “Para una poética”, já vista no capítulo anterior, em que Cortázar compara a visão do homem primitivo à do poeta:

[...] porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo-rojo, también para nosotros, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo (“Para una poética”, p. 274).

No entanto, existe uma diferença entre os dois textos. “Cristal con una rosa dentro”, publicado em 1969 em um livro-almanaque, que promove o cruzamento de gêneros e a combinação de imagens visuais e discursos verbais, prescinde da estrutura argumentativa desenvolvida em “Para una poética”, de 1954. Desaparecem as citações de autoridade, como as de Lévy Brühl ou de Lévi-Strauss, a argumentação intermediária, e o texto atém-se ao registro da experiência subjetiva do escritor: como se manifesta nele o estado de distração. Além disso, o estado de distração parece conter o germe de um possível conto, em que um personagem tem uma visão que faz irromper uma realidade outra. Poderia ser o indício de um traço ficcional no texto, a princípio, ensaístico. Desfaz-se a estratégia argumentativa tradicional e fica a imagem: ruído da porta ao fechar-se, sorriso da mulher, lembrança de uma rua em Antibes, visão de uma rosa em um vaso, que poderia ser a série de elementos que comporia uma narrativa, a espécie da massa amorfa, coágulo – de

que trataremos mais adiante –, que culminaria em um conto. Cortázar associa a distração e a figura formada por essa rede de associações aparentemente ilógica à imagem poética:

Suele señalarse que también la *imagen poética* es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. La diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen, mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonríe, y el sujeto *padece* un extrañamiento instantáneo (“Cristal con una rosa dentro”, p. 272-3).

Os elementos que constituem essa nova rede perdem sua significação original, enquanto objetos isolados, e passam a fazer parte de uma nova significação, imprecisa, misteriosa:

A señalar que en el ejemplo, los elementos de la serie: puerta que se golpea – sonrisa – Antibes – rosa –, cesan de ser lo que connotan los términos respectivos, sin que pueda saberse *qué* pasan a ser. El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del *déjà vu*: apenas iniciada la serie, digamos: puerta – sonrisa –, lo que sigue (Antibes – rosa –) pasa a ser parte de la figura total y cesa de valer en tanto que “Antibes” y “rosa”, a la vez que los elementos desencadenantes (puerta – sonrisa) se integran en la figura cumplida (“Cristal con una rosa dentro”, p. 273).

Aí reside a saturação metafórica, o lirismo dos textos cortazarianos. A busca de uma linguagem desautomatizada toma emprestadas as imagens poéticas próprias dos poemas. Todos os elementos que compõem a figura ocorrem simultaneamente, e a percepção se dá também de forma conjunta, abstraindo uma ordem temporal para os acontecimentos – primeiro a batida à porta, depois o sorriso – e colocando-os em um mesmo plano, ainda que se trate de acontecimentos de natureza distinta:

Se está como ante una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente : 1) puerta, 2) sonrisa, algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo. En realidad *todo ocurre (es) a la vez*: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o esla-

bones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin tiempo (“Cristal con una rosa dentro”, p. 273).

Assim como o conto, o ensaio também sofre uma condensação, um efeito de intensidade e, para fixar no leitor o argumento, opera por meio de uma imagem. Em “Cristal con una rosa dentro”, escolhe-se um tema significativo, a ideia de figura, a analogia inusitada, que possui, de maneira similar ao conto:

[...] esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo de un orden social o histórico (“Algunos aspectos del cuento”, p. 373).

Observamos um ajuste dos elementos formais e expressivos ao tema. Se o tema é a analogia, o que tem de restar para o leitor é o condensamento do conceito: a imagem analógica. Todo o supérfluo é eliminado, permanece apenas a imagem que revela o mistério da condição humana, uma visão de mundo: a possibilidade de haver uma rede complexa de associações que nos envolva sem que tenhamos consciência dela. Não se trata apenas da simples associação entre o vaso de cristal, a porta fechando-se e o sorriso da mulher, mas da percepção de outra ordem do real, que também poderia ser abordada em bons contos, os quais Cortázar considera:

[...] aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto (“Algunos aspectos del cuento”, p. 375).

Nesse texto, Cortázar retoma a imagem do vaso de cristal, também presente em “Algunos aspectos del cuento”, em que o conto era comparado ao tremor da água dentro de um vaso. Para Batarce Barrios, o cristal, assim como outros objetos similares, são símbolos da alteridade:

El acuario, la pecera o la burbuja de cristal son para Cortázar símbolos de un estado diferente de la materialidad de las cosas: opacidad-transparencia, duplicidad y ubicuidad del yo, barrera invisible y transgredible de la otredad absoluta y posibilidad de pasaje al otro lado de las cosas (BATARCE BARRIOS, 2002, *on-line*).

No entanto, essa possibilidade de passagem e de concretização da figura é fugaz:

Imposible que eso *dure*, porque no está en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos des-plazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca. Y ya no hay más que una rosa en su vaso, en este lado donde *a rose is rose is a rose* y nada más (“Cristal con una rosa dentro”, p. 273).

A intertextualidade também está presente nesse fragmento. Para tratar do retorno da percepção individual dos objetos, ou seja, da fugacidade da figura, Cortázar cita uma frase (*a rose is rose is a rose*), provavelmente recolhida de um poema de Gertrude Stein, *Sacred Emily*, de 1913. No poema, a autora desdobra a primeira frase, *Rose is a rose*, em muitas outras significações e brinca com as leis de identidade:

Rose is a rose is a rose is a rose
Loveliness extreme.
Extra gaiters,
Loveliness extreme.
Sweetest ice-cream.
Pages ages page ages page ages (STEIN, 1999, p. 187).

Gertrude Stein teria também dialogado com a frase de Shakespeare: “a rose by any other name would smell as sweet”. No poema de Stein, o uso do substantivo *rose* também invoca, ao mesmo tempo, imagens e emoções associadas à flor. A frase, já parafraseada ou parodiada por outros autores,¹⁷ como Hemingway e Huxley, passa a integrar outra rede de significação no texto cortazariano.

Essa mesma rede de associações aparentemente ilógicas, o conceito de figura, é o tema do conto “Manuscrito hallado junto a una mano”, do livro inédito de Cortázar, publicado em 2009.¹⁸ As associações entre *árbol-yo-sapo-rojo*, de “Para una poética”, e *puerta que se golpea – sonrisa – Antibes – rosa*, de “Cristal con una rosa dentro”, dão lugar

¹⁷ A ideia foi parodiada por Ernest Hemingway e aparece em seu romance *For whom the bell tolls*: “a rose is a rose is an onion”. Aldous Huxley parafraseia Stein em seu livro de 1954, *The doors of perception*, escrevendo: “A rose is a rose is a rose. But these chair legs were chair legs were St. Michael and all angels”. Em 1958, no livro *Brave new world revisited*, Huxley também faz referência à ideia: “An apple is an apple is an apple, where as the moon is the moon is the moon”.

¹⁸ O conto de 1955 tem título semelhante a outro conto de Cortázar, “Manuscrito hallado en un bolsillo”, do volume *Octaedro*, de 1974.

agora à outra figura, em que um simples pensamento inusitado durante um espetáculo musical acarreta uma série de acontecimentos sem uma rede causal lógica. Um homem vai a um concerto e, inesperadamente, pensa em sua tia, uma associação que lhe parece absurda. Nesse exato momento, a segunda corda do violino do músico arrebenta-se. O narrador, confuso, chega à conclusão de que o fato de haver pensado em sua tia teria causado o acidente. O que ocorre depois comprova sua tese: ao pensar novamente em sua tia, o tampo do piano cai, acabando com o concerto.

Satisfeito com seu “poder”, o personagem passa a frequentar diversos concertos, estragando-os com um simples pensamento. Assim, começa a chantagear os artistas e a exigir-lhes uma recompensa para não arruinar suas apresentações. Consegue muito dinheiro, viaja pelo mundo. Às vezes, tem de assustar os “clientes” que se recusam a pagar ou é alvo de algum ato de vingança, mas se torna rico. Passa a escrever suas recordações durante as viagens entre um concerto e outro, porém sempre as destrói ao chegar a um novo destino:

Para ir matando el tiempo me divierte recordar todo lo que hay detrás de ese viaje, detrás de todos los viajes de esos últimos años. No es la primera vez que pongo por escrito estos recuerdos, pero siempre tengo buen cuidado de romper los papeles al llegar al destino. Me complace releer una y otra vez mi maravillosa historia, aunque luego prefiera borrar sus huellas (“Manuscrito hallado junto a una mano”, p. 76).

Pensando em seu “ofício”, acaba descobrindo que pensar em sua tia só afeta os instrumentos ou objetos que têm alguma analogia com o violino. Certa vez, indo de avião a um espetáculo de um artista que havia se recusado a pagá-lo, faltando pouco para o avião – descrito, duas páginas antes, como um “violín del espacio” – aterrissar, pensa no trabalho do piloto, com as mãos presas ao timão e, inesperadamente, pensa em sua tia. O humor e a ironia acabam por selar o destino do personagem, vítima de seu próprio pensamento:

Ya estamos llegando, el avión inicia su descenso. Desde la cabina de comando debe ser impresionante ver cómo la tierra parece enderezarse amenazadoramente. Me imagino que a pesar de su experiencia, el piloto debe estar un poco crispado, con las manos aferradas al timón. Sí, era un sombrero rosa con volados, a mi tía le quedaba tan (“Manuscrito hallado junto a una mano”, p. 81).

Não podemos estabelecer uma razão, um motivo para esses fatos, mas é certo que se constitui outra relação de causalidade, e ela se produz pela normalização, pela aceitação sem questionamento de um efeito fantástico, e a interpretação fica para o leitor. Esse é o princípio que rege a narrativa “Manuscrito hallado junto a una mano”. A rede de associações é o mote do conto e, pela via do fantástico, cria-se uma ordem diferente de causalidade.

Esse texto parece funcionar como um laboratório para as ideias do escritor, da mesma maneira que ocorre, como veremos a seguir, com “Las babas del diablo” e “Apocalipsis en Solentiname”, nos quais poderemos ver os desdobramentos da ideia da fotografia como metáfora para o conto. No último capítulo, está presente a referência à pulsão de contar em contraposição à insuficiência narrativa, como trabalhado nos contos “Diario para un cuento” e “Las babas del diablo”.

Fotografia e conto:
ventanas a lo insólito

A fotografia como metáfora

Embora desperte mais interesse de muitos críticos mais por suas referências políticas,¹⁹ “Apocalipsis de Solentiname”, do livro *Alguien que anda por ahí* (1977), também retoma uma temática importante: a fotografia e seu poder de abertura a uma realidade outra, já abordada em “Las babas del diablo”, conto que integra o volume *Las armas secretas* (1959). Desse modo, nosso foco neste trabalho é a fotografia como metáfora da escrita, já que, em “Apocalipsis de Solentiname”, há um desvelamento da realidade – com implicações políticas, como veremos²⁰ – uma abertura promovida por uma fotografia, assim como ocorre em “Las babas del diablo”, publicado quase 20 anos antes. Em ambos os contos, ganham destaque as metáforas relacionadas à câmera fotográfica, ao olhar, ao foco narrativo, metáforas que também podem ser encontradas em dois textos de cunho ensaístico: “Algunos aspectos del cuento”, de 1962, e “Ventanas a lo insólito”, de 1978.

O primeiro deles, uma conferência apresentada por Cortázar em La casa de las Américas, em Cuba, e que resulta no texto crítico, tem como objetivo demonstrar a natureza do conto, ou melhor, a direção e o sentido de seus contos, buscando suas constantes e valores. Para isso, o autor se vale de recursos figurativos, de imagens que aproximam a literatura de outras artes. Essa conferência também apresenta um tom político, pois é escrita

¹⁹ Cf.: ALAZRAKI, Jaime. Imaginación e historia en Julio Cortázar. In: **Hacia Cortázar**: aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994; D'ERRICO, Ana María. La escritura cortazariana en la tensión entre imperativos estéticos y políticos. In: LEGAZ, María Elena (coord). **Un tal Julio** (Cortázar, otras lecturas). Córdoba: Alción, 1998.

²⁰ A publicação de “Apocalipsis de Solentiname” ocorre em um período em que Cortázar está fortemente ligado ao ideário de esquerda e a questões políticas, como ele mesmo afirma em “Para Solentiname”, texto que compõe o volume *Obra crítica 3* (1994): “Escribir sobre Solentiname era una de las muchas maneras de atacar el oprobio y la opresión desde la literatura, sin caer en “contenidismos” que jamás he aceptado pero entrando con la palabra en esa realidad que a su vez entra y debe entrar en la palabra del escritor. Lo ocurrido en Solentiname me prueba irrefutablemente que nunca fue más necesaria esa permeabilidad, esa ósmosis continua que tiene que haber entre la escritura y la realidad, entre el arte y la realidad” (“Para Solentiname”, p. 156). No volume inédito de 2009, *Papeles inesperados*, são muitos os textos compilados que tratam do compromisso político de Cortázar. Em “Dialogos en Managua” (1983), o escritor relata sua estada na Nicarágua para participar de uma conferência, comentando as surpresas que o país sempre lhe causa em razão do projeto cultural desenvolvido pelo movimento sandinista. Uma vez que um dos temas da conferência era o compromisso social do escritor/intelectual, Cortázar afirma não abrir mão da liberdade literária e da busca de novas formas de expressão apesar do papel importante que a política tem para ele: “Mi balde de agua fría consiste una vez más en decir que el compromiso del escritor es esencialmente el de la literatura, y que ésta sólo incide de veras en un proceso liberador cuando a su vez funciona como revolución literaria, entendiendo por esto cosas tales como la experimentación, invención, destrucción de ídolos, actos *zen* de la escritura que sacudan al lector y lo den vuelta como un guante, todo ello sin perjuicio de que el escritor incursione poco o mucho en la temática específicamente ideológica y política de la causa” (“Diálogos en Managua”, p. 341).

para um evento realizado em Cuba, poucos anos depois da revolução, período em que o compromisso político da literatura está sendo questionado. Cortázar sabe dessa exigência, mas não deixa de alertar o público para o risco de um conto que busque apenas passar uma mensagem ideológica, por isso acredita que “escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma”, reforçando a liberdade criativa do escritor e rechaçando a postura dos que desejam ou defendem uma literatura fácil, acessível, “popular” por obrigação (“Algunos aspectos del cuento”, p. 381).

Nessa conferência, Cortázar aborda aspectos que poderíamos interpretar como uma reflexão a respeito de ideias já postas em prática, por exemplo, em “Las babas del diablo”. Aqui, o texto ensaístico não seria anterior ao texto ficcional: em vez de tateio teórico que precede a escrita narrativa, poderíamos pensar em reflexão/conceituação com base em um trabalho já realizado. Além disso, trata-se também da exposição do Cortázar leitor, uma vez que, para definir o conto, ele fará referência a grandes contistas, revelando suas leituras, suas preferências. O autor começa relatando a dificuldade de falar a um público, o cubano, que pouco conhecia sua obra – em razão do isolamento imposto ao país comunista. Para persuadir a plateia, Cortázar recorre ao ficcional: uma pequena história que envolva o ouvinte e o coloque no clima de seus contos, o fantástico. Cortázar diz sentir-se um fantasma, já que o desconhecimento dos leitores em relação à sua obra lhe tiraria a corporeidade: “yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 367). Para ilustrar esse sentimento e reforçar seu caráter fantasmático, Cortázar conta uma anedota: uma senhora argentina teria lhe assegurado que ele não era Cortázar, o verdadeiro escritor seria um senhor de cabelos brancos, um parente dela, que residiria em Buenos Aires:

Como ya hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezco en la mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado; y a lo mejor salimos todos ganando (“Algunos aspectos del cuento”, p. 367).

O início da conferência cria uma ambientação fantástica, por meio da alusão ao duplo e também por meio do humor, recorrente na obra de Cortázar. Trata-se de uma pequena anedota que poderia muito bem ser o princípio de um conto. A tentativa de definição do conto inicia-se, portanto, pelo envolvimento do leitor por meio do ficcional: a possibilidade de que um escritor fosse confundido, tivesse um duplo e perdesse sua corporeidade, como muitos personagens perdem a alma, a sombra, o reflexo no espelho nos mais célebres contos fantásticos:²¹

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos (“Algunos aspectos del cuento”, p. 367-8).

A alusão a um fantasma também é o procedimento utilizado por Cortázar para iniciar o texto “Del sentimiento de lo fantástico”, publicado em 1968 em *La vuelta al día en ochenta mundos*. No entanto, nesse texto não é o escritor que se sente um ser fantasmal. Seu gato, Teodoro W. Adorno, em uma manhã, teria ficado parado olhando fixamente para um ponto no ar, o que indicaria, para qualquer senhora inglesa, a presença de um fantasma na casa. Novamente, para tratar da definição de um sentimento do escritor, de uma condição experimentada por ele e também de uma visão de mundo, Cortázar parece criar uma cena narrativa que ambiente os leitores e crie neles uma expectativa de como essa pequena história se desenvolveria. Criado o efeito que permite ambientar o leitor na atmosfera de seus contos, Cortázar passa a contar como se sentia quando criança, revelando uma história de leitura, a constituição de uma biblioteca tomada pelo fantástico. Mais uma vez, o leitor é envolvido pelo ficcional. Cortázar resume o enredo de um conto de W. F. Harvey para provar que

[...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos,

²¹ São exemplos desses contos: “Aventuras de uma noite de São Silvestre”, de E. T. A. Hoffmann; “A história maravilhosa de Peter Schlemihl”, de Chamisso; “A sombra”, de Andersen.

arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano (“Del sentimiento de lo fantástico”, p. 45).

Para recriar ou explicar esse efeito fantástico, nada melhor que a história em si, a trama do conto que desperta no leitor esse sentimento, ilustrado pela reprodução de *O grito*, de Edvard Munch. Já em “Del sentimiento de no estar del todo”, que também compõe o volume *La vuelta al día en ochenta mundos*, o autor faz uma descrição de si mesmo que leva ao leitor um tipo de acontecimento muito recorrente em alguns de seus contos – a perda do domínio do próprio corpo – como aquele em que o personagem se enrosca em um pulôver (“No se culpe a nadie”) ou aquele em que o personagem se afunda (“La caricia más profunda”):

[...] a veces soy más grande que el caballo que monto, y otros días me caigo en uno de mis zapatos y me doy un golpe terrible, sin contar el trabajo para salir, las escalas fabricadas nudo a nudo con los cordones y el terrible descubrimiento, ya en el borde, de que alguien ha guardado el zapato en un ropero y que estoy peor que Edmund Dantés en el castillo de If porque ni siquiera hay un abate a tiro en los roperos de mi casa (“Del sentimiento de no estar del todo”, p. 22).

A experiência subjetiva sempre media o contato com o assunto a ser tratado, usando um estilo livre, bem-humorado. De acordo com Alazraki, trata-se de uma “prosa que en vez de dictaminar, discurre; que en vez de aseverar, dialoga”, na qual se vê um sujeito cuja atitude não é a de “juez o árbitro, sino de copartípe y cómplice”, de forma que o ensaio se torna sempre a narração de uma participação no que está sendo descrito, comentado, na medida em que “habla de su objeto describiendo sus efectos (o presencia) en el sujeto)” (ALAZRAKI, 1994a, p. 256-7).

Em “Algunos aspectos del cuento”, a estratégia é similar às comentadas anteriormente: tendo ambientado o público com a criação de um pequeno trecho ficcional, o escritor justifica o enquadramento de seus contos no gênero fantástico, por falta de melhor nome, segundo ele, já que seu interesse residiria, do mesmo modo que para Alfred Jarry, não na realidade em si, mas nas exceções às leis dessa realidade. Ao propor-se a definir o conto, Cortázar afirma que suas ideias referem-se ao modo como ele opera, mas também podem ter uma extensão maior, uma vez que haveria certas constantes, certos valo-

res aplicáveis ao gênero como um todo. Como contista e como leitor, Cortázar crê que pode chegar a uma “aproximação valorativa” do gênero e que, embora o escritor não deva, obrigatoriamente, ocupar também o lugar de crítico, considera importante falar do conto de maneira abstrata:

Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso es siempre difícil en la medida que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez la vida rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla (“Algunos aspectos del cuento”, p. 370).

A primeira definição do conto ocorre por meio da construção de imagens, únicas capazes, segundo Cortázar, de explicar a ressonância que um bom conto tem em seus leitores: a narrativa seria o resultado de uma batalha fraternal entre a vida e a expressão escrita, um tremor de água dentro de um vaso de cristal, a fugacidade na permanência. A tentativa de apreensão do gênero apresenta a analogia entre conto e fotografia e entre romance e cinema:

[...] la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación (“Algunos aspectos del cuento”, p. 371).

Assim como a fotografia, o conto apresenta um caráter paradoxal:

[...] recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara (“Algunos aspectos del cuento”, p. 371).

Se a fotografia é o resultado da combinação entre a ação do homem, o fotógrafo, o assunto escolhido ou recortado por ele – um fragmento do mundo exterior – e a tecnologia (KOSSOY, 1989), a mesma associação é possível para um conto: resultado do trabalho de um escritor que recorta, delimita um tema significativo e utiliza os recursos linguísticos para produzir um texto que, como a fotografia, desvincula-se do processo e

passa a ter realidade própria, autônoma. Tanto o contista como o fotógrafo devem fazer uma escolha, um recorte significativo, para operar uma abertura:

[...] que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (“Algunos aspectos del cuento”, p. 372).

Enquanto romance e cinema agem por acumulação, o que importa no conto e na fotografia é a seleção do significativo. A diferença entre conto e romance não é apenas de extensão, mas de natureza, uma vez que o conto apresenta uma unidade de impressão, por sua brevidade, que o romance não tem. A imagem que Cortázar toma para definir essa diferença é do universo esportivo, mais especificamente do boxe: “en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 372). Esse momento de corte no fluxo da vida, que dá eficácia à narrativa, como sugerido por Cortázar, também é associado por alguns críticos à epifania:

É justamente por esta capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. [...] Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário (GOTLIB, 2003, p. 55).

Em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar dedica bastante atenção à escolha do tema significativo, momento em que a conferência assume um tom mais pessoal, pois empreende a descrição de seu próprio fazer literário, da construção de seus contos. O autor aborda sua experiência real, e o texto ensaístico aproxima-se do narrativo, na medida em que é relato do processo de escritura:

A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – cómo decirlo – al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. [...] y es que en un momento dado *hay tema*, ya sea inventado o escogido voluntariamente [...]. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento (“Algunos aspectos del cuento”, p. 374).

Essa imposição do tema, a atração que ele exerce em relação ao autor, é vivenciada também pelos personagens de Cortázar. Desse modo, poderíamos pensar que a experiência subjetiva descrita no texto de cunho ensaístico já havia sido ficcionalizada e transposta à narrativa, sendo mediada por um narrador: Michel, o personagem de “Las babas del diablo”, por exemplo, é atraído pela cena de um casal em Paris. O que poderia ser aparentemente trivial para qualquer outro transeunte, gera estranheza e fascínio para o personagem: “Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que en mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad” (“Las babas del diablo”, p. 218). Essa ideia de estranhamento provocada por algo trivial também aparece em *Rayuela* por meio da citação de uma passagem anotada por Morelli de *O jovem Törless*, de Robert Musil:

¿Cuáles son las cosas que me parecen extrañas? Las más triviales. Sobre todo, los objetos inanimados. ¿Qué es lo que parece extraño en ellos? Algo que no conozco. ¡Pero es justamente eso! ¿De dónde diablos saco esa noción de “algo”? Siento que está ahí, que existe. Produce en mí un efecto, como si tratara de hablar. Me exaspero, como quien se esfuerza por leer en los labios torcidos de un paralítico, sin conseguirlo. Es como si tuviera un sentido adicional, uno más que los otros, pero que no se ha desarrollado del todo, un sentido que está ahí y se hace notar, pero que no funciona. Para mí el mundo está lleno de voces silenciosas. ¿Significa eso que soy un vidente o que tengo alucinaciones? (MUSIL apud *Rayuela*, p. 516).

O narrador de “Apocalipsis de Solentiname” fica fascinado pelos quadros pintados pelos moradores da ilha na Nicarágua, quadros que, a princípio, não teriam nada de extraordinário, mas que, por uma razão secreta, o atraem. Já o narrador de “Diario para un cuento” está obstinado em escrever a história de uma mulher que conheceu em Buenos Aires. Todos eles sentem-se atraídos por um tema que revelará, depois, outras possibilidades de interpretação da realidade, elementos significativos da história que vivem. O elemento que atrai a atenção dos personagens, flagrado ou vivido por eles, revelará para o leitor o momento significativo do conto, porque neste reside o excepcional do texto: a revelação da verdadeira história do casal visto por Michel; a visão da realidade violenta de Solentiname; a impossibilidade de contar o passado em um relato tradicional, como veremos mais adiante.

Para tratar do excepcional em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar novamente vale-se de imagens. Os recursos figurativos, a proliferação de metáforas e comparações combinam-se para revelar seu laboratório literário. Para o escritor, um bom tema é como um ímã, uma figura, uma constelação de ideias, pois atrai um

[...] sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad (“Algunos aspectos del cuento”, p. 374-5).

O bom tema é, ainda, como um sol, “astro en torno del cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia”; e todo conto que perdura em nossa memória é “como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 375 e 376). O bom conto teria um poder de aglutinação, de condensação. Ao recortar um momento significativo e limitado, teria que propiciar a abertura, o acúmulo de relações. Assim, ao analisarmos mais adiante os contos, será importante observar o sistema de relações conexas ao qual Cortázar refere-se, demonstrando suas implicações na configuração do texto e de seus sentidos possíveis.

O recorte de um elemento significativo, delimitado desde o princípio pelo autor, deve provocar uma explosão, a abertura a uma realidade mais ampla. Considerando esse aspecto, a metáfora da fotografia é extremamente produtiva e revela traços da configuração interna dos relatos cortazarianos. Podemos notar como a escolha de um determinado elemento significativo possibilita a multiplicidade de leituras da obra de Cortázar, justamente por essa abertura, por essa explosão, pela ruptura do cotidiano. A definição que o autor faz de um bom conto auxilia a descrição de seus próprios relatos:

[...] un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta (“Algunos aspectos del cuento”, p. 373).

Poderíamos citar alguns exemplos de abertura, de ampliação da realidade nos contos de Cortázar, como o encontro de uma mendiga e uma menina rica, em uma ponte em

Budapeste, tema do conto “Lejana”. A seleção desse momento significativo desperta uma série de interpretações da história: a tensão entre dois mundos conflitantes, a possibilidade do encontro por meio do jogo com a linguagem, a descoberta da alteridade, de um duplo que vive em outro extremo. As cartas da mãe, tema aparentemente trivial, combinadas à culpa e ao arrependimento, levam o personagem de “Las cartas de mamá” a crer na aparição de um irmão morto, o que significa a irrupção do fantástico. A vida de dois irmãos afetada pelos ruídos, pelos invasores cuja identidade ou natureza não conseguimos descobrir, em “Casa tomada”.

Para esclarecer a questão dos temas significativos, Cortázar afirma que a significância varia de autor para autor ou de leitor para leitor. Confessa que, muitas vezes, amigos já lhe contaram histórias, tentando convencê-lo de que seriam bons contos, porém nunca escreveu a respeito delas. Por outro lado, simples relatos que lhe foram transmitidos sem nenhuma pretensão tornaram-se contos: “esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido” (“Algunos aspectos del cuento”, p. 377). Contudo, não basta que o autor tenha o tema significativo, é necessário que o conto seja uma ponte para o leitor, projetando sua significação inicial, provocando nele a comoção sentida no momento de escrita do relato, conquistando sua atenção. É preciso:

[...] lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa (“Algunos aspectos del cuento”, p. 378).

Para tanto, o estilo do texto deve ser pautado pela intensidade – a eliminação de todas as ideias intermediárias, o despojamento de toda preparação – ou pela tensão – a maneira como o autor vai aproximando o leitor lentamente do que é narrado, envolvendo-o em sua atmosfera, traços que também são explorados por Cortázar em “Del cuento breve y sus alrededores”. Nesse texto, publicado inicialmente em *Último round* (1969), Cortázar retoma a definição de conto apresentada na conferência de Cuba. Para explicar a tensão necessária a um conto, Cortázar cria outra imagem, a analogia entre o texto narrativo e o

ato de amor, em um curto trecho narrativo, que poderia ser a história de um casal de um de seus contos:

De un cuento así [um bom conto] se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 109).

Outro aspecto importante é o ajuste de elementos formais e expressivos ao tema, que verificaremos mais adiante em contos como “Las babas del diablo” e “Diario para un cuento”. No primeiro, o tema é a ampliação de uma fotografia e, ajustando-se tema e forma, temos um conto cujo foco narrativo oscila e assume, em alguns momentos, o campo de visão de uma câmera fotográfica. Em “Diario para un cuento”, para abordar a escrita de um texto, o narrador escreverá um diário em que revelará o laboratório do escritor, assim como faz o músico quando realiza seus *takes* de acordo com “Melancolía de las maletas”.

Escritura e *punctum*

A noção do significativo tem reverberações que permitem retomar a metáfora fotográfica, isto é, o tema deve ser significativo para o autor, deve chamar-lhe a atenção, cuja razão de ser pode relacionar-se ao interesse despertado por certas fotografias. Se em “Algunos aspectos del cuento”, Cortázar aproxima conto e fotografia pela noção de recorte, de abertura, podemos também colocar em diálogo seu texto com *A câmara clara* (1984), de Roland Barthes.²² Nesse livro, Barthes é o mediador das fotografias, assume a primeira pes-

²² Terá Cortázar lido o texto de Barthes, publicado nos *Cahiers du Cinema*, em que Cortázar teria gostado de explorar, já que são conhecidas suas referências a esse tipo de acaso? É o que ocorreu com seu conto “La puerta condenada”, muito parecido com um conto de Bioy Casares, ou com seu conto “Queremos tanto a Glenda”, cuja personagem é baseada na atriz Glenda Jackson. Para surpresa de Cortázar, de passagem pelos Estados Unidos, ele vê um filme em que a atriz representa o papel de uma mulher que ama um espião, coincidentemente, autor de um livro intitulado *Hopscotch*, que, em espanhol, significa *Rayuela*, título de um de seus romances. No filme, o escritor acaba morrendo, assim como, simetricamente, a atriz teve de morrer no conto cortazariano. Essa associação entre as artes, literatura e cinema neste caso, é profícua na obra de Cortázar. Aqui, o anedótico serve para corroborar a importância do acaso, do jogo, de coincidências que parecem figurar outra realidade, outra ordem dos acontecimentos. Cf. “Botella al mar” in CORTÁZAR, Julio. **Deshoras. Cuentos completos 2**. 1. ed. 7. reimpr. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Em “Desde el otro lado”, de 1979, Cortázar retoma o tema do acaso, a rede de associações, o conceito de figura. Tendo descoberto que um músico que admirava, em razão do talento e da capacidade de diversificar os instrumentos e de quem era

soa e uma visão subjetiva em relação ao objeto de estudo, uma aventura em busca do seu significado. O crítico começa o texto tratando da primeira dificuldade ao tentar estudar a fotografia: a de classificá-la, uma vez que as categorias – empíricas, retóricas ou estéticas – poderiam tratar de qualquer forma de representação, mas não da fotografia em particular. A fotografia, a princípio, seria inclassificável – como o conto, cujo estudo teórico é constituído, muitas vezes, por meio da comparação entre conto, romance e novela. Com base nessa impossibilidade de classificação, Barthes passa a comentar suas ideias a respeito da fotografia, a qual reproduziria ao infinito aquilo que só aconteceu uma vez, repetindo mecanicamente o que não poderá mais ter existência real, sem ser possível que o acontecimento transforme-se em outra coisa.

Diante da impossibilidade de uma linguagem que não reduza o objeto de estudo, Barthes opta não por um *corpus*, mas por um corpo de fotos significativas para ele, já que muitas fotografias lhe passaram inertes, sem agradá-lo ou desagradá-lo, sem tocá-lo, porque nelas não existia o *punctum* – uma espécie de “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46). O *punctum* pode ser associado ao elemento de uma história que exerce atração no escritor, o tema significativo, como defendido por Cortázar. Para Barthes, a atração pela fotografia teria uma motivação pessoal, na medida em que algumas fotografias seriam capazes de produzir no espectador uma “picada”, uma “punção”. Essa atração não é o mesmo senti-

amigo, Michel Portal, iria tocar em uma *cave* de Paris, Cortázar decide ir assistir à apresentação, uma vez que fazia tempo que não se encontravam. Durante a apresentação de *jazz*, Cortázar pensa – porque “el jazz no impide pensar (la improvisación tiene sus caídas inevitables y en esos huecos momentáneos uno se reencuentra y vuelve a su mundo mental) – no primeiro encontro com Michel, em um festival de Avignon, em que o músico falou do relato “El Perseguidor”, o que deu motivo para uma longa conversa sobre Charlie Parker. Cortázar lembra-se do encontro apesar de Michel não ter tocado nada de Parker naquela noite. Quando o encontra depois do *show*, Michel está extasiado e conta a Cortázar que havia tocado um sax muito velho e gasto que havia pertencido ao *Bird*: “[...] las cosas habían girado y se habían ordenado para que esa tarde Michel pudiera tener entre las manos el saxo del *Bird*, acercar los labios a esa boquilla donde había nacido el prodigio de *Out of Nowhere*, de *Lover Man*, de tantos y tantos saltos a lo absoluto de la música, de eso que malamente yo había tratado de decir en “El Perseguidor”. [...] La figura se cerró anoche, eso que llaman azar juntó otra vez tanta baraja dispersa y nos dio nuestro instante perfecto fuera del tiempo idiota de la ciudad y las citas a término y la lógica bien educada. Ahora ya nada importa, realmente; anoche fuimos tres, anoche lo vimos, anoche lo vimos juntos a nosotros desde el otro lado” (“Desde el otro lado”, p. 380).

mento que leva a observar a foto em virtude de uma curiosidade, um gosto intelectual, uma necessidade de estudo, o que o autor denomina *studium* – a “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso. O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente” (BARTHES, 1984, p. 46).

As fotos que interessam a Barthes não são *unárias*, termo utilizado para definir as fotografias que buscam a unidade, nas quais não há *punctum*, “um segundo objetivo, intempestivo, que venha semiesconder, adiar ou distrair” (BARTHES, 1984, p. 50). Esse *punctum*, esse pormenor, ocorre ao acaso e tem uma força de expansão, muitas vezes metonímica. Para Barthes, o que interessa não é o pormenor intencional, aquele que se encontra “no campo da coisa fotografada como um suplemento simultaneamente inevitável e gracioso”, pois este “não comprova obrigatoriamente a arte do fotógrafo; apenas diz que o fotógrafo estava lá ou, de um modo ainda mais simples, que ele não podia fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total [...]” (BARTHES, 1984, p. 56-7).

O *punctum* difere do *studium* – o interesse despertado na apropriação das fotos “sérias”, um “gesto preguiçoso (folhear, olhar rápida e distraidamente, demorar-se e apressar-se)” –, pois a leitura do *punctum* é “simultaneamente curta e ativa, tensa como uma fera”. Assim como o bom conto, o *spectrum* (o objeto fotografado pelo *operator* – o fotógrafo) que atrai a atenção do *spectator* (aquele que observa a fotografia) deve ter a seleção de algo significativo, deve ter tensão. Quando há *punctum*, há um ponto cego, uma “espécie de fora de campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 67). O *punctum* é o elemento que atrai o *spectator*, que lhe captura a atenção, assim como o recorte significativo é o que faz um conto ser bom e o que o torna memorável para o leitor, segundo Cortázar.

As ideias de Barthes em relação ao *punctum* e ao *studium* também podem ser postas em diálogo com “Ventanas a lo insólito”, escrito por Cortázar em 1978 e que compõe o volume *Papeles inesperados* (2009), texto posterior à publicação de “Las babas de diablo” e “Apocalipsis de Solentiname” e que, por essa razão, poderia ser lido como uma reflexão, um retorno ao tema já ficcionalizado no fim da década de 1950 e debatido na década de 1960. O texto inédito de Cortázar contém outra metáfora importante: a fotografia

pode funcionar como “ventanas a lo insólito”, ou seja, passagem a experiências marcadas pelo fantástico. Começando pelo conceito tradicional de fotografia, Cortázar relembra sua definição como documento ou como composição artística, mas afirma que ambas as funções podem confundir-se e dar lugar ao insólito: “el documento es bello, o su valor estético contiene un valor histórico o cultural. Entre esa doble propuesta o intención se desliza algunas veces lo insólito [...]” (“Ventanas a lo insólito”, p. 418). Assim como Barthes distingue *studium* e *punctum*, Cortázar estabelece uma diferença entre fotografias pelo grau de inesperado que elas abarcam. Dessa forma, o inesperado, aquilo que só aparece quando a fotografia é revelada, tem mais valor do que a busca deliberada do excepcional:

Hay gente que a lo largo de la vida sólo colecciona imágenes previsibles (son en general los que hacen bostezar a sus amigos con interminables proyecciones de diapositivas), pero otros atrapan lo inatrapable a sabiendas o por lo que después la gente llamará casualidad (“Ventanas a lo insólito”, p. 418).

Para ilustrar a casualidade do insólito, Cortázar recorre a uma interessante anedota respeito de Víctor Brauner, escritor e artista plástico romeno, trazendo para o texto a princípio ensaístico marcas do narrativo. Quando ainda era um pintor desconhecido, Brauner teria procurado Constantin Brancusi, renomado escultor, também romeno, em busca de lições. Conta Cortázar que, antes de aceitar o pupilo, Brancusi deu-lhe uma velha Kodak e pediu-lhe que tirasse fotos de Paris. As fotos foram aprovadas pelo mestre, que reconheceu “que ese muchacho era ya, también *avant la lettre*”. Uma das fotografias tiradas por Brauner incluía a fachada de um hotel onde, anos mais tarde, o escultor Dominguez arrancaria um olho de Brauner após a tentativa deste de separar uma briga entre o escultor e Esteban Francis, sendo atingido por um copo. Dessa forma, a fotografia guardaria em si o prenúncio de algo que ocorreria apenas anos depois:

Allí lo insólito jugó un billar complejo, y se deslizó en una imagen que sólo parecía tener finalidades estéticas, adelantándose al presente y fijando (un visor, y detrás del él *un ojo*) ese destino no sospechado (“Ventanas a lo insólito”, p. 419).

Nesse caso, a fotografia carrega o insólito, uma vez que não é registro do passado, mas visão do futuro, o que também ocorrerá nos contos a ser estudados mais adiante. A pequena anedota tem em si, como um bom conto, a intensidade de um momento signifi-

cativo. O que Cortázar não conta e que também pode ter relações com o insólito e com essa rede de casualidade que ele percebe nos fatos é que Brauner – pintor surrealista, místico, que acreditava em um princípio mágico da realidade, considerado um artista-vidente –, muito antes do trágico acidente, que ocorreu em 1938, já havia se retratado com apenas um olho, já havia pintado o que lhe ocorreria no futuro. Os quadros de Brauner (como *Autorretrato*, de 1931)²³ são um prenúncio do que lhe ocorreria, da mesma maneira que, em um conto de Cortázar, as fotografias dos quadros dos camponeses de Solentiname reveladas em Paris mostrariam seu destino fatal, como veremos a seguir. O acaso, princípio que Cortázar acreditava que deveria levar ao aparecimento do insólito na fotografia, era justamente uma das matérias-primas das formulações poéticas do surrealismo.

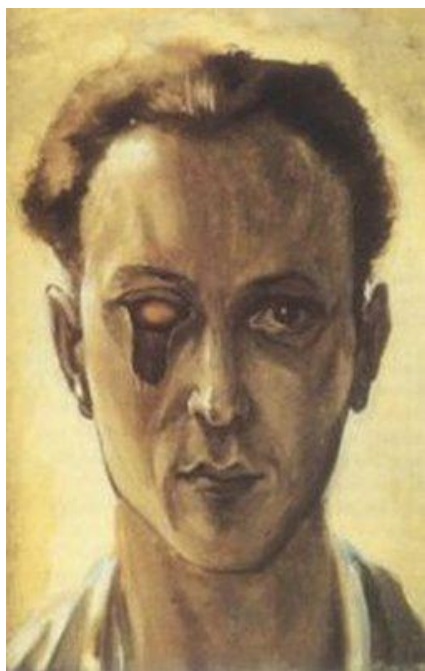


Figura 1. BRAUNER, Victor. **Autorretrato**, 1931, óleo sobre madeira, 22 x 16,2 cm, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&q=1>. Acesso em: 18/10/2009.

Assim, as boas fotografias não deveriam buscar deliberadamente o excepcional, mas revelá-lo sem uma necessária intenção. Confessando não ter o dom para fotografar,

²³ Para uma pequena biografia de Victor Brauner, consultar <www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_24.html>. Sobre a importância do misticismo e da simbologia do olho na obra do pintor, conferir OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Arquitetura pentacular: o universo simbólico e místico do artista romeno Victor Brauner. **Revista Brasileira de História das Religiões**, ano 1, n. 2. Disponível em: www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf1/02%20Emerson%20Dionisio%20Gomes%20de%20Oliveira.pdf. Acesso em: 18/10/2009.

Cortázar afirma que a escrita de “Las babas del diablo” (adaptado para o cinema por Antonioni) ocorreu justamente porque para ele era impossível captar o insólito:

No estaba en mí el don de atrapar lo insólito con una cámara, pues aparte de algunas sorpresas menores mis fotos fueron siempre la réplica amable a lo que había buscado en el instante de tomarlas. Por eso, y por estar condenado a la escritura, me desquité en ella la decepción de mis fotos, y un día escribí “Las babas del diablo” sin sospechar que lo insólito me esperaba más allá del relato para devolverme a la dimensión de la fotografía el año en que Michelangelo Antonioni convirtió mis palabras en las imágenes de *Blow up* (“Ventanas a lo insólito”, p. 419).

Mas esse insólito deve ser espontâneo, não deve ser resultado de composições nem de artifícios:

La regla del juego es la espontaneidad, y por eso las fotos que más admiro en este terreno son técnicamente malas, ya que no hay tiempo que perder cuando lo extraño asoma en cruces de calles, en un juego de nubes o en una puerta entornada (“Ventanas a lo insólito”, p. 420).

Essa espontaneidade poderia estar relacionada à concepção de fotografia dos surrealistas:

Dentro dos movimentos das vanguardas, o surrealismo utilizou a fotografia em larga escala. Segundo Susan Sontag, a fotografia é a *única arte nativamente surrealista*. A invenção da fotografia é tida pelo surrealismo como um evento surreal em si: o fato de poder congelar certos instantes específicos gera a possibilidade de criar um mundo em duplicata, no qual é possível unir elementos heterogêneos e, naquilo que é supostamente realista, trazer à tona o inusitado. Numa fotografia é possível registrar o famoso *encontro fortuito de um guarda chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de autópsia* (DÁVILA, 2001, p.169-70).

Para Cortázar, as fotografias podem provocar um deslocamento do observador:

Sabemos de esos momentos en que algo nos descoloca o se descoloca, ya sea el tradicional sentimiento del *déjà vu* o ese instantáneo deslizarse que se opera por fuera o por dentro de nosotros y que de alguna manera nos pone en el clima de una foto movida; allí donde una mano sale levemente de sí misma para acariciar una zona donde a su vez un vaso resbala como una bailarina para ocupar otra región del aire (“Ventanas a lo insólito”, p. 420).

Da mesma forma que para Barthes o *punctum* é o que atrai na fotografia, para Cortázar o insólito pode dar-se sem que nada o “destaque violentamente de lo habitual”, como ocorre também em muitos contos:

Hay así fotos en las que *nada* es de por sí insólito [...]. Uno las mira con esa indiferencia a la que nos ha acostumbrado los *mass media*: una foto más después de tantas otras, recurrencia cotidiana de periódicos y de revistas. De golpe, ahí donde Jacques Marchais estrecha la mano de un campesino normando en un mercado callejero, ahí donde un banquero de Wall Street celebra sus bodas de plata en un salón de inenarrable estupidez decorativa, el ojo del que sabe ver (¿pero quién sabe nada en este terreno de instantáneos cortes en el continuo del tiempo y el espacio?) percibe la mirada horriblemente codiciosa que un camarero perdido en el fondo de la sala dirige a una señora afligida por un sombrero de plumas, o más allá de una puerta distingue temblorosamente algo que podría ser un velo de novia en el austero tribunal que está juzgando a un ladrón de caballos (“Ventanas a lo insólito”, p. 420-1).

Novamente, o autor cria pequenas cenas narrativas, fragmentos da vida de pessoas que poderiam ser personagens de um conto em que, do trivial, nascesse o momento significativo, a abertura a outra dimensão da realidade. Outra anedota contada por Cortázar para ilustrar o sentimento fantástico que perpassa a fotografia é a crença, existente no século XIX, de que os olhos dos assassinados conservariam a imagem última dos assassinos. Por isso, Cortázar afirma olhar uma fotografia como se ela pudesse apresentar-lhe uma resposta ou um código fora do tempo, uma possibilidade de desenvolvimento futuro da cena congelada, uma história a ser contada: “ese novio sonriente al pie del altar, ¿no será ya el asesino futuro de la mujer que lo contempla enamorada?” (“Ventanas a lo insólito”, p. 421):

Todo fotógrafo convencional confía en que sus instantáneas reflejarán lo más fielmente posible la escena escogida, su luz y sus personajes y su fondo. A mí me ha ocurrido desear desde siempre lo contrario, que bruscamente la realidad se vea desmentida o enriquecida por la foto, que se deslice en ella el elemento insólito que cambiará una cena de aniversario en una confesión colectiva de odios y de envidias o, todavía más delirantemente, en un accidente ferroviario o en un concilio papal. Después de todo, ¿quién puede estar seguro de la fidelidad de las imágenes sobre el papel? (“Ventanas a lo insólito”, p. 422).

Nessa perspectiva, Cortázar admite a infinidade de formas de explorar uma fotografia. Poderíamos pensar aqui em uma espécie de invocação à leitura múltipla, polissêmica de contos como “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”. Dessa forma, a fotografia é similar à literatura, precisa também de um observador atento, ativo, como o conto ou o romance precisam de um leitor partícipe:

Estamos en una *no man's land* cuya combinatoria no conoce límites, como no sea la imaginación de quien entra en el territorio de ese espejo de papel orientado hacia otra cosa; la sola diferencia entre ver y mirar, entre hojear y detenerse, es la que media entre vivir aceptando y vivir cuestionando. Toda fotografía es un reto, una apertura, un quizá; lo insólito espera a ese visitante que sabe servirse de las llaves, que no acepta lo que se propone y que prefiere, como la mujer de Barba Azul, abrir las puertas prohibidas por la costumbre y la indiferencia (“Ventanas a lo insólito”, p. 421).

O texto termina com uma alusão à realidade insólita dos países latino-americanos, tão horrível quanto a reproduzida nas fotografias tiradas pelo personagem de “Apocalipsis de Solentiname”. Esse trecho parece reforçar o caráter reflexivo do texto ensaístico: um retorno à própria obra, ao conto e à temática por ele abordada, mas também uma ampliação, um aprofundamento na medida em que as anedotas contadas sobre o poder premonitório da fotografia revelam uma possível leitura do conto:

En un cuento mío (ya se sabe que no soy fotógrafo) alguien que ha tomado instantáneas de cuadros *naifs* pintados por campesinos de Nicaragua, descubre al proyectar las diapositivas en París que el resultado es otro, que las imágenes reflejan en sus formas más horribles y más extremas la realidad cotidiana del drama latinoamericano, la persecución y la tortura y la muerte que han sentado ahí sus cuarteles de sangre. Como se ve, mi sentimiento de lo insólito en la fotografía no es demasiado verificable. ¿Pero no es precisamente eso el signo de lo insólito? (“Ventanas a lo insólito”, p. 422).

O *studium* e o *punctum* também poderiam ser associados com os conceitos de textos *legíveis* e *escrivíveis*, apresentados por Barthes em *O prazer do texto* (1993). Tal distinção tenta dar conta de duas posturas antagônicas diante da literatura, com o fim desta como um discurso representativo e com o advento da escritura como exploração da linguagem – ou seja, a morte da obra e o nascimento do texto. Lendo obras clássicas sob uma nova perspectiva – desautorizada pela crítica tradicional –, Barthes busca ver o “como” e

não apenas o “porquê”, busca observar o processamento da linguagem, seu processo de significância. Ao apontar esse processo, delinea-se o valor de cada texto: textos legíveis e escrevíveis. Segundo o crítico, o texto legível oferece apenas o prazer: “[...] aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura (BARTHES, 1993, p. 21). Ao contrário deste, o texto escrevível oferece o gozo:

[...] aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1993, p. 22).

Os primeiros – os textos clássicos – receptíveis e interpretáveis segundo códigos estáveis e conhecidos, os últimos – os textos radicais da modernidade – os que suscitam a escritura:

Linguagem única, indireta, autorreferencial e autossuficiente que caracteriza o texto poético moderno [...] É uma linguagem enviesada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como autorreferente e como forma particular de refratar o mundo. A escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. Nela, o sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54).

Em “Teoría del túnel”, Cortázar estabelece uma relação similar à traçada por Barthes. Tratando do escritor vocacional, que tem uma facilidade de expressão formal – o que o encaminha a conformar-se com o idioma, acreditando em sua expressão “natural” –, o escritor argentino considera que boa parte da história da literatura se resume à busca de adequação entre duas ordens que constituem a obra literária: uma situação a expressar e uma linguagem que a expresse. Nesse tipo de busca,

El idioma funciona y gravita entonces como elemento condicionante de la obra literaria; si se lo trabaja, si se lo fuerza, si la angustia expresiva multiplica las tachaduras, todo aquello reposa en la conciencia casi *orgánica* de que existe un límite tras del cual se abre un territorio tabú; que el idioma admite los juegos, las travesu-

ras, las caricias y hasta los golpes, pero que ante la amenaza de violación se encrespa y rechaza (“Teoría del túnel”, p. 52).

Para o escritor vocacional, não existe a dúvida “*de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable, que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido*” (“Teoría del túnel”, p. 51), pois há um compromisso entre as intenções do escritor e seus recursos expressivos e a renúncia “a la verbalización de todo valor que no parezca reductible a una forma estética del verbo” (“Teoría del túnel”, p. 50). No entanto, o mesmo não ocorre na linguagem poética, a qual consegue burlar-se das limitações da expressão verbal por meio da imagem. A esse tipo de escritor, de literato tradicional, Cortázar opõe os escritores rebeldes, que chegam à literatura por razões extraliterárias e, por isso mesmo, não têm uma relação de conformismo com a linguagem; ao contrário, “procuran mediante la agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión” (“Teoría del túnel”, p. 53). Segundo Cortázar, escritores rebeldes como os dadaístas e surrealistas veem no escritor vocacional:

[...] al hombre que, de etapa en etapa, de escuela en escuela, viene perfeccionando un martillo desde el fondo de los siglos, puliéndolo, mejorando su forma, cambiando detalles, adorándolo como a su obra maestra y el fin de su esfuerzo, pero sin el sentimiento esencial de que todo ese trabajo debe llevar finalmente a empuñar el martillo y ponerse a clavar (“Teoría del túnel”, p. 54).

Da mesma maneira que Barthes estabelece a distinção entre autores de textos escrevíveis e legíveis, Cortázar divide os escritores em grupos opostos: “el que informa la situación en el idioma (y ésta sería la línea tradicional), y *el que informa el idioma en la situación*” (“Teoría del túnel”, p. 65). Para referir-se à escritura que tem valor para ele, Cortázar elabora a metáfora do túnel: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir” (“Teoría del túnel”, p. 67). Nessa perspectiva, os escritores rebeldes:

[...] amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática (“Teoría del túnel”, p. 75).

Ao traçar o percurso da literatura tradicional e seu desmonte com as vanguardas, Cortázar está estabelecendo sua noção de valor artístico e está alinhando-se à escritura, que opta por desafiar a linguagem, em vez da literatura. O autor põe em crise a “validez de la literatura como *modo verbal del ser del hombre*”, denunciando a literatura como “condicionante de la realidad”, uma vez que a “*historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión*” e culmina, para ele, na substituição da ordem estética pela poética, como são exemplos *Os cantos de Maldoror* (Lautréamont) e *Uma estação no inferno* (Rimbaud) (“Teoría del túnel”, p. 68 e 75). Narrativa e poema misturam-se, por exemplo, em *Os cantos de Maldoror*: texto que “se abre como poema y termina en una novela; sin ser jamás una cosa u otra sino *presentación poética del entero ámbito vital de un hombre*; sin novela pura ni poema puro, *los dos y ninguno*” (“Teoría del túnel”, p. 100). Em boa parte de “Teoría del túnel”, Cortázar dedica-se a analisar como o poético invade o registro narrativo do romance:

Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia surrealista en uno u otro sentido; la irrupción del lenguaje poético sin fin ornamental, los temas fronterizos, la aceptación sumisa de un desborde de la realidad en el sueño, el “azar”, la magia, la premonición, la presencia de lo no-euclidiano que procura manifestarse apenas aprendemos a abrirle las puertas, son contaminaciones surrealistas dentro de la mayor o menor continuidad tradicional de la literatura (“Teoría del túnel”, p. 113).

Fotografia e conto

A analogia entre conto e fotografia é frutífera para a análise “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”. O primeiro, publicado em 1959 e levado às telas do cinema por Michelangelo Antonioni em 1968, trata de um narrador que, desde as primeiras linhas do texto, quando anuncia que está morto, põe à mostra suas hesitações diante do que será contado, indagando a impossibilidade de reproduzir a história vivida. O texto será tomado pela oscilação das vozes narrativas e também dos tempos verbais: a impossibilidade de narrar anunciada no conto converte-se em uma multiplicidade de vozes e de pontos de vista que tornam o relato dinâmico, assim como a fotografia, que, ampliada, ganha vida.

A fotografia é a metáfora do conto, forma de apreender a realidade, de flagrar um instante, de levar do pequeno ao grande, nas próprias palavras de Cortázar. O recorte do

fluxo da vida de que fala Tchekhov²⁴ é justamente o aspecto escolhido por Cortázar nesse texto, já que a fotografia, assim como o conto, captura um instante revelador da realidade. A fotografia é parte da *mise en abîme*, é uma narrativa dentro da narrativa e é resultado do desejo do protagonista de resolver um mistério, de encontrar a verdade para uma cena que presencia em Paris. Flanando pelas ruas da cidade, o tradutor e fotógrafo Michel depara com um jovem e uma mulher na Île de la Cité. Ele vê no casal formado pela mulher mais velha e um adolescente um risco de vida. Repara que o garoto está nervoso diante da mulher. Poderiam ser mãe e filho, mas não eram, pareciam mais um casal, um estranho casal: o adolescente, de 15 anos talvez, estava nervoso, tinha medo e vergonha ao mesmo tempo. Michel traça em pouco tempo uma biografia (faz ficção) para o jovem e adivinha o que estaria lhe passando diante da mulher mais velha. Ela estaria ali esperando por um rapaz como ele, teria feito uma proposta, o jovem teria tentado recusar ou teria ficado fascinado. O estranhamento sentido por Michel surge em virtude da raridade do referente (o casal pouco comum) e leva à necessidade de registro, ao gesto semelhante ao definido por Barthes em *A câmara clara*:

[...] o gesto essencial do *Operator* é surpreender alguma coisa ou alguém (pelo orifício da objetiva) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem o conhecimento do sujeito fotografado (BARTHES, 1984, p. 41).

Imaginando a iniciação a que o adolescente seria submetido, isto é, inventando-lhe uma narrativa, tornando-o personagem de uma trama perversa, Michel prepara a câmera para fotografar o casal. Antes disso, percebe a presença de um homem no carro, também observando a cena. Chega à conclusão de que a mulher não estaria aliciando o garoto para si, para sua satisfação, mas para outro – o que o narrador em terceira pessoa chama de fabricações irreais, da mesma maneira que Cortázar explica sua postura diante de fotografias, como vimos acima: “Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes” (“Las babas del diablo”, p. 220). Sabendo-se

²⁴ A definição de conto elaborada por Tchekhov e a de outros contistas, entre eles Cortázar, pode ser encontrada em: GOTLIB, Nadia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.

fotografada, a mulher irrita-se, e o garoto foge, “perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana” (“Las babas del diablo”, p. 220).

Imóvel no centro da teia, a aranha aguarda que um inseto seja capturado. Ao se debater, a presa atrai a atenção da caçadora. Imobilizar a presa é uma maneira de evitar a destruição da teia. No entanto, a ação do fotógrafo, o movimento, a animação da cena, garante a fuga e a destruição da teia de sedução. O jovem foge e livra-se do “hilo de la Virgen” ou das “babas del diablo”, ou seja, atravessa a fina teia de aranha – possível de desfazer-se com o vento (tão citado pelo protagonista) – que, na perspectiva do narrador, estava prestes a vitimá-lo. Michel percebe que o homem do carro realmente “jugaba un papel en la comedia” (“Las babas del diablo”, p. 220). Novamente “fantasia” – diria o narrador em terceira pessoa – e vê no terceiro membro da cena um:

[...] payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra (“Las babas del diablo”, p. 220).

A fotografia é uma tentativa de fixação da verdade da cena, única que interessava ao personagem dentre as demais fotos reveladas. De tão atraente, decide ampliá-la. Assim, ampliar a foto e narrar a situação são tentativas de compreensão da realidade. A palavra revelação traz dois sentidos: pode significar a revelação da foto por meio de um processo químico, mas também a abertura, o conhecimento de algo novo, da verdade dos fatos. A ampliação da foto, na casa do fotógrafo, reflete o desejo de ver aumentada a ordem secreta por meio do limite do registro. Michel examina com paciência as ampliações da foto, na tentativa de entender o mistério do encontro que ele havia presenciado, a relação que poderia existir entre o adolescente e a mulher, e qual seria o papel do homem mais velho. Sem perceber, diante das ampliações, assume o ponto de vista da objetiva da câmera, contente por ter permitido que o adolescente escapasse (“en caso de que mis teorías fueran exactas”). O narrador/operador investiga por meio da fotografia, e nela se dará o desenlace da cena fotografada. Diante da fotografia, Michel e a câmera se fundem, algo de que o personagem já desconfiava:

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le

impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250 (“Las babas del diablo”, p. 216).

As sucessivas ampliações da fotografia suscitam uma metamorfose/ transmutação da imagem, que, como em uma tela de cinema, ganha movimento. As dimensões de tempo e espaço estão conjugadas: “[...] bajemos por esta escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo” (“Las babas del diablo”, p. 215). O espaço também se torna poroso. O espaço interior, o quarto, abre para o espaço da ilha por meio da ampliação da foto. Michel revive a cena vista: o adolescente, em cujos olhos reflete-se o carro não enquadrado pela objetiva da câmera, sendo acossado pela “vicária” mulher. No entanto, a imagem não é apenas recordação e repetição do passado, pois nela o homem aproxima-se do estranho casal, e Michel compreende a relação dos três: a confirmação de que havia um interesse por parte do observador em atrair o garoto por intermédio da sedutora mulher. Era o homem o verdadeiro “amo”, e o acosso ia cumprir-se, ao contrário do que havia ocorrido antes, na cena impedida pela fotografia tirada pelo protagonista. Ante a iminência da perdição do adolescente, Michel sente-se impotente:

Mi fuerza había sido una fotografía, ésa, ahí, donde se vengaban de mí mostrándome sin disimulo lo que iba a suceder. La foto había sido tomada, el tiempo había corrido; estábamos tan lejos unos de otros, la corrupción seguramente consumada, las lágrimas vertidas, y el resto conjetura y tristeza. De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo [...] de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención (“Las babas del diablo”, p. 223).

Os personagens da cena, em vez de imobilizados no passado pela fotografia, ganham vida e caminham para o desfecho da história. Michel, ao contrário, assume a rigidez da objetiva da câmera. Ele grita, e a salvação do rapaz se produz uma vez mais:

Por segunda vez se les iba, por segunda vez lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario. Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado” (“Las babas del diablo”, p. 224).

Mas agora Michel é quem corre o risco da imobilidade, de ser aprisionado na foto, na morte. A descoberta da verdade implica, portanto, a destruição do próprio narrador, em um momento em que o tempo da narração e o da história se igualam. O narrador é a vítima, daí a dificuldade de narrar exposta ao longo de todo o relato. Essa aniquilação do narrador faz lembrar o papel da narrativa nas sociedades antigas, em que o narrar era associado a um gesto sacrificial:

Narrar e viver mais uma vez se acham estreitamente ligados, mas não como nas Mil e uma noites. Porque aqui narrar implica morrer. Em algumas tribos, o relatar implicava sacrificar uma parte da vida do narrador, apressando-lhe o final. Portanto, se não quisesse morrer, não contava. E se não se importasse mais com a morte, contava. (GOTLIB, 2003, p. 24).

Releitura

Há uma diferença substancial na entonação dessa metáfora em “Las babas del diablo” e em “Apocalipsis de Solentiname”. O primeiro tem como personagem um flâneur, que vaga pelas ruas de Paris, e cujas preocupações estão atreladas aos deveres como tradutor e aos interesses como observador da cidade. Já em “Apocalipsis de Solentiname”, o observador tem uma vivência marcadamente política, e a condução do conto leva a uma abertura da realidade que desvela uma tragédia determinada por um regime ditatorial. Se no primeiro conto a revelação é de ordem metafísica, projeta um futuro em que a história imaginada pelo personagem ocorre e ele é aniquilado; no segundo, essa projeção é, de fato, histórica, na medida em que revela não mais uma história individual, centrada no universo do personagem, mas desvenda uma história política, o destino de uma comunidade, de um país. De fato, o conto “Apocalipsis de Solentiname” tem um viés claramente político, no entanto as grandes questões que marcaram os contos de Cortázar – o efeito fantástico, a metaficção – estão presentes no texto e contribuem para a visão política da realidade, mas não panfletária, uma vez que a descoberta da tragédia nicaraguense é contada como parte da experiência pessoal do narrador-personagem e não como estratégia de doutrinação dos leitores.

Podemos pensar, portanto, em “Apocalipsis de Solentiname”, publicado em 1977, como uma releitura, uma reflexão sobre “Las babas del diablo”, de 1959. O narrador

do segundo conto tem mais traços semelhantes ao autor Cortázar do que Michel; chega a citar a adaptação para o cinema, *Blow-up*, feita por Antonioni, ao relatar as perguntas das entrevistas (“¿qué pasó que Blow-up era tan distinta de tu cuento?”) pelas quais passara na Costa Rica, país que visitou antes de ir à Nicarágua. O conto poderia ser uma resposta a essa diferença, reafirmando os procedimentos compositivos de “Las babas del diablo”, agora em um tom mais autobiográfico, embora o personagem Michel – tradutor, sul-americano, afeiçoado à fotografia – possa também ser associado a Cortázar. Por outro lado, a feição autobiográfica – em um conto – é um procedimento a mais, utilizado nos ensaios, por exemplo, que migra/circula de uma “classe” de textos para outro. A subjetividade, o eu que assume a responsabilidade do dizer sem a mediação da entidade ficcional “narrador” no ensaio, invade também o registro da narrativa, como exploraremos mais adiante.

A narrativa escrita em 1977 revela pontos de contato com a vida de Cortázar²⁵ e faz referências históricas reais: a alusão a Ernesto Cardenal, com quem havia tido muitos “encuentros sobre el papel a lo largo de los años”, a Roque Dalton, à violência na Nicarágua, ao sandinismo, a uma conferência, a respeito da qual menciona uma pergunta sobre *Blow-up*. De passagem por Costa Rica, o protagonista encontra Ernesto Cardenal, que estava em San José para, pessoalmente, levá-lo à Nicarágua, mais especificamente Solentiname, ilha onde Cardenal fundara, em 1966, impulsionado pelo movimento sandinista, uma comunidade de base cristã para fomentar a criação de cooperativas e de diversos espaços culturais – iniciativa, mais tarde, fortemente reprimida pelo regime ditatorial em vigor no país.

²⁵ Em 1976, Cortázar viajou para Costa Rica, onde se encontrou com Sergio Ramírez e Ernesto Cardenal, e fez uma viagem clandestina até Solentiname, na Nicarágua. Essa viagem marcou a vida do escritor e foi determinante para uma série de visitas posteriores que Cortázar fez ao país. O conto é datado: San José, La Habana, 1976. Em um de seus textos críticos, “Para Solentiname”, de que trataremos mais adiante, Cortázar descreve a viagem: “Allí vi a Ernesto y a sus amigos entregados a su trabajo y a su meditación, la joven maestra que alfabetizaba a los niños de la isla, vi los trabajos de alfarería, los peces policromados de madera de balsa [...]; allí sentí la amenaza y el peligro, yo mismo llegué clandestinamente después de un pintoresco viaje en avioneta, yip y lancha del que se habla en el cuento y no me costó nada darme cuenta de que la comunidad estaba en peligro, como de sobra lo sabían Cardenal y sus amigos”. Cf. CORTÁZAR, Julio. “Para Solentiname”. In: **Obra Crítica 3**. Edición de Saúl Sosnowski. Madrid: Santillana, 1994, p. 156. O contato com a Nicarágua e a defesa do movimento sandinista estão presentes em diversos textos de Cortázar. Seleccionamos aqui alguns deles. No volume *Papeles inesperados* (2009), estão compilados textos críticos, conferências, colaborações para jornais latino-americanos, espanhóis e franceses. Entre eles, encontram-se: “Dialogos en Managua” e “Minidiario”.

Em passeio pela cidade, seus companheiros tiram fotos de recordação com uma *Polaroid*. Recorrendo a Sontag, poderíamos pensar aqui na fotografia como um rito social, uma maneira de atestar a experiência vivida, a da viagem: “Um dos modos de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir²⁶ (SONTAG, 2008, p. 20). A experiência do turista com o local visitado seria mediado pela câmera fotográfica:

A própria atividade de tirar fotos é tranquilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação que podem ser exacerbados pela viagem. Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente (SONTAG, 2008, p. 20).

No entanto, em Cortázar a experiência não é banalizada por meio do ato de fotografar porque a visão das fotografias no futuro sempre trará um aporte à compreensão do personagem e desestabilizará o passado, proporcionará outra relação com os fatos. Assim, no final do conto, a autoridade conferida à fotografia será subvertida. Ela comprovará uma realidade, mas não a passada, a futura.

²⁶ A ideia de souvenir e de atestar a experiência por meio da fotografia é o tema de um dos contos de Italo Calvino, “A aventura de um fotógrafo”. O conto também poderia integrar o rol das narrativas que trabalham com a metalinguagem e com a abordagem crítica. Antonino é o nome do personagem, que, por causa de sua solidão de homem solteiro rodeado por amigos casados que constituíram família, empreende uma análise do sentido da fotografia para a vida das pessoas. Analisando a obstinação daqueles que registram seus fins de semana, o crescimento de um filho, o protagonista – que o narrador considera, por suas atitudes indagadoras, um filósofo – chega à conclusão de que a fotografia, como praticada por seus amigos, é resultado do desejo de “tomar posse tangível” do momento passado, de resgatá-lo da incerteza da memória, dos desvios e apagamentos da lembrança: “[...] somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança” (CALVINO, 1992, 51). Para ser coerente com essa perspectiva, Antonino se dá conta de que seria preciso tirar pelo menos uma foto por minuto, para ser ter um filme fiel da vida. Tal opção, que levaria à loucura, seria preferível à mediocridade de fotografar eliminando “os contrastes dramáticos, os cerne das contradições, as grandes tensões da vontade, da paixão, da aversão” (CALVINO, 1992, p. 55). Ao fotografar Bice e uma amiga jogando bola no mar, o protagonista adverte para o fato de que a fotografia, na versão medíocre, retiraria o prazer do presente, desfaria a espontaneidade, deslocando o desejo para o rever-se no futuro, uma realidade que assume um caráter saudoso. Desse modo, ter a câmera transforma o personagem, recuperando o estudo de Sontag sobre a fotografia, em “algo ativo, um *voyeur*. Tirar fotos estabelece uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos” (SONTAG, 2008, p. 21). Se, como relembra Sontag, “Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto” (SONTAG, 2008, p. 35).

O processo fotográfico da máquina, com o aparecimento da imagem instantânea, assombra o narrador, um prenúncio da cena final do conto, com a ideia de que a fotografia plasmasse uma segunda realidade, não exatamente a mesma vivida pelos fotografados. O espanto do personagem prevê o inesperado: a possibilidade de que a câmera não flagrasse as pessoas que se colocavam diante dela, mas outra realidade, a de Napoleão, por exemplo. Desse modo, já no início do conto, o narrador prevê/admite a irrupção do efeito fantástico:

Pero antes hubo fotos de recuerdo con una cámara de esas que dejan salir ahí nomás un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se va llenando de imágenes paulatinas, primero ectoplasmas inquietantes y poco a poco una nariz, un pelo crespo, la sonrisa de Ernesto con su vincha nazarena, doña María y don José recortándose contra la veranda. A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara pero yo no, a mí ver salir de la nada, del cuadrito celeste de la nada esas caras y esas sonrisas de despedida me llenaba de asombro y se los dije, me acuerdo de haberle preguntado a Óscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo [...] (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 156).

Cabe aqui, novamente, um paralelo entre Cortázar e Barthes: coincidentemente, Barthes inicia *A câmara clara* tratando de uma foto do irmão de Napoleão, Jérôme, a qual teria encontrado há muito tempo. O crítico confessa ter dito para si mesmo, espantado: “vejo os olhos que viram o Imperador”. Tendo relatado seu espanto a outras pessoas sem que fosse compreendido, esqueceu o assunto e seu interesse por fotografia tornou-se mais cultural, buscando encontrar o que ela era em si, como se distinguia das demais imagens. Assim como Barthes, o narrador de “Apocalipsis de Solentiname” refere-se a Napoleão quando se assombra diante da *Polaroid* de seus amigos. Coincidentemente também é *Polaroid* o título da fotografia, de Daniel Boudinet, que abre o livro de Barthes.

Em “Ventanas a lo insólito”, Cortázar parece produzir uma espécie de interpretação dessa passagem ao referir-se à mágica operada pelas fotografias instantâneas, criando novamente um microtexto ficcional em que se produz um elemento fantástico: figuras que ganham vida, nascem, tornam-se concretas a partir da fotografia:

Las cámaras Polaroid multiplican el vértigo de quien presiente la irrupción de lo insólito en la imagen esperada. Nada más alucinante que ver nacer los colores, las formas, avanzar desde el fondo del papel una silueta, un caballo, una bicicleta o un cura párroco que lentamente se concretan, se concentran en sí mismos, parecen luchar por definirse y copiar lo que son fuera de la cámara. Todo el mundo acepta el resultado, y pocos son los que perciben que el modelo no es exactamente el mismo, que el aura de la foto muestra otras cosas, descubre otras relaciones humanas, tiende puentes que sólo la imaginación alcanza a franquear (“Ventanas a lo insólito”, p. 422).

Ao chegar a Solentiname, a atenção do narrador é captada por quadros colocados em um canto da casa, trabalhos *naïf* realizados por camponeses da região, que representavam, na opinião do narrador, “la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza” (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 156), quadros que resgatam o ambiente rural: vacas no pasto, o batismo em uma igreja, um lago com barcos, um grande peixe. Para descrever a sensação do personagem diante dos quadros, poderíamos evocar as palavras de Cortázar em “Viaje a un tiempo plural”, texto crítico publicado em 1979 e compilado em *Papeles inesperados*, sobre a obra de Virginia Silva e no qual reaparece a ideia de figura, constelação de ideias e imagens:

El ojo entra en el campo de estas imágenes (pequeñas, distribuidas al azar de una mesa o una vitrina) e instantáneamente se pasa del tiempo del reloj a un tiempo donde todo se da como simultáneo, lo mítico y lo histórico, y donde una metamorfosis elástica y continua desliza sus serpientes de mármol o de bronce de figura en figura. [...] Para quien sabe ver, todo coexiste sin fractura y sin contradicción [...] (“Viaje a un tiempo plural”, p. 407).

A visão primeira do mundo, visão mítica, quando capturada pelas lentes da câmera, revelará uma realidade mais negativa, e os cantos de “alabanza” serão canto fúnebre. A descrição dos quadros contempla o movimento, privilegia a visão da cena acontecendo, não é estática e novamente prenuncia o desfecho do conto. O movimento da nuvem e o medo parecem deslocados na descrição, mas são indícios da animação que as fotografias sofrerão e do sentimento que as marcará: o puro medo sentido até mesmo pelos elementos da natureza, como a nuvem, elementos da paisagem que recusam ser o cenário de uma violência que sobrevirá:

[...] esa madre con dos niños en las rodillas, uno de blanco y el otro de rojo, bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 156).

No dia seguinte, o narrador vai à missa realizada por Cardenal e pelos camponeses e relata que a celebração, que comentou o capítulo do evangelho sobre a prisão de Cristo, era interpretada pelos camponeses como uma história que poderia ser própria, dada a incerteza da vida na ilha, o constante perigo:

[...] la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina [...] (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 157).

Os camponeses interpretam a missa como se deles tratasse, identificam-se com a história, sentem-se representados pela figura de Jesus. A sensação de ameaça e de medo identificada na tela da mãe com os filhos é percebida também nos moradores, como se eles desconfiassem de seu trágico destino. Dessa forma, ao longo do conto, das fotografias surge uma segunda cena, a do sacrifício e do martírio de Cristo e, por sua vez, a dos camponeses – algo como a irrupção inesperada de Napoleão sugerida pelo narrador ao deparar com as fotos instantâneas da *Polaroid*.

Depois da missa, hora de voltar, o protagonista relembra os quadros vistos na noite anterior. Lembrando-se de que tinha um rolo de filme colorido na câmera, decide levar algumas das telas à varanda. Era um dia de sol “delirante”, de pleno meio-dia – “los colores más altos, los acrílicos o los óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos” –, transformador, como o sol de “Las babas del diablo:

Eran apenas las diez y calculé que hacia las once tendría buena luz [...] de golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo) [...] (“Las babas del diablo”, p. 215-6).

A luz do meio-dia aguça as cores do quadro e produz um enfrentamento, outra palavra que se soma à ameaça e ao medo. O narrador posiciona os quadros na varanda para

ter uma melhor luz e decide fotografá-las: registro fotográfico de pinturas que representam um universo “em si mesmo”, pictórico-colorista. A fotografia dos quadros proporcionará maior grandeza e brilho a eles. Novamente o prenúncio de que as pinturas passarão por um processo de mudança, de configuração:

[...] cuando vino Ernesto a decirnos que la panga estaba lista, le conté lo que había hecho y él se rió, ladrón de cuadros, contrabandista de imágenes. Sí, le dije, me los llevo todos, allá los proyectaré en mi pantalla y serán más grandes y más brillantes que éstos, jódete (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 157).

A fotografia dos quadros nasce do desejo de registrar um aspecto dado do real por meio de sua representação pictórica, ou seja, simbólica-artesanal-artística, daquela ilha e daquela comunidade camponesa. Em teoria, a imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento de uma realidade passada, produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotógrafo na realidade. No conto, a fotografia não captura imagens reais, mas artísticas, simbólicas, ou seja, captura a representação que os moradores da ilha fizeram de seu entorno. O fragmento recortado pelo narrador é, portanto, o da expressão artística e não o da experiência real dos camponeses de Solentiname.

De volta a Paris, o narrador anseia reviver sua passagem por Costa Rica, Nicarágua, Cuba – sua companheira acaba levando os filmes à ótica para revelação – e, principalmente, rever os quadros de Solentiname, desejo que não entende, que o divide, mas que tenta justificar:

[...] era grato pensar que todo volvería a darse poco a poco, después de los cuadritos de Solentiname empezaría a pasar las cajas con las fotos cubanas, pero por qué los cuadritos primero, por qué la deformación profesional, el arte antes que la vida, y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 158).

Em “Para Solentiname”, Cortázar afirma que a literatura “es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa” (p. 157), como forma de justificar o fato de o protagonista ter escolhido as pinturas e não as fotos cubanas, uma vez que:

[...] el protagonista se sorprende a sí mismo en la tentación de ceder al esteticismo y ver primero las pinturas; le basta un segundo de reflexión para decirse que está bien, que al fin y al cabo esas pinturas no están por encima ni por debajo de la ‘realidad’ puesto que nacen de ella (“Para Solentiname”, p. 157).

Para Cortázar, não há nenhuma diferença entre escolher as pinturas ou as fotos cubanas, pois, parafraseando Flaubert, acredita que “en el relato (porque el relato soy yo) todo está en todo”.²⁷ O espaço natural da ilha e as feições camponesas registradas nas fotografias acabam atraindo primeiro a atenção do narrador talvez pela ideia de *punctum*, trabalhada por Barthes, a que já fizemos referência. Nas pinturas, há algo que fere, que mortifica o protagonista e isso será revelado na apreciação das fotografias.

No entanto, rompe-se se a expectativa da fotografia como souvenir, como memória doce de uma viagem amena, de estada entre amigos. As fotografias de “Apocalipsis de Solentiname”, em seu movimento para o futuro, alertam para a não observação da realidade em si mesma, mas para a contemplação da imagem enquanto objeto artístico em detrimento da realidade presente, o que poderia indicar o tratamento político dado ao conto e uma autocrítica de Cortázar. O desejo de reproduzir os quadros, tornando-os objeto de contemplação para o futuro, afasta o protagonista da real situação vivida na ilha, percepção que somente será possível depois da revelação das fotografias. Mas, de qualquer forma, a arte acaba tendo uma função fundamental para o protagonista: será ela quem o colocará em contato com a realidade. O adjetivo delirante, utilizado para descrever o sol que iluminava os quadros na varanda, parece antecipar os fatos que se seguem. O narrador não compreende o que vê, a passagem das fotos da missa às dos quadros é feita sem alarde, mas ele nota a intromissão de elementos que não havia fotografado: Solentiname rodeada de “esbirros” (oficiais da polícia), um menino baleado:

[...] pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho, muchacho que miré sin

²⁷ O tema aparece diversas vezes na obra de Cortázar. Seleccionamos aqui “Lucas, sus meditaciones ecológicas” (p. 241-2), em que se reflete a respeito da preferência do intelectual pela meditação em detrimento da contemplação da natureza: “No se fíe, che, de la contemplación absorta de un tulipán cuando el contemplador es un intelectual. Lo que hay allí es tulipán + distracción, o tulipán + meditación (casi nunca sobre el tulipán). Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales”.

comprender, yo había apretado el botón y el estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de increíble sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en la mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 158).

Em lugar do deleite esperado com as pinturas, imagens desoladoras da violência do território que visitou, país que, por décadas, foi cenário da violência da família Somoza. A realidade salta aos olhos, revelada pela fotografia, instrumento ótico que pode captar melhor os acontecimentos, que pode ampliá-los. Afirma-se que a fotografia registra a visão de mundo do fotógrafo, no entanto essa visão, no caso do conto, estava turvada, pois o que chamou a atenção do narrador, o belo da arte, dos quadros pintados em Solentiname, era, na verdade, o terror, a violência, o grotesco. O aparato tecnológico, o instrumento ótico, captou com mais fidelidade uma parcela do real ignorada pelos olhos do personagem e, em vez de congelar o passado, permitiu a animação das imagens e seu desfecho futuro.

O temor pronunciado pelos camponeses de Solentiname durante a missa concretiza-se. As fotografias já não resgatam o registro de um instante no passado, mas antecipam o futuro ou a realidade de qualquer país latino-americano assolado pelo totalitarismo, com mais cenas de horror. Dentre as imagens, está inclusive o assassinato de Roque Dalton,²⁸ poeta revolucionário, em um lugar que poderia ser São Paulo ou Buenos Aires:

Tampoco mi mano obedecía cuando apretó el botón y fue un salitral interminable a mediodía con dos o tres cobertizos de chapas herrumbradas, gente amontonada a la izquierda mirando los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo y gris; [...] la mesa con la muchacha desnuda boca arriba y el pelo colgándose hasta el suelo, la sombra de espaldas metiéndole un cable entre las piernas abiertas, los dos tipos de frente hablando entre

²⁸ A morte do amigo poeta também é comentada em “Polonia e El Salvador: mayúsculas y minúsculas”. Nesse texto, de 1982, Cortázar discute o valor e o espaço dados a certos fatos dependendo do local onde eles ocorrem. Assim, uma notícia sobre a morte de mineiros na Polônia tem muito mais importância e destaque do que a morte de milhares de “subversivos” em El Salvador, como foi o caso da desapareição, em mãos do exército, dos filhos de Roque Dalton, Roque Antonio e Juan José Dalton, em um combate em Chilatenango. Sobre eles, Cortázar afirma: “Su muerte se suma a la de millares de combatientes del pueblo salvadoreño, y si los nombro aquí es porque ellos continuaban la lucha de su padre, de quien fui amigo, de quien amé la poesía y admiré la acción revolucionaria, y también porque quiero creer que están vivos y que la acción internacional puede contribuir a su reaparición” (p. 333).

ellos, una corbata azul y un pull-over verde. [...] aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esta muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca [...] (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 158).

Novamente a referência ao sol de meio-dia, o sol “delirante” que contribuiu para a tomada das fotografias na varanda, embora o ambiente em que se dê a revelação seja noturno: “la noche servicial ya estaba ahí encendiendo las lámparas y el perfume del rom”. Aqui, como em “Las babas del diablo”, o espaço também é poroso: os fatos podem dar-se em qualquer metrópole latino-americana, pois todas compartilharam a violência de regimes ditatoriais. A tentativa de apertar o botão e salvar Dalton da realidade infame é frustrada, pois as fotografias têm autonomia. Aqui, ao contrário de “Las babas del diablo”, em que Michel acredita salvar o adolescente de um casal mal-intencionado, o personagem não consegue livrar o fotografado do mal que o ameaça. Os quadros fotografados não se congelam no papel em que estão plasmados, mas se transformam naqueles que os produziram e passam a integrar outra ordem lógica dos acontecimentos. O passado, que, registrado pela fotografia, ficaria imutável, não se detém, avança para o futuro, para a continuidade dos fatos não flagrados pelo fotógrafo. Por isso, as pinturas também são a vida, têm autonomia e avançam para o futuro.

Futuro que, se considerarmos a realidade objetiva, aconteceu menos de dois anos depois da escrita do conto, como comenta o próprio Cortázar em um texto em que defende a intromissão de dados da realidade, o tom de denúncia, em “Apocalipsis de Solentiname”, alvo de desqualificação do crítico Danubio Torres Fierro:²⁹

A menos de dos años de haber escrito uno de los relatos del libro que usted critica, y que se llama *Apocalipsis de Solentiname*, la guardia nacional del dictador Anastasio Somoza ha tomado por

²⁹ Em “Para Solentiname”, Cortázar, que afirma nunca ter respondido aos críticos, responde ao texto de Danubio Torres Fierro sobre o livro *Alguien que anda por ahí*. Os motivos para tal resposta são a confirmação da possibilidade de uma literatura que registre a realidade dos países latino-americanos e o esclarecimento a respeito de sua visão política.

asalto la comunidad del poeta y sacerdote Ernesto Cardenal, nadie conoce al destino de los campesinos y pescadores que encontraban en ella aliento espiritual y medios de vida, y el propio Cardenal es, como tantísimos otros, un exiliado perdido en algún rincón del mundo (“Para Solentiname”, p. 155).

O medo sentido pelos camponeses e a identificação com a passagem do evangelho concretizam-se nos fatos de que Cortázar tem conhecimento:

Ya está hecho, ya les cayeron; las noticias de que dispongo informan que la guardia nacional destruyó la mayoría de los simples cobertizos que servían de casas y de talleres, y que instaló un cuartel en la iglesia, ese simplísimo hangar abierto al aire del lago y que manos campesinas habían decorado con imágenes bellísimas [...] (“Para Solentiname”, p. 155).

Como resultado de um painel tão violento, náusea, choro, vômito. Para descrever a sensação diante dos *slides*, poderíamos aproveitar as palavras do próprio Cortázar a respeito de *Três estudos para uma crucificação*, de Francis Bacon:



Figura 2. BACON, Francis. **Three studies for a crucifixion.** 1962. Oil on board, 182 x 1448 mm © The Estate of Francis Bacon/DACS 2008 Courtesy Solomon R Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/francis-bacon/roomguide/4.shtm>. Acesso em: 18/10/2009.

¿Cómo mirar entonces una pintura que nada tiene de imaginaria, cómo encerrarse en su mera dimensión plástica cuando a pesar de la voluntad explícita de su creador la vemos rebasar hasta la náusea los límites de la tela e invadir como un repugnante mar de sangre y

de vômitos su verdadero territorio, el del mundo y el tiempo desde donde estamos mirándola? Su belleza formal, su admirable fuerza la arrancan de la anécdota pictórica para volverla historia; pero ese paso reclama un espectador no solamente capaz de mirar y de ver, sino de asumir la emanación de la pintura con una conciencia histórica, es decir con un juicio y una opción (“Para una crucifixión cabeza abajo”, p. 405).

O narrador surpreende-se: sua companheira Claudine, ao ver as fotos enquanto ele buscava uma bebida e tentava disfarçar o ocorrido, não se assusta, não vê nada de terrível, elogia as fotos tão bonitas “del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra del bautismo en la iglesia” (“Apocalipsis de Solentiname, p. 159), justamente a descrição perfeita das fotos que o narrador pensava encontrar. Atônito, retomando uma ideia do início do conto, pensa em perguntar a Claudine se ela havia visto uma foto de Napoleão a cavalo, mas, advertindo que somente ele havia visto nas fotos a verdadeira realidade, não o faz.

Cortázar, Barthes e Wessing

As fotografias de Solentiname permitem novamente associações com *A câmara clara*. Nesse livro de Barthes, há uma foto expressiva que nos faz retornar ao conto de Cortázar. Trata-se de uma fotografia do holandês Koen Wessing, de 1979, “Nicarágua, o exército patrulhando as ruas”: “uma rua em ruínas, patrulhada por dois soldados de capacete; em segundo plano, passam duas freiras” (BARTHES, 1984, p. 30).



Figura 3. WESSING, Koen. **Nicarágua, o exército patrulhando as ruas**, 10.8 x 15.9 / 27.5 x 40.3 cm. Disponível em: www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=813A419DDC86E367EDDAF7BE2B4BCFE9. Acesso em: 28/2/2009.

Para Barthes, a aventura dessa foto, o *punctum* que o atrai, está justamente na coexistência desses dois elementos heterogêneos, as freiras e os soldados – a dualidade, o que pôde detectar em outras fotografias do mesmo artista. Também é a dualidade o que chama a atenção no conto de Cortázar, uma vez que, na ilha tomada pelo ideal revolucionário, o narrador encanta-se com a arte produzida pelos camponeses, com os quadros *naïf* que retratam uma vida rural, e não se atém à violência iminente. No entanto, escondida atrás dos quadros, estava outra realidade, mais violenta e que só foi vista depois, já em Paris. Também chama a atenção de Barthes a fotografia “Pais descobrem o cadáver do filho”, em que o cadáver de uma criança sob um lençol branco está estendido na calçada, cercado de parentes e amigos, foto que perturba, que marca.

A descrição que o narrador de “Apocalipsis de Solentiname” faz das cenas vistas na animação dos *slides* retrata o horror. O *punctum* das fotografias tiradas pelo narrador reside justamente nesse segundo plano da realidade que ele não vislumbrou durante a viagem: a violência latente. A animação da fotografia do conto de Cortázar quebra o ideal da representação, transgride, uma vez que não é a reprodução fiel daquilo que foi fotografado. Na verdade, a fotografia vai além do fotografado e acaba por revelar um referente distinto daquele visto pelos olhos do narrador. O que atrai o narrador de “Apocalipsis de Solentiname”? Por que se sente tão atraído pelos quadros feitos pelos camponeses da ilha? Qual será o *punctum* que o toca? Não parecem ser tanto as fotos da viagem em si, as paisagens, os pontos turísticos que muito provavelmente visitou que o interessam, mas em maior grau o registro artístico das pessoas que encontrou em Solentiname, porque representam algo mais. Contudo, as fotografias dos quadros acabam decepcionando em termos de recordação do passado, uma vez que sofrem uma metamorfose e revelam o futuro dos nicaraguenses.

O olhar

O tema do olhar é fundamental em “Las babas del diablo” e em “Apocalipsis de Solentiname”. Todos os acontecimentos giram em torno desse meio de percepção da realidade. Na literatura fantástica tradicional, esse tema era recorrente, como salienta Todorov (1975) ao classificar o olhar dentre os temas do ‘tu’, temas do desejo, da relação com o outro. Como afirma Gilda de Mello e Souza (1988), os instrumentos ópticos – lunetas,

microscópios – são objetos que também são motivos literários nas narrativas fantásticas, em especial a partir do século XIX:

O século XIX vai instalar o olhar no trono, ao desenvolver as teorias ópticas, a pintura ocular do Impressionismo, a ilusão científica de pintores como Seurat e Signac, a invenção da fotografia. A reprodução mecânica da realidade será o primeiro passo para a grande revolução estética das artes visuais e para o acontecimento artístico mais importante do século, o cinema (MELLO E SOUZA, 1988, p. 400).

Cortázar retoma, desse modo, uma temática já explorada pela literatura fantástica. Entretanto, traz um novo instrumento, a fotografia, como meio de acesso à realidade. Os instrumentos ópticos, e aqui a câmera fotográfica, são máquinas que aumentam a potência do olhar, atingindo o que está fora do alcance da vista. O olhar mecânico decompõe o universo e, ao reorganizar os fragmentos, vê além do real. O surgimento da fotografia, em meados do século XIX, seguido pelo aparecimento do cinema, no final do século, causou forte impacto nas formas de captar e ver o mundo. A fotografia e o cinema sugeriam que – diferentemente dos tradicionais retratos e gravuras – outras espécies de imagem, que traduziam uma visão subjetiva da realidade, do artista – sua condição técnica – possibilitavam retratar a “realidade tal como era”.³⁰ Outra característica relevante que diferenciava a fotografia de outras imagens era a possibilidade de multiplicá-la e reproduzi-la de maneira permanente, retirando o caráter único da imagem registrada. A tentação do realismo estava em tomar a imagem como reflexo objetivo da realidade. No século XIX, considerou-se a fotografia como o “pincel da natureza”, pois seu processo de impressão aparentemente não teria intervenção humana, como ocorria na pintura.

Segundo Sontag (2008), há uma presunção de veracidade que confere autoridade à fotografia, mas as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Para a crítica, também existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera, uma vez que fotografar é apropriar-se da coisa fotografada, pôr a si mesmo em

³⁰ Gombrich (2006, p. 25/ 13-4) dá um exemplo de como a fotografia mudou as artes plásticas. Eram comuns até então as pinturas que retratavam cavalos ou corridas de cavalos. Os animais eram sempre pintados com as quatro patas no ar para dar a ideia de movimento. No entanto, com o advento da fotografia, descobre-se que aquela representação não era possível: os cavalos nunca ficavam com as quatro patas fora do chão. Nesse caso, a fotografia “corrigiu” a maneira como as pessoas entendiam a realidade.

determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento e, portanto, ao poder: “a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2008, p. 18).

Rapidamente se percebeu que a ideia de que a “imagem não mentia” era uma ficção, uma vez que o registro das câmeras era sempre parcial; era principalmente o resultado de uma escolha (foco, perspectiva, recorte) do fotógrafo, que intervém tanto na etapa em que a fotografia é registrada, selecionando o enquadramento, por exemplo, como na etapa da impressão. Assim, há sempre intenção e criação de sentido na fotografia, e a objetividade é apenas uma ilusão. A imagem, simulacro da realidade, não é realidade histórica em si, mas traz porções dela, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e filtros. Portanto, ela não é mera expressão fiel do real. Tanto o contista como o fotógrafo selecionam os fragmentos do mundo que buscam retratar, por meio de escolhas e procedimentos próprios de seu ofício.

Nos contos de Cortázar, a superação do real se dá pela via do fantástico e não por uma crença no aspecto positivo/realista da imagem congelada pelo aparato fotográfico. A fotografia é registro sim, mas não de um passado histórico imutável, mas de uma prolongação do presente congelado em direção a um futuro em que os fatos ocorrem de maneira fantástica e independentemente da ação do fotógrafo. Segundo Marilena Chaui, o olhar alheio é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si, ele tem uma natureza dupla, uma magia, já que:

[...] abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo (CHAUÍ, 1988, p. 34).

Assim, os personagens dos contos analisados apreendem a imagem, mas ao mesmo tempo essa imagem revela-se para eles. No entanto, a ambiguidade final dos contos é criada em “Las babas del diablo” pelo corte da visão: o narrador não esclarece o final ao leitor, pois fecha os olhos, tapa o rosto. Chaui faz uma ampla descrição das raízes das palavras que pertencem ao campo semântico de “olhar”. Os olhos estariam relacionados assim ao sol, à luz: *Ta phea* (os olhos), *Phantós* (o visível e o que pode ser dito ou manifestado

pelas palavras) e *Phaino* (iluminar, dar a conhecer pela palavra). Nessas três palavras, a linguagem está associada ao olhar, o que corrobora a metáfora cortazariana da fotografia como objeto similar à narrativa. Caberia pensar ainda que contar é iluminar, dar a conhecer pela palavra. Têm a mesma raiz as palavras fantasia, fantasma e fantástica, “assinalando o parentesco que enlaça visão, imaginação e palavra como resultados do ato da luz” (CHAUI, 1988, p. 34). Aparece aqui uma relação interessante: a que existe entre imagem e fantasma. *Óphis* remete à ação de ver e à sua sede, a vista, mas também é espetáculo, aparição, sonho, visão, aspecto exterior, aparência do visto. *Oratistés* é visionário. Outras três palavras guardam uma semelhança importante: *occulum* (olho), *occultus* (oculto) e *occultatio* (ocultamento).

A fotografia é, nessa linha, a garantia de ver múltiplas vezes (e, portanto, múltiplas realidades), aprofundando o conhecimento. O fantástico é a fascinação do olhar e o efeito fantástico do texto reside no aprofundamento do olhar. Como explica Chaui, da raiz *spek* originam-se mais algumas palavras importantes para esse campo semântico: *Specio* (ver, perceber, observar), *Specie* (forma das coisas exteriores, figura, aparência), *Spectabilis* (visível), *Specimen* (prova, indício, argumento), *Speculum* (espelho), *Spectator* (espectador), *Speculandus* (especular, investigar, examinar), *Speculatio* (sentinela, explorar, pensar vendo), *Spectio* (vista, inspeção pelos olhos), *Spectrum* (fantasma, aparição, visão irreal) e *Skiá* (sombra de algo ou alguém, dos mortos, do desenho, claro-escuro, aparência e ilusão). Vemos que há uma relação direta entre os conceitos de olhar, fantasma, aparição e espetáculo. Tanto em “Las babas del diablo” quanto em “Apocalipsis de Solentiname” as fotografias são provas, indícios de um acontecimento e contêm a sombra, a aparição e a animação fantasmática do fotografado. Nos contos, é o instrumento ótico que proporciona um olhar mais apurado e faz com que os personagens percebam a aparição de uma realidade inaudita.

No primeiro conto, a fotografia anima-se e atende ao desejo do operador/narrador de ver o desfecho fantasmático da cena fotografada: havia algo de maléfico e perverso no homem e na mulher e na tentativa de sedução do garoto, o que se pode apreender da reação que têm ao ser fotografados. No entanto, a condição de tal desfecho, a “restitución de la tonta verdad” é a desapareição do narrador, alvo da reação do estranho par. A fotografia, portanto, traz uma compreensão da realidade porque prolonga a história, faz

mover o tempo. No segundo conto, a fotografia também é uma animação que não representa o momento passado fotografado, que não cessa no tempo, mas que conduz a um futuro em que a realidade é mais sangrenta e prevê acontecimentos relacionados à realidade e à política latino-americanas.

De acordo com Chauí, outra família de palavras que traz aproximações coincidentes com o tema fantástico é a seguinte: *Mirus* (espantoso, estranho, maravilhoso), *Mirari* (espantar-se, mirar, olhar), *Admirari* (mirar com espanto respeitoso), *Miraculum* (milagre), *Mirabilia* (maravilhas). Parece-nos interessante o parentesco entre a palavra *olhar*, *ver* e o *estranho*, aquilo que causa fascinação, visto que as fotografias, o *punctum* de que trata Barthes, trazem a noção de espanto e estranhamento, ou seja, é justamente a aparição de algo que mortifica, que fere o observador, o que o atrai. Muitas vezes, isso se dá pelo estranhamento, como o sentido pelo personagem Michel diante de um raro casal formado por uma mulher mais velha e um adolescente. Temos ainda a família da palavra *perspectio* (conhecimento cabal, pleno, completo), que pode nos ajudar a pensar a perspectiva ou o ponto de vista a partir do qual é narrado o conto “Las babas del diablo”. São cognatas: *perspecto* (olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção) e *perspicio* (resultado do ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com a vista, perscrutar). Não é isso que realiza Michel? Ou então o que o conto realiza: fornece o olhar a partir de todas as partes e direções. Esse olhar é o de um olho

[...] *perspicax* (perspicaz, engenhoso), que vê *perspicue* (claramente, manifestamente, evidentemente) porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, clareza e distinção do transparente. Esse olhar é o único capaz de vidência perfeita, a *evidentia*, posta como marca distintiva do verdadeiro (CHAUI, 1988, p. 37).

A palavra *perspicillum* traz a ideia de lunetas e telescópios, instrumentos para corrigir a visão. Traz a noção de ver através ou de ver melhor:

O telescópio tem a intrigante propriedade de ver o que não existe (porque o olho nu não o vê) e de deixar de ver o que existe (porque o olho nu o vê), isto é, modifica distâncias, luminosidades, movimentos, grandezas (CHAUI, 1988, p. 55).

Citando Susan Sontag, Dávila afirma que a fotografia denota uma gramática que deve ser articulada e conota uma ética de percepção: ela impõe um código, formas de olhar o mundo, de lê-lo e de comunicá-lo, “la fotografía propone un ordenamiento de la realidad de la misma manera que la gramática propone una forma de ordenar el código verbal” (DÁVILA, 2001, p. 42). Se a princípio a fotografia pareceu uma representação fiel da realidade, uma análise mais apurada faz ver que, por conta da fragmentação da realidade, da eliminação do aspecto temporal, a fotografia trai a possibilidade de representação, convertendo-se em um instrumento de poder. Para Dávila, o conto de Cortázar não ignora essa característica da fotografia:

“Las babas del diablo” no ignora el peligro del sistema visual, sino que lo introduce al espacio verbal para demostrar la incongruencia de ambos con la realidad, la reducción impuesta por cada sistema. La narración no pretende tomar lo visual en sí mismo como solución al problema verbal; la solución en este caso (si es que es una solución), anuncia la “solución” en *Rayuela*: el enfrentamiento de ambos sistemas o estructuras produce una disonancia que asume la posibilidad de renovación [...] (DÁVILA, 2001, p. 43).

Ao criar em seus contos situações em que a fotografia se anima e oferece outra visão da realidade, Cortázar atualiza a temática fantástica do olhar e dos objetos de desejo do olhar.

Relações discursivas

Um aspecto importante a considerar em relação à leitura dos dois contos é a reversibilidade entre as posições ocupadas pelos personagens. Em “Las babas del diablo”, o protagonista, Michel, assume sucessivamente as posições/funções de *operator* e de *spectator*. É na medida em que pode mudar de posição ou função que o efeito fantástico irrompe: Michel é autor/*operator* das fotografias, recorta, seleciona o momento significativo, amplia a fotografia, mas, atraído por elas, converte-se em *spectator*/observador, na tentativa de decifrar o mistério da cena vista, de descobrir a verdade. Desse modo, é como *spectator*, ou seja, ocupando a função de observador, que surge a cena ou imagem antes não vista, a realidade outra. No caso de “Apocalipsis de Solentiname”, ocorre o mesmo processo: o narrador realiza as fotografias dos quadros, ocupa a função de *operator*, mas é en-

quanto *spectator* que pode perceber a verdadeira situação da ilha. Essas duas posições são análogas ou comparáveis às de escritor/leitor, narração/discurso autorreflexivo. É nesse transitar de categorias discursivas que se faz a obra de Cortázar: ele ocupa a função de autor das narrativas, mas também de leitor, na medida em que se propõe a tarefa crítica.

A experiência real do autor é ficcionalizada, “se vuelve ajena al transfigurarse en una cuestión que envuelve a terceros”, o que significa implicar o leitor na história. O leitor está sempre implicado. Em “Continuidad de los parques” e “Las babas del diablo”, se dá a mesma reversibilidade entre ler e escrever, observar e fotografar. Ficção e crítica estão no mesmo terreno. O microtexto em terceira pessoa de “Secuencias” (*Papeles inesperados*) ilustra a reversibilidade entre os papéis de leitor e escritor/ator e os diversos planos do texto, a história dentro da história:

Dejó de leer el relato en el punto donde un personaje dejaba de leer el relato en el lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo y llegaba al lugar donde un personaje dejaba de leer y se encaminaba a la casa donde alguien que lo esperaba se había puesto a leer un relato para matar el tiempo (“Secuencias”, p. 112).

**A encenação da
insuficiência narrativa**

A metáfora do túnel

Nos contos que analisaremos a seguir, a dúvida é incorporada à construção da narrativa, o que causa o permanente estranhamento do leitor diante da oscilação entre duas perspectivas – a de um narrador objetivo, associado à câmara fotográfica, e outro subjetivo, que divaga – em “Las babas del diablo”, ou da perspectiva de um narrador que põe à mostra o processo de composição do relato, em “Diario para un cuento”. A própria realização do texto é tema dos contos mencionados. Qual é a melhor forma de contar? É possível contar? Nos dois, usa-se o recurso de *mise en abyme*: o texto se cita, tenta explicar-se e parece haver uma resistência à continuidade da narração, em um esforço de compreensão, de reflexão crítica a respeito das formas de narrar. O tema de ambos é a criação de uma história, a dificuldade do contar, o desnudamento do procedimento de construção narrativa, já que se questiona como e por que narrar. Esse questionamento faz parte, como vimos anteriormente, do projeto literário de Cortázar – a ideia de destruição evocada pela “teoría del túnel”, expressa em um de seus textos ensaísticos e retomada em diversos momentos, como é o caso da seguinte entrevista:

Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma [...] (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 286).

A metáfora do túnel, de destruir para construir, tem diversas entonações ao longo da obra de Cortázar. Assim, em entrevistas e ensaios, o escritor assume um posicionamento de desautomatização da linguagem. Nos contos, seus narradores hesitam, questionam a narrativa, afastando a facilidade de uma linguagem fossilizada. Nos romances, esse questionamento é levado ao ápice e culmina em um livro que é muitos livros e que pode ser montado por um leitor copartícipe (ALAZRAKI, 1994, p. 197), como ocorre em *Rayuela*:

¿Cómo contar sin cocina, sin maquillaje, sin guiñadas de ojo al lector? Tal vez renunciando al supuesto de que una narración es una obra de arte. Sentirla como sentiríamos el yeso que vertemos sobre un rostro para hacerle una mascarilla. Pero el rostro debería ser el nuestro (*Rayuela*, p. 543).

Em uma de suas entrevistas, Cortázar comenta o jogo empreendido em “Diario para un cuento”, o afastamento da ideia de literatura como “obra acabada”:

Ahora, si se trata ya del lado exclusivamente literario, a mí me interesa personalmente el último cuento, ese que se llama *Diario para un cuento*, porque es una especie de combate conmigo mismo para tratar de llegar a un resultado, no sé si lo comprende o no (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *on-line*).

Veremos a seguir como, nos diferentes gêneros, é perceptível uma recorrência temática, a abordagem de um problema crucial para Cortázar, e como o trânsito entre diferentes categorias discursivas acaba conduzindo ao empréstimo de recursos entre os diferentes textos: contos que assumem uma condição reflexiva similar à do ensaio; ensaios que incorporam a ficção por meio do relato anedótico; contos e ensaios que tendem para o registro autobiográfico.

A pulsão de contar

Em “Las babas del diablo”, estabelece-se a duplicidade no próprio eixo do relato. Tudo é dúbio, em especial o personagem: franco-chileno, tradutor e fotógrafo, fotógrafo e narrador, testemunha e participante. Não se sabe qual foco narrativo deve ser escolhido; a dúvida é o elemento que impede o prosseguimento do relato:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (“Las babas del diablo”, p. 214).

Em “Diario para un cuento”, a dúvida ocorre em relação à própria necessidade de contar:

[...] así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trato de estúpido, (¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista, o escuchar uno de mis discos?) (“Diario para un cuento”, p. 488).

Em “Las babas del diablo”, diante da insuficiência do discurso narrativo, da indecisão de que pessoa do discurso ou de que tempo verbal usar, pensa-se no foco de uma câmera, como se ela pudesse autenticar os fatos, dando a exata medida de sua existência, confirmando sua realidade, certificando sua presença, como sugerido por Barthes:

Esta certeza nenhum texto pode dar-ma. É a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem é talvez esta impotência, ou para falar de um modo positivo, a linguagem é, por natureza, ficcional. Para tentar tornar a linguagem inficcional é necessário um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica, ou, à falta desta, o juramento. Mas a Fotografia, essa é indiferente a todo o circuito: ela não inventa, é a própria autenticação (BARTHES, 1984, p. 96).

Em “Diario para un cuento”, a impossibilidade de distanciar-se de Anabel – cuja história se pretende contar, como veremos mais adiante –, isto é, de torná-la personagem de um relato mediado por um narrador, leva ao desejo de um conto em terceira pessoa, com a aparente imparcialidade de um foco onisciente, como o faria Bioy Casares:

[...] me gustaría tanto poder escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido y si hubiera escrito un cuento sobre ella. En ese caso Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de sus personajes y el narrador (“Diario para un cuento”, p. 489).

Algumas propostas de narração aparecem em “Las babas del diablo”: a destruição sintática, o narrador-máquina, mas o narrador escolhido é o ‘eu’ de um narrador morto – vítima da história que conta, assim como o leitor era vítima da história que lia em “Continuidad de los parques” –, que divide a narrativa com um narrador em terceira pessoa. Em “Diario para un cuento”, a saída é narrar um conto em preparação, seu passo a passo. Ainda que pareça difícil escolher entre as possibilidades da forma narrativa e de dar formato à história vivida, em ambos os relatos, contar aparece como uma necessidade, uma pulsão, e a metáfora evocada é a das *cosquillas en el estómago*:

De repente me pregunto por qué tengo que contar esto, pero si uno empezara a preguntarse por qué hace todo lo que hace, si uno se preguntara solamente por qué acepta una invitación a cenar [...] o por qué cuando alguien nos ha contado un buen cuento, en seguida

empieza como una cosquilla en el estómago y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento; recién entonces uno está bien, está contento y puede volverse a su trabajo. Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar [...]. Siempre contarlos, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago (“Las babas del diablo”, p. 214-5, grifo nosso).

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe [...] pero a veces, cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares (“Diario para un cuento”, p. 488, grifo nosso).

Há uma desconfiança em relação a todo tipo de pronunciamento, uma atitude de rebelião contra a ingenuidade de crer que a verdade está nas palavras, sem prevenir-se contra a grande armadilha do que Lisa Block de Behar denomina menção-mentira. No entanto, tão forte quanto o receio do dizer inútil é o de renunciar a falar. De acordo com essa perspectiva, os narradores dos contos estudados discutem a insuficiência da linguagem, mas continuam narrando, uma vez que:

La renuncia a hablar, el silencio como único pronunciamento, son formas de resistencia que limitan peligrosamente con la abstención, la indiferencia, la desaparición, un *dejar de decir* que puede entenderse como un *dejar (de) hacer*. Sólo es posible suponer o presumir, sin verificar, un gesto heroico pero que, por no verbalizado, pasa ignorado, o más bien, no pasa. Es cierto que la palabra no alcanza, pero el silencio menos (BEHAR, 1984, p. 17-8).

Os narradores de ambos os contos sucumbem às *cosquillas en el estómago* e acabam por escrever. No entanto, essa escrita revela as dúvidas que envolvem o ato de contar e encena sua própria insuficiência. O texto assume um tom hesitante, de exame e revisão do que é contado; há um desdobramento: uma palavra criativa, a que tenta contar a história, e uma palavra crítica, que reflete sobre esse contar. Nesses textos, Cortázar parece “ensaiar”, experimentar ideias que também estão presentes em seus textos críticos. Seus personagens parecem vivenciar uma angústia que o próprio autor confessa sentir quando tem de escrever um conto. Confrontar a entonação dessa metáfora (*contar es quitarse las cosquillas en el estómago*) nos ensaios e nos contos pode revelar traços biográficos reco-

nhecíveis nestes últimos. Assim, em “Del cuento breve y sus alrededores”, texto que compõe o livro-almanaque *Último round* (1969), Cortázar retoma uma temática já ficcionalizada em “Las babas del diablo” (1959), que voltaria a ser encenada em “Diario para un cuento” (1982), e refere-se ao seu processo de escrita de maneira muito similar à elaborada para os personagens. O texto ensaístico assume características narrativas, uma vez que relata a própria experiência, uma história de escritura:

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 46, grifo nosso).

Embora se recorra a um distanciamento: “este hombre”, “este escritor”, o relato da experiência da escritura – a pulsão de contar e a necessidade de escrever, de liberar-se – pode ser lido como um relato autobiográfico, que descreve a visão de mundo do escritor e os motivos que o levam à criação literária. Mas esse relato também contém em si o anedótico, a figuração ficcional que poderia levar a um conto: a imagem de um personagem, um escritor, que tenta escrever, que tenta liberar-se de sua criatura, como pode sugerir a interpretação de “Carta a una señorita en París”, cujo personagem, um tradutor, vomita coelhos. As condições que levam um contista a escrever – descritas no texto que compõe o livro-almanaque – poderiam ser as mesmas que levam Michel a contar sua história em “Las babas del diablo” – uma visão de um casal aparentemente comum, mas que, fotografado, revela um mistério – ou que incitam o narrador de “Diario para un cuento” a tentar de escrever um conto sobre Anabel. Dessa forma, o fragmento que segue parece fixar um quadro narrativo, a cena de um possível conto cujo personagem fosse um escritor, mas também funciona como descrição de próprio ofício de Cortázar:

[...] veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospecha acerca

del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él y su circunstancia y sin *razón* alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 47-8).

Quanto à temática, há uma diferença substancial entre “Del cuento breve y sus alrededores” e os contos “Las babas del diablo” e “Diario para un cuento”. No primeiro, Cortázar aborda a pulsão de contar, o tema significativo que atrai o escritor e a necessidade de escrever sobre ele, saindo da massa amorfa e chegando ao conto de fato. Já nos contos, o tema a ser contado faz parte da experiência pessoal do narrador, não há essa facilidade em relação ao que deve ser transposto em palavras: trata-se de apreender o passado e, por isso, a tarefa é mais difícil, o relato interrompe-se. Parece haver uma oposição entre a maneira como o escritor opera nesses textos. Nos ensaios, o autor descreve uma força superior que leva o escritor a redigir uma narrativa:

Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde “la sinfonía se agita en la profundidad”, para decirlo con Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin detenerme, viendo presentarse y sucederse los episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 50).

A escrita, como relatada em “Del cuento breve y sus alrededores”, obedece a uma ordem superior ao escritor e encontra correspondência com a metáfora da esfera com a qual Cortázar define o conto:

Bueno, tal vez estamos hablando de la misma cosa, porque la estructura no puede ser una estructura si no contiene una opción previa sobre la forma en que se va a construir el cuento; y en general, la noción general del cuento, el tema en “grosso modo”, en mí viene acompañado ya de la forma en que tengo que hacerlo. Es decir, yo sé automáticamente cuando me pongo a la máquina que tengo una idea general de un cuento que me obsesiona, esa es la “cosquilla”,

que me obliga a escribirlo; pero también sé, sin poder dar ninguna explicación racional, si ese cuento lo voy a escribir en primera persona o en tercera. Eso lo sé, lo sé sin razones, sé perfectamente que voy a empezar a hablar de mi "yo", o bien voy a empezar a hablar de algún punto o algún tema. Y eso no tiene explicación, eso se da así (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *on-line*).

No entanto, em “Las babas del diablo” e em “Diario para un cuento”, são tematizadas a dificuldade de transpor em palavras uma história e a luta contra a própria linguagem. A entonação dos contos e a encenação da insuficiência narrativa parecem corresponder-se com a maneira como a linguagem e a metalinguagem são trabalhadas nos romances cortazarianos e em textos que compõem seus livros-almanaque e afastar-se da concepção do conto como esfera. A mesma discussão empreendida pelos narradores dos dois contos citados é realizada, por exemplo, em “Teoría del cangrejo”, que compõe o volume *Papeles inesperados*; por Morelli, personagem de *Rayuela*, cujas notas integram o romance; ou pelo narrador de 62. *Modelo para armar*, como veremos a seguir.

O que está em jogo tanto em “Las babas del diablo” quanto em “Diario para un cuento” (traductor de Anabel) é a tentativa de “traduzir uma realidade”, daí a menção ao ofício de seus personagens ser tão importante. No primeiro conto, o tradutor não consegue dar conta do fato real que testemunha. No segundo, o também tradutor, agora das cartas da prostituta com quem se envolve, não consegue plasmar a história que viveu no passado. Em ambos, ambiciona-se (mas poderíamos pensar também que é uma ambição encenada, um fingimento, um truque do autor) a objetividade: em “Las babas del diablo”, por meio da câmera fotográfica, em “Diario para un cuento”, por meio da alusão aos contos de Bioy Casares. No entanto, a objetividade se frustra: o foco narrativo objetivo da câmera tem que dividir espaço com um narrador em primeira pessoa; o diário traz as experiências pessoais e acaba tendo a mesma subjetividade que um relato subjetivo. Em entrevista a Perlado, Cortázar comenta a experimentação de “Diario para un cuento”:

Bueno, es un experimento para ver si frente al problema de no encontrar un camino para escribir un cuento – al describir esas dificultades en forma de Diario (es decir, todos los problemas del escritor que no encuentra el camino) –, el cuento queda atrapado dentro del Diario. Digamos que puede haber un cierto elemento de trampa en eso, puesto que yo tenía conciencia de lo que estaba

haciendo, pero soy muy sincero cuando digo que nunca hubiera podido escribir ese cuento directamente como un cuento, tuve que dar vueltas en torno a él, mirándolo por todos lados y hablando continuamente de los problemas que me impedían escribirlo, y sucedió que al ir haciendo eso, el cuento se fue armando por dentro, bueno, eso es si usted quiere, la experiencia. Espero que el lector la sienta como tal y le agrade (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *online*).

O avanço no túnel

Em “Teoría del cangrejo”, texto escrito em 1970 para a revista *Triunfo*, Cortázar volta ao tema da insuficiência narrativa. Trata-se do relato da tentativa de escrever. O texto é curto, sintético, misturam-se parágrafos de uma narrativa incipiente sobre uma mulher, Winnie, e parágrafos de reflexão de um narrador em terceira pessoa sobre a escrita que seu personagem tenta empreender entre um afazer doméstico e outro. Assim, a cada tentativa de falar de Winnie, “la fluidez se coagulaba en una especie de”:

Habían levantado la casa en el límite de la selva, orientada al sur para evitar que la humedad de los vientos de marzo se sumara al calor que apenas mitigaba la sombra de los árboles.

Cuando Winnie llegaba

Dejó el párrafo en suspenso, apartó la máquina de escribir y encendió la pipa. Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupara de ella la fluidez se coagulaba en una especie de Suspirando, borró *una especie de*, porque detestaba las facilidades del idioma, y pensó que ya no podría seguir trabajando hasta después de cenar; pronto llegarían los niños de la escuela y habría que ocuparse de los baños, de prepararles la comida y ayudarlos en sus (“Teoría del cangrejo”, p. 82).

O texto é interrompido quando o narrador relata os pensamentos do personagem. As frases se cortam ao meio não apenas nos trechos de narrativa ficcional, mas também nos reflexivos, como se o pensamento não fosse linear, não respeitasse um antes e um depois, um atrás (passado) e um para frente (futuro), mas se constituísse em deslocamentos laterais, como um caranguejo – do título do conto –, que se desloca para o lado, em um movimento diagonal. As interrupções, as lacunas no discurso, típicas dos contos fantásticos – que abrem interstícios de realidade e que são polissêmicos – também se dão aqui, mos-

trando que o titubeio, a quebra da frase e o final inconcluso são recorrentes tanto nos textos fantásticos quanto nos metaliterários:

¿Por qué en mitad de una enumeración tan sencilla había como un agujero, una imposibilidad de seguir? Le resultaba incomprensible, puesto que había escrito pasajes mucho más arduos que se armaban sin ningún esfuerzo, como si de alguna manera estuvieran ya preparados para incidir en el lenguaje. Por supuesto, en esos casos lo mejor era

Tirando el lápiz, se dijo todo se volvía demasiado abstracto; los *por supuesto* los *en esos casos*, la vieja tendencia a huir de situaciones definidas. Tenía la impresión de alejarse cada vez más de las fuentes, de organizar puzzles de palabras que a su vez

Cerró bruscamente el cuaderno y salió a la veranda.

Imposible dejar esa palabra, *veranda* (“Teoría del cangrejo”, p. 82).

Mais uma vez, o pensamento se corta, uma vez que não é possível ter certeza do que é melhor fazer. O narrador em terceira pessoa assume o ponto de vista do personagem interrompendo o relato à medida que este titubeia. Assim, também o narrador não tem uma visão completa dos fatos, não é onisciente, pois não completa o que o personagem pensa ou sente quando se vê diante da escrita. O discurso é interrompido da mesma forma que a narrativa que o personagem tenta escrever. Trata-se de uma narrativa em terceira pessoa que tenta contar a história de um personagem que tenta construir uma narrativa. Se o personagem não é capaz de narrá-la por inteiro, sem hesitar, sem titubear, o narrador em terceira pessoa acaba também assumindo essa posição, e seu ponto de vista é limitado, pois narra apenas a dificuldade de narrar.

Se em “Las babas del diablo” o narrador oscila entre a primeira e a terceira pessoa e em “Diario para un cuento” o narrador em primeira pessoa transmite sua experiência com o registro fragmentário da memória, em “Teoría del cangrejo” temos um narrador que assume as interrupções da narrativa que seu personagem tenta criar. Desaparecem os parênteses e a quebra sintática é mais brusca, a desconstrução é interna, se dá no nível da própria linguagem, da sintaxe do texto. Não há reticências indicando uma quebra do pensamento, uma “supressão ou omissão voluntária de uma coisa que poderia ou deveria ter sido dita” (Dicionário *Houaiss*), não se trata de uma pausa no enunciado, mas de uma interrupção brusca, sem sinal de pontuação, uma quebra que leva a outro parágrafo, ou seja, a outro

grupo de ideias, que têm maior relação entre si do que com o parágrafo anterior. No entanto, no último parágrafo, depois de abandonar o caderno em que escrevia, o personagem sente-se atraído pela palavra *veranda*, mostrando que a linguagem não deixou de ser atrativa e de representar uma possibilidade de escrita, mas que a narrativa é isso: fragmentos de ideias, pensamentos, associações aparentemente ilógicas.

O relato desconfia da ordem convencional da linguagem, volta-se sobre ele mesmo ou espelha ações da trama. A rotina mecânica se inverte ou se desfaz na sintaxe: quebras bruscas dos parágrafos, ausências de sinais de pontuação, passagem do discurso direto (relato narrado sobre Winnie) para o discurso indireto livre (pensamentos dos personagens expostos pelo narrador em terceira pessoa) sem marcações claras. O texto é um exemplo de como Cortázar traduz a experiência e a percepção de estranhamento em novas formas literárias, que misturam ficção e crítica, que são altamente reflexivas. Esse tipo de indagação também povoa os romances, como exemplificam as “Morellianas” inseridas em *Rayuela*. No capítulo 112 de *Rayuela*, se dão a mesma recusa a uma linguagem fácil, convencional, e a encenação do processo de escrita:

Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible. Empresa desesperada desde el vamos, en la revisión saltan en seguida las frases insoportables. Un personaje llega a una escalera: “Ramón emprendió el descenso...” Tacho y escribo: “Ramón empezó a bajar”. Dejo la revisión para preguntarme una vez más las verdaderas razones de esta repulsión por el lenguaje “literario”. *Emprender el descenso* no tiene nada de malo como sea su facilidad; pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo sólo que más crudo, *prosaico* (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable (*Rayuela*, p. 537).

Em *Rayuela*, o jogo crítico chega ao ápice. Os textos de Morelli, escritor lido pelos personagens do romance, constituem uma obra dentro da obra e tornam os personagens leitores, mais um índice da reversibilidade de papéis experimentada na escritura cortazariana. Nas “Morellianas”, discute-se a possibilidade de uma nova literatura, de uma escritura:

[...] si esta repulsión a la retórica (porque en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura. Releer

los resultados de lo que escribo en estos tiempos me aburre. Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese “empezar a bajar” que sustituye a “emprender el descenso”, entreveo algo que me alienta. Escribo muy mal, pero algo pasa a través. El “estilo” de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un Salacrou o un Anouilh. Es mucho más fácil escribir así que escribir (“describir”, casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector en un plano *moral* (*Rayuela*, p. 538).

Nesse trecho podemos perceber dados autobiográficos, já que podemos lê-lo segundo o mesmo princípio indicado por Cortázar em textos críticos e entrevistas, uma vontade de destruir para construir:

La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 298).

Por un lado me doy cuenta de que con los años y por el hecho, quizás, de haber escrito ya tantos cuentos, estoy trabajando de una manera más seca, más sintética. Me doy cuenta al escribir que cada vez elimino más elementos [...] algún crítico me ha señalado que estoy escribiendo de una manera muy seca, con lo que quiere decir, demasiado seca; no creo que sea demasiado (CORTÁZAR apud PERLADO, 1983, *on-line*).

Não se trata da impossibilidade de narrar, mas da consciência de uma insuficiência, uma vez que, ao fim e ao cabo, se narra. Trata-se da encenação dessa insuficiência e da busca de outra possibilidade narrativa a partir dela, como fica claro no capítulo 66 de *Rayuela*, que trata da obra de Morelli. É como uma piscada de olho do escritor, advertindo os mais ingênuos. E a possibilidade narrativa se dá por um efeito sintático, uma ausência, a supressão de um pronome – assim como nos contos os jogos

linguísticos, os anagramas e palíndromos abrem um universo fantástico – que demonstra a possibilidade de mudar a linguagem e, a partir dela, alterar a escritura, o que pressupõe uma mudança de perspectiva:

Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: “En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay”. La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, un impedimento. No hay puntos ni comas ni márgenes. De hecho un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (*Rayuela*, p. 456).

Como afirma Dávila (2001, p.23), o pronome *lo*, no fragmento acima, é pleno de possíveis significados, uma vez que sua função é substituir um substantivo enunciado previamente. No texto, o pronome poderia retomar pelo menos dois referentes (a palavra *fondo* ou a locução adverbial *más allá de...*), o que lança a frase “hacia una dispersión semántica que pone en peligro su significación”, dado que “casi todos los vocablos que componen la frase son, en términos semióticos, índices; sin embargo, los signos a los que apuntan no quedan de ninguna manera claros dentro del universo de la frase”. No entanto, a autora alerta que não se pode pensar em um infinito de significados, mas em significados possíveis no contexto do romance. Para verificar esse contexto, seria preciso levar em conta o espaço visual do texto, a repetição tipográfica da frase, o muro de palavras com densidade pictórica e um impedimento que detém a possibilidade de *ir más allá*.

Dávila chega à conclusão de que o texto revela que não se pode ir além do muro de palavras, mas a ausência do pronome propõe um espaço de possibilidade de produção de sentido, um espaço metafórico para a linguagem, um espaço de liberdade para o texto, para lembrar Barthes. A crítica acredita que o fato de o texto se propor também como imagem visual propicia um contato maior entre a arte verbal e a visual. Essa ausência identificada na “Morelliana” de *Rayuela* se produz também nos contos: a interrupção do discurso em “Teoría del cangrejo”, a formação de anagramas e palíndromos em “Lejana”. O espaço visual se produz na medida em que suprime o espaço do signo verbal; assim, ao adquirir presença visual, o texto arriscaria o movimento da palavra: a imagem “deviene una metáfora

que sintetiza magistralmente la crisis lingüística, filosófica e histórica que se desarrolla ampliamente en *Rayuela*” (DÁVILA, 2001, p. 33). Haveria, desse modo, imagens retóricas (como as propostas nos textos ensaísticos) e imagens plásticas “reais”, como as produzidas no capítulo 66 de *Rayuela*. Dávila considera que o capítulo 66 de *Rayuela*:

Señala con su hueco no tan sólo la crisis de dichas estructuras perfectas y la necesidad de deconstrucción que se lleva a cabo parcialmente en el texto, sino la posibilidad de lograr una nueva presencia mediante la ausencia y la ruptura (DÁVILA, 2001, p. 66-7).

O narrador de “Diario para un cuento” tem uma postura bastante parecida com o personagem Morelli de *Rayuela*. O conto parece ter a mesma entonação que as “Morellianas”, a mesma estrutura de dúvida da linguagem, dos recursos literários. O diário torna simultânea a experiência do sujeito e a escritura aproxima o leitor do trabalho do escritor, como desejava Morelli:

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible) [...] (*Rayuela*, p. 488-9).

O desejo de uma palavra o menos estética possível talvez seja a razão para o progressivo domínio do registro da experiência tanto nos contos como nos ensaios: trata-se da palavra em gestação, seja o da palavra crítica seja o da ficcional. As notas de Morelli são os tateios, o ensaio, o desenvolvimento de uma poética, de um projeto que se gesta em *Rayuela* e se pratica nela, mas que se reflete também na obra posterior, como são exemplos 62. *Modelo para armar* e “Diario para un cuento”. “Diario para un cuento” também faz lembrar “Diario de Andrés Fava”, que fazia parte do romance *El examen*, escrito em 1950, publicado postumamente em 1986, mas que foi suprimido por Cortázar, sendo publicado apenas em 1995. O diário é repleto de impressões sobre a literatura, de indagações sobre a escritura:

Tal vez este diario sea ocupación de argentino; como el café – diario oral de la vida –, las mujeres en cadena, los negocios fáciles y

la tristeza mansa. Qué difícil parece aquí una construcción coherente, un orden y un estilo (CORTÁZAR, 1995, p. 12).

Poderíamos pensar que “Las babas del diablo” e “Diario para un cuento”, pela indagação crítica, pelo jogo entre narração e crítica, aproximam-se dos romances de Cortázar na medida em que são “comentário da ação” e “ação de um comentário”. As imagens criadas para os romances parecem também poder ser empregadas para tratar desses contos. “Diario para un cuento” teria uma estrutura indagativa mais parecida com a dos romances do que com a dos contos fechados, similares à esfera:

Se reprocha a mis novelas – ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz – una búsqueda intelectual en la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: *que sí, que no, que en ésta está* (“Del sentimiento de no estar del todo”, p. 21).

As inquisições do narrador

Em “Las babas del diablo”, estabelece-se a ambiguidade: o narrador pode ser Michel, mas também a máquina fotográfica. Temos o uso de duas vozes que se conjugam para fazer o que nenhuma poderia ter feito separadamente: contar a história. Tal construção admite que um ponto de vista único não dá conta da multiplicidade de matizes que pode ter um fato, sugerindo já a concordância com a temática cortazariana: a realidade não é unívoca. O conto sugere também que a narrativa objetiva seria um mito, já que, embora o narrador não interfira nos fatos, há sempre uma mediação pela linguagem, elaborada por um autor implícito. Os cinco primeiros parágrafos são narrados em primeira pessoa, surgem transgressões sintáticas. As formas gramaticais corroboram a visão de uma narrativa marcada pela insatisfação com o modo de enunciação, que não pode dar conta do fato a ser narrado:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber una bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa

más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – y las nubes (“Las babas del diablo”, p. 214).

Michel chega a pensar que o melhor seria que outra máquina contasse – embora a objetividade almejada seja impossível, pois há sempre a presença do operador/narrador e de suas impressões subjetivas –, mas contar ainda é o mais viável: “uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado” (“Las babas del diablo”, p. 214). O movimento do começar é reticente: quem conta é um narrador morto que espera se comprometer menos por isso, que não se distrai. A ironia se instala desde essa escolha: o primeiro a se distrair é esse narrador morto que pausa a narrativa com o passar das nuvens: “Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris)” (“Las babas del diablo”, p. 214). A partir do sexto parágrafo, aparece um narrador em terceira pessoa, que assume um discurso pretensamente mais realista – profundamente irônico por seu suposto tom objetivo e neutro – descrevendo o personagem principal:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con bordes plateados) (“Las babas del diablo”, p. 215, grifo nosso).

A narração é interrompida pelos comentários do narrador em primeira pessoa. As nuvens que passam representam a fluidez narrativa, mas também separam o presente da enunciação do tempo da fábula. A passagem das nuvens leva-nos ao tempo do narrador, a uma perspectiva mais distante a respeito dos acontecimentos. Há uma oscilação entre os tempos verbais, quando aparece uma impressão mais pessoal do personagem: “Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado... Es raro que haya viento en París” (“Las babas del diablo”, p. 215, grifo nosso).

Com as interrupções, o relato ganha a objetividade do narrador em terceira pessoa, mas também a visão interior, a experiência do narrador em primeira. A tensão de que nos fala Cortázar aparece como elemento fundamental da estrutura desse tipo de narrativa: a aproximação gradativa do que está sendo narrado. O conto demonstra o esforço posto no modo de narração, a dificuldade de transmitir a experiência por meio de uma forma de re-

apresentação, que é a obra ficcional. Os limites fixados por um narrador que se pretende objetivo vão sendo aos poucos transcendidos pelo próprio texto, em um movimento auto-crítico. Desse modo, existe uma tensão estrutural: entre contar a história e o medo de não ser fiel a ela.

Há um profundo questionamento da linguagem e seus limites. A dualidade dá o tom do conto: vida-morte, mobilidade-imobilidade. A linguagem utilizada é ambígua, reticente, mostra o caráter impreciso da realidade. Por isso, usar “ahora mismo” ou descrever um dos personagens não é tarefa fácil: “Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, que estúpida mentira) podía quemarme sentado en el pretil...” (“Las babas del diablo”, p. 216). A linguagem titubeante nos indica a percepção fragmentada do personagem e também a desconfiança em relação ao sentido que as palavras podem dar ao que está sendo percebido: “Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo)” (“Las babas del diablo”, p. 216). Ao contar o encontro passado, essa visão do casal na ilha, o narrador oscila entre o tempo passado (pretérito indefinido em espanhol) e advérbios que indicam o presente da enunciação, o que parece aproximar o acontecimento. Isso ocorre, mais uma vez, entre parênteses:

Todo el viento de la mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría – dos palabras injustas – y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde (“Las babas del diablo”, p. 217, grifo nosso).

Segundo Mac-Millan, os parênteses indicam o caráter crítico do texto, que se distancia para refletir sobre sua própria construção:

Un paréntesis es algo que de algún modo no tiene cabida en el texto, no pertenece a él o no cupo. Por otro lado sí le pertenece, porque algo me dice del texto, forma parte de él. Es y no es el texto. Puede no ser leído, puede ser pasado por alto y supuestamente el texto se podría leer de igual modo. [...] Un paréntesis encierra algo, separa algo, es decir, implica un distanciamiento (recordar a Bioy Casares), un alejamiento del texto base (por denominarlo de algún modo). Y en este sentido constituye un acto de mayor reflexividad, de mayor conciencia frente a la escritura [...] Un paréntesis es un

alto, una parada dentro del fluir de la escritura tan pegada a uno, verla como ajena y otra, y luego decir o escribir lo que en ella "faltaba" o era necesario que saliera del silencio en que estaba. He ahí la "traducción" de la propia escritura (MAC-MILLAN, 2004, *online*).

As observações entre parênteses ou travessões demonstram a vontade de ser claro, de não deixar que as palavras cubram a verdadeira imagem ou sentido do que está sendo descrito. Os parênteses são comentários em relação ao que foi narrado, são críticas ao modo como se conta a história ou a descrição das nuvens que passam:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsehood, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía en tanto oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto) ("Las babas del diablo", p. 217, grifo nosso).

Aqui novamente o narrador objetivo interrompe a divagação do narrador em primeira pessoa. A descrição não é precisa. É necessário encontrar a palavra justa, mas esta é tarefa difícil ao narrar: "Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso" ("Las babas del diablo", p. 217). O fato de as palavras serem injustas, isto é, não serem suficientes para o trabalho de descrição que se deseja, e o termo 'casi' aparecer três vezes revela a desconfiança em relação à linguagem, que escamoteia a realidade.

Em "Diario para un cuento", o foco narrativo também é importante se pensarmos que o narrador deseja um distanciamento dos personagens, ou seja, uma narração em terceira pessoa. O título já demonstra um jogo com as categorias narrativas. Temos um diário, que leva a pensar em autobiografia, em testemunho do real, em não ficcional. De fato, as referências dadas pelo autor do diário podem pintar o retrato do escritor Cortázar, crítico quanto aos próprios escritos, nos anos 1940: gerente da Cámara Argentina del Libro, seus rápidos encontros com Bioy Casares, a juventude em Buenos Aires, as leituras realizadas, sua relação com Anabel.

No entanto, o título tem também uma armadilha, porque se trata de um diário, do relato para a escrita de um conto: o relato ficcional do escritor a respeito do seu desejo de escrever, de como se sente escrevendo, o que aproxima esse conto dos textos ensaísticos,

cuja primeira pessoa se apresenta para, por exemplo, falar do que considera um bom conto, de como escrevê-lo, em “Algunos aspectos del cuento”. O diário é o passo a passo do processo de escritura. No entanto, o texto está incluído em um volume de contos, e o lemos como conto. O texto é, portanto, misto de ensaio – dadas as indagações do narrador – diário – pelo tom autobiográfico – e conto – pelo viés literário, pelas ilações, pelos pensamentos que vão além do autobiográfico, pelo tratamento estético: construção de um narrador que, embora não seja distante, em terceira pessoa, é um narrador, uma construção ficcional. O diário é um relato em andamento, é um *work in progress*. Não é um conto acabado, mas um texto que busca construir-se. Para tratar dessa peculiaridade de “Diario para un cuento”, Alazraki cita um comentário de Amado Alonso a respeito da poesia de Neruda. A ideia reside na ênfase ao relato em gestação, em sua condição de notas para um conto:

Como algunos poetas surrealistas, Neruda pone más placer en poetizar que en el poema, más en hacer que en la obra, más en el curso que en la llegada... No anula el camino, sino que hace de él poesía... Procede así no por obediencia a ningún credo poético, sino por una exigencia última de su poesía (ALONSO apud ALAZRAKI, 1994, p. 167).

Se em “Diario para un cuento” há indícios autobiográficos, em textos que compõem seus livros-almanaque, Cortázar assume a coincidência entre o papel de escritor e narrador. Em “Uno de tantos días de Saignon”, de *Último round*, tomamos contato com um diário, o relato de um dia vivido pelo escritor em Saignon, em sua casa de campo. Aqui os traços biográficos são mais explícitos: um carteiro que pronuncia o sobrenome com um sotaque francês, as cartas recebidas do amigo Octavio Paz, da crítica Graciela de Sola (autora de um livro a respeito de sua obra: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*), o encontro com Paul Blackburn, para a tradução das histórias de cronópios, e com Julio Silva, ilustrador de *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round*. O diário está acompanhado de fotografias da paisagem local, de Julio Silva pintando.

Em “Verano en las colinas”, de *La vuelta al día en ochenta mundos*, começa-se com a descrição da paisagem, associada a uma obra de René Magritte. As nuvens que autor vê no céu de Provence assemelham-se às nuvens de “La Bataille de l’Argonne”, do surrealista Magritte, como se a vida imitasse arte. O que vem depois revela traços que podem

identificar o biográfico: a esposa lhe pergunta se está escrevendo um livro de memórias e, ironicamente, se já havia começado a arteriosclerose. Para responder a ela, diz que Felisberto Hernández, em *Tierras de memoria*, já descrevera muito bem que seus pensamentos variavam entre o infinito e o espirro. Depois de uma descrição do pássaro que mantém em uma gaiola, o autor volta ao tema do comentário da esposa e questiona por que não poderia escrever um livro de memórias. Atribui tal receio ao fato de ser sul-americano, uma vez que haveria uma hipocrisia e uma falta de naturalidade e humor entre os escritores do continente e um medo de parecerem pedantes ou vaidosos, o que não ocorreria, por exemplo, com os escritores franceses: “Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes” (“Verano en las colinas”, p. 13). Assim, os escritores sul-americanos apenas apareceriam enquanto escritores a partir de seus romances, dentro da ficção:

Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias vicarias, asomándonos a lo Frégoli³¹ desde nuestras novelas. Y si cualquier novelista hace siempre un poco eso, porque está en la naturaleza misma de las cosas, nosotros nos quedamos dentro, constituimos domicilio legal en nuestras novelas, y cuando salimos a la calle somos unos señores aburridos, preferentemente vestidos de azul oscuro. Vamos a ver: ¿por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular? (“Verano en las colinas”, p. 13).

No entanto, no parágrafo seguinte, o autor diz divertir-se mais falando do gato Theodor Adorno, referência constante em outros textos, do que dele mesmo. Embora a negue, o que percebemos é uma incursão cada vez maior pelo terreno autobiográfico. E se Cortázar não entra em questões de foro íntimo, desenha o perfil de formação do escritor, seus gostos literários, seus procedimentos, suas indagações.

³¹ A referência, neste trecho, é a Leopoldo Fregoli, ator italiano de princípios do século XX que podia interpretar simultaneamente vários papéis no teatro. Interessante pensar que, em 1989, Henry Ey, em *Tratado de Psiquiatria*, denominou *Síndrome de Frégoli* o transtorno delirante que consiste na crença de que pessoas conhecidas têm outra identidade.

Matías Barchino define como autoficção, uma mestiçagem textual, o relato que se apresenta “tácita o declaradamente como ficción y al mismo tiempo tiene una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (BARCHINO, 1998, p. 215). O termo foi cunhado pelo crítico e romancista francês Serge Doubrovsky, com base nos estudos de Philippe Lejeune a respeito do pacto autobiográfico, isto é, do pacto de leitura estabelecido entre o leitor e aquele que escreve sua vida a fim de que o primeiro interprete o que lê como dados reais, em oposição ao pacto ficcional. A autoficção jogaria entre os dois pactos, não se afastando definitivamente de nenhum deles, ela proporia “un antipacto o un ‘pacto ambiguo’ que busca por principio sacar beneficio literario a la ambigüedad del lector sobre cómo interpretar adecuadamente el texto que tiene delante” (BARCHINO, 1998, p. 215).

No entanto, Barchino aclara que a autoficção é uma das formas com que a autobiografia se expressou ao longo da história do gênero, pelo que resultaria produtivo trabalhar com a noção de pacto ambíguo. Além disso, a autoficção promoveria também uma problematização dos conceitos de ficção e de referencialidade “al postular ante el lector la ambigüedad respecto a la veracidad de lo narrado como forma de lectura de un texto determinado” (BARCHINO, 1998, p. 216). Ela subverteria tanto o conto ou o romance quanto a autobiografia ao trabalhar no intervalo. Barchino não propõe um gênero novo, mas pensa nos mecanismos de recepção, ou seja, da leitura de textos que circulam entre o ficcional e o autobiográfico. Neles, um dos mecanismos fundamentais é a metaficção, a voz do escritor que pode ser escutada em seu próprio texto. O crítico reconhece esse traço autobiográfico indicado por nós nos últimos textos de Cortázar. A presença de uma primeira pessoa constante poderia provocar a confusão entre escritor e narrador, como o próprio Cortázar assinala, ou seja, essa proximidade entre narrador e o que é narrado constante em seus contos.

Além disso, haveria muitos elementos autobiográficos: suas preferências musicais ou literárias são também as de seus personagens, os medos e as neuroses narrados em seus ensaios são também os dos protagonistas de muitos relatos, a ambientação de seus contos reproduz os lugares onde o autor viveu. No entanto, isso não é suficiente para afirmar que um texto é autobiográfico, são necessários outros mecanismos, como os que aparecem em “Apocalipsis de Solentiname” e, em maior grau, em “Diario para un cuento”. Am-

bos têm traços autobiográficos, mas estão incluídos em volumes de ficção. Barchino crê que esse fato não seja mero recurso retórico utilizado por Cortázar, mas resultado do conto como produto de uma luta contra a linguagem e da intervenção metaliterária do autor. Em “Apocalipsis de Solentiname”, há referências biográficas, mas também a temática de um conto fantástico nos moldes trabalhados por Cortázar. Para Barchino, Cortázar soluciona, por meio do conto, as questões que o preocupavam e que estavam presentes nas perguntas feitas pelos jornalistas a respeito de sua carreira: “te parece que el escritor tiene que estar comprometido?”. O efeito fantástico seria provocado, dessa forma, para mostrar a estupefação do intelectual diante do cenário de violência encontrado na Nicarágua. Cortázar teria deixado sua voz intervir no próprio relato: “Y por qué no, le dijo el otro a éste en su eterno indesarmable diálogo fraterno y rencoroso, por qué no mirar primero las pinturas de Solentiname si también son la vida, si todo es lo mismo” (“Apocalipsis de Solentiname”, p. 158). Assim, o conto responderia ao compromisso social e a literatura adiantaria o que ocorreria na vida real algum tempo depois.

Barchino considera que “Diario para un cuento” é o paradigma da autoficção: “La intención final es hacer participar al lector del fondo problemático que tiene el proceso de creación de la ficción, de alguna forma, acercarnos al lugar de donde surgen los cuentos de Cortázar” (BARCHINO, 1998, p. 227). O processo de identificação autobiográfica se dá por meio do gênero escolhido: o diário, que utiliza a primeira pessoa do singular (“yo que hablo en mi nombre”) e oferece dados que podem ser considerados reais. E mais do que paradigma de autoficção, “Diario para un cuento” seria o testamento literário de Cortázar: “en esos meses me Dio el juego de venirme a Europa por un tiempo, y al final me fui aque- renciando hasta ahora, hasta el pelo canoso, esta diabetes que me acorralla en el departa- mento, estos recuerdos” (“Diario para un cuento”, p. 509).

Cortázar está escrevendo sobre si mesmo como sugeria seu comentário a res- peito da escrita de suas memórias em “Verano en las colinas”, mas continua questionando os limites da literatura. A frase de Olney, citada por María Elena Legaz (“El hombre ex- plora el universo continuamente en busca de leyes y formas que no sean de su propia crea- ción, pero lo que finalmente encuentra siempre es su propia cara” (1998) parece coadunar- se à ideia de Cortázar que se expressa em “Diario para un cuento”: “Ningún interés, de

veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel” (“Diario para un cuento”, p. 509).

Sendo autobiográfico, o texto não poderia manter a distância à maneira de um conto de Bioy Casares. O texto poderia ser lido, desse modo, como autoficção – de acordo com a proposta de Barchino – uma vez que Julio Cortázar se ficcionaliza, se torna personagem. Da mesma maneira que nos contos fantásticos se elide o *como* e tem-se uma normalização do insólito, aqui não se tem uma narrativa *sobre* a insuficiência da escritura, mas a encenação de uma narrativa insuficiente, como demonstra Mac-Millan:

En este caso, estamos frente al deseo del propio autor de hacerse comprensible en su trabajo escritural. [...] en *Diario para un cuento* se trata de mostrarse a sí mismo en la ‘experiencia más oscura’, como la denomina Maurice Blanchot: la escritura (MAC-MILLAN, 2004, *on-line*).

Da mesma maneira que em “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”, em que a metáfora da fotografia é transposta à narrativa, a forma está ajustada ao tema: de que outra maneira falar da produção de um conto senão mostrá-lo acontecendo? Se os contos analisados no capítulo anterior funcionavam como uma espécie de oficina do escritor, colocando em funcionamento a associação entre narrar e fotografar, em “Diario para un cuento”, temos também esse recurso: a tematização do próprio ato de narrar. Como a narração em terceira pessoa, o distanciamento em relação ao personagem não é possível, o conto é feito aos saltos, obedecendo ao fluxo das recordações a respeito de Anabel, intercaladas às observações a respeito do próprio contar.

Considerando esses aspectos, “Diario para un cuento” pode ser lido como a tese/demonstração da poética cortazariana, assim como as “Morellianas”, que estão intercaladas no romance *Rayuela*, como vimos anteriormente. A narração ocorre, dessa forma, de dentro para fora, sem que um narrador onisciente trace seus limites. O fundamental é a relação entre a história que se conta e o modo/processo de contá-la. “Diario para un cuento” se afasta do modelo de conto defendido por Cortázar no início, a ideia de esfera. O objetivo é recontar uma história, mas qual será o conflito, a célula dramática? Não poder reconstituir o passado? O envolvimento do narrador com Anabel? O fato de Anabel ser uma prostituta?

A história da morte por envenenamento? O conto fragmenta-se, assim como a memória de quem narra, daí a encenação da dificuldade de escrever o conto, de achar o fio da meada, que conduziria os fatos sob tensão ou intensidade para a criação de um efeito único. O protagonista é, então, a própria escritura.

Ao tentar contar a história de Anabel, o narrador acaba contando a si mesmo: a vida de um tradutor na Buenos Aires de 1940. A ficção é a possibilidade de dar forma a esse passado, de compreendê-lo por meio da narrativa, ainda que esta, por tentar apreender a vida, seja truncada. Em “Diario para un cuento”, também há indagações do narrador, titubeios, idas e voltas em relação à história que se deseja contar. Esse tipo de esforço domina todo o relato: “[...] como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo (entre tantas otras cosas porque no soy Bioy y no conseguiré nunca hablar de Anabel como creo que debería hacerlo)” (“Diario para un cuento”, p. 491).

O uso intenso do metadiscurso serve ao desvendamento dos bastidores da ficção. Promove-se a discussão do próprio método ficcional. É nesse procedimento que Arrigucci identifica um movimento escorpiónico, da narrativa que se volta sobre si mesma, de radicalização da linguagem:

Trata-se, com efeito, de uma narrativa que se realiza organicamente: consegue vincular, com perfeita coerência interna, as reflexões explícitas, sobre a técnica e as razões da narração, às necessidades do desenvolvimento temático (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 229).

A narrativa cortazariana contém, segundo Arrigucci, um problema de poética, sendo, então, literatura sobre literatura, linguagem sobre linguagem, que descortina um projeto ficcional e a discussão de sua possibilidade. A linguagem literária é posta em foco, em sua possibilidade de certificar a existência do real. Talvez o que Cortázar esteja sugerindo, já que não renunciou à linguagem, é a necessidade de reconhecer essa limitação e desmascarar uma realidade forjada por uma linguagem condicionada. Assim, seria possível continuar narrando, como propõe Ligia Leite:

Curiosamente, a “era da suspeita” acaba sendo também a “era da confiança” na capacidade de a FICÇÃO desvendar sendas ocultas do real, justamente assumindo essa postura radicalmente crítica em relação ao poder mimético da palavra. Assumir a subjetividade e a precariedade das perspectivas no enfoque do real seria talvez uma

forma menos ilusória e, portanto, mais eficaz, de conhecer (LEITE, 1994, p. 75).

O procedimento do questionamento, das indagações do narrador feitas entre parênteses, também é usado em *62. Modelo para armar*: as primeiras 30 páginas dedicam-se à tentativa de compreensão de uma figura, de uma constelação de elementos aparentemente ilógica, mas que leva o narrador a outro estado. A narração entre parênteses e os titubeios do narrador estão presentes também no romance, que começa com o seguinte questionamento:

¿Por qué entré en el restaurante Polidor? ¿Por qué, puesto a hacer esa clase de preguntas, compré un libro que probablemente no habría de leer? (El adverbio era ya una zancadilla, porque más de una vez me había ocurrido comprar libros con la certidumbre tácita de que se perderían para siempre en la biblioteca, y sin embargo los había comprado; el enigma estaba en comprarlos, en la razón que podía exigir esa posesión inútil.) (*62. Modelo para armar*, p. 9).

Em “La muñeca rota”, que compõe *Último round*, Cortázar fala do processo de escritura de *62. Modelo para armar* e esclarece como a leitura de Felisberto Hernández o ajudou a trilhar o caminho da experimentação, sem renunciar à narrativa. Na obra do escritor uruguaio, Cortázar encontra um programa de trabalho: “No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro” e um alento para seu romance:

Frente a una narración en la que una ruptura de todo puente lógico y sobre todo psicológico había sido condición previa de la experiencia, frente a un tanteo muchas veces exasperante por la renuncia deliberada a los puntos de apoyo convencionales del género, la sentencia de Felisberto me llegaba como una mano alcanzándome el primer mate amargo de la amistad bajo las glicinas. Comprendí que teníamos razón, que había que seguir *adelantándose*. Porque “lo otro”, ¿quién lo conoce? Ni el novelista ni el lector, con la diferencia de que el novelista *adelantado* es aquél que entrevé las puertas ante las cuales él mismo y el lector futuro se detendrán tanteando los cerrojos y buscando el paso. Su tarea es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay un comienzo de trascendencia. Es misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre *entre*, intersticialmente (“La muñeca rota”, p.179).

Bioy Casares, Hernández, Derrida e Poe: a rede intertextual

Em “Diario para un cuento”, o narrador diz não conseguir escrever um conto, para isso, dá início a um diário em que relata a dificuldade de escrita. A impossibilidade de narrar, tema caro a Cortázar, volta a aparecer nesse livro publicado dois anos antes de sua morte, mostrando que os desafios da escrita e a consciência da incapacidade de representar a realidade estiveram presentes ao longo de todo seu projeto literário e mantiveram-se até suas últimas publicações. Diante de sua impossibilidade de contar a história de Anabel, mulher que conheceu nos anos 1940 em Buenos Aires, o narrador diz desejar ser Bioy Casares³². Considera que lhe será impossível fazê-lo, já que não consegue distanciar-se o suficiente dos personagens, como se a presença da Anabel real impedisse o exercício da ficção. Tal observação torna-se mais relevante se observamos uma característica marcante – comentada pelo próprio escritor – do foco narrativo dos contos cortazarianos: neles, o narrador tende sempre a assumir a perspectiva da personagem:

Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque *narración y acción* son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos de tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu sensu*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que el cuento en sí (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 45).

Contar como se fosse um personagem é um dos mandamentos de Horacio Quiroga³³ que Cortázar considera imprescindível em “Del cuento breve y sus alrededores”:

Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No

³² Bioy Casares agradece a menção feita por Cortázar no conto, abordando a relação que se estabeleceu entre eles: “Yo quería agradecerle la extraordinaria generosidad de referirse a mí, tan elogiosa, tan amistosamente en su admirable ‘Diario para un cuento’. (...) Yo sentía cierta hermandad con Cortázar, como hombre y como escritor. Sentí afecto por la persona. Además estaba seguro de que para él y para mí este oficio de escribir era el mismo y lo principal de nuestras vidas. No porque lo creyéramos sublime; simplemente porque fue siempre nuestro afán.” In: BIOY CASARES, Adolfo. **Descanso de caminantes**. Barcelona: Sudamericana, 2001.

³³ Quiroga escreveu um irônico e divertido decálogo para aqueles que quisessem aventurar-se na escrita do conto. Cf. QUIROGA, Horacio. **Decálogo del perfecto cuentista**.

de otro modo se obtiene la vida en el cuento (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 42).

Embora muitos de seus contos sejam narrados em terceira pessoa, temos a impressão de uma narração mais próxima, como se fosse em primeira. Isso ocorre porque predominam as cenas diretas, o monólogo interior, o estilo indireto livre, como se o narrador se aderisse à personagem. Cortázar mesmo discute o uso da perspectiva interna na narrativa:

Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de “Las armas secretas”, aunque quizá se trataba de los de “Final del juego”. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 43-4).

Todos esses fatores contribuem para uma visão ambígua, dado que é interna e limitada, fazem com que o texto seja escritura, como proposto por Barthes, uma linguagem “autorreferencial e autossuficiente [...] enviesada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como autorreferente e como forma particular de refratar o mundo”. Uma escritura que “libera a significação, mas não fixa sentidos”, na qual o “sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias” (apud PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54). O narrador não é mais o narrador onisciente dos romances realistas, mas sim um narrador que vive com o personagem toda a ambiguidade do mundo e que ocupa uma instância provisória e móvel, que tem o mesmo grau de visão do personagem, não nos dá informações *a priori*, temos que esperar, como ele, o descortino (ou não, porque muitas vezes o final é ambíguo) dos fatos. Assim, o leitor também é lançado num labirinto, acompanhado os focos de visão da narrativa.

Talvez por essa preponderância da primeira pessoa, a discussão seja em “Diario para un cuento” a necessidade de um distanciamento, alcançado, segundo o narrador, nos

contos de Bioy Casares. É sabido que Cortázar também admirava o humor de Bioy³⁴ e talvez fosse a essa característica que o narrador do conto referia-se, uma dose de humor para contar como um tradutor envolve-se com uma prostituta para quem redige cartas. Humor que tem sua aparição marcada com a ampliação da rede de referências e citações. Ao tratar de suas “notas evasivas”, o protagonista cita um trecho de “Annabel Lee”, poema de Edgar Allan Poe – cujo eu lírico invoca Annabel Lee, seu amor de infância – a que certamente Bioy Casares recorreria, na opinião do narrador:

*It was many and many years ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee.*³⁵

Contudo, a incapacidade de tornar Anabel, de fato, um personagem impediria o distanciamento proposto no poema e a realidade entraria de golpe. Por isso, teme que, narrando, não seja fiel à realidade: “¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla? Sé que es inútil, que si entro en eso tendré que someterme a su ley, y que me falta el juego de piernas y la noción de distancia de Bioy para mantenerme lejos y marcar puntos sin dar demasiado la cara”. A realidade é tomada pelo humor, que, de certa forma, constitui uma paródia do texto de Poe, cujos referenciais não se ajustam ao caráter prosaico da Anabel argentina, que não vivia num reino, muito menos era virgem:

[...] empecemos porque era una república y no un reino en ese tiempo, pero además Anabel escribía su nombre con una sola ene, sin contar que *many and many years ago* había dejado de ser una *maiden*, no por culpa de Edgar Allan Poe sino de un viajante de comercio de Trenque Lauquen que la desfloró a los trece años. Sin hablar de que además se llamaba Flores y no Lee, y que hubiera di-

³⁴ Cortázar referiu-se mais de uma vez ao humor de Bioy Casares: "El humor de Bioy, por ejemplo, me gusta mucho porque, al igual que el humor de Borges, es de directa raíz anglosajona [...] Bioy y Borges, rechazando como rechacé yo eso que los españoles llaman humor y que no es nada más que el chiste macabro y, en general, de muy mala calidad, han sabido meterlo en la estructura mental y lingüística del español y darle una especie de derecho de ciudad que le quita, digamos, el fondo anglosajón y lo vuelve perfectamente argentino y latinoamericano. En ese sentido yo encuentro una gran afinidad de mi propio humor con el de Bioy y con el de Borges." In: CASTRO-KLARÉN, Sara. Julio Cortázar, lector: conversación con Cortázar. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, 1976, p. 30-1.

³⁵ Há muitos, muitos anos, existia/ num reino à beira-mar/ uma virgem, que bem se poderia/ Annabel Lee se chamar./ Amava-me, e seu sonho consistia/ em ter-me para a amar. Cf. POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

cho desvirgar en vez de la otra palabra de la que desde luego no tenía idea (“Diario para un cuento”, p. 489).

Em “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, texto de Felisberto Hernández, o narrador propõe-se a dizer o que sabe que não é capaz de dizer, assim como faz o narrador de “Diario para un cuento”, que poderíamos considerar herdeiro da literatura de Hernández. O narrador trata da dificuldade e da dor de tentar dizer algo a respeito de María Isabel. Chamam a atenção não apenas a semelhança do tratamento dado ao tema, mas também a coincidência entre os nomes das mulheres evocadas pelos narradores, sobre as quais eles querem escrever – María Isabel, personagem do texto de Hernández e Anabel, personagem do conto de Cortázar – o que indica a ampliação do jogo intertextual de que tratamos anteriormente.

Segundo Gustavo Lespada, há no escritor uruguaio uma pulsão pelo inconcluso, pelo não dito, pelo vazio e pelo silêncio: “acecho del silencio como *lo que sabe que no podrá decir*, pero también inscripción productiva en o *desde* ese silencio”, uma “estética de lo inacabado” (LESPADA, 2002, p. 159). Há uma atração pela ausência, pela falta, mas, ainda assim, há narrativa, como em Cortázar. Em ambos os escritores, o ato de narrar é colocado em cena: alguém “narra que narra” uma história. Em Cortázar, o narrador escreve um diário sobre um conto e “se narra escuetamente lo penoso de una narración” (LESPADA, 2002, p. 162), pois, assim como em Felisberto Hernández, o que interessa é a margem, o limite, uma narrativa intersticial.³⁶

³⁶ Em “Felisberto Hernández: carta en mano propia”, que compõe a *Obra crítica 3*, Cortázar demonstra sua admiração pelo escritor uruguaio. Trata-se de uma carta que Cortázar escreve a Hernández. Começa com “tu sabés”, ainda que Hernández já estivesse morto no momento da escrita. Cortázar justifica o uso do presente dizendo que tanto ele quanto o escritor uruguaio gostavam de transgredir os tempos verbais, uma maneira de colocar em crise o outro tempo dos calendários e relógios. O motivo da carta é basicamente o lamento por eles terem estado muito perto e não terem se encontrado em 1939. Cortázar dava aulas em Chivilcoy, onde Hernández realizou um concerto. Entretanto, como eram férias de verão, Cortázar foi a Buenos Aires e não pôde assistir ao evento. Nessa época, Felisberto ainda não era conhecido, já que *Nadie encendía las lámparas* foi publicado apenas em 1947. Além da passagem por Chivilcoy, o músico-contista esteve em outras cidades próximas de onde vivia Cortázar, mas o acaso não proporcionou o encontro: “Ah, Felisberto, qué cerca anduvimos en esos años, qué poco faltó para que un zaguán de hotel, una esquina con palomas o un billar de club social nos vieran darnos la mano y emprender esa primera conversación de la que hubiera salido, te imaginas, una amistad para la vida” (“Felisberto Hernández: carta en mano propia”, p. 266).

Sobre “Nadie encendía las lámparas”, de Hernández, Lespada (2002, p. 162) comenta: “es como si obedeciendo a una *estética de lo preliminar* fuera un texto escrito para defraudar expectativas, construido *contra* la necesidad de un *final*, un relato que permanece suspendido, sin acabar”. Em “Diario para un cuento”, também é protagonista a atividade narrativa, e alguns elementos são colocados em segundo plano. A tentativa de assassinato de uma das prostitutas, por exemplo, que, por si só, poderia ser motivo para a escrita do conto, é diluída ao longo das cartas que o tradutor escreve. O universo do conto é todo texto, a escritura aprofunda-se em três camadas: o narrador escreve um diário sobre a impossibilidade de escrever um conto em que relata as cartas que escreveu e conta as traições, juízos errados de um jovem intelectual e pequeno burguês diante do *ethos* do mundo das prostitutas e dos homens do porto, isto é, que conta contatos e confrontos de/entre dois mundos.

O narrador de “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” trata dos sentimentos contraditórios que envolvem a escritura: “sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 15). Também elogia aquele que se propõe a narrar, embora saiba que essa é uma tentativa frustrada em sua totalidade, elogia a nobreza dos que sabem de sua impotência, mas, ainda assim, contam: “pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir no más que un poco de cómo es ella” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 15). Cortázar também descreve a escritura como um processo contraditório. A reflexão sobre esse caráter da narrativa perpassa o texto, com os sentimentos do escritor, e também o conto, com as hesitações do personagem-contista no conto:

Hay la masa que es el cuento (¿pero qué cuento? No lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón), hay la angustia y la ansiedad y la maravilla, porque también las sensaciones y los sentimientos se contradicen en esos momentos, escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada [...] (“Del cuento breve y sus alrededores”, p. 49-50).

O mesmo procedimento das frases entre parênteses, o mesmo recurso no ensaio e no conto. Em “Diario para un cuento”, aparece entre parênteses o discurso de um narrador que questiona seu próprio ofício, que transita por um terreno repleto de incertezas, daí as suas próprias indagações quanto à tarefa a que se propõe: “(¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista, o escuchar uno de mis discos?)”. O conto é a encenação de uma tentativa de escritura. Ao que escreve no conto, o narrador dá o nome de notas e as qualifica de evasivas, no entanto é narrativa e é conto – temos a criação de um narrador, de uma voz ficcional, e um tratamento literário ao tema. A dúvida é posta à mostra, o narrador confessa as voltas que está dando ao citar Poe, Bioy, ao não escrever, de fato, a história de Anabel:

Por eso juego estúpidamente con la idea de escribir todo lo que no es de veras el cuento (de escribir todo lo que no sería Anabel, claro), y por eso el lujo de Poe y las vueltas en redondo, como ahora las ganas de traducir ese fragmento de Jacques Derrida que encontré anoche en *La verité en peinture* y que no tiene absolutamente nada que ver con todo esto pero que se le aplica lo mismo en una inexplorable relación analógica, como esas piedras semipreciosas cuyas facetas revelan paisajes identificables, castillos o ciudades o montañas reconocibles (“Diario para un cuento”, p. 490).

Para reforçar essa impossibilidade, cita o fragmento que traduzira de um texto de Derrida. O narrador é tradutor – assim como o personagem Roberto-Michel, de “Las babas del diablo” –, na época do primeiro encontro traduzia uma patente industrial: vocabulário técnico que recobre uma realidade que lhe é alheia, que não lhe é passível de entendimento ou compreensão. Narrador que traduz as cartas de marinheiros estrangeiros recebidas pela prostituta Anabel. As ideias de Derrida são tomadas para explicar a sua impossibilidade de contar da maneira como deseja, com a distância do universo dos personagens, já que a existência de Anabel incita uma escritura que lhe parece impossível. A ambiguidade de sentimentos diante da tarefa de contar assemelha-se à descrita no texto de Felisberto Hernández: “el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse”. No conto de Cortázar, há o prazer do vazio, da renúncia à escritura e também o desejo de continuar contando:

[...] yo enfrento una nada que es este cuento no escrito, un hueco de cuento, un embudo de cuento, y de una manera que me sería impo-

sible comprender siento que eso es Anabel, quiero decir que hay Anabel aunque no haya cuento. Y el placer reside en eso, aunque no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo (entre tantas otras cosas porque no soy Bioy y no conseguiré nunca hablarle de Anabel como creo que debería hacerlo) (“Diario para un cuento”, p. 490-1).

As *inquisiciones* do narrador fazem uma releitura da própria afirmação e questionam a similaridade do que Derrida conceitualiza com a situação em relação a Anabel. Reformulando, o narrador propõe que haveria uma analogia, mas entre a noção de beleza proposta pelo escritor francês e o sentimento por Anabel, pois nos dois casos haveria:

[...] un rechazo a todo acceso, a todo puente, y si el que habla en el pasaje de Derrida no tiene jamás ingreso en lo bello en tanto que tal, yo que hablo en mi nombre (error que no hubiera cometido nunca Bioy), sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera *de* ella, es imposible (“Diario para un cuento”, p. 491).

A citação do trecho contribui para o caráter crítico, uma vez que o intertexto no conto que narra a impossibilidade do conto é interpretado e analisado pelo narrador, que o utiliza para entender sua situação. A citação, típica do ensaio como argumento de autoridade, é utilizada no conto para a reflexão sobre uma situação pessoal, para algo de foro íntimo, é apropriada e relida pelo narrador. Em uma entrevista, Cortázar refere-se às influências que se notam em sua obra e à liberdade com que realiza citações:

[...] Puesto que, efectivamente, citar es citarse, para qué decir mal o disimulado lo que otro dijo ya mejor y de una manera definitiva. [...] La originalidad absoluta sabés muy bien que no existe; la originalidad relativa es la única a la que podemos aspirar. Pero dentro de ese relativo entra la noción exacta de originalidad, es decir, que lo que cuenta es que la suma de todas esas influencias, esa especie de caldo cultural y vital de donde procede un escritor, se traduzca en una nueva apertura, en una nueva posibilidad, en una nueva visión (CORTÁZAR apud CASTRO-KLARÉN, 1976, p. 33).

A expressão do poema de Poe, citada no início do conto com grande dose de humor, é retomada e ressignificada (agora ela se ajusta à sua realidade) para tratar do fan-

tasma do passado, não só o representado pela figura de Anabel, mas também o da terra natal:

[...] porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel en la pieza de la calle Reconquista, ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso se fue consumando *many and many years ago*, en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes acumulándose día a día hasta que madame Perrin venga a limpiarme el departamento (“Diario para un cuento”, p. 491).

Uma fotografia encontrada em um livro de Onetti desperta as memórias do passado. A referência a esse escritor não pode ser deixada de lado, uma vez que Cortázar considerava-o um dos maiores escritores hispano-americanos; ademais, no mundo ficcional desse grande escritor, as personagens sórdidas de modo geral, e as mulheres em particular – às vezes, inclusive, prostitutas – ocupam um lugar central. Ao tratar da foto,³⁷ relembra o primeiro encontro com Anabel. No trecho seguinte do diário, questiona se o que contou já era o conto em si ou apenas um preparativo: “¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los aprontes para probablemente nada?”. Trata-se de um conto sobre o processo de contar, sobre um narrador que tateia a realidade, tenta reconstituir o passado, mas sabe da dificuldade da tarefa de contar “desde la niebla”:

Qué mal estoy explicando todo esto, también a mí me cansa escribir, echar palabras como perros buscando a Anabel, creyendo por momento que van a traérmela tal como era, tal como éramos *many and many years ago* (“Diario para un cuento”, p. 493).

O conto é a tentativa de resgatar Anabel do passado e de, no presente, entender melhor os fatos do que quando eles ocorreram. Como realização final, de conto tradicional,

³⁷ A fotografia encontrada de Anabel, uma prostituta, como saberemos algumas páginas depois, faz lembrar “El infierno tan temido”, conto de Onetti em que um casal, após ter feito juras de amor, acaba rompendo e a mulher, despeitada (nas palavras do próprio Onetti ao falar de como redigiu o conto), começa a enviar fotos obscenas que perturbam a vida do ex-namorado. Cf. ONETTI, Juan Carlos. “El infierno tan temido”. In: **Cuentos completos**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968. Ao comentar a produção do conto, Onetti diz ter fracassado várias vezes ao tentar reproduzir a história que havia realmente escutado. Fora advertido de que não era suficientemente “puro” para relatar o caso e que, para fazê-lo, deveria contá-lo como se fosse uma história de amor, uma vez que o envio contínuo das fotos significava que a mulher continuava amando o rapaz. Cf. *A fondo*. Entrevista com Juan Carlos Onetti. Ambos os contos são recolhidos por Balderston, em seu estudo já citado, em torno do tema fotografia.

com início, meio e fim, essa é uma tentativa frustrada, mas não o é como um resgate das impressões do narrador. Afinal, conseguimos refazer parte do que ele deseja contar-nos, ainda que a memória tenha suas armadilhas:

(No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura) (*Diario*, p. 500).

Em “Deshoras”, que pertence ao mesmo volume de “Diario para un cuento”, o narrador também tenta dar conta do passado por meio da escrita de um relato. Suas lembranças se dão em torno de Sara, irmã mais velha de um amigo e por quem o narrador se apaixonou na adolescência. O encontro só se dá anos depois, mas por meio da literatura, de palavras que preenchem o que não pôde acontecer de fato. Aqui, o conto reordena os fatos e dá ao narrador a possibilidade de realização do desejo:

Las palabras habían vuelto a llenarse de vida, y aunque mentían, aunque nada era cierto, había siguiendo escribiéndolas porque nombraban a Sara, a Sara viniendo por la calle, tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, [...] irme con ella hacia una noche que las palabras irían llenando las sábanas [...]” (“Deshoras”, p. 480).

Assim como as cartas que escreve a pedido das prostitutas, “Diario para un cuento” tem a invenção. No entanto, o narrador quer ser fiel à realidade, mesmo sabendo que a literatura não dá conta desse desejo. No trecho seguinte do diário, o narrador desmente sua afirmação, dizendo que nem sempre há invenção ou cópia, mas desconfia de sua própria memória e do fato de que a escrita não “llevaría al cuento como verdad última”. “Diario para un cuento” é a encenação da tentativa de escrita de um conto, mas é também a reflexão sobre a memória, sobre a impossibilidade de representação de um passado por meio de palavras. O conto seria, portanto, uma reflexão sobre a condição desse narrador que, ao investigar o passado, investiga a si mesmo, mostrando que a ficção acaba recaindo no âmbito autobiográfico:

Ahora que lo pienso, cuánta razón tiene Derrida cuando dice, cuando me dice: No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existen-

cia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (“Diario para un cuento”, p. 509).

Em “Ahí pero dónde, cómo”, há novamente a dimensão autobiográfica. Há traços que nos fazem reconhecer o narrador como Cortázar: conferência em Genebra, notícia do Chile, uma máquina de escrever, ou seja, elementos que podemos relacionar à vida do autor, ainda que possam ser “simulados”, ficcionalizados. Trata-se da tentativa de escrever e de contar um sonho com um amigo morto há 31 anos em Buenos Aires. O sonho se repete: o amigo está vivo e vai morrer. “Si escribo es porque sé, aunque no pueda explicar qué es lo que es” (“Ahí pero dónde, cómo”, p. 83):

Qué le importa a él que yo me acuerde apenas de ese momento en que su hermano Claudio vino a buscarme, a decirme que Paco estaba muy enfermo, y que las escenas sucesivas, ya deshilachadas pero aún rigurosas y coherentes en el olvido, un poco como el hueco de mi cuerpo todavía marcado por las sábanas, se diluyan como todos los sueños (“Ahí pero dónde, cómo”, p. 83).

Nesse conto também temos o questionamento da própria escrita e da recepção que o texto terá:

releer esto es bajar la cabeza, putear de cara contra un nuevo cigarrillo, preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decime un poco, para quién que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento (“Ahí pero dónde, cómo”, p. 84).

O próprio narrador diz não inventar o que está contando: “Y vos que me leéis creerás que invento; poco importa, hace mucho que la gente pone en la cuenta de la imaginación lo que de veras he vivido, o viceversa” (“Ahí pero dónde, cómo”, p. 86-7). Cortázar acentua a “veracidade” do narrado em uma de suas entrevistas:

Digo muito claramente que a história de Paco não é, para mim, um conto. É claro que o leitor tem o direito e até a obrigação de considerá-lo uma ficção. Mas não há ali absolutamente nada de ficção. E eu procuro dizer isso desesperadamente (CORTÁZAR apud GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 117).

A escrita obedece à pulsão de contar verificada em outros textos e também como uma forma de compreender a natureza dos sonhos tão terríveis, de dar-lhes significado:

No habré podido hacerte vivir esto, lo escribo igual para vos que me leés porque es una manera de quebrar el cerco, de pedirte que busques en vos mismo si no tenés también uno de esos gatos, de esos muertos que quisiste y que están en ese ahí que ya me exaspera nombrar con palabras de papel. Lo hago por Paco, por si esto o cualquier otra cosa sirviera de algo, lo ayudara a curarse o a morir, a que Claudio no volviera a buscarme, o simplemente a sentir por fin que todo era un engaño, que sólo sueño con Paco y que él vaya a saber por qué se agarra un poco más a mis tobillos que Alfredo, que mis otros muertos. [...] simplemente tenía que decirlo y esperar, decirlo y otra vez acostarme y vivir como cualquiera, haciendo lo posible para olvidar que Paco sigue ahí [...] (“Ahí pero dónde, cómo”, p. 87).

O texto é uma tentativa de dar ordem aos sentimentos em relação ao amigo, organizar esses sonhos que repetem sempre a mesma cena: os momentos que antecedem a morte de Paco. É uma reflexão pessoal, mas que faz parte de um volume de contos, o que nos deixa na *ambiguidade* entre o conto e a autobiografia, na autoficção de que fala Barchino, uma vez que também pode haver ficção quando se narram conteúdos egoicos, quando o escritor fala de si, ou seja, quando o escritor ficcionalizaria a própria experiência. A escrita é também um desejo de compartilhar com o leitor essa experiência, de fazê-lo partícipe da angústia causada por um sonho que se repete uma e outra vez. Também o leitor poderá ter vivido algo similar, também ele deverá ter mortos que o acompanham. A escrita é tentativa de dar ordem a esses sonhos e de promover, por meio da ficção, outro final: que Claudio não precisasse avisar da morte de Paco. Assim como em “Deshoras” o narrador consegue finalmente encontrar-se com um amor de infância por meio do relato ficcional que escreve, em “Ahí pero dónde, cómo”, o narrador tenta desvencilhar-se do sonho, buscando por meio das palavras uma continuação diferente da história. Em “Diario para un cuento”, a tentativa é também a de dar forma ao passado, compreendê-lo. Há aqui também uma pulsão de contar, a necessidade de colocar em palavras esse sonho infinito.

Outra metáfora:
a escritura *take*

Outra metáfora, mas o mesmo tema

Se as analogias e as metáforas vistas nos capítulos anteriores – a teoria do túnel, o sentimento do fantástico, o sentimento de não estar de todo, a relação entre fotografia e conto, a fotografia como uma “ventana a lo insólito” – revelam procedimentos narrativos acordes a um projeto literário bem-delineado, a relação entre literatura e *jazz* também é vislumbrada por Cortázar e remete à mesma problematização vista nos contos analisados: a do ato de narrar, a dos limites da literatura. Para o escritor, a música, principalmente o *jazz*, é importante como parâmetro para a composição literária, já que ela não estaria fadada, como a arte verbal, ao problema da informação, o que distinguiria a poética da destruição na literatura e na música:

Puerilmente se ha querido ver en el túnel verbal una rebelión análoga a la del músico que se alzara contra los sonidos considerándolos depositarios infieles de lo musical, sin advertir que en la música no existe el problema de *información* y por ende de *conformación*, que las situaciones musicales suponen ya su forma, son su forma (“Teoría del túnel”, p. 67-8).

Nosso exemplo neste encerramento não aprofundará as referências musicais na obra de Cortázar, tão trabalhadas por diversos críticos, mas apenas se dedicará a mostrar como as discussões levantadas nos contos anteriormente analisados também se fazem presentes em textos cuja temática ou referência é o *jazz*, o que revela uma poética voltada ao diálogo com outras artes e à reflexão permanente sobre seus próprios instrumentos de trabalho. Estudar o *jazz* não é o foco desta dissertação, mas sua referência pode iluminar aspectos já discutidos, analisando de um outro ângulo a mesma questão. Nos dois textos que veremos, percebemos que Cortázar recorre a outra metáfora, mas que trata da mesma temática desenvolvida neste trabalho: a tematização da insuficiência narrativa.

Em “Melancolía de las maletas”, que compõe o livro-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos*, poderemos ver um exemplo de como Cortázar concebe o *jazz*. O texto apresenta um tom pessoal, à maneira de diário: relato de uns dias em Saignon – como já havíamos visto em “Verano en las colinas” e em “Uno de tantos días de Saignon” –, antecipação do que seriam os dias seguintes – uma viagem a Berna para realizar traduções para a Interpol. Pensando nos possíveis temas da conferência, Cortázar tece trechos anedó-

ticos – como percebemos ser comum em seus textos, tanto os notadamente ensaísticos como os que enveredam para o tom autobiográfico. Relata o caso de falsificadores de dinheiro, história digna de *cronopios*: a de um senhor que falsificava bilhetes de duzentos dólares cortando pequenos pedaços de duzentos bilhetes legítimos ou a de um sapateiro mexicano que fabricava uma moeda de ouro por semestre. A esse relato se seguem outros assuntos intercalados: as peripécias do gato Adorno, telegramas de Carlos Fuentes e Emir Rodríguez Monegal, uma seleção de discos ouvidos durante as tardes na casa de campo.

Cortázar anuncia então a vontade de falar dos *takes* depois de retornar a Paris, mas ironicamente afirma sentir-se inibido ao falar de *jazz*, dado que um crítico uruguaio teria identificado inúmeras incorreções nas referências discográficas de *Rayuela*:

[...] luego de leer la columna lapidaria me puse boca abajo en la cama y le pedí a mi mujer que me tapara completamente con las frazadas a mano para poder retorcerme y gemir sin que la pobrecita (y el gerente) se alarmaran demasiado (“Melancolía de las maletas”, p. 200).

O escritor “lamenta” que seus personagens não soubessem muito sobre o tema: “Fue penoso para mí atardecer al hecho de que ni Ronald ni Oliveira ni Babs ni Wong habían sabido gran cosa de lo que estaban escuchando, ángeles de amor” (“Melancolía de las maletas”, p. 200). O texto atende, desse modo, a outra função: a de resposta, ainda que em tom de brincadeira e aparentemente despretensioso, aos comentários de um crítico literário. Cortázar não recorre ao espaço institucional da crítica, a um artigo acadêmico ou jornalístico, mas utiliza o texto de tom pessoal para demonstrar seu desagrado.

Dada a resposta à crítica recebida, o texto passa a abordar os *takes* do *jazz*. Cortázar explica o que é um *take* – as sucessivas gravações de um mesmo tema, feitas para que o disco definitivo inclua a melhor delas (não necessariamente, como o próprio autor destaca) – e relembra que, depois da morte dos músicos, as gravadoras costumam lançar os *takes* arquivados. O escritor explica que ouvir esses *takes* é ter acesso ao laboratório do *jazz* e compreendê-lo melhor. Por isso, revela o que havia em uma dessas gravações do Bird, Charlie Parker, músico em que se baseia o personagem do conto “El Perseguidor”. Trata-se de um “*take* exumado” do músico, em que se pode ouvir a interrupção da gravação por causa de um acesso de raiva de Parker:

Pasa así: en mitad de la grabación (ya nos habíamos olvidado que era un *take* exhumado, eso que llaman un homenaje y que yo llamo más dólares para el amo de la voz), el Bird rompe brutalmente una larga pincelada de su saxo, hay como un *coitus interruptus* por un terremoto, un descalabro inconcebible, se oye el rezongo del Bird, *Hold on!*, y todavía a veces Max Roach avanza un par de compases, o el piano de Duke Jordan completa una figura, después es el silencio mecánico porque el ingeniero ha interrumpido la grabación, probablemente maldiciendo (“Melancolía de las maletas”, p. 201).

O texto faz referência a esse fazer interrompido, às idas e voltas do artista: “Extraño poder del disco, que puede abrimos la puerta del taller del artista, dejarnos asistir a sus avances, a sus caídas” (“Melancolía de las maletas”, p. 201). Os *takes* – as várias versões de uma mesma música – são associados com as possíveis diferentes versões da realidade, e Cortázar alerta para que a nossa, a editada, talvez não seja a melhor.

A atração pela música explica-se também pelo assombro com o processo de reprodução sonora, similar ao assombro sentido pelo personagem diante da *Polaroid* no conto “Apocalipsis de Solentiname” ou pelo próprio Cortázar em “Ventanas a lo insólito”. Em “Para escuchar con audífonos”, o escritor comenta uma espécie de pré-eco que se pode escutar em alguns discos antes mesmo do início da música. Na audição do disco, nota-se que, antes que o cantor comece a cantar, aparece o começo do canto. Novamente, a abertura ao laboratório musical, ao ruído, às interferências que acompanham a obra, demonstrando sua imperfeição. Ao comentar seu apego pelos fones de ouvido, Cortázar trata da intimidade que o aparato promove entre aquele que escuta e o que se escuta:

[...] un lejanísimo acorde o las primeras notas de la melodía se inscriben en una audición como microbiana, algo que nada tiene que ver con lo que va a empezar medio segundo después y que sin embargo es su parodia, su burla infinitesimal (“Para escuchar con audífonos”, p. 31).

A abertura do laboratório do músico propicia a mesma sensação do leitor que tem diante de si um diário para um conto, uma narrativa que comenta a si mesma – uma participação:

Escucho desde los audífonos la grabación de un cuarteto de Bartok, y siento desde lo más hondo un puro contacto con esa música que se

cumple en su tiempo propio y simultáneamente en el mío (“Para escuchar con audífonos”, p. 35).

Em forma de poema, o autor registra o ingresso no universo musical:

Cuando entro en mi audífono,
cuando las manos lo calzan en la cabeza con cuidado
porque tengo una cabeza delicada
y además y sobre todo los audífonos son delicados,
es curioso que la impresión sea la contraria,
soy yo el que entra en mi audífono, el que asoma la cabeza
a una noche diferente, a una oscuridad otra.
[...]
en lo más hondo de la transparencia, así
la música no viene del audífono, es como si surgiera de mí
mismo, soy mi oyente,
espacio puro en el que late el ritmo
y urde la melodía su progresiva telaraña en pleno centro de la gruta
negra (“Para escuchar con audífonos”, p. 36-7).

O mesmo estranhamento/deslumbramento experimentado em relação à *Polaroid* e aos fones de ouvido ocorre em “La tos de una señora alemana”, escrito em 1979, que integra o volume *Papeles inesperados*. Cortázar relata a história de um concerto, realizado logo após o fim da Segunda Guerra Mundial na Alemanha derrotada, e gravado, com os meios disponíveis à época, pela rádio alemã. Os arquivos foram emprestados, anos depois, à rádio francesa, por isso puderam ser ouvidos por Cortázar:

Un argentino en París escuchó así a una orquesta alemana y a un violinista judío que tocaban bajo la batuta de un muerto; todo eso, que hubiera sido perfectamente incomprensible hace menos de un siglo, formaba y forma parte de lo ordinario, de lo que la ciencia explica a los niños en las escuelas; todo eso era cotidiano, simplemente apretar unos botones e instalarse en un sillón (“La tos de una señora alemana”, p. 196).

Para explicar como o insólito invade a realidade, Cortázar conta que um dos músicos deixou passar uma tosse, “un solo golpe seco y claro de tos que no habría de repetirse, una tos de mujer, la tos de una señora que cualquier cálculo de probabilidades definiría como la tos de una señora alemana” (“La tos de una señora alemana”, p. 196). O espanto, o deslumbramento se dá diante dessa “falha”, desse ruído que invade a música e atravessa o tempo para surpreender os ouvintes:

Durante más de treinta años esa pequeña tos anónima había dormido en los archivos de la radio; ahora reiteraba su diminuto fantasma en millares de oídos que escuchaban un concierto en otro tiempo y otro espacio. [...] Sin la menor importancia, sin la más pequeña significación, esa tos se repitió multiplicada por infinitos altavoces para recaer instantáneamente en la nada [...] (“La tos de una señora alemana”, p. 196).

Trata-se da mesma ordem de ruído que se ouve na gravação de Charlie Parker, como narrado em “La melancolía de las maletas”, o mesmo efeito que provoca estranhamento e mobiliza o ouvinte, coloca-o fora de lugar, faz que ele saia da percepção normalizada do texto/música/obra de arte e busque outra maneira de ler/escutar/interpretar:

[...] pero alguien que acaso nació para medir cosas así con más fuerza que las grandes y duraderas cosas, oyó esa tos y algo supo en él que lo maravilloso no había muerto, que bastaba vivir porosamente abierto a todo lo que habita y alienta entre lo concreto y lo definible para resbalar a otro lado donde de pronto, en la enorme masa catedralicia de un concierto beethoveniano, la breve tos de una señora alemana era un puente y un signo de llamada (“La tos de una señora alemana”, p. 196).

Dessa forma, a irrupção de um elemento inesperado na música provoca um efeito no ouvinte atento, que passa a se perguntar por ela. O texto, o relato de uma experiência pessoal de Cortázar, abre espaço para o ficcional e para a proliferação de versões dessa história a ser preenchida pelo leitor:

¿Quién fue esa mujer, dónde se sentó esa noche, está aún viva en alguna parte del mundo? ¿Por qué esa tos hace nacer estas líneas en otro tiempo, bajo otro cielo? ¿Hasta cuándo vamos a seguir creyendo que lo maravilloso no es más que uno de los juegos de la ilusión? (“La tos de una señora alemana”, p. 196-7).

Estaria colocada aqui a tensão entre *som* e *ruído*, que determina o insólito e leva às conjecturas ficcionais. De acordo com Wisnik, o jogo entre o som e o ruído constitui a música:

[...] a música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa de estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passa-

gem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias [...] (WISNIK, 1999, p. 30).

Se o mundo é percebido por nós como ruído, como frequências irregulares e caóticas, a música as trabalha para extrair-lhes uma ordenação:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sofre uma frequência invisível, trava-se um acordo, antes de qualquer acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social (WISNIK, 1999, p. 33).

Esse limite entre o ruído e a música parece ser o buscado por Cortázar nos textos em que ele trata da arte musical. Interessa ao escritor a intromissão de certos ruídos porque eles são provas de um fazer artístico em acontecimento, que revela a si mesmo em seu processo constitutivo. O ruído seria uma interferência na comunicação, “aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, 1999, p. 33). O ruído que interfere no *take* de Charlie Parker e no concerto de Beethoven seria uma *desordenação interferente*, “um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 1999, p. 33).

Wisnik faz uma retomada do significado da música para o mundo modal, isto é, para as sociedades pré-capitalistas. Nelas, a música era vivida como uma experiência do sagrado, “justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído. Essa luta, que se torna também uma troca de dons entre a vida e a morte, os deuses e os homens, é vivida como *rito sacrificial* (WISNIK, 1999, p. 34). O som teria, assim, “a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas)” (WISNIK, 1999, p. 34). Nessas sociedades, a música “ocupa um lugar entre as trevas e a luminosidade da aurora, entre o silêncio e a fala, o lugar do sonho, ‘entre a obscuridade da vida inconsciente e a clareza das representações intelectuais’” (WISNIK, 1999, p. 38). As músicas modais buscariam, de acordo com Wisnik, o som puro, uma vez que ele, assim

como os deuses, está permeado de ruído. No entanto, o crítico recorda que a tradição musical ocidental tem início no canto litúrgico católico, o canto gregoriano, que evita o ruído da percussão e “o colorido vocal dos múltiplos timbres”, uma música que “quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (WISNIK, 1999, p. 41-2). Desse modo, a música tonal moderna também evitaria o ruído, a percussão, e exigiria um ambiente de silêncio:

A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à plateia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação) [...] A entrada franca do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, *a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido* (WISNIK, 1999, p. 35).

Parece ser essa a ordem subvertida em “La tos de una señora alemana”, em que um ruído externo ao concerto de música clássica perturba a audição e instala a possibilidade de outras significações, na medida em que instaura a participação desse ouvinte, que imagina, que ficcionaliza a história dessa interferência, desse ruído *desconcertante*.

À maneira de considerações finais

O processo admirado por Cortázar no *take* de Charlie Parker – as sucessivas gravações, as interrupções, a transparência da composição – é apropriado em seus contos: em “Las babas del diablo”, em “Diario para un cuento” e em “Teoría del cangrejo”, analisados anteriormente, também vemos as quedas e os avanços de um narrador que titubeia, que reconta. Se esse processo se dá no *take* de Charlie Parker por meio de sua interrupção, nos contos de Cortázar ele ocorre por meio das interrupções e quebras sintáticas, pela voz de um narrador que se autocritica e que comenta a própria narrativa. Dessa forma, o *take* exumado do Bird seria um parâmetro para a escritura cortazariana na medida em que

“abre sempre o flanco da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo” (WISNIK, 1999, p. 41). A interrupção, o *take* e não o ensaio (o treinamento para se chegar à execução perfeita, um “presente en función de futuro”) é o espaço próprio da crítica e da reformulação do texto enquanto ele está acontecendo:

Lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante, del amor, con lo que entraña de pérdida sensible pero a la vez con ese compromiso total que en otro plano da al teatro su inconquistable imperfección frente al perfecto cine. Yo no quisiera escribir más que *takes* (“Melancolía de las maletas”, p. 201).

Esse projeto é levado à literatura quando o narrador descortina a ficção assim como o músico interrompe a gravação e nossa ideia, enquanto público, do disco como produto acabado, editado, versão final da qual foram eliminados todos os problemas. Nesse sentido, “Las babas del diablo”, “Diario para un cuento”, “Teoría del cangrejo” e as *Morellianas* são escrituras *take*, pois operam com a interrupção, com narradores que duvidam da própria capacidade de narrar, que mobilizam e põem em xeque seu próprio estatuto: se não têm certeza, se sabem da impossibilidade de representar a realidade, estão pondo em jogo a capacidade da narrativa como tal. Assim, Michel (e as outras vozes que compartilham com ele a narração de “Las babas del diablo”), o narrador de “Diario para un cuento”, o de “Teoría del cangrejo” e Morelli fazem o mesmo que Bird ao oferecerem ao leitor um “conto exumado”: tentativas de conto, escritura.

Dessa forma, não é contraditório que o narrador duvide da capacidade de narrar, mas narre porque o conto se faz da exposição dessa insuficiência, se faz à medida que dá lugar à crítica, que recomeça. Os questionamentos do narrador, suas hesitações e a interferência de citações estão associadas à discussão a respeito da insuficiência da linguagem e da narrativa convencional, mas acabam por possibilitar as variações narrativas, os recursos plásticos como os vistos em “Teoría del cangrejo” e no capítulo 66 de *Rayuela*, enfim, os *takes* admirados por Cortázar. Conforme vimos nos capítulos anteriores, se na fotografia o que interessava era o *punctum*, a aparição do insólito, e no conto era a revelação do laboratório do escritor e a interferência de outras vozes narrativas; na música como

parâmetro para a escritura é o imprevisto e, muitas vezes, a intromissão de um ruído, de algo que comprometa a versão definitiva e mostre o fazer artístico em processo.

Os motivos apresentados nos textos estudados – um narrador que admite sua impotência narrativa, um tradutor que traduz uma realidade incompreensível, a crítica dentro do próprio conto, o conto metanarrativo, a ambição de uma escritura *take* – são próprios do projeto literário de Cortázar e são os traços que nos permitem inseri-lo numa linhagem de escritores modernos que operam com a crítica dentro da própria obra. Além dessa crítica interna, há um esforço de teorização presente em resenhas e ensaios do início de sua carreira e em livros que, ao longo do tempo, vão se tornando mais *sui generis*, os livros-almanaque. É essa criticidade que perpassa toda sua obra a que nos interessa: criticidade revelada em sua teoria sobre o conto, nos contos metaliterários e nos ensaios que assumem características ficcionais.

Os primeiros ensaios, como são exemplos “Teoría del túnel” e “Para una poética”, vistos no início desta dissertação, obedecem a uma estratégia argumentativa mais tradicional; são, de fato, um teste, um projeto, uma poética, mas os textos seguintes vão cedendo espaço à irreverência, a uma maior subjetividade, à intromissão cada vez maior de recursos figurativos, de imagens que condensam o argumento – como vimos em “Cristal con una rosa dentro”, que compõe um dos livros-almanaque do autor. Nos últimos textos, pode-se falar em uma invasão do registro da experiência: perde força o discurso dissertativo tradicional, a referência a autoridades, e ganha destaque a reflexão sobre a experiência narrativa do escritor. Alguns ensaios recorrem a uma ambientação ficcional, à criação de uma atmosfera narrativa e ao relato do anedótico como forma de persuasão do leitor, como vimos em “Algunos aspectos del cuento”, “Del cuento breve y sus alrededores”, “El sentimiento de no estar del todo” e “Del sentimiento del fantástico”.

A estratégia discursiva passa a ser sumária, os argumentos são elididos e prevalece a analogia. Tais textos atraem o leitor por meio de uma rede de imagens e relatam sempre algo da ordem do anedótico, que poderia muito bem ser o princípio de um conto. Da mesma forma, os contos, associados à esfera na definição de conto elaborada pelo autor, acabam dando cada vez mais espaço a um ruído, a uma desestabilização da narrativa, ao questionamento de seu estatuto – como ocorre em “Las babas del diablo” e em “Diario para

un cuento”, que parecem criar uma simultaneidade entre a escritura e a experiência do sujeito, como se o leitor assistisse ao vivo o processo de escritura, uma escritura em construção.

Parafraseando Updike, em sua afirmação sobre os ensaios de Borges, os ensaios cortazarianos “têm orações que podem se transformar em ficções”. As entonações de uma mesma metáfora ressoam em diferentes textos: a tese de “Algunos aspectos del cuento”, em que o ofício do fotógrafo é comparado ao do contista, retoma a temática desenvolvida em “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*), cuja releitura concretiza-se em “Apocalipsis de Solentiname” (*Alguien que anda por ahí*); a consciência da insuficiência narrativa, que acompanha essa analogia, está presente nesses contos, mas também em outros, como “Diario para un cuento” (*Deshoras*) e “Teoría del cangrejo” (*Papeles inesperados*). E é essa insuficiência que leva Cortázar a buscar na música uma forma de superação, como demonstra a escrita de “La melancolía de las maletas”, cuja reflexão sobre os *takes* é uma síntese da concepção poética de Cortázar. Se sua literatura deve ser como os *takes* do *jazz*, improvisada, o conto tem de avançar e recuar: talvez por essa razão “Diario para un cuento” e “Las babas del diablo” revelem o procedimento narrativo, as hesitações de quem conta. Se o conto é como a fotografia, “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname” têm de permitir o recorte da realidade e a abertura do pequeno ao grande.

Essas associações permitem entender que Cortázar é um escritor-crítico que faz do ato de escrever um de seus principais temas. Para isso, se vale de metáforas, dentre as quais priorizamos, neste trabalho, a fotografia, a relacionada à insuficiência narrativa e à escritura *take*. Elas não só não dão conta do assunto, como metaforizam a impossibilidade de retratar a realidade em sua totalidade ou de constituir uma obra literária nos moldes tradicionais: a fotografia, porque é um recorte da realidade; o *jazz*, porque, na sua construção, vale-se do caótico, da falha, da intromissão de “ruídos”. Ao usar essas outras formas de arte como tema-metáfora, Cortázar tematiza e metaforiza sua concepção do ato de escritura: incompleto, sempre uma escolha de um escritor (ou músico ou fotógrafo) que sabe da impossibilidade de total domínio da arte que busca realizar seja porque seu instrumento é insuficiente para apresentar o real, seja porque o ato artístico deve ser incompleto, misterioso, surpreendente.

Referências bibliográficas

DE CORTÁZAR:

➤ **Cuentos Completos 1.** 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003a. 606 p.

Bestiario.

Cartas de mamá.

Casa tomada.

El axolotl.

La noche boca arriba.

Las babas del diablo.

La puerta condenada.

Lejana.

➤ **Cuentos Completos 2.** 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003b. 519 p.

Ahí, pero dónde, cómo.

Apocalipsis de Solentiname.

Botella al mar.

Deshoras.

Diario para un cuento.

La caricia más profunda.

La escuela de noche.

Lucas, sus meditaciones ecológicas.

Manuscrito hallado en un bolsillo.

Orientación de los gatos.

Pesadillas.

Queremos tanto a Glenda.

Recortes de prensa.

Satarsa.

Segunda vez.

➤ **Papeles inesperados.** 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

Desde el otro lado.

Diálogos en Managua.

La tos de una señora alemana.

Manuscrito hallado junto a una mano.

Para una crucifixión cabeza abajo.

Polonia y El Salvador: mayúsculas y minúsculas.

Secuencias.

Teoría del cangrejo.

➤ **Obra crítica 1.** Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004b.

Teoría del túnel.

O surrealismo.

➤ **Obra Crítica 2.** Madrid: Alfaguara, 1994a.

Algunos aspectos del cuento.

➤ **Obra Crítica 3.** Madrid: Alfaguara, 1994b.

Para Solentiname.

➤ **La vuelta al día en ochenta mundos.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968.

Así se empieza.

Del sentimiento de no estar del todo.

La casilla de los Morelli.

La melancolía de las maletas.

Morelliana, siempre.

Yo podría bailar en ese sillón, dijo Isadora.

➤ **Último round.** 2. ed. Barcelona: Destino, 2005.

Cristal con una rosa dentro.

Del cuento breve y sus alrededores.

Casilla del camaleón.

La muñeca rota.

- **Diario de Andrés Fava.** Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- **Rayuela.** Buenos Aires: Seix Barral, 1985 (Col. Literatura Contemporánea Seix Barral).
- Corrección de pruebas. **Letras Libres.** Agosto de 2002. Disponible em: www.letraslibres.com/index.php?art=7659. Acceso em: 25/10/2009.
- **Salvo el crepúsculo.** Buenos Aires, Alfaguara, 2004a.

Para escuchar con audífonos.

- **Territorios.** 7. ed. México D.F.: Siglo XXI, 2002.
- Entrevista a Joaquín Soler Serrano. A fondo. Televisión Española. 1977.

SOBRE CORTÁZAR:

ALAZRAKI, Jaime. **Hacia Cortázar:** aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994a. (Contemporáneos. Literatura y Teoría Literaria).

_____. Introducción: hacia la última casilla de la rayuela. In: ALAZRAKI, Jaime et al. (eds.). **Julio Cortázar:** la isla final. 2. ed. Traducción de Montserrat Conill. Barcelona: Ultramar, 1988.

_____. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica 2.** Madrid: Alfaguara, 1994b.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado:** a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates)

BARCHINO, Matías. Mecanismo de autoficción en los últimos relatos de Julio Cortázar. In: LEGAZ, María Elena (coord.). **Un tal Julio** (Cortázar, otras lecturas). Córdoba: Alción, 1998.

BATARCE BARRIOS, Graciela. La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón. **Acta literaria.** Concepción (Chile), n. 27, 2002, p. 145-155. Disponible em: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700011&script=sci_arttext. Acceso em: 31/8/2009.

CAMPRA, Rosalba. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: MORILLAS VENTURA, Enriqueta. **El relato fantástico en España e Hispanoamérica.** Madrid: Siruela, Quinto Centenario, 1991.

- CANDIDO, Antonio. Prefacio. In: ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates)
- CASTRO-KLARÉN, Sara. Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 11-36, 1976.
- DÁVILA, María de Lourdes. **Desembarcos en el papel**: la imagen en la literatura de Julio Cortázar. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- D'ERRICO, Ana María. La escritura cortazariana en la tensión entre imperativos estéticos y políticos. In: LEGAZ, María Elena (coord). **Un tal Julio** (Cortázar, otras lecturas). Córdoba: Alción, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. Conversas com Cortázar. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio. **La interpretación, el texto y sus fronteras**: estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar. Madrid: Uned, 2001.
- HARSS, Luis. Julio Cortázar o la cachetada metafísica. In: **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- KLAHN, Norma; CORRAL, Wilfrido H. **Los novelistas como críticos**. México: Fondo de Cultura Económica, v. 1 e 2, 1991.
- LEGAZ, María Elena. Las metáforas del yo. In: LEGAZ, María Elena (coord). **Un tal Julio** (Cortázar, otras lecturas). Córdoba: Alción, 1998.
- MAC-MILLAN, Mary. Diário para un cuento: dos takes. **Revista Signos**, Valparaíso, v. 37, n. 55, 2004. p. 89-96. Disponível em: www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0718-09342004005500007&script=sci_arttext. Acesso em: 20/11/2009.
- ORTEGA, José. Prefácio. In: CORTÁZAR, Julio. **La casilla de los Morelli**. Buenos Aires: Tusquets, 1988.
- PERLADO, José Julio. **La esfera de los cuentos** (entrevista realizada a Cortázar), 1983. Disponível em: www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm. Acesso em: 20/11/2009.
- SCHNEIDER, Vítor Jochims. O olhar fotográfico e textual em *Prosa do Observatório* de Julio Cortázar. **Revista Contingentia**, vol. 3, n. 2, nov. 2008. p. 168-175. Disponível

em: www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6962/4493. Acesso em: 20/11/2009.

SOSNOWSKI, Saúl. Julio Cortázar ante la literatura y la historia. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica 3**. 1. ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. **Julio Cortázar: una búsqueda mítica**. Buenos Aires: Noé, 1973.

YURKIEVICH, Saúl. Un encuentro del hombre con su reino. In: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica/1**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

OUTROS:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário. Contos e contistas. **O empalhador de passarinhos**. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 9-12.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BACON, Francis. **Three studies for a crucifixion**. 1962. Oil on board, 1982 x 1448 mm © The Estate of Francis Bacon/DACS 2008 Courtesy Solomon R Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/francis-bacon/roomguide/4.shtm>. Acesso em: 18/10/2009.

BALDERSTON, Daniel. El cuento hispanoamericano del siglo XX. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BEHAR, Lisa Block de. **Una retórica del silencio**. México: Siglo XXI, 1984.

BECERRA, Eduardo. **El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento**. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

BIOY CASARES, Adolfo. **Descanso de caminantes**. Barcelona: Sudamericana, 2001.

- BORGES, Jorge Luis. La metáfora. In: BORGES, Jorge Luis. **Historia de la eternidad**. 24 ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- _____. **Idioma de los argentinos**. Madrid: Alianza, 1998.
- _____. La esfera de Pascal. In: BORGES, Jorge Luis. **Nueva antología personal**. 5. ed. México: Siglo XXI, 2004.
- _____. Utopía de un hombre que está cansado. In: **El libro de arena**. Buenos Aires: Emecé, 1975.
- BRAUNER, Victor. **Autorretrato**, 1931, óleo sobre madeira, 22x16,2 cm, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: <http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&qs=1>. Acesso em: 18/10/2009.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASARÍN, Marcelo. Ensayo[s] de escritores: Mercado, Heker, Piglia, Saer. In: Revista *Astrolabio*, nov. 2006. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Disponível em: www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/casarin.php. Acesso em: 2/5/2009.
- CASTAGNINO, Raúl. **Cuento-artefacto y artificios del cuento**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- CHIRINOS, Juan Carlos (ed.) et al. **Pequeñas resistencias 3**. Antología del nuevo cuento sudamericano. Madrid: Páginas de Espumas, 2004.
- CORREIA, Heloísa Helena Siqueira. **Borges: sob o olhar do simultâneo**. Assis: UNESP, 1997 (Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras).
- CURUTCHET, Juan Carlos. **Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática**. Madrid: Nacional, 1972.
- GIORDANO, Alberto. **Modos del ensayo** – Jorge Luis Borges – Oscar Masotta. 1. ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- GOMBRICH, E. H. **The story of art**. London: Phaidon, 2006.
- GOTLIB, Nádia Batella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.

- HERNÁNDEZ, Felisberto. Prólogo de un libro que nunca pude empezar. In: **Obras completas**. 5. ed. México: Siglo XXI, 1983. v. 1.
- JAMES, Henry. O desenho do tapete. In: JAMES, Henry. **A morte do leão**: histórias de artistas e de escritores. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1994.
- LESPADA, Gustavo. Felisberto Hernández: estética del interstício y lo preliminar. In: **Esa promiscua escritura**: estudios sobre literatura hispanoamericana. Córdoba (Argentina): Alción, 2002.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Arquitetura pentacular: o universo simbólico e místico do artista romeno Victor Brauner. **Revista Brasileira de História das Religiões**, ano 1, n. 2. Disponível em: www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf1/02%20Emerson%20Dionisio%20Gomes%20de%20Oliveira.pdf. Acesso em: 18/10/2009.
- OLMOS, Ana Cecilia. Discursos de la subjetividad: la crítica de los escritores. In: OLMOS, Ana Cecilia; CASARÍN, Marcelo (coords.). **Ensayo[s] de narradores**. Córdoba (Argentina): Alción, 2007.
- _____. Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana. **Crítica Cultural**, vol. 1, n. 1, 2009. Disponível em: www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica. Acesso em: 25/10/2009.
- _____; CASARÍN, Marcelo. **Ensayo[s] de narradores** (coords.). Córdoba (Argentina): Alción, 2007.
- ONETTI, Juan Carlos. “El infierno tan temido”. In: **Cuentos completos**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- _____. *A fondo*. Entrevista com Juan Carlos Onetti realizada por Joaquín Soler Serrano na TV Espanhola, 1977. Disponível em: <http://www.onetti.net/es/entrevistas/soler>. Acesso em: 2/5/2009.

- OVIEDO, José Miguel. “El ensayo moderno en Hispanoamérica”. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Falência da crítica**. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo, Perspectiva, 1973. (Coleção Debates)
- _____. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- PINTO, Manuel da Costa. **Camus: um elogio do ensaio**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- _____. **Poemas e Ensaio**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- QUIROGA, Horacio. **Decálogo del perfecto cuentista**. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroga1.htm>. Acesso em: 2/5/2009.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- STEIN, Gertrude. **Geography and plays**. Toronto: General Publishin Company, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? Tradução de Blas Matamoro. **Cuadernos hispanoamericanos**, 575, 1998, p. 31-32.
- WESSING, Koen. **Nicarágua, o exército patrulhando as ruas**, 10.8 x 15.9 / 27.5 x 40.3 cm. Disponível em: www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=813A419DDC86E367EDDAF7BE2B4BCFE9. Acesso em: 28/2/2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: VVAA. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

- CARRERA, Luis Gustavo. Supuestos teóricos para un concepto del cuento: espacio, estructura y símbolo. In: VVAA. **Teoría y praxis del cuento en Venezuela**. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- CASTAGNINO, Raúl H. **Cuento-artefacto y artificios del cuento**. Buenos Aires: Nova, 1977.
- CONZEVOY-CORTÉS, Leonor. Cortázar: las sorpresas de lo cotidiano. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 354-361, 1976.
- IBAÑEZ MOLTO, María Amparo. Galería de arte en la obra de Julio Cortázar. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 618-623, 1976.
- LANCELOTTI, Mario A. **De Poe a Kafka**: para una teoría del cuento. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- LIMA, Hermann. **O conto**. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.
- _____. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: M.E.S, [s.d.].
- LIMA, Sílvio. **Ensaio sobre a essência do ensaio**. 2. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1964 (Coleção Studium).
- MATURO, Graciela. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. 2. ed. Buenos Aires: Stockcero/Fundación Internacional Argentina, 2004.
- MORA, Gabriela. **En torno al cuento**: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1985.
- MORILLAS, Enriqueta. Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 618-623, 1976.
- OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl A. **El cuento y sus claves**. Buenos Aires: Editorial Nova, [s.d.].
- ORTEGA, José. Estructura, tiempo y fantasía en “Las babas del diablo”. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 407-413, 1976.
- QUINTANA, Juan. Cortjazzar. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 265-269, 1976.
- SAER, Juan José. **El concepto de ficción**.
- SOSNOWSKI, Saúl. **Julio Cortázar**: una búsqueda mítica. Buenos Aires: Noé, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. Categorías da narrativa literária. In: VVAA. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates)

URRUTIA, Antonio. Los territorios plásticos de Julio Cortázar. **Cuadernos hispanoamericanos**, n. 364-366, p. 618-623, 1976.

ZAVALA, Lauro. **Teorías de los cuentistas.** Teorías del cuento. México: UNAM, v. 1, 1993.