



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**



**A ENCRUZILHADA DA VIDA E DA MORTE:
O SAMSARA CORTAZARIANO**

VALDENIDES CABRAL DE ARAÚJO DIAS

Recife, 11 de julho de 2007

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA**



**A ENCRUZILHADA DA VIDA E DA MORTE:
O SAMSARA CORTAZARIANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística como requisito parcial à obtenção do grau de Doutora em Teoria da Literatura.

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Co-orientadora: Profª Drª Marcela Croce –
UBA - Argentina
Doutoranda: Valdenides Cabral de Araújo
Dias

Recife, 11 de julho de 2007

Dias, Valdenides Cabral de Araújo

**A encruzilhada da vida e da morte: o samsara
cortazariano / Valdenides Cabral de Araújo Dias. –
Recife : O Autor, 2007.
197 folhas.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.**

Inclui bibliografia.

**1. Literatura argentina - Contos. 2. Literatura
fantástica argentina. I. Cortazar, Julio – Crítica e
interpretação. II. Título.**

**860(82)
A860**

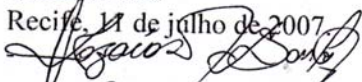
**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2008-87**

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A
TESE INTITULADA: "A ENCRUZILHADA DA VIDA E DA MORTE: O
Samsara Cortazariano", DE AUTORIA DE: **Valdenides Cabral de Araújo Dias**,
ALUNA DESTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

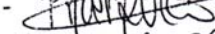
O julgamento ocorreu às 10h do dia 11 de Julho de 2007, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Tese de Doutorado intitulada: A ENCRUZILHADA DA VIDA E DA MORTE: O SAMSARA CORTAZARIANO, de autoria de **Valdenides Cabral de Araújo Dias**, aluna deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador), Prof.^a Dr.^a Marli Vila Nova de Moraes Hazin, Prof.^a Dr.^a Maria del Pilar Roca Escalante, Prof.^a Dr.^a Joselita Bezerra da Silva Lino, Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva. Sob a presidência do primeiro, realizou-se a arguição da candidata. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos à candidata: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola : **Aprovada**, Prof.^a Dr.^a Marli Vila Nova de Moraes Hazin: **Aprovada**, Prof.^a Dr.^a Maria del Pilar Roca Escalante: **Aprovada**, Prof.^a Dr.^a Joselita Bezerra da Silva Lino: **Aprovada**, Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva: **Aprovada**. Em seguida, o prof. Alfredo Adolfo Cordiviola comunicou à candidata Valdenides Cabral de Araújo Dias, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaías Ferreira dos Santos, Auxiliar em Administração, encerrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 11 de julho de 2007.



- 

-  (Francisco Ivan da Silva)

- 

- Marli Vila Nova de Moraes Hazin

- Joselita Bezerra da Silva Lino

AGRADECIMENTOS

À UFRN, em especial ao CERES – DCSH – Campus de Currais Novos, pela liberação para conclusão deste curso.

Ao professor orientador, Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola, quem competentemente soube me mostrar os caminhos de uma casa tomada por mistérios e personagens reais.

Ao Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, por ter-me acolhido como aluna-pesquisadora nos meses de outubro e novembro de 2004.

À professora Dr^a Marcela Croce, que me fez caminhar e sentir a tensão da obra de Cortázar nos cafés, metrô, cines, livrarias e teatros de Buenos Aires.

À professora Dr^a Zuleide Duarte, que me mostrou o prazer da descoberta de uma outra Literatura, mais humana e mais poética.

Ao professor Lourival, que me põe roda nos pés quando fala.

Ao professor Roland Walter, pela solidariedade demonstrada e por ter-me feito canibalizar uma série de leituras importantes na hora mais propícia.

Ao PQI, Programa de Qualificação Institucional da CAPES, por ter me possibilitado a conclusão deste curso.

A Maria das Graças Soares Rodrigues, pela dedicação e desempenho como coordenadora do nosso projeto PQI, vitorioso.

A Amarino Queiroz, meu colega, meu companheiro de idéias partilhadas, meu irmão: *venho visitar-te; e me recebes / na sala trajestada / com simplicidade / onde pensamentos idos e vividos / perdem o amarelo de novo interrogando o céu e a noite. / Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.* (A um Bruxo, com Amor - C.D.A)

A Deus, eterno em sua bondade, justo com os justos, que me colocou no caminho destas pessoas sábias e me reconfortou em cada dor física e psicológica.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e irmãos, minha grande fonte de equilíbrio, minha força, a essência primordial:

*Devia ter um outro nome o meu estado de sítio,
essas paisagens, passagens de cerca de aveloz,
a casa em ruínas, o mato morto,
a água morta,
morta a infância.*

*Devia rever o meu umbigo
ainda intacto, enterrado na porteira do curral,
as vozes dos meus irmãos,
o meu pai e seus versos,
suas brincadeiras de pegar cobra verde,
as minhas irmãs trancadas,
brincando de bonecas,
a minha mãe (e sua máquina) a costurar
oito vidas,
ponto por ponto
pespontos,
arremates,
cerzidos,
moldados em sonhos
que nunca ousou revelar.*

*Devia doer menos em mim,
esse meu estado de sítio.*

A Célio, que me preenche os sonhos e grande incentivador de meus estudos, que me fez mãe de Olívia e Célio Júnior: escrevemos a nossa história na cegueira absurda da paixão. Hoje a vemos claramente rasgada, coração exposto, racionalmente ao amor que se fortaleceu nesta obscura claridade.

À Professora, Maria Francinete de Oliveira, a que me fez escutar o silêncio da poesia mais pura e o rumor da prosa mais contundente; a que me mostrou o caminho de São Saruê.



À memória literária de Julio Cortázar, escritor que prestou grande contribuição para o reconhecimento da Literatura Latino-americana entre as grandes Literaturas.

RESUMO

Dias, Valdenides Cabral de Araújo. *A Encruzilhada da Vida e da Morte: o samsara cortazariano*. Recife, 2007. 200 p. Tese de Doutorado – Pós-graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal de Pernambuco.

Estar diante da escrita de Julio Cortázar é sobretudo arriscar-se a se perder nos labirintos armados por ele para prender o leitor. Esta leitura de sua obra produzida nas décadas de comprometimento com as causas sociopolítico-ideológicas da América Latina vem ressaltar o surgimento do homem novo como ser utópico, fragmentado, a princípio, pela escrita, em seguida pela constatação de fatos trágicos e, por fim, perdido por entre os labirintos existenciais, lugar de onde o autor reconhece o homem na sua plenitude de busca como elemento fundamental para modificar o panorama de uma realidade pré-sentida à distância. O que podemos vislumbrar desta produção ‘comprometida’ é que, nela, paradoxalmente o ser humano está fadado, seja ele autor, narrador, personagem ou leitor, ao jogo da amarelinha: sai atirando a pedra sempre no lugar certo, mas nunca chega ao céu. Entretanto, podemos assegurar que esse homem novo, produto da Revolução Cubana e das ditaduras, cumpriu bem o seu papel como personagem de sua própria literatura. Desta forma, circulando como autor-narrador-personagem, conseguiu empreender uma osmose, uma articulação convincente entre o fantástico e a realidade, entre o poético e o político.

Palavras-chave: Julio Cortazar, contos, compromisso, humanista.

RESUMEN

Dias, Valdenides Cabral de Araújo. *La encrucijada de la vida y la muerte: el samsara cortazariano*. Recife, 2007. 200 p. Tese de Doutorado – Pós-graduação em Letras e Lingüística, Universidade Federal de Pernambuco.

Estar delante de la escrita de Julio Cortázar es sobre todo correr el riesgo de perderse en los laberintos por él armados para sujetar al lector. Esta lectura de su obra producida en las décadas de compromiso con las causas sociopolíticas e ideológicas de Latinoamérica resalta el surgimiento del hombre nuevo como ser utópico, fragmentado, al principio por la escrita, y en seguida por la constatación de acontecimientos trágicos, y por fin perdido por entre los laberintos existenciales, lugar a partir del cual el autor reconoce al hombre en su plenitud de búsqueda como elemento fundamental para cambiar el panorama de una realidad pre-sentida a lo lejos. Lo que podemos vislumbrar desde esa producción “comprometida” es que en ella, paradójicamente, el ser humano, sea él autor, narrador, personaje o lector está destinado al juego de rayuela: sale tirando la piedra debidamente, pero nunca llega hasta el cielo. Sin embargo, podemos asegurar que ese hombre nuevo, producto de la Revolución Cubana y de las dictaduras ejecutó bien el papel de personaje de su propia literatura. De esta manera, circulando como autor-narrador-personaje logró emprender una ósmosis, una articulación convincente entre lo fantástico y la realidad, entre lo *poético* y lo *político*.

palabras clave: Julio Cortázar, relatos, compromiso, humanista.

ABSTRACT

Dias, Valdenides Cabral de Araújo. *The crossroad of life and death: the samsara cortazariano*. Recife, 2007. 200 p. Doctorate Thesis — Postgraduate in Language and Linguistics, Federal University of Pernambuco.

To be facing Julio Cortázar's writing is above all to risk oneself to be lost in the labyrinths crafted by him to imprison the reader. This appraisal of his work produced in the decades of commitment to the socio-political-idealistic causes of South America comes to emphasize the rising of the new man as a utopian being, fragmented, in principle, through writing, then by the corroboration of tragic facts linked to the Latin-American Dictatorships and, finally, lost among the existential labyrinths, place where the author recognizes man in his power of seeking, as the fundamental element, to modify the panorama of a reality foreseen at a distance. What we can discern from this 'committed' production is that, in it, paradoxically, the human being is predestined, be him/her the author, narrator, character or reader, to play hopscotch: starts always throwing the stone on the right place, but never get to the sky. Nevertheless, we can state that this new man, produce of the Cuban Revolution and dictatorships, carried out well his role as personage of his own literature. Thus, circulating as author-narrator-character succeeded in undertaking an osmosis, a convincing articulation between the fantastic and the reality, between the poetic and the political.

Key words: Julio Cortázar's, short story, compromise, humanist.

LISTA DE ABREVIATURAS

AAA – Alguien que anda por ahí
Oc – Octaedro
QTG – Queremos tanto a Glenda
UTL – Un tal Lucas
D – Deshoras
LM – Libro de Manuel
TFF – Todos los fuego el fuego
CC1- Cuentos Completos, v. 1

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	06
LA DIRECCIÓN DE LA MIRADA	12
PRELÚDIO EM QUATRO ATOS	17
1º Ato: Cortázar em 40 dias	18
2º Ato: O Retorno	28
3º Ato: A Festa	35
4º Ato: Último Tango	38
1ª REVOLUÇÃO	42
1. A Texturologia	43
1.1 O Inferno ou as peças do jogo de montar	43
1.2 Casa 1 A espiral barrada	51
1.3 Casa 2 A linguagem	55
1.4 Casa 3 Re-tecendo os temas cortazarianos	56
3.1 Historiando o fantástico	56
3.2 O fantástico na obra de Cortázar	62
3.3 Os livros re-contados	67
3.4 De gatos, ratos, cavalos e aranhas: o bestiário permanece	70
1.5 Casa 4 A personagem no conto cortazariano	75
1.6 Casa 5 O leitor cortazariano	77
1.7 Casa 6 “hablo de mí, cualquiera se da cuenta	80
1.8 O Céu: a ordem na desordem	85
2ª REVOLUÇÃO	90
2. A preparação para ser o outro	91
2.1 Do Exílio	92
2.2 A crítica como ponto de partida	97
2.3 Casa de las Américas – do comprometimento explícito	107
2.4 <i>Libro de Manuel</i> : panorâmica da ditadura militar na América Latina – o Brasil o meio	116
2.4.1 Histórias à margem de Manuel	125
2.5 (A)ssimetria temática: a política e o jogo nos contos comprometidos	130
2.5.1 Conto por conto	131
2.5.2 A realidade nos contos	153
3ª REVOLUÇÃO	158
3. Os labirintos existenciais	159
3.1 O amor e a morte dos corpos	161
3.2 A morte utópica	167
3.3 Os paradoxos obsessivos	171
3.4 Histórias “à margem de minha vontade”	177
3.5 O tempo, o espaço e suas armadilhas	179
3.6 O anel de Moebius: a estreita encruzilhada	181
PÓS-REVOLUÇÃO	185
BIBLIOGRAFIA	193



LA DIRECCIÓN DE LA MIRADA

Olhar na direção do olhar de Julio Cortázar, atingir a raiz de sua escrita, nada é mais desafiador, nada é mais instigante. Atingir, sobretudo, o veio dessa escrita que se diz comprometida, iniciada explícita e intensamente a partir de *Libro de Manuel* (1973) e seguir percorrendo a contística da década de setenta e início de oitenta num movimento cíclico que torna imprescindível a presença de outras obras, sejam literárias ou críticas. Já temos configurado um perfil estético-literário bastante consistente para a sua produção anterior que, se não valeu como fio condutor para o entendimento de sua obra agora analisada, abriu possibilidades de análises que ampliaram os conceitos até então formados para uma narrativa dita e aceita como fantástica, dita e aceita como metanarrativa.

Partindo de alguns pressupostos teórico-críticos básicos, e de um certo didatismo no tocante ao estudo dos contos, tratamos aqui de empreender uma análise, se não ousada, da obra cortazariana produzida a partir de 1974, mas com apontes para uma complementação do perfil crítico e estético-literário já existente e aceito. Esta análise toma um total de 84 narrativas curtas pertencentes aos últimos cinco livros de contos por ele escritos – *Octaedro* (1974), *Alguien que Anda por Ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980) e *Deshoras* (1982) – tomando como suporte básico *Libro de Manuel*, romance que aqui consideramos como o princípio de seu comprometimento explícito.

A necessidade de estudá-los partiu do princípio de que era importante somar o poético e a linguagem política ao quadro analítico já existente para um melhor entendimento de sua obra como um todo. De modo que aqui perseguimos as histórias cortazarianas atualizando-as na e pela leitura, se não crítica, mas aberta à reflexividade. Ler Cortázar hoje, após duas décadas de sua morte, é tentar preencher os vazios deixados pela sua obra. O comportamento adotado aqui é o do leitor pretendido por Ingarden e Iser. E,

como leitor, aceitar o desafio de “configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer imenso de desconfigurar”¹.

Cortázar insere-se entre os grandes escritores da América de Língua espanhola e sua obra tem uma relevância que transcende às fronteiras-pátria. É reconhecidamente um escritor original, tanto na forma quanto na temática diversificada que aborda. Sua obra abarca temas cotidianos perpassados por elementos insólitos, isto é, estamos nos colocando sempre frente a situações inverossímeis narradas nos ambientes mais comuns possíveis. O domínio da narrativa e sua imaginação fértil faz com que seja comparado em grandeza, por muitos críticos, a Borges e outros escritores de sua época. A aproximação que a crítica estabelece entre ele e Borges é pela temática urbana que ambos exploram. Selma Calazans (1988) recorda os dois como representantes máximos desta vertente do fantástico. Para ela, os dois inovaram o fantástico pela desconstrução que empreenderam e, mesmo as obras dos dois tendo como intertexto o fantástico europeu, ambos desconstroem o fantástico tradicional, “exibindo um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos da verossimilhança”. Entretanto, há um outro escritor argentino que também se aproxima de Cortázar. Esse escritor é Bioy Casares, que além de sua produção literária, também escreveu em parceria com Borges e Silvina Ocampo. Seus escritos misturam realidade e fantasia e estão impregnados de surrealismo. Sua obra, *La Invención de Morel* (1940), é considerada hoje um dos clássicos da literatura argentina, convertendo-o num dos escritores de língua hispânica mais importantes do século XX.

No Brasil, especificamente, há ainda poucos estudos sobre a obra de Julio Cortázar. Além de algumas teses de doutorado e dissertações de mestrado, cremos que a análise mais completa é ainda a do crítico Davi Arrigucci Jr., publicada em 1973, *O Escorpião Encalacrado: poética da destruição em Julio Cortázar*. Esta crítica aborda a obra cortazariana desde o início até *Prosa del Observatório*, de 1972, merecendo a leitura do próprio Cortázar que veio a considerar a obra como um livro sério, uma crítica rigorosa

¹ Cf. Paul Ricouer, 1994, p. 118.

que fugia ao elogioso, onde o crítico brasileiro conseguiu seguir as direções, as linhas de força de toda a sua obra.

Julio Cortázar, com suas narrativas curtas, juntou-se a vários outros escritores de seu tempo para produzir uma literatura que rompeu com a estrutura tradicional do gênero narrativo. A ruptura desse gênero permitiu-lhe perceber a existência de uma outra ordem para além da realidade plausível. Vários foram os escritores latino-americanos que se inscreveram dentro dessa outra ordem do real. Dentro dessa outra ordem Cortázar desenvolveu seus planos e fez o real transparecer em seus textos de uma forma tal que desbancou os conceitos de realidade literária até então em voga. Sua obra é vasta, sabemos. No entanto, coube aqui nos determos no recorte feito para análise e nele percorrermos essa outra ordem do real que se nos oferece em profusão poético-literária de cores, paisagens, idéias, personas. Entre outras coisas, estamos diante de uma literatura profundamente comprometida com o ser humano. Tal comprometimento resulta num humanismo ecumênico, bastante despolitizado por momentos, desembocando reiteradamente em uma literatura pura, cuja manifestação maior é o fantástico.

Para o devido entendimento do corpus escolhido, sem dúvida que a obra produzida anteriormente foi retomada em alguns pontos julgados necessários, com a finalidade de proceder comparações inevitáveis. Também os seus textos críticos serviram para encaminhar entendimentos acerca do próprio ato criador que dominava: especulações sobre o processo de sua criação, de sua des-escrituração e da necessidade da busca do novo pela incorporação do elemento político como ato humanizador.

Ler Cortázar hoje é um desafio pela grande bibliografia crítica existente e predominantemente elogiosa. Entretanto, o foco central desta análise, sem tentar desconstruir as existentes, reside em um ponto ainda pouco tocado em sua obra, que é a parte de sua obra mais comprometida explicitamente com os problemas sociopolíticos da América Latina. O mérito desta análise recai em sua tentativa de combinar elementos da realidade da época que foram escritos com elementos ficcionais já cristalizados nas obras anteriores tais como o jogo, o fantástico, o descontínuo do verbal que se mistura ao visual, enfim, toda uma

gama de processos sinestésicos que envolvem o discurso cortazariano e atravessa um percurso de mundos e modos de apresentação desses mundos, quer objetiva ou subjetivamente. A leitura e análise dos textos partiram fundamentalmente de seus textos teóricos, em especial dos que se reportam à escrituração do conto. De forma que serviram muitas vezes, ora como pensamentos ratificadores, ora como questionadores de posições do autor, ora como estimuladores de uma nova escrita ficcional. Assim sendo, o resultado dessa análise ficou estruturado em um prelúdio e três capítulos:

O Prelúdio reflete o caminho percorrido do leitor copulativo à obra, da obra aos críticos, ao universo contextual da obra, para retornar ao leitor que o expõe de forma transgenérica e pessoal, sem a preocupação de estar mostrando ou chegando a verdades absolutas ou relativas, tentando apenas atingir a verdade ficcional. Sobretudo, seguindo a paixão de explicar o que considera de mais instigante na obra de Cortázar, que é esse despertar para a escrita a partir de sua obra. Um caminho interpretativo possibilitado pela obra aberta. Não estaríamos analisando o texto literário, constituído de linguagem desde o ser que o operou, se estivéssemos em busca de verdades absolutas. Mataríamos o texto, o autor, a própria obra, na primeira e última análise empreendida; Ao contrário, há uma imbricação dos textos do autor com o texto do leitor para que se cumpra o que será denominado no decorrer da primeira revolução como cópula.

A Primeira Revolução, o ponto de origem, versando sobre o seu modo de escrever, as suas influências, os seus avanços e recuos dentro de sua trajetória literária, especificando-se a contística produzida na década de setenta e começo da década de oitenta. Tomamos nesta parte um termo de *Un tal Lucas* para desenvolver as idéias centrais sobre o seu modo de escrever: A Texturologia;

A Segunda Revolução, a da palavra empenhada, humanamente comprometida social e politicamente com os povos da América Latina, num momento em que estes dois aspectos adotavam uma postura involucionista em termos de direitos humanos e de liberdade de expressão: A Preparação para ser o Outro;

A Terceira Revolução, a existencial, envolvendo temas paradoxais como vida/morte, amor/ódio, prisão/liberdade, humanidade/desumanidade, sentimentos que caminham juntos numa conformação que permite o ser humano ora se deteriorar, ora se reformar, ora se conformar diante das situações criadas pela ficção cortazariana que, diferentemente de muitas, não toma a realidade como modelo. Ao contrário, toma a ficção como modelo para atingir uma outra realidade, muito mais impactante que a que se apresenta aos nossos olhos.

Da resolução desses três capítulos resultou uma pós-revolução da qual participou um leitor que tudo fez para corresponder às expectativas do leitor cortazariano. Resta saber se houve uma sintonia entre esta mirada e a velocidade que o texto curto exige. Mais importante ainda é saber se o jogo de análise e impressões aqui jogado contribuiu para dar um sentido novo a mais à narrativa cortazariana já bastante explorada. E, se Eco (1994:137) nos garante, como também o próprio Cortázar, que “a ficção tem a mesma função dos jogos” e, se “é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente”, tomamos Cortázar como um grande jogador do passado, o que facilita ao leitor, no presente, jogar com os sentidos possíveis de sua obra para o futuro e até aventurar-se a escrever cortazarianamente, isto é, anexando ao exercício investigativo o exercício poético daí resultante. Mais do que criticá-lo ou elogiá-lo, este trabalho resultou num diálogo amplo, não linear, para além das expectativas da pesquisa. Em todo caso, ao leitor desta, a tarefa de compreendê-la, e o jogo estará ganho, ou criticá-la. E então teremos pisado nas entrelinhas do jogo. Recomeçaremos do inferno.

PRELÚDIO EM QUATRO ATOS

A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que haja um objeto), mas também para que esse objeto seja em termos absolutos (isto é, para produzi-lo). Em suma, o leitor tem a consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento.

(Jean-Paul Sartre – *O que é Literatura* (2004:37)



PRIMEIRO ATO

CORTÁZAR EM 40 DIAS

04-10-2004

Vim em busca de ti, de teus segredos, de teus secretos labirintos. Tenho encontro contigo, marcado, datado, estipulado em um café da esquina, num subte qualquer. Quero tomar posse dessa casa cercada de fogos e túneis. Vim aspirar tua essência de gato, travar contigo um último round, decretar o final do jogo.

05-10-2004

Tenho minhas armas secretas. Manuel me dá as chaves que procuro. Chego tímida ao teu mundo octaédrico onde cada face se impregna de presente e de passado. Esqueceste de fechar tuas entradas e percebo que muitos a seguem. Sigo em frente, enfrentando-os, enfrentando-te afrontando-me por esses espaços onde encontro ainda a marca dos teus pés, sinais de tuas mãos. Nunca do teu rosto. Mas Manuel é uma criança em busca do desconhecido. Sim, Manuel está em mim, na minha forma de aventurar-me tentando desvendar a Joda cortazariana.

06-10-2004

Córdoba, Corrientes, Suipacha, Viamonte, Florida, Esmeralda, 25 de mayo, Reconquista. As ruas dançam, serpenteiam à minha frente em desordem. Eu, em desordem. O subte a me chamar. Quem sabe, estás a ler Trilce em alguma estação, disfarçado de gato, observando alguma verdade ou alguma maldade que ainda não se concretizou? Eu, sim, estou acidentalmente em um país determinado, numa cidade determinada, numa rua determinada. Determinada a te encarar de frente como se encaram os grandes sonhos ou os mais temíveis pesadelos. No momento, és meu pesadelo mais temível.

07-10-2004

Hoje tenho convidados. Formam comigo uma Joda octaédrica, Saul, Jaime, Omar, Graciela, Gilman, Montanaro, Maquera. Todos falaram contigo, estiveram contigo em algum dado tempo. E me mostram teus mundos e modos, tuas palavras fascinantes. Tentam aproximar-me de ti que, de tão longe que estás, retrocedeste à forma primitiva de cronópio. Entabulo com eles uma conversa sobre tangos, jazz e tuas preferências. A propósito, tenho que ir à estação Carlos Gardel.

08-10-2004

Hoje não quis saber de conversa com ninguém. Saí a caminhar. Atravessei a Avenida Las Heras, sem rumo. Entrei no Museu Nacional de Arte Decorativa. Vi uma exposição belíssima sobre o mate criollo. Mostrava todos os tipos regionais, inclusive os da região sul do Brasil onde se consome o mate. Uma sala reproduzia uma típica residência gaúcha, com o cavalo selado, amarrado em uma árvore e pessoas tomando mate. Peças de ouro, prata e porcelana, as mais belas. O Museu, se estivesse vazio, já seria uma obra de arte. Saí de lá como se sai de um sonho bom. Então é esse o mundo que Cortázar não viu e que não viu Cortázar.

09-10-2004

O MNBA estava expondo obras de pintores espanhóis do século XX. Mas o que me chama a atenção não é a pintura, senão uma escultura singular. Paro diante do Beijo, de Rodin e fico sem palavras. A pedra fala, o corpo fala, a razão, emudecida e distante. O mundo gira à minha volta. Caminho por entre pinturas e esculturas de deuses e ninfas, feitas por deuses que nos convidam a atravessar o inimaginado mundo das imagens e do im-palpável. E eu, que buscava só o mundo das palavras.

10-10-2004

Saio do Beijo direto para o mundo de Cortázar, onde o abraço estrangula e o beijo é sinônimo de morte. La fora é verão e todos desfrutam desse calor

natural que aquece o corpo, mas não aquece a alma. Sol lá fora, multidão deitada na grama ou caminhando a passos largos. Namorados se beijando por entre as árvores. Plantas nas janelas, flores de ipê roxo atapetando o chão. Só, diante de mim mesma, descubro o horror de um povo que ora livre, busca recuperar o que lhe foi tirado algum tempo, arrancado de suas entranhas: a família e a palavra.

11-10-2004

Sonhei com um gato. Era ele. E não veio roubar os meus sonhos. Veio para mostrar e estive a ponto de ser esse tal que tanto busco por entrelinhas quebradiças e pensamentos in-completos. Querer capturá-lo pela escrita, escalavrá-lo, escrevê-lo. Sobretudo inscrevê-lo no sólito da minha vida insólita e descontinuada pela distância e pelo frio.

12-10-2004

Adorno vigia o que pensam de seu dono. Ao longe, Manuel me acena como se quisesse me mostrar outras vias de acesso, mas some no esfumado dos meus sonhos, embotando minhas saídas. Caminho desolada... Viamonte-Maipu-Florida-Corrientes-Lavalle-San Martin-Reconquista-25 de mayo-UBA-Instituto de Literatura Argentina... Quem foi Ricardo Rojas? Contemporâneo de Cortázar? Não. Descobri que ele morreu em 57. conheceram-se? Será que Cortázar leu algumas de suas obras?

13-10-2004

Era Adorno ou Osíris, o que estava em meus sonhos? Se me pergunto isso é porque imagino que os gatos todos são misteriosos, independentes de nome, raça ou cor. Todos se enroscam nas minhas pernas e me olham como se soubessem que fazem aquilo por saberem mais de mim que eu mesma, por terem acesso ao meu sétimo sentido. Já observaram como os gatos dilatam a pupila quando nos encaram? Já viram os olhos de um gato no escuro: eles fazem raio-X de nossa alma.

14-10-2004

Retorno aos textos de Cortázar sempre com a impressão de que estou sendo policiada. Não sei se o que digo, digo além ou aquém do que me permite(m) o olhar crítico ou apaixonado. Gostaria de fazer com seus contos o que ele fez com os filmes de Glenda Jackson: reverter-lhe os finais, apagar-lhe as impurezas, para conservar-lhe o ar de cronópio imortal.

15-10-2004

Lucas me dirige um olhar de compreensão. Transgredir. É essa a palavra exata que se desenha no seu olhar de hidra. Entro nos textos como quem procura uma prova não sei de quê. Jogo-me numa zona desconhecida com uma expectativa de sair dela como se sai de um sonho consumado. Tento encontrar a cabeça original, mas me custa acreditar que elas se multiplicam e me devolvem sempre ao ponto de partida. O que preciso mesmo é texturologizar.

16-10-2004

Lucas continua a me acompanhar pelas ruas de Buenos Aires. Ruas largas e sem fim. Andar pelas ruas dessa cidade cortazariana é mais fácil que andar pelos labirintos traçados pelos seus textos. Entre a cidade e a cidade, entre a ciência e a poesia, impossível não lhe sentir os passos no rastro. Entre a cidade e o subte, impossível não pressentir que alguém anda por aí controlando o movimento das pessoas. Tem sempre alguém anotando algo numa caderneta. Enfim, tem sempre alguém escrevendo algo.

17-10-2004

Cortázar me oferece a sua própria lógica de ver o mundo. Não sei divisar qual o mais perigoso: se o que está visível ou o subterrâneo. Ambos fazem parte de uma grande árvore mondrianesca com o predomínio do negro. Os seus espaços com seus personagens dentro, quase todos presos em quartos, metrô... Tudo à sua volta passa do sufocar à morte. Tudo à sua volta passa. Ele, permanece.

18-10-2004

Alcançar a sua palavra. É isso que devo fazer. Alcançá-la pelos olhos de Alana ou de Osíris. Ultrapassar a zona do compreensível e aportar no museu onde Diana se encontra, fazer-lhe companhia para desvendar os segredos da morte através do quadro. Instigá-la a abrir a terceira porta. Escrever não é morrer um pouco? Será que Cortázar vivia através da morte dos seus personagens?

19-10-2004

Passo e repasso centenas de fotos dele. Faço com ele o que ele fez com as fotos de Solentiname. Algo mais há nestas fotos que não sei como explicar. Um olhar de galã encobre o do intelectual. A única foto com o olhar de intelectual é com um gato no colo. Mas que poder os gatos tinham sobre ele? Osíris, o julgador dos mortos? Adorno? Qual deles?

20-10-2004

Não quero somente escrever palavras bonitas sobre ele. Trata-se de elaborar uma tese e não um elogio. Apesar da fascinação que as palavras possam exercer sobre quem escreve, escrevo para testar-me, para pôr-me à prova. E, se escrevo sobre alguém quase intocado no momento, é para provocar-me e me dar a chance da descoberta, pre-ci-pi-tar-me texto a dentro, numa corrida em busca da essência da palavra ficcional cortazariana. Quero escrever o irrepetível.

21-10-2004

Não estou em busca do unicórnio. Estou em busca do homem que vomitava coelhos e caçava ratas, do que se deixava seduzir por um par de luvas pretas ou por um miado de gatas no cio. Decifrar o indecifrável. Quero arrancar o segredo esfíngico que finge ser irracional para (re)acionar a palavra.

22-10-2004

Manuel, Lucas, Cortázar e eu. Todos reais. Mas eu tenho a obrigação de fazer essa distinção. Eu tenho a obrigação de saber quem me acompanha. Três homens em um, fragmentado, a escrever histórias que se conta a si próprio de forma desconexa para driblar os sentidos aparentes. Prefiro-o, para prosseguir com meu trabalho de Ísis.

23-10-2004

Encontrar a via certa, atingir a veia, o veio fantástico de uma escritura múltipla e de alto e baixos. Empreender uma perseguição. Uma ditadura contra outra: a da palavra ser contra a palavra poder. Ditar a minha visão utópica de analista atenta (acho que crítica não sou) num tópico completamente dominado pela fúria e pelo horror. Ser uma revolucionária que participa da revolução escrita de Cortázar, fazendo a minha própria revolução.

24-10-2004

O Jacarandá. Primeiro se cobre de flores; depois, de folhas. Aprendi isso com um taxista. Então é isso. Tenho que modificar o caminho de minha procura, partir do fim para o começo, traçar uma ordem inversa. Percorrer à revelia de datas e dados. Andar com meus próprios pés. Deixar para trás os que se sentam à mesa comigo? Fazer meu próprio caminho? Assim talvez o encontre. Assim, talvez o entenda.

25-10-2004

Parei no burburinho da Florida para gastar a manga do sobretudo. Sobre tudo sentir a alma argentina, a confusão de vozes e de rostos, os turistas brasileiros como eu. Eu, uma anônima no meio daquele povo que em vez de bom dia, pergunta: “que tal?” E, dependendo da nossa resposta, dizem “bueno”, ou então “eso me encanta!” Imagino-o nos dias atuais, velhinho e anônimo nessa mesma rua... Quantos personagens interessantes teria para construir sem pensar num final trágico, sem aprisioná-los necessariamente em quartos ou metrô! E quantos personagens tenho e não sei como aprisioná-los em narrativas que me conto oralmente, mas que nunca sei como colocá-las no papel.

26-10-2004

Encanta-me ver que os dias se passam e me confundo mais e mais no meio da multidão. Uso disfarces de cronópio, ora ponho roda nos pés. Aqui o povo não anda, corre. E você tem que correr junto. O dia começa às dez, a noite se encerra (se é que se encerra) às quatro da manhã.

27-10-2004

Minha vida com os cortazarianos é instigante. Exilo-me para buscar no exilado que ele foi os sentidos do que para mim é saudade, para ele, recuerdos. Sinto que saudade é mais forte. Mas somos latinos. Acho que as dores são iguais. Quando sabemos que a dor vem de algo que lhe privam, e não de uma privação espontânea, a dor muda de figura. A dor muda.

28-10-2004

Procurar o homem novo que foi Cortázar no seu tempo. Entender suas várias faces. Melhor ver a sua face sem barba para entender a sua face barbuda. Entender a revolução dos homens barbudos? Isso me faz lembrar de uma lista de barbudos do meu país atualmente, sem sonhos coletivos. Melhor, somente com sonhos particulares. Mas Cortázar deixou que as suas palavras revolucionárias escorressem pela barba.

29-10-2004

O caminho cortazariano é outro: o dos cafés amplos e de meia iluminação, de bares e restaurantes cheios de gente, de bebida, cigarros e tangos. Mais famas e esperanças que cronópios. Na UBA, difícil separá-los dentro daquelas imensas salas, todos envoltos em fumaça de cigarro. Daria para organizar muitas jodas. E acho até que já estão formadas: umas, sem objetivos definidos; outras, sem objetivos nenhum.

31-10-2004

Vou ao aeroporto Ezeiza buscar um amigo (brasileiro) cronópio. A paisagem verde sob um sol que não queima me faz parar antes de entrar no aeroporto, seduzida pelo cheiro dos eucaliptos e pelas famílias em clima de piquenique, deitadas pelo chão, rindo e conversando entre uma cesta de pão e um malbec. Era uma tarde amena que se transformou numa fria noite de verão, de flores multicoloridas pelo chão e uma boa conversa brasileira.

01-11-2004

Esta semana, com Paulo, refiz caminhos que não planejava mais passar: casa rosada, obelisco, igrejas, museus, biblioteca nacional, livrarias, restaurantes, shoppings, cafés, praças, milhares delas, a Plazoleta Cortázar, a do cronópio maior, e até o cemitério Recoleta. Durante todo esse tempo, conversando com pessoas, não senti um Cortázar querido pelo seu povo. Ele é ainda o que nasceu em Bruxelas e o que morreu cidadão francês. Por aqui, não é o que escreveu argentinamente, embora sua biografia traga o 'nasceu acidentalmente em Bruxelas'. Será por acidente que nascemos em algum lugar? Falando nisso, fui à casa de Carlos Gardel.

02-11-2004

Quero dar a volta a Cortázar em quarenta dias. No entanto, essa volta está prevista para quatro anos. A volta que dou em quarenta dias é para me situar em seu mundo distinto e distante do meu. Em seu mundo re-sentido de fora para dentro. Como um voyeur, ele se ocupou dos problemas sociopolíticos de seu povo, e de seu tempo. Como voyeur, cá estou, espreitando, situando-me na calada da noite argentina cheia de ecos do passado, misturados a um presente que se quer tornar futuro. Busco exílio em suas palavras e encontro a anti-utopia da utopia que foi criar um homem novo. Recriar-se como um homem novo a partir da Revolução cubana, e me pergunto se esse homem novo já não tinha começado a nascer mesmo na Argentina, antes de sair daqui, com a Casa Tomada.

03-11-2004

Paulo me fala de Noll e de seus projetos foucaultianos, dos problemas da literatura homoerótica, enquanto isso, seguimos os passos no rastro de Cortázar. Ele, os de Noll; eu, os de Cortázar, a observar a Plazoleta Cortázar e todos os mistérios que a cercam.

04-11-2004

E assim percorremos essa semana: as ruas e as bordas desses homens duplos, dessas escrituras duplas. Melhor, dessas desescriturações. Paro para escrever as impressões do dia e dos lugares. Das leituras, principalmente das

que faço perdida no meio da multidão, ouvindo um cantor de rua, vendo um casal dançar tango ou um modelo vivo vestido de anjo. De cupido mesmo, a atirar flechas no vazio que circunda a vida de tantos rostos perdidos e encontrados no meio da multidão.

05-11-2004

El Hombre de la corbata roja me faz sonhar com um amor possível, com o meu amor. Mas é trágico. Tragicamente belo e fantástico. Julio Bocca, Alfredo, Jorge Fraga, Lucho, Mariano, Paco, Marcelo, Tito, Maurício, Ernesto, Adriano, Carlos, Roberto, Javier, Jiménez, Estévan, Gérman, Oscar, Robert, Lozano, Toto, Aníbal, Severo, Lauro, Lucas e ele, el hombre de la palabra roja.

06-11-2004

Paulo vai embora amanhã. Passamos o dia caminhando pelos mesmos lugares, os mesmos cafés, as mesmas feiras de artesanatos. Compramos incensos e sabonetes florais. São as únicas mercadorias que estudantes conseguem comprar em feira de artesanato. Tudo o mais são Sebos.

07-11-2004

Paulo foi e eu fiquei com meus livros, minha solidão de escriturar a dor cortazariana, a dor do latino-americano. Por Cortázar estou me sentindo latino-americana. Achando que somos.

08-11-2004

Começo a minha última semana com uma nostalgia gostosa que não sei de quê, nem de onde vem. Subo as escadarias da UBA com a estranha sensação de que vou voltar muitas outras vezes. Marcela me ajuda a ver coisas sutis que me passam despercebidas. Acho que nos tornamos grandes amigas.

09-11-2004

O Instituto de Literatura Argentina com as estantes carregadas de sonhos argentinos passados, presentes e futuros. Todos querendo ser simplesmente de verdade. Mas muitos conseguem ser somente um livro na prateleira.

10-11-2004

Romper as amarras, escrever para descobrir coisas. Descobrir o outro é uma aventura. Escrever Cortázar, não como um sentimental, mas como alguém que foi capaz de entender o quê da fascinação de suas palavras e de sua alma de gato. Eu não queria, mas essa dor CODificada depois de tanto tempo me vem por Manuel, em sua inocência de menino que está na Joda, sem entendê-la, mas que crescerá em uma liberdade condicionada por um passado de chumbo e sangue, dado a conhecer pelo manual.

11-11-2004

À tua procura, Cortázar, tenho andado por essas ruas de frio e sonhos. Ruas que conformaram teus pesadelos de homem e povoaram teus sonhos de escritor. Por essas ruas caminhei bem desperta para poder descobrir-te até no café da esquina mais próxima. Os cafés e toda uma atmosfera de passado e requinte. Os cafés propícios para se escrever, ler e conversar. Outro dia um moço de olhar perdido enchia as páginas brancas com letras negras, azuis, vermelhas. De todas as cores. Escrevia. Sonhava.

12-11-2004

Cramer com Jorge Newbery. María (uma amiga de Marcela) me dá uma cópia de um documentário sobre Cortázar. Estou ansiosa para ver, mas só vou vê-lo em casa, amanhã. Amanhã, sim, tenho encontro marcado com um homem que permanece, para mim, novo e sem barba.

13-11-2004

00:00. Pasage Boulline. La Dama de Boulline. Café com creme. Entro nessa que poderia ter sido a atmosfera perfeita para um conto cortazariano: cigarros, bebidas, mulheres e homens sedutores, conversas ao pé do ouvido. Exposição de pinturas homoeróticas. Muitos são os homens a verem o reflexo do sorriso de Magrit, de Ana, na vidraça das janelas, que no final é Marie-Claude. A cartomante olha a todos com olhos de flauta encantatória de serpente. O futuro nas cartas. Não quero ver o meu futuro nas cartas. Quero o imprevisível do imprevisível que foram esses quarenta dias dando voltas, circundando e circunscrevendo o que poderia ter sido o pensamento primeiro e último que

acompanhava Cortázar na sua função de médium da escrita. 03:00. táxi, aeroporto Ezeiza, mais um café. Mais tarde São Paulo, depois Recife. Minha casa. Minha vida retomada. E Cortázar junto por mais dois anos.



SEGUNDO ATO

O RETORNO

Todos os dias estou em Cortázar, debruçada nele, como um amante voraz faz com o corpo do seu amado. Nem todos os dias ele está em mim. Não desespero. Meu diário agora não segue datas, nem horas marcadas. Em algum momento sei que ele vai aparecer numa dessas folhas que rabisco, correndo o risco de não dizer nada. Esse nada que me apavora, mas que me impulsiona a querer saber mais, a sentir mais onde buscá-lo.

Começo dizendo a mim mesma que preciso seriamente desse diálogo mudo e solitário para poder pôr ordem no caos promovido por tantas leituras dele e dos outros sobre ele. Umas, úteis; outras, cansativas, dizem-me mais o que não devo fazer do que seguir adiante. Tenho outros rumos, outras bifurcações que me levam ao centro mesmo do que quero. Mas o que quero mesmo? Outro dia me falavam pela internet sobre a possibilidade de Cortázar ter sido um ativista político, um militante. Não há que se considerar assim. O fato de escrever sobre os temas que envolviam o momento sócio-histórico e político da América Latina, de se revoltar de forma literária contra a injustiça praticada contra um povo que considerava seu, não era o bastante para considerá-lo um ativista. Seu partido era o da humanidade. Sua busca, a da justiça. Sua arma, a palavra crítico-ficcional. O esperado por ele, que muitos leitores pudessem entender sua mensagem de esperança num novo mundo povoado por um homem novo.

Sofro com a solidão. Preciso de vozes que me soprem nos ouvidos a essência da palavra significar. Quero dividir, quero somar, multiplicar

conhecimento. Nunca subtrair. Sozinha, sinto-me subtrativa e perco o prumo, saio da fronteira que limita o meu raciocínio lógico e a imaginação. Sou um pouco obsessionada por uma presença que só se me apresenta em forma de textos.

Nunca mais sonhei com Osíris, nem Adorno se enroscou nos meus pés. Estou como que necessitada da orientação dos gatos, de suas astúcias e manhas para poder voltar a Cortázar que cada vez mais se distancia e me deixa absurdamente absorta, presa a um horizonte de palavras ambíguas, de histórias duplas e dúbias, cujo lance final eu tenho que dar, por negar-se à compreensibilidade.

Entretanto, volto, deslumbrada ou racional. O certo é que volto a ele cada dia como que por necessidade vital de entender o caráter humanizante de sua literatura por trás do ideologicamente colocado. Textos, sobretextos, intertextos, pretextos contextos para mostrar que o homem precisa ser humano, ou humanizar-se enquanto há tempo. Enfrentar a vida, apesar da morte inevitável. Inútil querer divorciar uma da outra. Estão ali, no páreo do instante presente, prestes à vitória ou à derrota.

Escrevo para que as idéias não morram. Acho que ele também. Num ato voluntarioso que me enleva e eleva ao mundo das coisas que poucos vêem, que poucos sabem dizer. Diferentemente dele, não escrevo como um médium. Escrevo por impulso natural, por necessidade e, sobre ele, por obrigação. Escrever, de qualquer forma, deixa-me em êxtase e, às vezes, ajo como Lucas, escrevendo difícil para dissimular o difícil que é escrever fácil.

Uma manhã justa de agosta, onde o sol preguiça seus raios por entre as nuvens e caprichosamente faz frio em Recife, reinvento-me para que uma nova vida brote de mim muito mais saudável e eu possa continuar a contar histórias de príncipes e princesas, de início, e depois possa introduzir as de gente real, como a de Cortázar, como a minha, mais interessantes, mais cheias de mistérios que as outras.

Graciela, Sílvia, Nora, Liliane, Magda, Lolita, Mercedes, Malumbá, Adela, Wanda, Lorenza, Teresita, Ernestina, Liliana, Zulema, Carmen, Ofélia, Raquel, Susana, Margrit, Ana, Paula, Marie-Claude, Zulma, Lina, Manuelita, Dina, Luciana, Bruna, Vera, Anna, María Elena, Denise, Lílían, Juanita, Claudine, Dora, Valentina, Mireille, Eileen, Alana, Glenda, Noemí, Matilde, Flora, Paola, Karen, Lily, Niágara, Dília, Janet, Diana, Laura, Yarará, Maggi, Sara, Felisa, Mecha, Luisa, Anabel, Dolly... são mulheres-personagens dos contos que estou tentando analisar. Elas me chegam, consigo traçar o perfil de cada uma, mas muitas se repetem nas suas angústias de mulher, nas suas lutas, nas suas faces perdidas nos seus labirintos interiores, frente a uma pintura, a uma fotografia, aos olhos de um gato. Nunca frente a um homem.

Amanheci com a impressão de que tinha descoberto algo importante pelas minhas leituras anteriores. Melhor, tinha confirmado algo importante. Cortázar se refere a Paracelso em uma passagem do *Libro de Manuel*. Na verdade, é uma alusão ao médico naturalista suíço. Mas essa alusão chega via Arthur Schnitzler, em sua peça de ato único que tem o nome *Paracelso*(1898). A peça tem trechos que se parecem muito com o proceder de criação literária cortazariana, com o comportamento de muitos de seus personagens em relação ao jogo como fazendo parte obrigatória da vida como busca de algo não definido. Ele deve ter lido Schnitzler porque sua obra encontra-se contaminada do sentimento paradoxal de vida e morte.

Mas esse pensamento paradoxal de vida e morte em Cortázar vem de muitas outras fontes. Vem da Índia, por exemplo. Cortázar viajou à Índia. As fotografias de *Prosa del Observatorio* comprovam isso. E é fato que muitos de seus textos estão carregados de ensinamentos budistas, da busca do centro mandálico, do nirvana, mas só encontramo-lo preso à roda samsárica. Cortázar queria o centro, o alto. Mas tudo isso é desenvolvido num processo circular que nos leva cada vez mais para o centro da sua própria vida, para a vida dos outros e para o centro do Universo.

Eram buscas apenas. Nunca encontros. Nunca a mais alta felicidade. Os personagens cortazarianos sempre presos no samsara, na existência cíclica. Nem ele, como autor, atingiu o nirvana, o grau máximo da iluminação, fadado

que estava aos renascimentos pela escritura, e hoje, pelas leituras que dela fazemos.

Queria escrever algo sobre o escrever cortazariano, mas hoje estou escrevendo pelo avesso do que penso, do que sinto. Até já tentei algumas linhas poéticas à parte. Nem isso. Ficou em mim o sabor das coisas inauditas e o saber do que me é incapaz de definir. Hoje, definitivamente, tenho a certeza de que não sou um médium. Talvez seja, mas não sei por onde começar. Malfadada à busca e a insistente vontade de descobrir coisas que só o coração sabe inventar, fica tolhida a razão. E tudo em mim implode e vem à tona em forma de desconexões e imprecisões que ouço internamente, mas não conseguem se externalizar. Acho até que vou me dar um tempo...

Talvez fosse melhor me transmutar em aranha. Ser tarântula... não como figura erótica, mas como símbolo espiritual, ou como o mito grego de Aracne. Tentar trançar meu tapete de lendas, rivalizar com esse Deus literário, aprisionar os seus sentido, os sem sentidos, os cem sentidos do seu dizer e nunca chegar ao fim. Melhor, vou invocá-lo à mesa da minha vã sabedoria mínima e deixar que os deuses, ou o diabo, des-ordene minhas idéias... ou as ordene de uma forma tal que eu possa chegar a atingir o céu dos abismos de mim mesma.

Na face mais secreta das palavras encontro o ouro e a aura da história mais banal e desconexa: jogos de idas e vindas e voltas em becos sem saídas e a necessidade de voar bem para dentro da mais obscura face da palavra criar. Saber pelos olhos dele a palavra exata e exígua, o momento único de onde se desprendem os fantasmas todos que ora se perdem, ora se encontram com... fundidos nas espirais de fumaça que engole, depois solta, disformes, pelos corredores da minha casa tomada. Entrar no jogo dele, jogo de cartas marcadas, fingir-me criança e pular amarelinha de susto as entrelinhas desse mundo de espelhos e fantasias. Captar os labirintos percorridos pelas famas e esperanças e dançar cronopianamente o frágil ritmo de uma supervida.

Um cronópio e eu a correr o mundo, a pensar na vida. A vida me basta, com todos os seus mistérios. A vida me basta e ao cronópio que corre a vida

pensando num mundo possível, num tempo possível. Um cronópio e eu, em tempo de esperança e fama.

Quero que meu coração te receba
E a minha mente se amplie
Ao primeiro clarão de tuas idéias.
Quero que sejas
Mi cambio de luces.

Entre a vida dele e a minha, separada pelo espaço e o tempo, muita coisa em comum: o inocente jogo da amarelinha, o amor pelos gatos e seus olhos de mistério, a vida circundada de famas e esperanças... e o jeito cronópio de achar que as palavras precisam ser encerradas para que digam, exato, o canto, o verso im-puro, e a andorinha atinja seu mais alto vôo sem se deixar morrer nos pés de Valentina.

Foi o ontem de tantos anos e ninguém mais soube se durou um sopro de vento ou o último quinteto de Mozart. Era simplesmente o fundo do tempo, sem tempo de recomeço, sem interesse pela vida e seus alegres jogos. As duas mãos do cronópio e o meu olhar de esperança andam querendo um encontro: duas mãos em grandes luvas negras e os meus olhos nus, tentando ver coisas que não consigo explicar. Os meus olhos nus querendo saber o que esconde tuas mãos.

A tua mão pesada e fria caiu sobre mim e as tuas palavras e(s)coaram em verdade por todo o meu ser. Sei que agora já não sigo sozinha em minhas meditações improváveis e desconcertantes. É como se a um passo de mim, a um segundo de meu tempo e toda a ternura transbordasse. Mas é o cricrilar de um grilo, o que ouvi, cortando a noite, as minhas palavras e gestos, o meu medo de entender esse tal...

Quero que toda a minha mente lúcida
(se é que há lucidez)
te alcance fora do tempo,
eu, caçadora; tu, jogador,
em busca da palavra inicial
ou apocalíptica.

É possível tocar tuas palavras mágicas e, qual abelha, extrair-lhes o quê dos cem sentidos e trajetos desse favo aberto na pele e encantado na alma. É-me permitido picar o mais temível pensamento, sorver-lhe o pólen doce e ganhar os céus.

Queres que te faça algo que ainda estou por descobrir nestes abismos dimensionais. Escalo montanhas, desço às regiões abissais que não me dizem nada, mas apontam para as pegadas de um cavalo alado, trotando e soltando faíscas incandescentes, que me cegam e me deixam na mais absoluta certeza de que me segues e não posso tocá-lo.

Outro dia desci ao porão do mundo e vi ratos e toda a imundície existente. Eu era um rato de baixo escalão, massacrado, sem poder dizer que a vida rata é a que mais se vê, a que mais se sente. Séculos e mais séculos sobre as nossas costas. Eis que o mundo se derrama sobre mim e sobre todos os outros que ousam confessar os seus fantasmas ou coisa parecida. O mundo pesa. O mundo e seus concretos, suas faces de pedras, seus homens-pedras, seus subterrâneos e todos os seus subterfúgios. Tenho pena de mim que não consigo senti-lo sem sentir o leve toque do caos e das coisas que, por serem tantas, são de todos. Mas teimo em achar que são minhas. Só minhas.

Debruçada nos teus livros, meu pensamento te alcança na distância dos anos, entre um café, um conhaque e um tango. Agora estou presa a ti como a um amante platônico que só se deixa ver pela foto-grafia de outros tantos imprevisíveis rostos, de tantos outros imprevisíveis sonhos. É impossível prever o destino de meu amor fora de hora. Meus passos seguem firmes na direção do nada que envolve esse momento de escritura. Meu olhar caleidoscópico capta o que ninguém mais quer ver. Esse cheiro de coisa fétida em cada esquina, como a me barrar, só me aponta o caminho certo: aonde quer que eu vá, haverá sempre um olheiro e um farejador, querendo ver e sentir o que sinto e não consigo.

Quero que o teu ser de luz me preencha
a mais sublime forma de pensar a vida,
de sonhar o mundo e suas tentativas de humanizar-se.

Quero o gérmen, a palavra secreta,
segregada e sanguinária.
Quero a tua arte.
Ser arteira e artéria,
matéria da criação mais sagrada.

Uma rosa solitária, solidária, um florete e seu armador a maquinar a presa certa. O sangue, a vida longe, longa-breve, o pensar além, pensando agora. A irônica ponte triangular criada entre a flor, a arma e o homem: tanto fere como prende; tanto enfeita a vida como a morte; tanto é, na sua frágil existência que se perpetua no olhar da presa. Apenas a arma e eu, na mira da presa, sem pressa, olho no olho e a ânsia por descobrir o melhor golpe, o fatal golpê, onde a arma é o olho e o que está por trás. Eu, nessa jogada de imaginar o já imaginado, o que está ali e não vejo, matéria desfibrada, volátil. Agora nós dois no centro do mundo nos tocando em segredo de confissão: não mataremos; não morreremos. Seremos nós. Apenas nós.

Se é vero tudo quando dizes e tudo quanto ousar entender, assevero que tenho as minhas fases, o meu atrasar de relógios, o meu sono, as minhas traças, sobretudo. De vez em quando faço o pó dourado espalhar-se no ar para montar a minha própria imagem de insensível e cortar o último e o pior azar da vida: ser essa tal que no calor da hora tenta caçar os sentidos do humano em ti.

Embragada de tangos e tragos, trago o meu passado nos ombros, que o presente nada me diz e o futuro é alado. Habita em mim o velho hábito das coisas eternas e ternas, como a sonhar o outro lado do outro, sem deixar que o outro jamais seja o tempo em fuga. Entre o meu pensamento e o teu, os meus dias esbarram. E já não posso seguir sem um copo, um trago e um papel. Já não posso sonhar sem a presença dos gatos, sem a companhia de um bom tango, sem Jazz... sem Lucas.

Entre o meu pensamento e o teu, um mundo com suas alegres danças e seus papéis anódinos. Cavar até o sem fim do túnel, retro-prosseguir sem me achar, perdida por entre aranhas e ratos nesta labiríntica sub'alma. Calar-me diante do inevitável encontro, saber-me tudo, sem sabê-lo, viver esse enigma que me convoca e me deixa de fora. Conciliar-me com os teu túneis...

É meu esse rosto perplexo: os olhos que tudo vê... a boca de quem tudo diz... os vincos na testa do peso dos tempos... o nariz e os ouvidos por onde tudo entra e se filtra e se infiltra nesse cérebro arrazoadado.

A ti, esta autópsia autorizada e este medo das minhas tantas faces, dos meus tantos eus que cada vez mais se fragmentam e se reconciliam diante de ti. Tudo o que fiz ou faço é espiar a vida pelos seus ângulos mais obtusos. Tudo o que a vida faz é expiar-me, por não temer a palavra nua, essa que bate na cara e gruda e marca, feito breu. Tudo o que faço com a vida é dizê-la. Um mundo inteiro e seus mistérios escondidos no que foi contado e adivinhado.

Quero que todo o teu ser, iluminado,
persiga os meus passos e me mostre
os confins das estradas percorridas,
os pousos mais sutis, os encontros mais furtivos.
Quero que faças festa em mim.



TERCEIRO ATO

A FESTA

Leio e escrevo Cortázar como bem disse Bachelard na introdução à *Poética do Espaço*, “nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor”. E é nesse movimento de fantasmagoria que me detenho e me instalo por esses subterrâneos, galerias e quartos fechados, com a sensação de que estou vivendo uma grande festa. A festa dos que não saem dela sem ter bebido a grande taça de uma bebida finamente amarga e doce, bendita e maldita ao mesmo tempo. Depois de ter dançado as muitas danças e ter suado palavras desencontradas por todos os poros, procedo aqui sartreanamente: a minha tarefa não foi a de adoração do humano em Cortázar, mas a constatação da humanização, ou seja, a confirmação do resgate do humano pela sua literatura comprometida.

Saio dessa festa que é ler e escrever Cortázar, e me imagino enorme e de mãos grandes como se tivesse sido possível alcançá-lo na eternidade que é sua texturologia, jogando uma rayuela diferente, resoluto, onde o inferno se transforma em céu como num passe de mágica e mágicos fossem todos os labirintos que percorri sem nunca aprisionar o minotauro, esquecida que sou de ter deixado a lâ presa, ao fechar a última porta de minha casa tomada de indagações e desejos de respostas que nunca me chegaram, ou me chegaram, todavia, incompletas.

E revejo, no meu itinerário de volta para casa, que as portas apontadas por ele sempre me levaram para respostas ambíguas e enigmáticas, como se precisasse, a todo custo, quebrar a esfinge, para arrancar os sentido de que precisei e precisei por toda essa longa busca de estratégias traçadas, como se fosse a uma guerra (e fui) e todas elas modificadas no meio do caminho, por culpa da pedra drummondiana, nunca das minhas oscilações infundadas.

Nesse metrô que agora me traz de volta, envolta numa atmosfera onde a imaginação me visita com frequência, entrando em choque com a realidade, reconheço: jamais serei Marie-Claude, porque todos me olham sem necessitar de espelhos. Daria tudo para estar sentindo a sensação de estrangulamento e levo as mãos ao pescoço em sinal de proteção. Em cada estação, portas se abrem e se fecham num entra e sai de pessoas sem fim e eu, ainda sem rumo certo, permaneço entreaberta, a esperar. Manuel caminha comigo, lado a lado, eu sinto. Muito mais novo que eu, assistiu na década de oitenta, entre outros fatos ocorridos na América Latina, certamente considerados fantásticos, por Cortázar, a Guerra das Malvinas, a queda de Pinochet e continua no passo-a-passo, vendo a trajetória de Fidel Castro nesses quase 50 anos de poder e resistência. Com certeza, muitas das mansões do ditador cubano serviriam de cenário para muitos contos anti-utópicos. Creio que alfabetizado, mas desencantado com a figura que fez Cortázar pensar num mundo mais humano. Morta a utopia revolucionária que fez do seu manual de alfabetização o grande sonho futuro. Manuel jamais vestirá uma camisa com o rosto de Guevara estampado. A imagem de um Fidel heróico não foi por ele visualizada. E, a

pensar pelo significado que tem seu nome em espanhol, onipresente, onisciente, prestes a fazer a sua própria revolução.

Se é que é possível chegar à casa sem sentir essas aranhas todas que me roem por dentro, sem encontrar cavalos no meio do caminho, nem precisar caçar ratos para sobreviver, terei atingido o fim de uma etapa nessas histórias que me conto e re-conto numa forma híbrida de melindre e racionalidade. E, quando me pegar de portas fechadas a distribuir o tempo que gastei, querendo penetrar nas tuas histórias sem migalhas, que, estas, viraram minhas, terei atingido , *mise-en-abîme*, a verdadeira cabeça dessa hidra cortazariana. E, sem medo de fantasmas, depositarei este caçador de crepúsculos no mais alto dessas prateleiras cerebrais que construí desconcertadamente. E pensarei, finalmente, como ele que, “un buen crítico no necesita de fechas precisas para establecer una cronología literaria, el tiempo está inscrito en lo escrito, en las adherencias del momento, las modas estéticas, lo in y lo camp”. Por isso deixei as datas para trás, esperando que o pensamento dele se cumpra em mim nessa longa marcha que me propus seguir.

E, por fim, quando terminar de me contar essas histórias todas, terei, a exemplo de Manuel, um manual de como se entender o mundo através do outro, de como reivindicar pela palavra sem ser panfletário, de falar de política sem ser político, de combater sem ser militante. Depois disso, de dentro de mim nascerá uma mulher nova que, diferentemente do homem novo que quiseste ser, e foste, a teu modo, a julgar pelo momento em que viveste, sem o perigo de um confronto e de uma aceitação, terá vencido o desafio da língua estrangeira e da linguagem labiríntica. Se chegarei aos limites máximos do didatismo e da subjetivação será para melhor penetração da obra e para sentir Cortázar como um escritor engajado no sentido de que sua palavra literária tornou-se ação, através dos seus leitores. A quem me ler, caberá a tarefa de fazer fluir e fruir essas revoluções de quem, inssurecta, teima em considerar-te humanamente fantástico no que escreveste e fantasticamente humano para se preocupar com o outro como ser.

E te encerro numa profusão de diálogos
onde tento decifrar tua voz

na voz de tantos que são o teu espelho
e tua face mais humana.
E te penso como esse homem
Permanentemente novo e atual
Que, ora mudo, diz tanto
Do tanto que quis dizer de ti.



QUARTO ATO ÚLTIMO TANGO

Teria direito a dançar um último tango contigo, porque, por noites a fio te tirei pra dançar e só agora me permites. Se acompanhei teus passos? Dançamos parados, frente-a-frente, olho-no-olho, sem ouvir um toque. Um passo sequer, pra não quebrar a troca. Perdi-me em sonhos. Entrei em teu mundo e vivi o momento que agora componho. Como distinguir corpo e dança? Ainda estamos agarrados à breve esperança, ao prazer puro e simples da contra-dança.

— ¿ Cómo te llamás, en la oscuridad quiénes somos vos y yo?

— Somos dançarinos da vida a querer driblar a morte. Todos os dias e noites, a vida inteira, o mundo gira, dançarino. Quantas voltas a gente dá. Muitas vezes, sem destino, caminhamos em várias trilhas, subimos em vários morros, descemos imensos abismos. Não encontramos saída. É a vida. E a vida gira. Gira tudo. Os giros que hoje damos, inconseqüentes ou não, têm um pouco de emoção.

Alheios à verdade do amanhã, nada importa. Nem o mundo lá fora. Depressa, não percamos a hora! Que pena, os giros... são tão incertos! E nem sempre que tudo gira, dançarino, estás por perto. Se é possível, acaso possas, repitamos, sem demora, os mesmos morros, trilhas abismos, os mesmos

passos, sem procurarmos a saída. Se juntos estamos e juntos giramos a vida, não precisamos sair... Vivamos à nossa medida.

Tanta coisa que eu queria falar nesta contra-dança. Não consigo. Nem mesmo sei se a nossa medida é calculável. Se o nosso tempo – passageiro – dará chance de vivermos sem limites esse fogo que nos queima... Se nos será permitido dançar a música da vida... Porque a vida, essa vida que imagino, é tão perfeita quanto ilógica. Mas é apaixonante. Por isso, deixemos correr o tempo. Não pensemos no futuro. O futuro me dá medo. Então me agarro ao presente como a um brinquedo quebrável – frágil – mas presente. Poderemos ter tantos presentes!

E imaginei um presente maravilhoso, tão particularmente meu, que nem me dei conta de que já és meu passado. Para continuar feliz, tenho que esquecer o passado e viver a minha medida presente. Mas a minha medida é insuportável sem ti. Por isso vens sem explicação. Chamo-te em pensamento, não preciso nem falar. Porque não há um segredo teu que eu não tenha desvelado. Algo há que ata as nossas medidas. Cantas à morte? Eu à vida em seus mistérios. Preferes o amor trágico? Eu, o amor venturoso.

— ¿ Pa' que encender la luz, si al fin, total, lo mismo de estar vivo que morir?

— E pensar que a nossa dança está prestes a terminar... Ainda estou planejando como dar os primeiros passos. Imagino o que eu possa aprender! Sou principiante. Mostre-me a fonte da vida. Quero ir lá beber prazer. A qualquer hora, sem pressa, vou sem medo. Conhecer o desconhecido é minha maior vontade. Depois de ti não consigo pressentir qualquer perigo. Não me deixes desistir. Até aonde me levar, quero ir. Ensina-me como se dança essa misteriosa música. Se eu demorar a aprender, insiste, tente. Sou como a folha em branco. Ensina-me quantos passos for preciso, com paixão imoderada. Ensina-me tudo. Não importa tempestade ou calmaria, quero que vejamos juntos o nascer de um novo dia.

— No habrá más medianoche, aquí, volverá el claro tiempo de vivir.

— Todo o tempo do mundo fosse meu, dançarino, gastaria deslizando por sobre teu corpo, aprisionando pensamentos. Mas o tempo corre veloz. E me tocas, ora sutil, ora violento. Esses toques, por vezes, abrem feridas e deixam cicatrizes profundas de crescimento, de crença. Não no nosso futuro; na nossa dança. Essa que nós conhecemos. E nada, nem ninguém poderá superá-la. Nem o tempo – infinito em sua fisiologia e finito enquanto vida corpórea. Agora tenho em minhas mãos a tua alma, o teu destino. Tenho algo teu agora permanente em mim.

— Nos quedaremos solos y será ya de noche.

— Não importa. Perdoa-se me ainda tento dançar contigo outra vez... É que há algo em ti que preciso com loucura. E, em vão, tento descobrir o motivo da procura. Se não há dança, minha alma fica presa, encarcerada, vagando, cercada em grades de ferro, envolta em pensamentos... E és tu, meu carcereiro, que me deixas sem saída... Mas hoje estamos aqui, frente a frente, sem palavras. E os braços que me abraçavam paralisados no ar. Os pés, que outrora traçavam os mesmos passos que os meus, estão que petrificados. Ainda devemos dançar? Nossos passos são passados? Os ritmos, longe se vão? Mas nos teus olhos vazios eu busco alguns resquícios de sonhos, de ilusão. São tantos ainda que não cabem na palma de minha mão.

— Yo diré: ya es muy tarde.

— O que restou dessa dança ficou só no pensamento. Não é tarde pra nós. E, enquanto o tempo passa vou descobrindo maneiras de ir saindo de ti. Preciso descobrir minha trilha, ultrapassar meus abismos. Agora sim, dançarino, está lejo nossa dança. Danço sozinha uma música sem ritmo, seca, sem nada... Não há viagem. Saudades da tua dança... Uma dança que não se explica: é sentida, ritmada, acompanhando as batidas o toque do coração. O que me falta? Um passo a mais, a melodia da alma pura, o som das notas, os passos cadenciados.

Guardada numa caixa de concreto – suspensa no ar – ouço *Trottoirs de Buenos Aires*. Não há nada em lugar nenhum... convergência de cores.

Ficaram presas todas as palavras, todas as palavras. Desejos de te sentir por perto, dançar contigo outras vezes depois de um tempo infinito, nem sei que música. Mas isso não é mais a nossa dança... é a minha vida, dançarino, que está em jogo. Continuemos dançando, preciso sobreviver.

PRIMEIRA REVOLUÇÃO A TEXTUROLOGIA

Todo libro surrealista es en alguna medida vicario. El hombre que lo escribe está en actitud de restitución, y admite ser llamado como Parsifal der Reine, der Tor; su obra evade lustralmente las normas que lê tiende el lenguaje.

(Julio Cortázar – **Teoria do Túnel**. In. *Obra Crítica*, vol. I, 2004:111)



1. A TEXTUROLOGIA

De que é, como é feito o tecido narrativo cortazariano? Para se compreender melhor o funcionamento de sua obra ficcional e sua tecitura enquanto obra multigenérica, necessário se faz proceder a uma articulação com o seu texto crítico. Sabendo-se que Cortázar foi um crítico eclético – sua crítica foi além da literatura – podemos pensá-lo como o escritor rebelde que descreve em sua **Teoria do Túnel** (2004:67): diferentemente daquele que escreve por conveniência, e com isso esburacando e afundando a bandeira das letras, o escritor rebelde, como ele, tem conhecimento – e conhece a fundo, pelas críticas que fez – do que chama de “ordem literária vigente” ou de “estruturas consideradas escolarmente como normativas”. E é lendo essa ordem literária vigente e tomando por base a obra literária criada por Balzac que ele chega à conclusão de que a literatura falseava o homem por não mostrá-lo em sua totalidade. Desta forma, o escritor rebelde se coloca como um destruidor por dois motivos: por necessidade moral e pela reconquista instrumental, isto é, fazendo uso da liberdade como conquista existencial, para, através da agressão às formas literárias tradicionais, encontrar a sua própria formulação literária. Explicando como se daria essa destruição, Cortázar (2004:67) afirma:

Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa.

Pegando emprestado um termo de *Un tal Lucas* (1979), ‘texturologia’, partimos para um ponto da obra de Cortázar que supomos ter sido o desencadeador e (a)firmador de sua primeira revolução: a linguagem e sua disposição espiralada dentro do texto ficcional a puxar o leitor para um centro

imaginário onde o real é peça chave. Em seguida, recolhemos o novelo de lã deixado por Irene dentro da casa tomada para entendermos os procedimentos dessa escrita-textura, onde o autor tece, trama, dispõe as partes de um todo sem se prender às fórmulas já cristalizadas pela língua e pelos padrões exigidos pela literatura vigente, sem se preocupar com a linearidade formal, temporal ou espacial. Racionalmente ele penetra o sentido das palavras para criar uma nova contextura, ou seja, trava uma luta não linear com o texto para mostrar uma forma de expressar a desordem do real e, dentro deste real, a desordem do ser humano. Cortázar afirma em *Un tal Lucas* (p. 308):

No se conocen límites a la imaginación
como no sean los del verbo;
Lenguaje y invención son enemigos fraternales
y de esa lucha nace la literatura,
el dialéctico encuentro de musa con escriba, lo
indecible buscando su palabra,
la palabra negándose a decirlo
hasta que le torcemos el pescuezo
y el escriba y la musa se concilian
en ese raro instante que más tarde
llamaremos Vallejo o Maiakovski.

Semelhante à ópera wagneriana, Cortázar entrama no seu texto os mais diversos gêneros e temas. O verbo para ele só conhece os limites da imaginação. A tessitura textual que se vai conformando ao longo da narrativa cortazariana dá-se mais no plano semântico e é por esse plano que seguiremos. Daí a imprescindibilidade do re-conhecimento contextual para melhor inteirar-se do seu sentido. Os limites da imaginação desse autor que escreveu de modo ‘trans’ ultrapassam as noções que temos sobre a construção do texto ficcional tomado no seu sentido tradicional. Assim ele cita Vallejo e Maiakovski como exemplos máximos de casamento dialético entre a palavra e a criação literária. Sobre o ato criador do primeiro, Mariátegui afirma que

Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentra en su poesía - sobre todo de la primera manera - elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en

continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo.²

Do segundo, sabemos que Maiakovski foi um dos principais integrantes do movimento futurista russo, distinguindo-se como o mais ousado renovador da poesia russa no século XX. Dele, Haroldo de Campos nos diz que,

é o maior poeta russo moderno, aquele que mais completamente expressou, nas décadas em torno da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos do tempo e as novas formas que estes demandavam. Maiakovski deixa descortinar em sua poesia um roteiro coerente, dos primeiros poemas, nitidamente de pesquisa, aos últimos, de largo hausto, mas sempre marcados pela invenção. "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária", era o seu lema, e nesse sentido Maiakovski é um dos raros poetas que conseguiram realizar poesia participante sem abdicar do espírito criativo³.

Dos dois poetas, o gosto de Cortázar pela renovação do fazer literário, pela revolução que empreendiam ambos desde a temática à própria forma. Dos dois homens, o espírito revolucionário. De Maiakovski herdou a síntese da poesia para o conto. Assim ele se expressa em um poema⁴:

Eu/à poesia/só permito uma forma:/concisão,
precisão das fórmulas/matemáticas./Às parlengas
poéticas estou acostumado,/eu ainda falo versos e
não fatos./Porém/se eu falo/"A"/Este "a"/é uma
trombeta-alarma para a Humanidade./Se eu
falo/"B"/é uma nova bomba na batalha do homem.

De Vallejo a herança da piedade humana e a responsabilidade pela dor do homem:

I, desgraciadamente,/el dolor crece en el mundo a
cada rato,/crece a treinta/minutos por segundo,
paso a paso,/y la naturaleza del dolor, es el dolor
dos veces/y la condición del martirio, carnívora
voraz,/es el dolor dos veces/y la función de la

² Cf. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A., 1996.

³ Cf. comentário de Haroldo de Campos publicado no livro *Maiakovski – Poemas*, Editora Perspectiva, 1982.

⁴ De "V Internacional" - 1922) Tradução de Augusto de Campos.

yerba purísima, el dolor/dos veces/y el bien de ser,
dolernos doblemente.⁵

O fazer literário cortazariano tem um aspecto duplo: um, lúdico; outro, poético, um trágico; outro, cômico. Ambos produzem nele uma zona de incertezas, de incompletudes e tensões, mas também de profunda reflexão que culminam com a construção de sentido do escritor moderno, sempre em busca de inovações e rupturas. A fragmentação, a superposição de falas e textos, essa incompletude de estratégia narrativa comporta o que poderíamos chamar de fluxo de consciência em muitos casos e, noutros, de uma escrituração cinematográfica, onde as idéias surgem em flashback. O que ocorre é uma multiplicação de práticas narrativas que se oferecem ao leitor como opções de jogo a serem compartilhadas com o autor.

A escrita cortazariana da década de setenta e início da década de oitenta privilegiou um tema, o do comprometimento político-ideológico que se sobrepõe aos demais, comuns à sua produção anterior, fazendo com que esta ganhe uma nova dimensão dentro do quadro geral de sua obra. Mesmo sendo uma escritura fragmentada, Cortázar mantém uma autocrítica que corre paralela nas entrelinhas do texto literário, revelando uma necessidade não explícita de construir um pensamento crítico sem intenções doutrinárias, porém exigindo a participação direta do leitor na decifração das regras de um jogo lançado, sabido, mas nunca resolvido.

Cortázar desfaz e refaz a sua narrativa, produz com ela novas possibilidades de apresentação da palavra como signo, que extrapola o puramente verbal para encarnar os dizeres sociopolíticos atados aos literários numa valorização equivalente. Verbo e imagem conjugados numa sintaxe inusitada, onde não importa a disposição dos termos, mas sim a significação que deles podemos extrair. E, nesse jogo de desfaz-refaz, um elemento fundamental permanece em todas as instâncias de sua obra: a cultura e o idioma argentino. Lendo Cortázar, encontramos em sua escrita o que Octavio

⁵ Cf. trecho do poema **Los Nueve Monstruos**, in. <http://www.los-poetas.com/b/valle.htm>

Paz (1991:116) pensa a respeito de cultura: em toda a sua obra Cortázar não fez mais que cultivar o seu povo, lavrando-o para que desse frutos.

A pretensão de proceder a uma análise da diversificada forma de escrever de Julio Cortázar nos coloca frente à atitude do leitor proustiano: para que a crítica atinja sua significação profunda e, na medida do possível, chegue mais próximo do pensamento do autor. Pela análise, tentaremos re-criar algo próximo do que ele sentiu, fazendo que seu gesto criador se torne visível. Mas, a sua escrita fragmentada, e desse modo a história, na maior parte das vezes não nos deixa visualizar a estrutura como um todo. Melhor mesmo é tomarmos o pensamento de Wolfgang Iser (1996) e seguirmos tentando complementar, com os olhos de leitor comprometido seriamente com o texto e seus sentidos, os vácuos deixados pelo autor que se desdobra a cada narrativa nos pseudo-personagens que criou.

Cortázar conseguiu estender as fronteiras geopolíticas pela palavra literária e pelo discurso crítico. Soube dizer exatamente o que queria dizer da América Latina, como ficcionista e como crítico. Fez com que cada palavra tivesse a devida competência. Investiu-a com o pensamento que considerava necessário ser repassado dentro de sua vasta visão externa de mundo latino-americano. Promoveu pela palavra o encontro entre homem e mundo. Mas dizer o que se pensa, muitas vezes proporciona um certo mal estar nos outros. Como artesão da palavra, não acreditamos que os procedimentos de construção que utilizou em sua obra sejam frutos de um experimentalismo puro e simples, mas resultado de um conhecimento consciente dos instrumentos utilizados. Não se trata de um simples texto novidadeiro, mas do resultado de uma vivência e suas subjetividades expostas a um público carente de uma identidade literária. Não é uma tentativa de escrever um texto literário pelo simples prazer de escrevê-lo e demonstrar que escreve diferente, mas a certeza de estar colocando-o ao leitor como opção criativa e instigante.

O fantástico de sua construção começa pela configuração de um homem triplo: um literato, um intelectual e um pragmático, cada um transitando livremente dentro de cada história, ora de modo lúdico, quando funcionava o primeiro, ora de modo reflexivo, interrogador, quando funcionava o segundo e,

por fim, envolto na sabedoria do homem comum, carregado com todos os seus problemas, quando entrava em ação o último. E é desse homem triplo, que propõe um texto literário diferente e que se arrisca a inserir um tema intensamente real para que sua verdade literária se torne mais explícita, que surge o homem humanamente novo.

A texturologia cortazariana se configura como escrita resultante de um embate entre o texto literário estabelecido e o pretendido pelo autor. A vontade era a de mostrar uma literatura que fugisse das fórmulas já apresentadas e que esta atingisse, pela linguagem, não vencida, mas acometida de uma nova perspectiva, várias outras realidades que as costumeiramente apresentadas. Cortázar tramava suas narrativas dispondo-as num tabuleiro onde o inferno era a linguagem estabelecida e o céu a sua renovação. Pulava a linguagem amarelinha de clichês, de frases feitas, da literatura vigente. Boxeava a linguagem numa peleja cujo vencedor seria o leitor ávido por uma literatura criativa. Do gílgico de *Rayuela* aos últimos contos deparamo-nos com uma linguagem espontânea que brinca dentro da forma narrativa co(r)rompida e desordenada de apresentar uma realidade fantasticamente humana e até diríamos, humanizadora, na medida em que, trazendo o leitor à cena literária, faz que se transforme em ator social de seu texto.

À linguagem literária que considerava falsa, impõe-se-lhe uma impactante, onde a ordem é a desordem, instruções que, fugindo do estabelecido, produzem um efeito de jogo. E quando falamos da linguagem de sua literatura dita comprometida consideramo-la comprometida com o ser humano, com a sociedade em geral, cuidada no sentido de não reproduzir clichês e fugir da ideologia oficial. Pega a contramão da história para mostrar o seu lado negativo via linguagem metaforizada, seja pela invenção de palavras ou da utilização de imagens de seu bestiário anterior, quando a preocupação era somente com o elemento literário.



1.1 O INFERNO OU AS PEÇAS DO JOGO DE MONTAR

Começemos por **Lucas, sus comunicaciones** (*UTL*, p. 235). Ele não só escreve como gosta de ler, mas lê o que os outros escrevem. No entanto, ele se vê tomado de surpresa diante de algo que lê, mas não consegue entender, por se formar entre ele e o lido uma barreira, “como un vidrio sucio” e, por mais que se esforce nas releituras, acaba levantando um vôo cego, como o do morcego perdido na claridade: só consegue ir à parede mais próxima, bate e cai, sem saída. E então ele se pergunta “qué demonios ha podido ocurrir en el aparentemente obvio pasage del comunicante al comunicado” que lhe impede a compreensão do lido. No caso de seus textos, ele toma o devido cuidado para que isso não ocorra, e,

Por más enrarecido que esté el aire de su escritura, por más que algunas cosas sólo puedan venir y pasar al término de difíciles transcurros, Lucas no deja nunca de verificar si la venida es válida y si el paso se opera sin obstáculos mayores.

Diferentemente dos textos literários que lê, Lucas-Cortázar preocupa-se com o que escreve, com o que vai repassar ao leitor como literatura. Para Cortázar, um escritor é tratado conforme trata a linguagem e a escrita. Deste modo,

para atingir o estado da escrita que mereça ser chamada de literária não basta ter enchido resmas brancas ou azuis sem outro cuidado que a correção sintática ou, no máximo, um vago sentimento das exigências eurítmicas da língua.⁶

Os mecanismos discursivos com os quais nos deparamos no conto **Diário para un cuento** (*D*, p. 488), coloca-nos frente a um monólogo em forma de diário, seguindo mais uma vez os padrões genérico-discursivos pretendidos por ele, isto é, nenhum padrão. O que aí se encontra é um relato-diário onde o

⁶ Não há pior surdo do que aquele que. In. *Valise de Cronópio*, p. 195.

autor-narrador, pretendendo escrever sobre Anabel, escreve circularmente sobre literatura, sobre o escrever literatura, e o faz aludindo a escritores como Bioy Casares, Poe, Onetti, Capote, Proust, Arlt, entre outros. Expedientes também utilizados em outros contos como em **Manuscrito hallado en un bolsillo**⁷ (Oc, p. 65), quando se refere ao ato de escrever: “ahora que lo escribo”, ou em **Ahí pero dónde, como** (Oc, p.81), quando cita Lorca e Rilke. São escritores que certamente despertaram nele algum sentido de ruptura com o estabelecido⁸. O fato de querer ser Bioy, por razões muito pessoais, e de certa forma até irônica, pelo fato de ser um escritor que, como Borges, nunca assumiu-se como ser político, preferindo seguir escrevendo dentro dos padrões aceitos pela ditadura, são analisadas por Trinidad Barrera (1986:157) especialmente no tocante à sua temática, bastante apreciada por ele:

Bioy es aquí algo más que una referencia a su estilo, ya que el tema de las prostitutas, de las oportunidades perdidas, de los viajeros de comercio, de las tertulia pueblerinas, del miedo de los hombres a cruzar el << foso>> de su razonado discurrir frente a las intuitivas mujeres, son temas todos ellos muy queridos a Bioy.

Cortázar joga nesses contos e em outros com as rupturas que fez de sua obra uma obra singular nesse aspecto. Assim, concluímos com ele que o jogo (sério) que envolve a sua escrituração desde o princípio, estende-se por toda a sua narrativa numa provocação ao leitor para o entendimento do lido. E podemos, com ele, seguir o percurso desse jogo rayuelesco que envolve, numa espiral profunda a sua narrativa, compartimentada em cada peça do jogo de montá-la.

⁷ O título do conto assemelha-se ao do conto de Poe, “Manuscrito hallado en una Botella”. Poe é um dos autores preferidos de Cortázar, de quem traduziu todos os seus contos e a quem se referia sempre em suas seleções de leitura.

⁸ Acreditamos que quando se refere, em vários contos, a pintores, cineastas, músicos, compositores, escultores, entre outros, é por estes terem despertado nele esse mesmo interesse.



1.2 CASA 1: A ESPIRAL BARRADA

Quando o fim é o começo no seu modo de escrever? Seguindo o jogo da amarelinha, Cortázar começa pelo inferno que é ler e entender a literatura existente, a sua feitura, a linguagem nela cristalizada. Uma literatura que ele considera ultrapassada, reiterativa dos modelos existentes, necessitada de odificações tanto formais quanto conteudísticas. Reclama da ausência de escritores criativos e leitores sensíveis o bastante para se completarem numa troca de escritura-leitura fluida e fruída, se quisermos pensar barthesianamente. Se ele considera que o mal dessa literatura estabelecida encontra-se no empobrecimento deliberado da expressão, então, passa à segunda casa, a da linguagem, onde na sua obra se concentra o cerne revolucionário por excelência.

A linguagem cortazariana segue a linha da surreal Patafísica de Alfred Jarry⁹, isto é, trata-se de uma linguagem espiralada e excessivamente fecunda, agregando em sua temática o fantástico, o surrealismo e o existencialismo. E essa fecundidade em sua linguagem barra a espiral inicial para se curvar às diversas entradas de um labirinto sinuoso enigmático e obscuro. Possivelmente, por isso, a predileção pelo número oito que rege a quantidade de contos em alguns de seus livros e até mesmo o próprio nome de um dos livros, *Octaedro*. A Patafísica tinha como um de seus símbolos o Ouroboros, que será discutido mais detalhadamente na terceira revolução. Junto à Patafísica, há notadamente uma preferência de Cortázar pelo surrealismo como movimento existencial que envolve o homem e a poesia, como está expresso na sua crítica (2004:112): “poesía como conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad n el hombre, la realidad hombre”. E também como verdadeira revolução na linguagem e na

⁹ **Alfred Jarry** (1873-1907), poeta, dramaturgo e romancista francês. Sua obra coloca em cena de maneira insólita os mais grotescos traços humanos. É um dos inspiradores do surrealismo e do teatro do absurdo. A Patafísica criada por ele é a ciência das soluções imaginárias e tinha por objetivo explorar os campos negligenciados pela física e pela metafísica, estudando as leis que regem as exceções. Valoriza o espírito criativo e lúdico tão presente na obra de Cortázar.

arte, como se mostra explicita e magistralmente no conto **El otro Cielo** (TFF, 1966). Este conto abre-se com uma epígrafe de Cantos de Maldoror, de Isidore Ducasse¹⁰. O autor-narrador tece sua narrativa em dois tempos e dois espaços: na Paris de 1868, época em que Lautréamont publica os Cantos e em Buenos Aires, num período compreendido entre 1928 e 1946. Neste último ano, o narrador pensa nas eleições e fica em dúvida se votará em Perón, em Tamborini ou em blanco.

Se a obra cortazariana pode ser considerada surrealista seguindo o pensamento de André Breton é mais no sentido de que percebemos que o real encontra-se perpassado pelo imaginário e pelo irracional. *Libro de Manuel* (1973), por exemplo, trata de apresentar ao leitor como se cria um homem novo, resultante de uma mudança social que se faz necessária: homem novo e, conseqüentemente, sociedade nova. E ele faz isso recorrendo ao humor negro, quando se refere à crueldade porque passa o povo da América Latina com a ditadura militar. Distancia-se um pouco do surreal quando suas preocupações se estendem ao humano em suas manifestações de humanidade. A crítica social se faz presente durante toda a preparação do manual que fará de Manuel um homem novo. Nesse livro, como em *Rayuela* e no próprio *Un tal Lucas*, o autor se vale de outros expedientes dignos do surrealismo bretoniano: automatismo, associações livres, hipnoses, colagem, elementos que fazem do texto de Cortázar um remoinho voraz e veloz que faz com que nunca cheguemos ao seu centro sem antes não sermos sorvidos pelas suas forças centrífugas. Enfim, o que Cortázar consegue demonstrar que o caracteriza como surreal é uma realidade fuida, plástica. Uma realidade mítica e poética que se move como o rio indiano de uma antiga lenda ao qual se refere Lezama Lima (1988:429), o rio Puraná,

cuya afluencia no se puede precisar. Al final de su caudal se vuelve circular y comienza a hervir. Una desmesurada confusión se observa en su acarreo, desemejanzas, chaturas, concurren con diamantinas simetrias y con coincidentes ternuras. Es el Puraná, todo lo arrastra, siempre parece estar confundido, carece de análogo y de

¹⁰ Obra inspiradora do movimento surrealista francês.

aproximaciones. Sin embargo, es el río que va hasta las puertas del Paraíso. En los reflejos de sus ondas desfilan el vestíbulo del farero, el árbol de coral, la cadena del ojo del tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas e el reposo del perfecto.

Os caminhos aqui percorridos durante a análise do corpus escolhido mostram as interferências do surrealismo e do fantástico, num primeiro momento de sua obra, para fechar com um humanismo existencialista mais intenso na fase escolhida. Será imprescindível para a compreensão de tais interferências na obra cortazariana, a **Teoria do Túnel**, subtitulada **Notas para uma Localização do Surrealismo e do Existencialismo (1947)**. Para Saúl Yurkievich, organizador da edição da **Obra Crítica 1** (1998), que contém o texto acima citado, a **Teoria do Túnel** coloca Cortázar em posição privilegiada em relação à obra que produz, posto que “enuncia o próprio programa romanesco, postula a poética que desde o princípio [...] irá reger a ficção cortazariana”. Ele situa um Cortázar muito mais voltado para o existencialismo sartreano que para o surrealismo, embora concorde que as intenções de Julio Cortázar sejam conjugar ambos. O próprio Cortázar afirma que “o surrealismo [...] coincide com o existencialismo numa maiêutica intuitiva que o aproxima das fontes do homem”, isto é, ambos se preocupam com o ser do homem (p. 100).

Do Surrealismo, podemos encontrar, na obra de Cortázar, como um todo, uma marcação temática intensa: desde as alucinações, os sonhos, os desejos, as fantasias, até a ruptura com as formas já estabelecidas de escritura, buscando novas possibilidades de expressão, promovendo uma “hibridação genérica”, no dizer de Saúl Yurkievich, para qualificar a sua narrativa. Narrativa esta que permite ao crítico afirmar ser procedente de “uma mesma matriz [...] um texto preliminar que o explica e o justifica” (p. 21).

Estas considerações acerca dessa ‘matriz’ permite um questionamento que se pretende resolver no decorrer da análise: se a **Teoria do Túnel** funciona como *matriz* para a produção romanesca de Cortázar, a qual só alcança êxito, como Saúl afirma, quinze anos depois de seu início, com *Rayuela*, as teorizações sobre o conto e em especial, **Alguns Aspectos do Conto**, texto escrito em 1963, serviram como uma nova matriz para a contística

produzida a partir de então, atingindo êxito com *Octaedro*, onze anos mais tarde.

O fantástico, é fato que se comprova posteriormente, perpassa a obra de Cortázar e esse aspecto ele mesmo se encarrega de afirmar, quando diz:

o sentimento do fantástico não é tão inato em mim como em outras pessoas, que conseqüentemente, não escrevem contos fantásticos. Quando criança, eu era mais sensível ao maravilhoso que ao fantástico.¹¹

Assinalaremos com o decorrer da análise que o fantástico vai perdendo a intensidade dentro das obras escolhidas, para dar lugar aos temas ligados ao sociopolítico. E futuramente, quando, com mais entusiasmo, começa a tomar partido das causas da América Latina, sua sensibilidade vai de encontro ao sociopolítico-ideológico, o fantástico passa a ser um elemento importante para a exposição de fatos reais. O fantástico vivifica-se por estar diretamente exposto em cenas cotidianas ligadas à Ditadura Militar.

Jaime Alazraki (1999), em prólogo ao segundo volume da obra crítica do autor, mostra como se deu a relação dele com o surrealismo, o existencialismo e o fantástico: Rimbaud, Sartre e Poe formam o que poderia ser considerado como fundamentais para a sua formação como intelectual e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de sua obra. Por sua vez, Saúl Sosnowski (2001:15), considera que Cortázar soube conjugar “o legado surrealista com a aposta dos existencialistas”, sem contudo desprezar alguns aspectos que lhes são caros: o fantástico, a política, a história. Todos esses aspectos contribuindo para fazer de seu texto, o que Saúl define como “textos de batalha”, nos anos 60 e 70, bem como a crítica que empreendeu de autores latino-americanos, como forma de expressar “a heterogeneidade cultural latino-americana” lá fora.



¹¹ **Do sentimento do fantástico.** In. *Valise de cronópio*, p 176.

1.3 CASA 2: A LINGUAGEM

Se para Foucault (1995:109) “o limiar da linguagem está onde surge o verbo”, para Cortázar está onde este se subverte, onde as regras são quebradas para darem lugar a uma nova fórmula de linguagem literária que ele considerava válida. Negar para conseguir reconfigurar toda uma literatura que lhe parecia decadente, porém estabelecida. Uma linguagem para efeito de provocação e inovação, cujo sentido Graciela Maturo (2004:112) captou em seus estudos sobre *Rayuela*, mas que se aplica às demais obras que a esta se seguiram:

El proceso de revitalización del idioma que propone Cortázar no consiste en la pura distorsión gramatical o la irrupción violenta de lo alegórico. No se trata de experimentalismo lingüístico sino de la búsqueda de una lenguaje totalmente veraz, capaz de contener verdaderamente toda la realidad psicológica del hombre, sin excluir la lucidez, sin negarse a la comunicación.

A aventura gílgica empreendida em *Rayuela* implode a velha linguagem literária, dando lugar a uma nova e revolucionária: a que se desdobra e se matiza com a coloquialidade Argentina e se ressignifica nas falas das pseudo-personagens, de um autor implícito ou de um alter ego, como melhor aprazer à crítica. De forma que ele conseguiu em suas narrativas, mais especificamente, a partir de *Rayuela*, que as palavras, foucaultianamente pensando, pudessem “se abrir e liberar o vôo de todos os nomes que nelas se depositaram”¹².

Lucas, em **su arte nuevo de pronunciar conferencias** (UTL, p. 246), assinala: “la palabra es como una golondrina cayendo en una sopera de tapioca [...]. Que nadie finja ignorar esta presencia que tiñe de irrealidad toda comunicación, toda semántica”. E assim, em muitas outras passagens, ele vai desprezando verbalmente os limites que se impõem entre a linguagem e a invenção num jogo onde vence o autor que, pela boca de Lucas, ou de tantos outros personagens, chega ao leitor para dizer o que pensa como escritor sobre o texto que rechaça e tem a liberdade de rechaçá-lo porque

¹² Ver Foucault, 1995, p. 118.

Ni siquiera soy yo quien lo dice sino que alguien me manipula y me regula e me coagula, yo diría que me toma el pelo como de yapa, bien claro está escrito: yo diría que me toma el pelo como de yapa. (UTL, p. 286)



1.4 CASA 3: RE-TECENDO OS TEMAS CORTAZARIANOS

Por que re-tecer os temas das obras de Cortazar? A princípio, para situar o elemento sociopolítico que surge com intensidade a partir de *Libro de Manuel*. Em seguida, para constatar que o elemento fantástico, predominante na sua obra inicial, ainda se encontra presente, revestido pelas cenas cotidianas da violência instaurada a partir da Revolução Cubana e das Ditaduras Latino-americanas. Sobretudo para localizar o elemento humano como grande tema na obra de Cortázar como um todo. O homem como ser em constante mutação, precipitado sobre si mesmo, sobre o mundo e sobre o outro, numa tentativa desesperada de entender o sólito através do insólito, numa tentativa de entender-se a si mesmo pelos problemas circundantes e, quando consegue, acaba por meter-se em situações irresolvíveis. O fantástico vem colocar o homem cortazariano em contado com uma realidade possível, mas é a realidade factual a que mais o abisma, e, pela crueza com que é tratada, torna-se também fantástica.



3.1 HISTORIANDO O FANTÁSTICO

Ao longo dos tempos, incontáveis lendas e incríveis histórias, versando sobre acontecimentos sobrenaturais, povoaram o imaginário dos mais

diferentes povos. Dentro da religiosidade ocidental, a própria Bíblia, por exemplo, apresenta-se permeada por várias passagens que envolvem ações de espíritos malignos, do diabo, de aparições misteriosas, as quais remetem para o que se poderia hoje ser considerado como fantástico. Robert Couffignal (1998:3) trata a lenda bíblica do patriarca Abraão, na passagem que se refere ao sacrifício de Isaac como fonte mitológica geradora de paráfrases e atualizações literárias. Mais adiante, é o próprio Robert Couffignal (p. 294) quem assegura que o drama vivido no Éden por Adão e Eva, é o mais mítico:

é, de fato, um mito de base, e, para um ocidental, sua antropogênese: de onde vem a humanidade, de onde vem o casal, de onde vem o fardo do trabalho, o sofrimento e a morte... É uma narrativa com função religiosa, pois ensina que nossas desventuras provêm de nossa desobediência à ordem divina. Ela pretende ser tomada como verdadeira.

Na literatura temos, mesmo antes da Idade Média, o caso da descida de Ulisses aos Infernos, relato feito por Homero, na Odisséia. Nas tragédias gregas são muitas as aparições de seres sobrenaturais. No século XVII, entre 1601 e 1602, Shakespeare escreve Hamlet, que se encontra com o espectro do pai o qual andava aparecendo no castelo e lhe revela ter sido morto por seu irmão. Tal fato desencadeia toda trama trágica da história. Como se pode observar, os fenômenos inexplicáveis, os mistérios sobrenaturais sempre amedrontaram e amedrontam até hoje, mas, ao mesmo tempo, fascinaram os homens e continuam a exercer esse poder de atração através dos tempos.

A literatura fantástica, com essa denominação, surgiu na segunda metade do século XVIII, atingindo sua máxima expansão no século XIX, afirmando-se contra o racionalismo então reinante. Instaurou-se como uma literatura de autores que pertenciam à aristocracia, inspirada no terror causado pela Revolução e pelo desejo de promover um sistema de valores que fossem de encontro aos estabelecidos, causando-lhes, desta forma, um certo constrangimento.

Duas são as obras consideradas como inaugurais do fantástico setecentista: um é *O Castelo de Otranto*, do inglês Horace Walpole¹³, publicado em 1764; o outro, *O Diabo Enamorado*, de Cazotte, publicado na França, em 1772, ambos são considerados criadores do fantástico. No entanto, Todorov (1981), em seus estudos, considera que *O Manuscrito encontrado em Saragossa*, em 1804, de Jean Potoki, é o primeiro romance a dar início à tradição da narrativa fantástica. Deve-se considerar, sobretudo, que as grandes obras da ficção fantástica surgiram entre 1820 e 1850, chegando até o final do século XIX ao seu apogeu.

Já no século XX, a literatura fantástica é atingida por uma série de fatores externos e sua temática passa por grandes transformações, renovando-se, conforme modificações de ordem religiosa, científica, política, social e cultural fossem ocorrendo na sociedade. Essas modificações afetaram fortemente a visão de mundo do homem novecentista, o qual passou a experienciar uma realidade bem diversa da que predominou pelos séculos anteriores, resultando, logicamente, numa literatura onde as preferências temáticas se ampliaram. Vários escritores na América Latina fizeram com que esse tipo de literatura se fizesse notável fora de seus países de origem.

Para se chegar a um entendimento do fantástico tem-se que, primeiramente, buscar apoio teórico quanto à sua natureza genérica. Mas isso leva o estudioso aos descaminhos causados pela maioria dos teóricos da literatura que não apresenta opinião consensual. A maioria parece acatar o pensamento todoroviano, segundo o qual a literatura fantástica seria uma variedade da literatura e, conseqüentemente, seria um gênero. Entretanto, esse mesmo Todorov, em algum ponto do seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, não se mostra seguro o bastante quanto a sua definição do fantástico como gênero literário, afirma que o fantástico parece mais estar

¹³ Considera-se o inglês Horace Walpole (1717-1797) como criador do gênero gótico, com *O Castelo de Otranto*, publicado em 1764. Nessa obra o cenário é por excelência do gótico. O castelo com passagens secretas, quadros que se movem, corredores longos e labirínticos, ruídos inexplicáveis. Walpole construiu para si mesmo um castelo em estilo medieval.

localizado nos limites do maravilhoso e do estranho que chegar a ser assumidamente um gênero autônomo. Em seguida ele confirma a sua insegurança se perguntando “até que ponto uma definição de gênero que permitisse a obra mudar de gênero [...] se sustenta”? E, automaticamente, conclui não haver nada que impeça de considerar o fantástico como “gênero sempre evanescente”.

Sobre essa questão da evanescência do gênero Belevan (1976) discorda por considerar que a própria noção de gênero atenta contra qualquer evanescência. Para ele, se o fantástico fosse um gênero suas leis deveriam ser universais, uma condição prévia a toda noção de gênero. Seria então, o fantástico, para Belevan, não um gênero específico da literatura, mas um subgênero capaz de provir de qualquer gênero. Também Bessière (1974), estudiosa do fantástico, não concorda com Todorov no que tange à narrativa fantástica. Para ela, o fantástico não se classifica como gênero literário, por comportar uma lógica arbitrária e refletir um jogo que envolve o imaginário comum, refletindo as metamorfoses culturais da razão.

Em se acatando os posicionamentos de Irène Bessière e Harry Belevan que não vêem o fantástico como um gênero, a tendência é ver no pensamento de Todorov um grande equívoco. Portanto, o fantástico não passaria de uma maneira de expressar o imaginário, de conceber fatos ficcionais como uma natureza transgressiva em relação ao real cotidiano.

Como, então, poderia ser conceituado o fantástico? Sabe-se, ainda há divergências notórias entre os teóricos da literatura quanto ao conceito de fantástico e, conseqüentemente, sobre o que seria a literatura fantástica. Recorrer ao dicionário não esclarecerá a questão, posto que a quantidade de significados atribuídos ao termo é vasta. Indo pela etimologia da palavra vê-se que o termo origina-se do grego *phantastikós*, no qual radica o termo latino *phantasticus*, gerando em português o adjetivo fantástico que se liga aos fenômenos derivados da fantasia advinda da imaginação.

Louis Vax (1974), em suas leituras sobre esse tema, fala dos inúmeros e diferentes sentidos atribuídos ao termo fantástico, enumerando-os. Desse

modo, ele afirma que o fantástico é um termo que não designa nada preciso e que pode ir do arrepio à experiência inquietante, do espanto ao extraordinário.

Partindo dessa diversidade conceitual, o mesmo Louis Vax elabora a sua conceituação particular, chamando a atenção para o fato de se pensar o fantástico em sentido restrito, como algo que necessita da intromissão do elemento sobrenatural agindo dentro de um mundo dominado pelo racional.

Valcárcel (1982:57), por sua vez, chama o fantástico de metagênero, quando mostra uma panorâmica de como o mesmo foi resgatado a partir dos estudos introdutórios de Todorov, na década de 70. Embora os estudos de Roger Caillois¹⁴ e Louis Vax¹⁵ sejam anteriores, Valcárcel considera que se produziu realmente um avanço nos estudos sobre o fantástico como gênero literário a partir de Todorov, reconhecendo-o como precursor autêntico, posto que os anteriores colocavam o fantástico visto como uma técnica e não como um gênero literário. A autora desconhece, ou pelo menos, não se reporta ao escritor francês Guy de Maupassant. Um século antes de Todorov, o escritor francês Guy de Maupassant já havia percebido o fantástico, embora não tenha clarificado as diferenças entre o fantástico e o insólito, entretanto conseguiu evidenciar a diferença entre o maravilhoso e o fantástico. Para Maupassant, o autor deve ser sutil o suficiente para incitar a inquietude e a dúvida, próprias do gênero fantástico. Valcárcel diz ser a teoria todoroviana limitada para se aplicar ao estudo do fantástico atual perpassado por um novo universo. Para ela, a visão sartreana que coloca o fantástico como linguagem encontra-se mais apropriada, posto que o universo do fantástico atual encontra-se repleto de um novo humanismo, o que corresponde ao pensamento de Sartre no artigo onde desenvolve um estudo comparativo entre Blanchot e Kafka. A esse respeito ela nos afirma:

El nuevo humanismo de lo fantástico es la rebelión de los medios contra los fines ya sea porque el objeto mismo se afirme como un medio, sea porque el medio remite a otros medios sin que podamos in ningún caso alcanzar el fin. Como consecuencia, sobreviene una transformación en

¹⁴ *Au coeur du fantastique* (1965) e *Anthologie du fantastique* (1966).

¹⁵ *Arte y literatura fantásticas* (1965).

el espacio circundante, visible tanto en Kafka como en Blanchot, por la que espacios cerrados, agobiantes, auténticos laberintos sustituyen a la naturaleza. También el hombre se convierte en mero instrumento del nuevo universo fantástico (p.62).

É ainda Valcárcel que conclui dizendo ser a teoria todoroviana imprecisa, quando se trata de analisar os contos de Cortázar, pelo fato de a mesma se reportar ao conto fantástico tradicional, cujo sentido dubitável ele extrai dos personagens. Nos contos de Cortázar, ao contrário, as personagens em geral aceitam ou encaram o fato insólito com naturalidade. Há, portanto, um distanciamento do fantástico tradicional em Cortázar que coloca ao leitor e não às personagens, a tarefa de reconhecer os efeitos sintomáticos do fantástico.

Muitos outros estudiosos do fantástico procuraram defini-lo, cada um ao seu modo¹⁶. No entanto, surgem as mais variadas definições. Por isso, pretendemos encontrar um meio termo para defini-lo, conforme as exigências da moderna obra cortazariana, isto é, tomando-o como elemento que penetra de forma violenta e se instaura no interior de uma cotidianidade possível, quebrando de vez com o modelar, pelo surgimento do *inadmissível no seio inalterável da legalidade quotidiana* (grifo nosso). E assim seguem outros estudiosos, inclusive Todorov, pautando suas pesquisas sobre o significado do fantástico e da literatura fantástica nas oscilações entre o real e o imaginário.

Para o presente estudo, considera-se que a proposta defendida por Todorov, no livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), apenas possa servir como uma teoria inicial do fantástico, por abordar mais definidamente as três modalidades da literatura do sobrenatural: o fantástico, o estranho e o maravilhoso e por ser a obra de Cortázar considerada como fantástica. Trata-se de um estudo fundamental para a caracterização e compreensão das obras fantásticas tradicionais, sendo, portanto, redutora, quando se trata da análise da obra cortazariana. Ele aborda nesta obra o estranho, o fantástico e o

¹⁶ Principalmente os que estudam diretamente a literatura fantástica hispanoamericana: Ana María Barrenechea, Emilio Carilla, Alejo Carpentier, Nicolas Cocara, Enrique Luis Revol, entre outros.

maravilhoso como gêneros vizinhos que exploram o sobrenatural como acontecimento inexplicável, extraordinário que extrapola as manifestações extraterrenas ou fantasmagóricas. O que os diferencia, portanto, é que

O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir; logo a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (p. 49)

Um outro ponto interessante na teoria de Todorov é o modo como ele caracteriza a temática da narrativa fantástica, o que facilita, sobremaneira, o seu reconhecimento dentro das obras, quando submetidas à análise. Para ele, os temas mais característicos da narrativa fantástica e maravilhosa ligam-se todos ao sobrenatural – fantasmas, espíritos, feiticeiros, vampiros, diabo, lobisomem, coisas visíveis e invisíveis, corpos humanos esfacelados – enfim, a todos os elementos que provoquem perturbações da personalidade. Na sua teoria, Todorov agrupa os motivos fantásticos em duas vertentes: a primeira, englobando os temas que abordam as relações entre o homem e o mundo, classificando-a como ‘temas do eu’; a segunda vertente tratando de temas ligados às relações do homem com o seu desejo e, conseqüentemente, com seu inconsciente, denominando-a de ‘temas do tu’.



3.2 O FANTÁSTICO NA OBRA DE CORTÁZAR

Se seguirmos essa divisão temática todoroviana, poderemos pensar a obra de Cortázar dentro da primeira vertente, uma vez que, no que toca aos contos comprometidos, a sua preocupação com o homem e suas relações com o mundo são referendadas em todos através dos personagens e dos fatos que o mundo como lugar do jogo existencial se lhes impõe. Entretanto, a teoria desenvolvida por Todorov, excessivamente europeizada e limitada, não abarca a profundidade do fantástico que tem a obra de Cortázar, que mesmo sendo considerada fantástica, acreditamos encontrar sua vertente nascedoura no

gótico¹⁷, justo pelas influências de Poe, de quem era leitor. Assim a consideramos por comportar uma série de características que lhe são inerentes como o mistério, a morte, o sonho, a degradação do ser humano e o terror. Lugares sombrios, personagens sempre inteligentes, enigmáticos e misteriosos, geralmente por trás da fumaça de um cigarro ou de uma música erudita povoam os contos de Cortázar, fazendo que o perigo esteja à espreita em cada porta que se possa abrir. Nada mais gótico do que a passagem do conto **La Barca o Nueva Visita a Venecia** (AAA, p.187), quando Dino e outros gondoleiros ajudam a transportar um morto:

Pero era un catafalco, y los remeros estaban de negro, sin los alegres sombreros de paja. La barca había llegado hasta el muelle junto al cual corría un edificio pesado y mortecino. Había un embarcadero frente a algo que parecía una capilla. << El hospital >>, pensó. << La capilla del hospital >>. Salía gente, un hombre llevando coronas de flores que arrojó distraídamente a la barca de la muerte. Otros ya aparecían con el ataúd, y empezó la maniobra del embarque.

A literatura fantástica é um gênero literário de narrativas predominantemente curtas. Ambienta-se em mundos que são ao mesmo tempo familiares e estranhos para nós. Está povoada de seres mágicos e míticos e é importante fonte de inspiração para os jogos de imaginação. A literatura de Julio Cortázar encontra-se assim cheia de jogos de imaginação, onde ele, como jogador, interpreta dentro dela um personagem fictício, reconhecível por uma série de características que lhes são comuns. No texto dubitativo cortazariano algo de racional mistura-se ao extraordinário sem podermos descartar nenhuma possibilidade de desfecho. Cortázar, produtivo no aspecto crítico do gênero que o consagrou, percebia uma ligação entre os dois aspectos, embora assegurasse que são duas coisas distintas e delimitadas.

Dessa ligação do racional com o extraordinário surgia então uma abertura pela qual o fato insólito ou fantástico se deixava infiltrar gerando o inexplicável. Essa abertura por onde o fantástico penetra na obra de Cortázar é

¹⁷ Trata-se de um tipo de narrativa surgida nos finais do séc. XVIII e consolidada no século XIX, entre alguns escritores românticos, cuja ação se desenrola geralmente em ambientes lúgubres e remotos e se compõe de incidentes macabros, misteriosos e violentos. Edgar Allan Poe é considerado um escritor gótico.

a cotidianidade que se junta ao fantasioso para conferir ao relato o caráter verossímil, uma verdade possível dentro de uma outra realidade, a criada por ele. A essência do conto cortazariano é, portanto, a possibilidade, isto é, a dupla alternativa que se oferece ao leitor dentro do crível e do possível para que ele encontre a resolução. Vários fatos inusitados ocorrem com os personagens criados por ele. Daí considerarmos a sua literatura como fantástica pelo motivo de estarem eles, os personagens, envolvidos ora com algo misterioso, como é o caso dos passageiros do metrô de Buenos Aires que somem misteriosamente em **Texto en una libreta** (QTG, p.349), ora sofrem verdadeiras metamorfoses, como em **La fases de Severo** (Oc, p.98), ora passam da realidade ao sonho, como em **Ahí, pero dónde, como** (Oc, p. 81), ora são-lhes roubado o mundo ou sua personalidade, como em **Los Pasos en las huellas** (Oc, p. 50), ora entram em outro mundo, como em **Anillo de Moebius** (QTG, p.409), ou ainda pensam que a realidade é o sonhado, como em **Historias que me cuento** (QTG, p. 401).

Assim, podemos pensar que Cortázar faz parte de uma literatura fantástica renovada que encontra seu eixo de propulsão no seu próprio cotidiano, nessa realidade que se desdobra aos olhos dos leitores que vêem seus personagens enredados numa teia de sonhos e obsessões. Sonhos e obsessões se desenvolvendo dentro de uma realidade que se des-dobra e se re-duplica para comportar a carga humanista de personagens, advindas dele que, aparentemente, são superficiais, mas que suportam as dores de um mundo de violências e repressões. Esse des-dobrimento se faz notar, quando o elemento fantástico irrompe no real seja através de animais – nos contos em questão, aranhas, cavalos, ratos, gatos – ou dos próprios personagens vivendo situações cotidianas envoltas em atmosferas que vão das mais absurdas fantasias às mais violentas cenas de desaparecimento e morte no período ditatorial.

Em estudo direcionado exclusivamente aos contos de Cortázar, Valcárcel (1982) empreendeu uma abordagem que, embora seguindo o estruturalismo da época na qual escreveu, é de suma importância para o entendimento do conto como gênero modificado por ele, sobretudo do

fantástico e suas formas de representação dentro desse mundo emaranhado que ele criou. A proposta da autora é fazer uma análise que abarque desde as definições do conto folclórico, oral, até o conto literário, fazendo as devidas distinções entre fantástico e realismo mágico através de seus escritores e obras e, por fim, situando a obra de Cortázar neste universo fantástico, tendo por base uma revisão da condição genérica do conto numa perspectiva atual, ilustrando e enriquecendo sua dimensão teórica com a análise empírica dos relatos de um autor. Este autor escolhido é Cortázar, já como escritor maduro, que conta com uma linha criadora já consolidada, rastreando a natureza fantástica de uma grande parte dos seus contos iniciais. O estudo encontra-se dividido em duas grandes partes: a 1ª parte, de natureza puramente teórica, trata do conto literário, partindo da noção de relato como base comum a diferentes formas narrativas. Segue fazendo um levantamento histórico do estudo do conto no século XIX, desde Poe, o qual serviu como ponto de partida para todos os estudos subseqüentes. Reporta-se a autores espanhóis e hispanoamericanos mais importantes, além da crítica estruturalista de Propp, Shklovski e Eichenbaum e suas possibilidades de aplicação ao gênero dito fantástico; a 2ª, voltada para a literatura fantástica propriamente dita, constituída por três capítulos: ritos, jogos e passagens, é onde a estudiosa se detém na análise direta dos contos de Cortázar. Adota para análise os critérios de Charles Morris¹⁸ para quem o estudo de todo sistema sótico baseia-se em três níveis: sintático, semântico e pragmático. Reporta-se como base de análise ao estruturalismo e à semiologia, deixando claro que não se trata de uma interpretação única e definitiva, uma vez que o significado da obra é múltiplo, e múltiplas são também as possibilidades de leitura. Apenas se caracteriza por estar sob dois condicionantes arquitextuais interiores à obra, os quais situam os contos de Cortázar em relação com outros relatos breves e com a literatura fantástica.

Predominantemente curtas, as narrativas cortazarianas ambientam-se em mundos que são ao mesmo tempo familiares e estranhos para nós. Estão povoadas de seres fantásticos e míticos e é importante fonte de inspiração

¹⁸ Semioticista americano (1901-1979), autor de Fundamentos de uma teoria dos signos (1938).

para as rayuelas imaginativas do leitor que, convidado pelo autor, tenta decifrar o lugar onde jogar a pedra certa. A literatura de Julio Cortázar encontra-se assim cheia de jogos de imaginação, onde ele, como jogador, interpreta dentro dela um personagem fictício, reconhecível por uma série de características que lhes são comuns. No texto dubitativo cortazariano algo de racional mistura-se ao extraordinário sem podermos descartar nenhuma possibilidade de desfecho.

Cortázar, produtivo no aspecto crítico do gênero que o consagrou, percebia uma ligação entre os dois aspectos, embora assegurasse que são duas coisas distintas e delimitadas. Dessa ligação surgia uma abertura pela qual o fato insólito ou fantástico se deixava infiltrar gerando o inexplicável. Essa abertura por onde o fantástico penetra na obra de Cortázar é a cotidianidade que se junta ao fantasioso para conferir ao relato o caráter verossímil. A essência do conto cortazariano é, portanto, a possibilidade, isto é, a dupla alternativa que se oferece ao leitor dentro do crível e do possível para que ele encontre a resolução.

Esta rápida síntese do fantástico e dele na obra de Cortázar é tão somente para ratificar a sua obra, tida pela crítica e por ele mesmo, como fantástica, mesmo que seja por falta de melhor nome. Concordamos com Arrigucci (1973): a narrativa cortazariana é escorpiônica no sentido de que está constantemente se autodestruindo e se retroalimentando num movimento sem fim nem começo. Concordamos também com Ángel Rama (2001:66), quando a denomina de fantasmagórica: uma narrativa carregada de cenas mutantes, sucessivas e complexas vivenciadas, imaginadas, ou mediatizadas, conforme disse ele próprio. Uma ilusão dos sentidos, uma utopia encenada por personagens reais, em lugares reais, tornados fantásticos dentro do construto narrativo. Enfim, denominações diferentes que convergem para um mesmo significante: fantástico.

Mas temos o pensamento mais contemporâneo de Chiampi (1980:55-56) citando o próprio Cortázar que via na essência do gênero fantástico algo desestabilizador da segurança do leitor com a entrada do sobrenatural. Desse modo,

a leitura torna-se um exercício conflitual, não porque seja o insólito inquietante em si mesmo, mas porque conduz a neutralização da função referencial: os contrários convergem, mas não ao modo de harmônica convivência, posto que o seu equilíbrio aparente significa a angustiante fuga do sentido. Dito de outra forma, desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural.

E é isso que o texto cortazariano faz entender ao leitor: a hierarquia culturalizada do real entra em choque pelo fato dos acontecimentos insólitos ocorrerem num espaço reconhecidamente “familiar, estruturado” e pelo difícil reconhecimento da função referencial. Desta forma, o leitor de seus textos fica oscilando diante de seus reais possíveis. Daí a sua chamada ao leitor no conto **Ahí pero donde, como** (Oc, p. 81) para contar um sonho que se repete sempre e que ele imagina real e possível de acontecer com outras pessoas:

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y volve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí pero dónde, como; algo que pasa soñando, claro, puro sueño pero después también ahí, de otra manera...



3.3 OS LIVROS RE-CONTADOS

São cinco os livros que, escritos num período de uma década, onde sua mente se abriu para o sentido do outro como ser humano, através da Revolução cubana, a princípio, revelam um aglomerado temático que os funde numa nova dimensão literária baseada na realidade dos possíveis e nos possíveis da realidade. Assim, como veremos em seguida, detalhado, livro após livro encerra em seu conteúdo uma gama de temas que envolve a existência do ser e toda a sua complexidade paradoxal: angústia e vontade de viver, busca e perda, a vida mergulhada no caos instaurado pela política

ditatorial em um jogo que está sempre preste a recomeçar. Vejamos o que nos revelam os livros:

Octaedro, obra publicada em 1974, compõe-se de oito contos curtos, retratando, em cada um, uma realidade diferente. Segundo a crítica¹⁹, esta é, das obras de Julio Cortázar, a que mais expressa a sua maturidade como escritor, cuja criatividade, na década de setenta, parece ter se aguçado rumo a uma inovação permanente que acompanha a sua obra contística. Em *Octaedro*, estamos diante de um tempo e de um espaço que se bifurcam para no final atingirem a realidade e a imaginação, envoltas numa atmosfera propícia para que a cotidianidade entre em suspensão ante as situações criadas pelo autor. Dentro das oito histórias, Cortázar cria uma nova dimensão do real, aquela que, sentimos, não sobreviveria sem o elemento fantástico. O autor utiliza-se do menor número de elementos formais para compor situações inusitadas, criando uma dimensão colateral, é, sobretudo, a junção das várias realidades, de diferentes formas de enxergar o mundo e senti-lo. São oito histórias que extrapolam oito realidades, que transgridem as estruturas e as formas do narrar, povoando as suas próprias formas de dizer com incertezas e ambigüidades. São oito histórias que formam um octograma ou estrela de oito pontas. Formam a Hod cabalística a representar o trabalho da mente individual, a lógica, a razão que só se concretiza colocando em confronto as realidades possíveis e imaginárias criadas pelo autor. O amor, o sonho, a enfermidade, a morte, a infância, a fronteira entre o cotidiano e o fantástico, tudo conformando-se numa geometria perfeita: a de intercalar matizes finitos e infinitos do mundo que o cerca e passam para os mundos que cria, chegando até nós, leitores. E representa também o Ouroboros, imagem constante na escrita cortazariana, a ligar-se tanto ao sentido de sabedoria como ao sentido alquímico de transformação da própria literatura.

Alguien que anda por ahí surge em 1977. Estamos diante da reunião de onze contos nos quais Cortázar transita pela melancolia, pela violência, por situações que jamais se repetirão, seguindo a linha narrativa traçada nos outros livros: pensamento fragmentário, repercutindo direto no enredo dos

¹⁹ Graciela Maturo (2004:72) e Jaime Alazraki (1994:151).

contos que não obedecem a uma esquematização regular de começo, meio e fim. Embora apresentem um tema comum – o fantástico – as conexões que deles se desprendem são variadas e intensas. Tal como um labirinto, os subtemas vão se incorporando num crescente valorativo de experiências humanas, de desejos e frustrações, de ânsia por viver, de desilusões amorosas e música a embalar todos os dramas e, em especial, os dramas decorrentes da perseguição imposta pela Ditadura.

Un Tal Lucas, publicado em 1979, não se enquadra nos moldes narrativos do conto, da novela. Também não se trata de um compósito dos dois. É um livro de registros cotidianos do autor, um livro almanaque ao estilo de *Último Round*, de *Historias de Cronopios y famas*. Um jogo de leitura assistemático e hilário, cujas chaves o leitor pode usar em qualquer porta. Um jogo textual sem princípio, meio e fim. Não oferece cartas marcadas, a não ser o livre trânsito entre autor-narrador que se funde e se confunde em cada aspecto, fato espirituoso ou espiritualizado, exposto por ele. Neste livro, Cortázar retorna ao mundo livre das histórias de cronópios e famas e segue a cotidianidade de pianistas, de artistas excêntricos, os costumes de certas famílias argentinas, o amor, o jogo com a palavra e com o sentido de patriota e os amigos. Transgride a narrativa, escreve sonetos, profere conferências. Inúmeras são as dúvidas que se abatem sobre esse Tal Lucas, como também são inúmeras as suas explicações. De uma certa forma, somos todos Lucas a nos interrogarmos e nos tentarmos explicar o mundo todo e suas coisas, sem necessariamente encontrarmos o nexa exato do que buscamos. Um livro-hidra, com muitas cabeças onde o Tal Lucas é a principal.

Nos dez relatos que compõem o livro *Queremos tanto a Glenda*, de 1980, o autor se vale de protocolos ora públicos, ora privados, de cruzamentos de realidade e imaginação, de humor e violência. De melancolia. Apresenta temas recorrentes da narrativa cortazariana, sobretudo, conserva a forma característica de suas construções que vão da aparente imprecisão à surpresa, ao assombro, nunca ao engano. Captura o trivial, o sentimental, e o transforma em mistério. Faz da realidade uma extensão da fantasia e do imaginário, atualizando, pela linguagem, a fragmentação das idéias, do enredo que

compõe cada conto. Ele converte em literatura os sonhos, os gatos, os quadros, o tempo, a música, as infinitas armadilhas da linguagem e dá esse sabor persistente e indefinível que, como em toda grande obra, está mais além de toda fórmula.

Oito contos constituem o livro *Deshoras*, de 1982. Trata-se de uma obra que se abre com uma narração de um fato trivial, simples, casual, mas que demonstra quão profundamente estão interseccionadas realidade e imaginação e se encerra com um conto, aparentemente literatura sobre literatura, que nos faz transitar entre reflexão crítica sobre o gênero e tema, em seu jogo inteligente e suas piscadas ao leitor esperto. E no meio, outros seis contos prodigiosos, que vão da escuta lírica à complexidade onírica da prodigiosa metáfora que faz da ditadura militar, cartografiando um território misto de cotidianidade e assombro. Este livro oferece, de forma renovada, o leque completo do mundo cortazariano. Nele, a violência política emerge de um pesadelo ao jogo de palavras. Uma realidade apaixonante, um modelo para armar uma realidade humanamente fantástica.



3.4 DE CAVALO, GATO, RATOS E ARANHAS: o bestiário permanece

Nos contos analisados o bestiário que freqüentou a sua obra inicial reaparece e ganha neste estudo uma re-significação. Trata-se de ver a sua utilização nos contos como figuras que vão repercutir na significação de sua obra como um todo e mais especificamente nas que se encontram registradas neste estudo. A maioria dos bestiários foi escrita durante a baixa Idade Média. Suas informações, obtidas através de relatos de terceiros, sofriam influência de lendas locais, além de má-interpretação da aparência dos animais. Dessa forma os bestiários descrevem seres míticos como se fossem reais. O bestiário cortazariano tem uma simbologia mais alquímica que mítica nestes contos, posto que tal bestiário provoca uma transmutação, revela uma mudança

interior. Pouco depois, Borges publica *Libro de los Seres Imaginários* (1967), um apanhado dos bestiários medievais. É notório que entre o grupo de escritores que se dedicou ao fantástico este tema se converteu num modismo de época, sobretudo quando o peronismo, no poder, obrigou a formas oblíquas de referência. Desde o liberalismo, as “massas peronistas” são associadas a animais ou seres inferiores, incapazes de discernimento. Em **La Casa Tomada**, por exemplo, há uma frase – “se puede vivir sin pensar” – que pode ser lida politicamente em função desse contexto. Também a última cena de **Satarsa** (D,p. 453), Lozano cai com a boca e os olhos abertos nos espinhos para ser impedido de reconhecer o rosto da Satarsa, isto é, da polícia.

Em **Verano** (Oc, p. 74), um casal, que fica cuidando de uma menina, descobre que ela possui um vínculo especial com um cavalo fantasioso. A presença da menina vem desajustar a vida pacata do casal. Mariano chega a comentar com Zulma a respeito do mundo inatingível que é o da criança, que todos passamos por ele, ao que Zulma acrescenta que eles ainda permanecem nele. Os acontecimentos estranhos começam a ser notados quando todos se recolhem para dormir e começam a ouvir os primeiros barulhos na escada de pedras do jardim. Ao ouvirem relinchos, supõem que seja um cavalo galopando, embora saibam não haver cavalos naquele lugar. Por fim, Zulma resolve ir até a escada do jardim e percebe que a porta da casa está aberta, a menina levantou e a abriu para que o cavalo entrasse, segundo ela. Mas o cavalo não entrou. O que ocorreu com o casal e a menina segue uma via de mão dupla: a primeira via mostra uma Zulma ainda vivendo no mundo inatingível das crianças, e por essa razão tomou posse das fantasias da menina, ou deixou aflorar as suas próprias; a segunda, liga-se à atividades sexual entre marido e mulher. Vendo pelo prisma do fantástico, o cavalo se encontra, dentro do bestiário alquímico²⁰, no quarto degrau, o da sublimação. Essa sublimação é utilizada tanto no sentido alquímico como no psicanalítico. Trata-se de uma duplicidade característica que se reitera na obra cortazariana. No conto, também pode representar um salto na transformação da menina de seu estado de pureza para o da revelação (tendo a porta como um elemento

²⁰ *Bestiário Alquímico*, publicado por Paulo Urban, na Revista Planeta nº 363 / Dezembro de 2002 e on-line no site: www.amigodaalma.com.br/conteudo/artigos/bestiario

que se fecha e se abre à iniciação) por ter presenciado o ato sexual do casal Zulma e Mariano.

Em **Cuello de gatito negro** (Oc, p. 106), a figura do gato liga-se ao instinto de desejo e morte quando o protagonista, Lucho, conhece uma mulher negra, “uma luvinha preta”, no metrô de Paris. Após percorrerem oito estações, vai até o apartamento dela, protagonizando uma história com final trágico. O comportamento de Dina assemelha-se ao de uma gata selvagem que na sua loucura de psicopata sexual depois de fazer amor puxa o sexo do parceiro para impedi-lo de levantar-se e acender a luz. Após uma série de embates, sem conseguir se livrar dela, ele aperta o pescoço de Dina “como se apertasse o pescoço de um gatinho preto” e a joga para trás. Dina assemelha-se à deusa-gata egípcia Bastê²¹, resgatada para a literatura por La Fontaine e depois retomada por Baudelaire, segundo o *Dicionário de Mitos Literários* (1998, p. 127). A tragicidade que envolve a relação Dina-Lucho se inicia no momento em que ele resolve não obedecê-la e ela se coloca como fêmea possessiva.

No conto **Orientación de los gatos** (QTG, p. 329), temos a narrativa de uma história de amor que se quer tornar absoluta pelo conhecimento completo do outro. Há um “eu”, narrador, e sua mulher Alana. Para ele, esse amor só se absolutiza diante da possibilidade de conhecer as várias Alanas que habitam a sua, já conhecida e amada, aquela que se entrega sem reservas, numa “reciprocidade ininterrupta”. Mas isso se torna complicado no momento em que se interpõe entre os dois a figura de Osíris²², um gato preto²³, em cujo mundo ele se recusa a entrar, por apresentar planos que lhe escapam do conhecimento. Tal qual lhe escapam as outras Alanas: a que ele foi descobrindo pela música de Bartok, Duke Ellington e Gal Costa, e as outras que se desdobraram e se deixaram conhecer diante da pintura de Rembrandt, mas que depois se recolheram, perdidas na contemplação de um outro quadro

²¹ Na Mitologia egípcia Bastet, Bast, Ubasti, Ba-en-Aset ou *Ailuros* é a palavra grega para gato.

²² O nome do gato também pode estar associado ao deus egípcio Osíris, posto que provoca na personagem renascimentos interiores impossíveis de serem entendidos pelo marido.

²³ Segundo o Dicionário de Símbolos (1995:462), o gato preto tanto possui qualidades mágicas como simboliza a obscuridade e a morte.

com um gato²⁴ na janela. Gato semelhante a Osíris, capaz de quebrar-lhe o encantamento de ter conhecido as muitas faces de sua mulher e agora ter voltado ao ponto inicial em que ele não consegue atingir os planos de entendimento da mulher e do gato, quando ambos se reconstituem e se completam pelo olhar, sabendo que os dois se entendem e enxergam o que ele é incapaz de ver. No conto, gato e mulher sofrem uma osmose, isto é um processo pelo qual o olho do gato atravessa o olhar de Alana num momento de alta concentração e que só termina quando ambos atingem o equilíbrio, ou seja, quando os dois olhares atingem o mesmo grau de conhecimento. Conhecimento este desconhecido do marido.

Em **Manuscrito allado en un bolsillo** (Oc, p. 65), temos um encontro com aranhas numa possível ligação tensa com a(s) mulher(es) que viaja(m) no metrô de Paris. Ana, Margrit, Paula (Ofélia), Marie-Claude, são mulheres distintas ou as muitas faces de uma única mulher? O fato é que ela aproxima-se de Isthar, a deusa atadora e desatadora do fio do mal, do fio do destino. Com o comportamento semelhante ao de Dina, de **Cuello de gatito negro**, onde a mão levada ao sexo funciona como um fio potente e mágico e ao mesmo tempo semelhante ao fio nefasto da aranha. Ambas são mulheres fatais que envolvem suas presas pelo olhar. O metrô parisiense, que ele transforma numa gigante árvore mondrianesca ou numa grande teia de aranha para comportar o jogo da sedução feminina e do seu próprio ato de escrever, suas rupturas, seus malabarismos com a linguagem, tentando adivinhar o melhor ângulo da mesma. A velha de verde, o homem magro, um negro, todos fazendo parte deste mundo subterrâneo e de subterfúgios metonímicos para melhor expressar as regras de um jogo (o narrativo) que para ele, narrador, é para serem quebradas, distendidas e até adivinhadas, enquanto não chega ao final da estação, ao final do conto. As aranhas e sua função de capturar, de aprisionar pela espreita a sua presa. Assemelham-se, em muitos pontos, à

²⁴ De Da Vinci (A Virgem do Gato) a Edouard Manet muitos foram os que tiveram o gato como tema de suas pinturas: Albrecht Dürer, por exemplo, pintou um gato lambendo os pés de Eva, Antoine Watteau o imortalizou em seu quadro O Gato Doente. Veronese, Rubens, Bosh, Brueghel, Rembrandt, Tintoretto, Delacroix, Renoir, Courbet, Gauguin e Picasso, antigos e modernos o pintaram com paixão fascinados com o seu misterioso olhar.

imensa aranha de bronze da artista plástica Louise Bourgeois²⁵, com suas oito patas dobradas, representando a fêmea fatal pronta a devorar o macho.

Em **Historias con migalas** (QTG, p. 338) temos a associação da imagem do gato com as aranhas. Nas suas divagações começam a pensar que elas os veriam “como duas aranhas no escuro”. Relembra a granja do amigo, o jogo de cartas, ouvem gritos de mulher ao longe, escutam os gatos em “amor lancinante”. No dia seguinte vêm-nas indo embora, pela manhã, e, quando voltam da praia, resolvem verificar a outra ala, observam tudo e percebem que as duas dormiam na mesma cama grande “de lençóis com flores amarelas”. Sentem que agora, finalmente, chegou a tão sonhada solidão, embora à noite, anseiem por ouvir os animais, principalmente “o amor das gatas que dilacera o espaço”.

Gatos e aranhas, longe de apresentarem uma acepção puramente erotizada, aproximam-se da visão noturna das personagens, onde os primeiros enxergam mais que os humanos e, os últimos, pelas patas, além de ouvirem e cheirarem. Ambos simbolizam dialeticamente o bem e o mal, a vida e a morte. E se aproximam particularmente do autor que tece as realidades num entramado de fatos que remete à teia, enredando o leitor nas suas narrativas, chamando-o para dentro do texto, capturando-o, transportando-o dentro de uma área fronteira pelo fio de um discurso que nunca atinge o seu fim.

Já o rato que aparece no conto **Satarsa** (D, p. 443) metaforizando tanto a polícia na Ditadura Militar argentina como os próprios fugitivos, carrega em si a simbologia descrita pelo *Dicionário de Símbolos* (1995:770), como metáfora de criaturas infernais e temíveis. Como figura palindrômica, persegue e é perseguido na sua sede de vingar e ser vingado. No momento em que caça e caçador se deparam, o palíndromo é decifrado. Seu significado final é a morte, dado pelo confronto entre os fugitivos e a polícia. Desse confronto, resulta um combate infernal onde o utópico Lozano é abatido como um rato.

²⁵ Escultora francesa, nascida em 1911, sua obra possui vasta influência surrealista. Esculpiu uma aranha de bronze, com cerca de 200 quilos e mais de 3 metros de altura.

Se Cortázar, em sua obra anterior fez uso mais constante do bestiário foi pelo fato de tratar-se de uma narrativa mais explicitamente fantástica. Nos contos comprometidos os animais, além de carregarem a tensão angustiante advindas do fantástico, surgem como elementos modificadores do ser humano em suas relações com o outro. Assim, gatos, cavalos, aranhas e ratos contribuem neles para expor as angústias das personagens em relação ao outro e a si mesmo num jogo onde as perdas, provocadas pelo lado negativo que cada animal comporta, são visíveis nas personagens por eles envolvidas. Os ganhos o autor deixa a cargo do leitor, para que os descubra nas suas inúmeras possibilidades de leituras.



1.5 CASA 4: A PERSONAGEM NO CONTO CORTAZARIANO

Cortázar explicita a diferença entre a novela e o conto, comparando-os, respectivamente, ao filme e à foto, isto é, a novela, por ser maior e transcorrer nela uma seqüência de fatos, seria como um filme, enquanto o conto, por limitar-se a um fato, seria como uma foto. Uma foto muito bem tirada, girando em torno de um conflito formado geralmente por oposição entre duas forças que obrigam ao protagonista a escolher caminhos quase sempre sem saída. Entretanto, nos contos escritos por ele, isso não acontece pelo fato de se interpor no caminho da escolha a dúvida, a incerteza que se abre para o leitor resolvê-la, seguindo por três caminhos divergentes, embora sempre fatais: o primeiro deles, quando a fatalidade abarca algo que não se pode controlar, o segundo, quando há uma luta clara entre protagonista e antagonista e, por fim, quando a luta é contra si mesmo como personagem.

Difícil precisar, dentro dessas peças do jogo de montar, um perfil para os personagens criados por Cortázar, uma vez que o mesmo também é personagem. Difícil mesmo é ter que dilatar o conceito de personagem para atingir o universo cortazariano povoado de objetos e lugares com função de personagem. Temos que usar o recurso da antropomorfização e também

dilatá-lo para melhor aplicar-se a essa análise. Para Lukács (1976:636-7), a antropomorfização é um procedimento em que os homens procuram dar forma humana àqueles fenômenos da causalidade natural (ou mesmo da causalidade sócio-histórica) que não conseguem explicar. Assim procedeu em um de seus primeiros contos, **A Casa Tomada**, do livro *Bestiário* (1951), onde a casa adquire qualidades possivelmente humanas e a porta que conseguem trancar resguarda o casal de irmãos em seus papéis invertidos (ele lê, ela tece) dos invasores que tomam os fundos. E mais uma vez a porta é fechada para poupar os ladrões de entrarem na casa tomada por esses invasores inominados e invisíveis. Em *Final del Juego* (1956), o conto **Axolotl** traz a personagem se transformando no peixe, após observá-lo muito e encontrar características humanas nele: “Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa”. Nada mais interessante que as formas de vida dos cronópios, famas e esperanças em *Historias de Cronopios y de Famas* (1962). Em *Un tal Lucas* (1979) nos deparamos com uma hidra que é o próprio Lucas com a chance de ser policefálico, de poder desempenhar a sua escritura múltipla, de poder escolher que “cabeça” cortar, quando achar que ela já não satisfaz seus anseios como ser humano.

O metrô vem desde **El Perseguidor**, como personagem que aponta para a passagem do tempo, passa por **Manuscrito hallado en un bolsillo** (Oc, p. 65) como figura central para o desenvolvimento de um jogo amoroso fatal; em **Cuello de gatito negro** (Oc, p.106), como desencadeador de um outro jogo amoroso sado-masoquista; em **Texto en una libreta** (QTG, p. 349), servindo como esconderijo para descoberta de que o estão tomando e de uma grande lista de desaparecidos. As fotos de **Apocalipsis de Solentiname** (AAA, p. 155), as esculturas de **Recorte de Prensa** (QG, p. 360), os ratos de **Satarsa** (D, p. 443), todos, dentro dos referidos contos, representam o que Lukács denominou de causalidades sócio-históricas, isto é, são personagens que, por baixo de suas in-significações apontam para a violência, a tortura, o sentimento de fuga, o lado sombrio da ditadura militar; a galeria de **Fin de Etapa** (D, p. 426) com sua terceira porta a participar do jogo de esconder-buscar-mostrar a morte como fim do próprio jogo da vida.

Mas a grande personagem de Cortázar, nos contos comprometidos, é um rosto que se despersonaliza para se infiltrar no seio de uma população amedrontada pelo horror do desaparecimento súbito e das mortes cruéis. Esse rosto aparece revestido de máscaras indefinidas e inominadas que só se mostram nos subterrâneos cavados pelos textos, puras metáforas do Regime Militar na América Latina. E então o visualizamos no lugar sem identificação institucional, para o qual Maria Elena, de **Segunda Vez** (p. 135), nas pinturas dos campesinos de **Apocalipsis de Solentiname** (p. 156), por trás do disfarce de míope da turista inglesa em **Reunión con un Circulo Rojo** (p. 191), nas mãos do pianista estrangeiro e inominado de **Alguien que Anda por Ahí** (p. 210), na execução de Estévez em **La Noche de Mantequilla** (p. 220), escondido no número de passageiros que decresce no metrô em **Texto en una Libreta** (p. 249), no desenho, na parede, indicador de tortura, em **Graffiti** (p. 400), nos espinhos que enchem a boca e os olhos de Lozano, em **Satarsa** (p. 453), nas esculturas de **Recorte de Prensa** (p. 360). Enfim, um rosto que se aproxima de Deus: onipresente, onipotente, onisciente. Um Deus vingador, agindo sorrateiramente em função de um sistema que suprime as liberdades individuais.



1.6 CASA 5: O LEITOR CORTAZARIANO

Quem é o leitor de Cortázar, o que busca nele ainda hoje? Longe de ser o “lector-hembra” com quem ele tanto desejava não ter que dividir a leitura de seus livros, o seu leitor hoje extrapola todas as suas expectativas iniciais de leitor cúmplice de seus textos. As exigências dele em relação ao leitor assemelham-se às de Sartre (2004:41) quando diz:

Se recorro ao meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que inicie, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade.

Daí a sua referência ao “lector hembra”, aquele que se encontra em posição de passividade ante o texto. Cortázar foi infeliz na sua denominação de leitor passivo, considerando que o papel da mulher, à época dos seus escritos, já havia se modificado bastante. Basta pensarmos que na própria Argentina do período havia vários nomes de mulheres envolvidos com a literatura e até com a política. O próprio Cortázar vivia cercado de mulheres atuantes. Denominações à parte, os textos de Cortázar pedem um leitor culto e ao mesmo tempo disposto a enfrentar uma bibliografia crítica vasta de sua obra anterior a *Octaedro*. Colocamo-lo dividido, seguindo o pensamento de Compagnon (2001:156), entre o posicionamento moderado de Iser e a ousadia de Eco, numa relação entreaberta/aberta de leituras. Assim, vamos, como viajantes, para os textos de Cortázar e ao penetrarmos neles somos chamados a entender um universo passado, ainda desconhecido ou esquecido, historicamente falando, e complexo em sua tessitura, literariamente falando. O leitor cortazariano, hoje, aproxima-se do leitor copulativo, uma designação aqui encontrada para completar o pensamento de Alberto Cousté (2001:92) sobre a leitura, a qual define como sendo um ato copulativo, isto é,

como una relación sexual entre dos seres humanos – por naturaleza y definición, mutantes e incompletos – el libro es el lugar del coito, el espacio y el tiempo en que la cópula lector/autor se cumple y se manifiesta y, como ocurre con la sexualidad, cada encuentro reinventa e inaugura la experiencia: cada cuerpo (cada libro) es el primer lugar, cada fusión de dos cuerpos (de dos miradas) es la primera vez.

O leitor cortazariano, se quer penetrar no mais profundo de sua escrita labiríntica, tem que se arriscar, não somente como o viajante proposto por Iser, uma vez que estamos diante do Ashaverus parodiado: um escritor errante que, por ter ultrajado e revolucionado a forma de escrever de seu tempo, está condenado a permanecer questionável pela eternidade literária.

De alguma maneira o leitor de Cortázar decide o(s) sentido(s) de seu texto. Ouve sua voz nas vozes de tantos personagens. À sua maneira segue pelo texto e o encara aceitando o jogo proposto pelo autor, ou fazendo de seu

próprio jogo uma espécie de atalho que melhor revele o quê de quem escreveu circularmente. Está, portanto, mais próximo do leitor modelo proposto por Eco. Eco (1979:55) explicita o leitor-modelo como aquele que colabora com o texto com o objetivo de atualizar ou preencher os vácuos que o mesmo carrega. Para ele, o texto é uma engrenagem preguiçosa que exige do leitor um trabalho colaborativo para preencher espaços do não-dito ou do já dito que ficaram, por assim dizer, em branco, isto é,

o texto está, portanto, entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher, e quem o emitiu previa que eles fossem preenchidos e deixou-os em branco por duas razões. Antes de mais, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou económico), que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz [...]. Em segundo lugar porque, à medida que se passa, a pouco e pouco, da função didascálica à função estética, um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar.

E é desse modo que deve proceder o leitor cortazariano para fazer o seu texto funcionar. Texto esse que, pelas circunstâncias disformes de sua escrita, torna-se hermético. Mas é o próprio Eco (p. 61) que afirma: “nada é mais aberto do que um texto fechado”. Dessa forma, é provável que do encontro com o texto cortazariano, a princípio, fechado, o leitor, na sua vontade de fazê-lo funcionar, depare-se com personagens semelhantes, enredos destecidos, embora muito parecidos, lugares comuns, como se o autor estivesse se re-compondo a si mesmo a cada novo texto. Mas o leitor de hoje sabe que ele voltou ao seu próprio discurso para se renovar e ao mesmo tempo conservar a sua liberdade de expressão e a expressão de sua liberdade como autor implícito e muitas vezes explícito: “ahora que lo escribo” (*Oc*, p. 65), “a vos que me leés [...] lo escribo igual para vos que me leés porque es una manera de quebrar el cerco” (*Oc*, p. 81 e 87), “lo que sigue es una tentativa de mostrarme a mi mismo” (*AAA*, p. 161), “las historias que me cuento son cualquier cosa pero casi siempre conmigo en el papel central” (*QTG*, p.401), puesto que cuando invento personajes tampoco consigo distanciarme de ellos” (*D*, p. 489). O leitor de Cortázar hoje se debruça sobre ele num ato copulativo,

onde o texto permite ao leitor, ainda que por segundos, atingir rasgos contínuos de renascimentos a cada saída do labirinto.



1.7 Casa 6: “HABLO DE MÍ, CUALQUIERA SE DA CUENTA”

“Hablo de mí, cualquiera se da cuenta”. Este é um verso do poema, **Ándele**, de *Salvo el crepúsculo* (2004:57). Trata-se apenas de um verso ratificador dos trechos acima colocados. Cortázar encontra-se como autor dentro de seus textos, sem fazer questão nenhuma de se esconder. Entendemos que há uma necessidade urgente da parte dele, como transmissor da história e personagem-narrador, de exercer sobre o leitor uma influência, dirigindo seus interesses e, à medida que explica ou comenta o ocorrido, vai questionando-o. Assim, o autor expõe o leitor a riscos muito maiores: chama-o para arriscar-se com ele.

A opinião de Dal Farra (1978:19), apesar de referir-se ao romance, aplica-se à forma como Cortázar conduziu seus escritos em primeira pessoa. Para ela, o autor que escreve em primeira pessoa elege um ser criado por ele, o qual apresente as suas posturas para ser o narrador. Dentro da narrativa, como narrador, torna-se um ser ficcional, cuja capacidade de agir e emitir opinião é clara. Aplicando-se à narrativa cortazariana, o narrador seria o autor metamorfoseado em **Ahí pero donde, cómo** (Oc, p. 85), onde podemos reconhecê-lo pela marca impressa nos dois tipos de letras utilizadas: uma, para marcar o momento que escreve sobre Paco, o amigo morto; a outra, para mostrar os momentos em que pensa no amigo e quer escolher a melhor forma de escrever o que pensa:

Cómo decirlo, cómo seguir, hacer trizas la razón repitiendo que no es solamente un sueño, que si lo veo en sueños como a cualquiera de mis muertos, él es otra cosa, está ahí, dentro e fuera, vivo aunque

Lo que veo de él, lo que oigo de él: la enfermedad lo ciñe, lo fija en esa última apariencia que es mi

recuerdo de él hace treita y un años; así está
ahora, así es

Também ocorre essa exposição do autor em **Apocalipsis de Solentiname** (AAA, p. 156), ao narrar o encontro que teve com Ernesto Cardenal e os camponeses locais; em **Lucas, sus sonetos** (Utl, p. 314), quando encontra o escritor brasileiro, Haroldo de Campos, que desembarca, procedente de São Paulo com um de seus sonetos traduzidos para o português, cuja tradução faz parte do livro com uma ressalva do próprio tradutor: “no es una versión: más bien una “contraversión” muy llena de licencias”. Ou ainda em **Diario para un cuento** (D, p.488), quando interroga-se acerca da utilidade de escrever um conto, se na realidade poderia muito bem abrir um livro de outro contista ou até ouvir música, além do relato das vezes que encontrou o escritor Bioy Casares.

Em todos estes contos encontramos o “narrador ensimesmado” de Dal Farra, debruçado sobre si mesmo, buscando inscrever-se naquilo que escreve. Desse modo, seguiremos a interpretação que a própria faz de Pouillon (1974), quando trata das diversas possibilidades do romance, adaptando-o para a análise dos contos de Cortázar assim: em grande parte dos contos analisados no decorrer dos capítulos encontramos enxertos autobiográficos que, ditos pela boca de um narrador em primeira pessoa, vão se juntando para formar a biografia do homem novo que quis ser após a Revolução Cubana. Ele se expõe dentro dos contos colocando seu passado de informações artístico-literários, de conhecimentos e idéias que se foram re-formando a respeito da América Latina e sua problemática política ditatorial, para que o leitor possa senti-lo em suas intervenções diretas. No caso específico do Cortázar pós-revolução, sentimos apagar-se a fronteira existente entre autor e narrador; este último perde as características virtuais em função da palavra empenhada do primeiro. Encontramos, desse modo, diante de um tipo de autobiografia que, segundo Pouillon(1974:45):

em lugar de contar o passado de uma maneira ou de outra, uma vez que esteja realmente passado, pode-se tentar registrá-lo enquanto ele ainda é presente, ao tempo em que vai se desenrolando.

Vai se desenrolando no presente, ele, partícipe desse presente, não contando-o de uma maneira ou de outra. Contando-o, ficcionalmente, para melhor atingir o seu objetivo junto ao leitor que era o de demonstrar-se como escritor “partícipe del destino histórico inmediato del hombre”, porque naquele momento era obrigação e responsabilidade do escritor, como expressa na carta que fala sobre a situação do intelectual latino-americano contemporâneo (2004:65).

Reforçando esse pensar de Pouillon temos, mais modernamente, o pensamento de Maingueneau (1995:46), o qual faz referência não a autobiografia, mas à bio/grafia, uma forma onde a escrita e a vida do escritor se entrelaçam numa relação considerada difícil. Vemos, então, o fluxo da “vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida” configurar-se num envolvimento paradoxal só resolvido com o ato criador. Em Cortázar percebemos que sua vida foi re-organizada a partir da Revolução Cubana, seguindo-se as ditaduras, de tal forma que as obras foram surgindo e se intensificando em presença de um eu autoral vivenciando o drama de sua própria paratopia, que no dizer de Maingueneau (p. 61),

Para que a paratopia seja completa, para não se encerrar em nenhum estatuto, é preciso ser o excluído dos escritores, aquele que contesta a própria paratopia institucional da literatura.

Situando-o nessa paratopia completa, em vez de continuar exercendo apenas sua função de escritor já reconhecido e participante do boom, Cortázar fez crítica, participou do Tribunal Russel II, visitou Cuba, Nicarágua, mostrou-se ideológica e utopicamente empenhado na defesa do ser humano oprimido pelas ditaduras e na denúncia dessas mesmas opressões através de sua literatura. Esse fato nos remete ao pensamento de Ángel Rama (2001:55) para quem a inserção em uma elite cultural é um problema que se apresenta ao romancista latino-americano como o “primeiro conglomerado social” no qual se integra. Mas atrela a esse seu pensamento o dizer de Bastide que vê a possibilidade de ir contra o seu meio social, sendo um “revolucionário, um não conformista”, embora nunca despreze alguns valores adquiridos os quais passam a fazer parte de si. Isso vemos refletido nos personagens

cortazarianos: grande parte deles intelectuais, conhecedores de artes diversas, sabedores de um universo elitista no sentido de instrução, semelhante ao do próprio autor.

Em *O Foco Narrativo* (1991:18), Ligia Chiappini faz uma síntese dos conceitos que alguns teóricos desenvolveram a respeito da questão do autor. Para tanto, utiliza-se do conceito de Booth, em *A Retórica da Ficção* e de Maria Lucia Dal Farra, em *O Narrador Ensimismado*, os quais acatam a existência de um autor implícito nas obras. Assim ela se explica sobre o pensamento de Booth:

(...) o autor não desaparece mas se mascara constantemente, atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa. A ele devemos à categoria de autor implícito, extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração.

O autor implícito de Booth assemelha-se ao autor onisciente intruso de Friedman, também analisado por Chiappini (p. 26). Trata-se de um autor com capacidade para opinar, intro-metendo-se e tecendo dentro das narrativas traços de sua vida. Com Cortázar (2004:508) ocorre isso de uma forma muito consciente. Ele tem a capacidade de, criticamente, demonstrar isso, quando escreve sobre o conto como gênero, e o diz poeticamente:

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.

Ora, Cortázar (p.507) tem consciência de que fala a um público que não o leu e por isso se sente como um fantasma e com uma necessidade urgente de explicitar a sua forma de escrever para poder atingir com mais facilidade o seu público alvo. Na verdade ele gostaria de estar falando ao leitor que pretendia para sua obra, o leitor cúmplice-implícito-modelo-copulativo. Poupar-lhe-ia tempo para detalhar certos pontos que estão claros nos contos, como o

conceito generalizador de contista, embora se refira a si mesmo, onde ele resume, de certa forma, o conteúdo de seus contos no texto crítico **Alguns aspectos do conto** (1999:353), escrito na década de 60:

Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento.

Nas palavras de Eco (1994:91), que se aplicam muito bem ao pensar cortazariano, o leitor necessita do conhecimento do mundo real para senti-lo dentro do mundo ficcional. A estratégia narrativa empreendida por Cortázar assim o requer: como autor implícito-intruso-modelo-copulativo necessita estar em sintonia com os seus destinatários, tendo o texto crítico como eixo principal para que essa relação de troca aconteça satisfatoriamente. Concluímos, portanto, que não se trata apenas de uma narrativa em primeira pessoa, mas de uma narrativa auto/bio/gráfica, cuja função o leitor é convocado a reconhecer através do reconhecimento contextual.

Qualquer um se dá conta de que em muitos contos ele fala dele mesmo, ou se faz presença para dar credibilidade aos fatos narrados. Isso se pode perceber explicitamente em vários contos que serão analisados seguidamente. Dentro dessa gama de contos temos em *Diario para un cuento* o exemplo máximo de sua presença. Conto este que, na visão de Trinidad Barrera (1986:158) converteu-se em “testamento literario cortazariano, pues en él, como veremos, se resumen perfectamente las claves de su narrativa”, isto é, uma narrativa voltada para uma reflexividade em relação a si próprio como escritor, em relação ao mundo, ao ser humano, voltada à reflexividade de sua própria construção.



1.8 O CÉU: a ordem na desordem

O que podemos fazer com uma obra literária que caminha paulatinamente com crítica ensaística, entrevistas e correspondências quase sempre esclarecedoras desta mesma obra? O que Cortázar queria evitar com tantas explicações acerca da própria obra? Seguindo uma linha de crítica onde o poético é um aspecto presente, o autor vai traçando um perfil de obra desejado e guiando o leitor ao seu entendimento. Tomamos aqui, para efeito ilustrativo e até ratificador de que o autor tinha necessidade de fornecer ao leitor um guia prático de sua própria obra, duas entrevistas onde as perguntas giram em torno de seu posicionamento político e de como esse posicionamento influencia ou entra nos contos: a primeira, feita por Pierre Lartigue, encontra-se no livro de Saúl Yurkievich, *Julio Cortázar: mundos y modos* (2004:73), intitulada **Contar y cantar Julio Cortázar**; a segunda, intitulada **Juego y compromiso político**, feita por Omar Prego, encontra-se no livro do próprio Omar Prego, *La fascinación de las palabras* (2004:207).

Dialogando sobre prosa e poesia com Saúl Yurkievich e Cortázar, Pierre Lartigue (2004:75) lança um questionamento acerca da relação de Cortázar com a poesia, para o que este esclarece que, sem abandonar a poesia, posto que seus dois primeiros livros eram de poesia, sente-se mais comodamente escrevendo prosa porque tem

una conciencia vergonzosa con respecto a la poesía, proviene de que ninguno de mis amigos gustara de mis poemas y que se entusiasmaran inmediatamente con mi prosa. Ellos, al igual que los críticos argentinos, me clasificaron como prosista.

Um prosista com rasgos poéticos é o que poderíamos dizer de Cortázar após lermos a afirmação dele de que sua prosa possui um ritmo poético que se acentua como uma espécie de pulsação capaz de cessar, quando ocorre uma

falha na narrativa, ou seja, quando ele fracassa como narrador, quando percebe que sua prosa está ficando prosaica, o ritmo deixa de ser perceptível.

Voltada exclusivamente para as explicações acerca de seu compromisso político, a entrevista com Omar Prego vai desde como e de que maneira se deu esse assumir um comprometimento político e este introjetar-se em sua literatura sem o prejuízo da parte literária. Cortázar assegura que tinha essa preocupação e nos mostra já no prólogo do *Libro de Manuel*, quando expressa o desejo de estar fazendo uma literatura de convergência que, segundo ele (p. 214) era

particularmente difícil porque en la mayoría de los libros llamados comprometidos o bien la política (la parte política, la parte del mensaje político) anula y empobrece la parte literaria y se convierte en una especie de ensayo disfrazado, o bien la literatura es más fuerte y apaga, deja en situación de inferioridad el mensaje, la comunicación que el autor desea pasar a su lector.

Unir temas divergentes, torná-los convergentes de modo a nenhuma das partes sair prejudicada é uma tarefa difícil. Tão difícil quanto escrever os livros-colagem²⁶ é colar dentro de uma história outra, como a de Manuel, recortes significativos de uma época onde as notícias giravam em torno de violências e desaparecimentos. Tudo o que ocorreu, à margem de Manuel, servir-lhe-á no futuro como manual que o instrumentalizará no entendimento político do presente, sobretudo no entendimento do que o ser humano foi capaz de fazer aos outros, seus semelhantes. De *Libro de Manuel* aos contos comprometidos, Cortázar conseguiu essa convergência temática: nem a sua literatura apagou o aspecto político, nem este conseguiu torná-la inferior. Ao contrário, contribuiu para ativar o elemento fantástico que já existe na realidade sob as mais diversas formas possíveis.

²⁶ *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Viaje alrededor de una mesa* (1970), *Prosa del observatorio* (1972), *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) são alguns dos livros de Cortázar organizados em forma de colagem, onde o autor mescla ensaios, contos, poemas, crônicas, fotografias, pinturas, etc. É, sem dúvida, o livro *Fantomas contra los vampiros multinacionales* o que mais demonstra seu comprometimento sociopolítico, numa história em quadrinhos que reúne o real e o ficcional, alguns dos personagens que dialogam com o próprio Cortázar são Octavio Paz e Susan Sontag.

Diante da heterogeneidade genérica da obra cortazariana, a carta também vem juntar-se aos escritos críticos, traçando coordenadas analíticas de seu próprio fazer literário, do fazer literário de quem admira e de outros aspectos ligados à arte em geral. Suas cartas, como seus textos críticos, mantêm um certo didatismo traduzido no desejo de se fazer entender por quem o lia e posteriormente por quem o lesse. Cortázar serve-se do modelo epistolar para trocar com o seu destinatário impressões as mais diversas. A carta cortazariana, quase sempre, é um ato de comunicação escrita direcionada e interpelativa, a exigir que o seu destinatário lhe dê respostas para que se complete o seu ciclo de sentido e para que se cumpra a função do leitor por ele pretendido. Pelas cartas, uma grande parte enviada à Revista cubana, *Casa de las Américas*, endereçadas a Haidée Santamaría ou a Roberto Fernández Retamar, podemos afirmar que são de teor expressamente de apoio à Revolução Cubana, nas pessoas de Fidel e Guevara, como se encontra na carta datada de 24 de Dezembro de 1965 (2004:26), onde faz referência à leitura de algo escrito por Guevara, sobre o desembarque de Fidel, acrescentando: “cuanto al Che, comprendo de sobra que su destino se sigue cumpliendo como debe ser, como él quiere que sea”.

Uma outra correspondência bastante esclarecedora é a que trata do papel do intelectual latino-americano (2004:59). Nela, Cortázar explica que, apesar da distância, considera-se um intelectual latino-americano pelo fato de sua obra contextualizar-se nesse espaço, pelos laços firmados com Cuba a partir da Revolução. Cortázar se interroga pelo fato de só ter descoberto a sua condição de latino-americano após mais de uma década em Paris, cidade que diz ter escolhido para morar e escrever sua obra sem motivos pré-estabelecidos. Também levanta um questionamento acerca de sua permanência na Argentina, se esta poderia ter sido proveitosa para a sua literatura. Em toda a correspondência é latente o pensamento utópico em relação à Revolução Cubana. Em algumas passagens, o deslumbramento explícito com a situação experienciada:

Sin razonarlo, sin análisis previo, vivi de pronto el sentimiento maravilloso de que mi camino

ideológico coincidiera con mi retorno latinoamericano; de que esa Revolución, la primera revolución socialista que me era dado seguir de cerca, fuera una revolución latinoamericana. Guardo la esperanza de que en mi segunda visita a Cuba, tres años más tarde, te haya mostrado que ese deslumbramiento y esa alegría no se quedaron en mero goce personal.

Na passagem desses três anos previstos, dois acontecimentos marcaram e minaram o pensamento utópico cortazariano em relação à Revolução Cubana: a morte de Guevara, em outubro de 1967 e a prisão de Padilha, em começos de 1971. Embora na carta que anexe ao texto **Policrítica en la hora de los chacales** (2004:126), falando sobre o caso Padilha, expresse ainda a sua confiança na Revolução, explica que este texto “no es una carta, ni un ensayo, ni un documento político bien razonado; es lo que nace de mí en una hora muy amarga”. E essa hora amarga ele trata de torná-la clara, como um desabafo e uma cobrança ao mesmo tempo, mas também um reacender da chama utópica revolucionária, neste trecho do texto:

por-que-Cu-ba-no-es-eso-que-e-xi-gen-sus-es-
que-mas-de-bu-fe-te, no me creo excepción, soy
como ellos, que habré hecho por Cuba más allá
del amor,
qué habré dado por Cuba más allá de un deseo,
una esperanza.
Pero me aparto ahora de su mundo ideal, de sus
esquemas [...]
es ahora que ejerzo mi derecho a elegir, a estar
una vez más y más que nunca con tu Revolución,
mi Cuba, a mi manera. Y me manera torpe, a
manotazos, es ésta, es repetir lo que me gusta o
no me gusta.

Cortázar conseguiu por ordem na desordem genérica que desenvolveu crítica e criativamente. A sua texturologia está marcada pela diversidade e pela profundidade temática acerca da sua produção literária, da produção literária de escritores que admirou, da utopia revolucionária na qual mergulhou e sobre a qual escreveu alguns dos contos mais fantásticos, pelo fato de, neles, vislumbrar a possibilidade da concretização do homem novo, sem nunca tê-lo conseguido. A sua texturologia, enfim, para entendê-la, necessário se faz mergulhar nesse túnel de informações crítico-ensaísticas, nas cartas e

entrevistas para delas montar as peças do jogo que é entender a sua obra. Estão todas lá, desde o leitor por ele desejado à crítica de sua obra, ou pelo menos, os eixos principais por onde deve se mover o leitor que se aventura a entendê-lo. Para ratificar a importância que tem esta parte de sua obra para o entendimento da literária, tomamos o pensamento de Davi Arrigucci Júnior (1993:14) em prefácio ao *Valise de Cronópio*:

o ensaio cortazariano continua e multiplica a obra de invenção, como se o desejo de fundir-se na totalidade movesse cada partícula da obra inteira e lhe desse esse poder de agregar a si mundos diversos, combinando e recombinao os cacos da realidade que sobram na linguagem num mosaico espectral e furta-cor, para delícia dos cronópios.

Assim vemos configurado, o que chamamos inicialmente de texturologia, a narrativa temático-discursivo-transgenérica. E o que vimos, então, não é mais que o produto da expressão existencial de um ser múltiplo que ao utilizar suas experiências de vida dentro de seu texto literário não fez mais que apresentar ao mundo uma outra faceta de uma arte preocupada em mostrar o que é a realidade fantástica, dentro do humanamente possível. Ao nos debruçarmos sobre o estudo da obra cortazariana, mais que criticá-la, interpretamo-la a partir de seu exterior para prosseguirmos mergulhando nesse jogo de realidades e fantasias com o qual nos deparamos a cada página. Assim, numa texturologização particular, atingimos as experiências-chaves de sua obra ora em estudo: a Revolução Cubana, as ditaduras latino-americanas, as torturas, a preocupação com o ser humano, tudo isso envolto numa trama textual que o acompanha desde as primeiras obras e se intensifica nas obras presentes.

2ª REVOLUÇÃO

A PREPARAÇÃO PARA SER O OUTRO

Cuando me fui de la Argentina em 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas apremiantes. Por eso, durante más de veinte años pude viajar com frecuencia a mi país, y solo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como um exilado. Pero hay más y peor: al exílio que podríamos llamar físico habría de sumarse a partir del año pasado um exílio cultural, infinitamente más penoso para um escritor que trabaja em íntima relación com su contexto nacional y lingüístico.

(Julio Cortázar **América Latina: exilio y literatura**. In. *Obra Crítica* vol 3, 2004:216)



2. A PREPARAÇÃO PARA SER O OUTRO

Cortázar reconhece a sua mudança de posicionamento a partir da Revolução Cubana. O seu envolvimento com os intelectuais da América Latina, a sua participação intensa na Revista Casa de las Américas, no Tribunal Russel II, todos esses fatos, juntando-se aos mais trágicos protagonizados pela Ditadura Militar, foram provocando-lhe uma visão nova em relação ao mundo exterior circundante. Começa a perceber que o ser humano necessita de uma participação mais humanizada dentro de seu universo literário para poder repassar aos leitores essa nova postura de homem das letras preocupado com o destino do homem latino-americano. Como saída inicial, a introdução de pessoas reais como personagens de suas histórias e a sua própria participação. Com isso ele queria mostrar a força de suas idéias revolucionárias, de seu posicionamento firme em relação aos acontecimentos que envolviam a América Latina. Cortázar quis que a sua voz, a partir de então, fosse a voz do outro, que a mão do outro, a do “hermano”, fosse a que escrevesse para que o leitor de sua obra se pusesse sabedor e crítico em cada situação por ele abordada de forma literária. Uma forma literária que ele agora vislumbrava como “fator histórico” e como literatura “operante”, isto é, uma literatura capaz de despertar “o interesse e a fascinação suficientes para levar você a estudá-la, interrogá-la e deliciar-se com ela”, de uma forma consciente. Para Cortázar, essa nova forma de fazer literatura na América Latina atingiu vários escritores e teve uma boa receptividade:

Si en outro tiempo la literatura representaba de algún modo unas vacaciones que el lector se concedía en su cotidianidad real, hoy en día en América Latina es una manera directa de explorar lo que nos ocurre, y muchas veces encontrar caminos que nos ayuden a seguir adelante cuando nos

sentimos frenados por circunstancias o factores negativos.

Juntar-se ao outro, representar o outro, sentir-se o outro para poder escrever as suas dores. A sua intenção de mostrar uma literatura onde o outro tivesse um papel fundamental, posto que era com o outro e não com ele próprio que os fatos ocorriam, tornou Cortázar um humanista, cuja preocupação maior era com a vida, do homem, com suas lutas – sacrifícios, vitórias e derrotas – sua razão, seu senso de moral e de justiça, numa terra e num tempo onde quem não tinha poder sucumbia ou se sujeitava. Suas lições de preparo para ser o outro ele as aprendeu no exílio, em contato com outros intelectuais, em contato com a palavra consciência e com a ação que dela possa advir:

Porque si lo esencial es luchar por la causa de nuestros pueblos y de la humanidad entera, también nos toca luchar contra nosotros mismos, ser a la vez Jacob y el angel, oponernos a la tristeza sin caer en la ingenuidad, y ahondar en nuestra conciencia sin perder la capacidad de acción.²⁷

2.1 DO EXÍLIO

El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra conaturales, es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente, algo como lo que Edgar Allan Poe describió en ese relato que se llama << El entierro prematuro >>.
(Cortázar, 2004:219)

No conto, **O enterro prematuro**, Poe declara que “ser enterrado vivo é, fora de qualquer dúvida, o mais terrífico daqueles extremos que já couberam por sorte aos simples mortais”. A analogia feita por Cortázar representa exato o que se sente ao ser ou se sentir exilado. Para ele, o exílio lhe despoja de

²⁷ Comunicación al Foro de Torún, Polonia. In. Obra Crítica, vol. 3, p. 248.

tudo o que é seu das mais diversas formas possíveis, inclusive enterrando ou desterrando pessoas que passam a sentir-se como mortas. O exílio, sabemos, é o estado de estar longe da própria casa, de seu povo, de sua nação e pode ser definido como a expatriação, o desterro voluntário ou forçado de um indivíduo. Também podemos utilizar as palavras, banimento ou degredo. Alguns autores utilizam o termo exilado no sentido de refugiado, o qual não se aplica à situação de Cortázar, como veremos a seguir, uma vez que ele declara não ter se ausentado da Argentina, a princípio, por nenhuma motivação político-ideológica.

Muitos foram os escritores no mundo que passaram pela fase do exílio e do auto-exílio²⁸. Muitos foram os que deixaram esse acontecimento refletir-se em suas obras. Sobre esse aspecto, Cortázar escreveu um texto crítico, **América Latina: exílio y literatura** (2004:213-228), onde aborda a problemática relação entre os dois, especificando o caso da América Latina, para quem àquela época, “o exílio domina o cenário da literatura”.

Como protagonista da diáspora, a princípio, não se considerava um exilado, posto que a sua saída inicial não se deveu a motivos político-ideológicos, segundo ele próprio. O exílio veio em 1974, quando da proibição de seu livro *Alguien que Anda por Ahí*. Cortázar considera que há três formas de exílio: há o exílio físico, aquele que lhe obriga a distanciar-se de sua terra, há o exílio cultural, onde lhe privam de quaisquer tipos de informação sobre sua terra e o exílio interior, o que ele considera como sendo o pior tipo, aquele que faz você permanecer em silêncio, mesmo estando em sua terra. Para ele, este tipo de exílio esmaga

in situ a muchos jóvenes talentosos cuyas primeras obras tanto prometían. Entre 1955 y 1970 yo recibía cantidad de libros y manuscritos de autores argentinos noveles que me llenaban de esperanza; hoy no sé nada de ellos, sobre todo de los que siguen en la Argentina. Y no se trata de un proceso inevitable de selección y decantación

²⁸ Vários intelectuais em várias partes do mundo passaram por essa situação, todos eles fugindo de situações de repressão e autoritarismo, todos eles por pleitearem uma sociedade democraticamente mais justa e mais liberal. Entre eles, podemos destacar desde Dante Alighiere, Victor Hugo, Brecht, Thomas Mann, Freud, Marx, até os mais recentes, contemporâneos de Cortázar.

generacional, sino de una renuncia total o parcial que abarca un número mucho mayor de escritores que el previsible dentro de condiciones normales. (p. 219)

Diferentemente dos que partiram quase “proustianamente do exílio para uma nostálgica busca da pátria perdida”, Cortázar se enquadra no grupo dos que estão empenhados na reconquista de uma pátria onde a liberdade do homem fosse preservada e o faz pela literatura, enxertando-lhe, numa linguagem coloquial, os problemas causados pela ditadura militar então vigente na América Latina e, contrariando o pensamento de Said (2003:46) de que “a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado”, a sua, elaborada sempre em torno de um personagem ou de um grupo, retrata o inverso: não há episódios heróicos, românticos, gloriosos ou triunfais porque os seus exilados nunca vencem, estão expostos a episódios que em geral culminam com a morte e com o desaparecimento.

A sua consciência é a de que, agindo desta forma, transmuta a negatividade do exílio em uma “nova tomada de realidade”, a qual irá se tornar incômoda, justo para quem os colocou na posição de exilados. Para tanto, enumera dois fatores básicos que podem leva-lo a atingir o objetivo pretendido: o apoio a todas as formas inteligentes de combate e a inversão da noção estereotipada do exílio, isto é, de que este é tão somente causa de sofrimento e dor. A partir desses dois pontos faz uma convocação ao exilados para se fazerem eficazes e não se tornarem os escribas que as ditaduras latino-americanas querem que sejam. A tentativa é fazer com que percebam que

los verdaderos exilados son los regímenes fascistas de nuestro continente, exilados de la auténtica realidad nacional, exilados de la justicia social, exilados de la alegría, exilados de la paz. Nosotros somos más libres y estamos más en nuestra tierra que ellos. (p. 224)

Cabe ao escritor exilado, portanto, segundo Cortázar, empreender uma revisão de si mesmo diante da situação de exilado e tentar superá-la em seu desvalor para que possam, lá de onde estão, sintetizar simbolicamente, seja

através do romance, do conto ou do poema, os episódios promovidos pela ditadura.

Pensemos que em Cortázar instituiu-se uma relação não dogmática entre exílio e literatura. Para encarnar a renovação da literatura latino-americana tornou-se um rebelde no sentido último da palavra. Praticou uma implosão dos gêneros e da linguagem literária e arriscou-se a extrair da realidade e do discurso cotidiano do latino-americano a essência para, criando, criar o homem novo e re-criar-se como homem, voltando seus interesses para a espécie humana atormentada pelas ditaduras e pela diáspora advinda delas. Desta forma, introjetou no seu mundo fantástico uma realidade mascarada pela metáfora do indizível e do irresoluto, para que, atingindo esse homem novo, ele entenda a sua mensagem e passe a se rebelar contra o poder. Desde **A casa Tomada** (CC1- B, p. 141) estamos diante de alguém que nunca se identifica, mas vai tomando os cômodos da casa, expulsando os seus moradores, silenciosamente, detectados apenas por um som que “venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación”, até se revelar nas palavras de ordem de **La Escuela de Noche** (D. p. 465): “del orden emana la fuerza, y de la fuerza emana la orden”, ditas por alunos recrutados no silêncio da noite, num lugar insuspeito, a escola.

Em texto de *Salvo el Crepúsculo* (2004:250), Cortázar descreve seus primeiros anos em Paris como tendo sido um tempo que operou nele movimentos de recuos e avanços – “carga y descarga y recarga y contracarga y anticarga y sobrecarga” – na sua maneira de ver a sua terra, sobretudo de saber como representá-la dentro de sua escritura, a partir de outro país. Desses movimentos, surgiu a certeza de que jamais conseguiria atingir o que ele denomina de ‘verdade inventada’, “si me convencia de que país nuevo era vida nueva y que el amor se cambia como una camisa”. Convencido do contrário, seguiu escrevendo sua obra, argentinamente. Para ele, sua ida a Paris em nada afetou a sua relação com seu país, menos ainda a sua escrita.

Y volvi a escribir como antes, desdoblado y obediente
ante esas rémoras de la nostalgia que eran mi

antepeluca, a la vez que ávidamente entraba en la verdad inventada, inventada por mí cada día simplemente porque había decidido hundirme en ella y hacerla mía, *sin pena ni olvido* como me lo cantaba una voz tan querida a cada rato, en cada café del recuerdo.

Un antes, un después? Sí, en los calendarios, pero no en esa misma lapicera que seguía escribiendo desde la misma mano.

O pensamento de Cortázar sobre o exílio e a representação desse exílio através dos personagens que criou é concordante com o de Pierre Rivas (2001:99-114), quando ele retrata a Paris daquele momento como capital literária, como “praça por onde tudo circula, o ponto de encontro entre norte e sul, leste e oeste” e discordante quando ele fala em Paris como o lugar do escritor latino-americano que busca a redescoberta de sua pátria e a vontade de assumi-la e ilustrá-la. Com Cortázar sentimos que a sua viagem a Paris não foi iniciática, não foi uma peregrinação às fontes, menos ainda uma tentativa de redescobrir sua pátria, pois esta nunca saiu de sua escritura e a ela retornou, avidamente, como um “polígrafo”, que ele definiu como sendo, não apenas um escritor que trata sobre diversos temas, mas aquele que domina a poligrafia, isto é, “ el arte de escribir de modo que sólo pueda descifrar lo escrito quien previamente conozca la clave”. Daí entendermos a sua necessidade, como polígrafo, de deixar uma explicação clara de seus escritos, de mostrar as chaves, de situar o leitor dentro do contexto de sua obra. Para entender Cortázar e a sua obra, temos que começar pelo Cortázar crítico de sua própria obra.

Para entender o que significou a Argentina e a América Latina, enquanto ditaduras, o exílio e Paris para ele, a relação desses elementos dentro de sua obra, principalmente dentro do que aqui chamamos de contos comprometidos, não podemos deixar de analisar suas palavras como crítico para entendermos o seu envolvimento como ser tardiamente politizado, e militante pela palavra, como ser voltado para a compreensão do humano na luta que empreendeu para tornar o exílio num fato eficaz através de uma literatura voltada conscientemente para os problemas de seu povo:

Cuando a mí me nace la idea de un cuento que tiene una referencia a las desapariciones en Argentina, escribo ese cuento con el mismo criterio literario y la misma absorción

literaria con que puedo escribir cualquier cuento puramente fantástico [...]. para mí se trata de obras literarias, solo que en el caso de los desaparecidos se trata de un tema que significa mucho para mí, es ese tema espantoso de lo que ha sucedido en Argentina estos últimos años, y se presenta como una posibilidad de desarrollo literario [...] y que además del efecto literario va a tener un efecto de tipo político. (*LFP*, p. 214)

Assim pensamos que o Cortázar exilado ou em estado de exílio aliou a esse fato a idéia de reverter-lhe o sentido com o intuito primeiro de chamar a atenção dos leitores sobre os problemas causados ao povo latino-americano pelas ditaduras. Quem lê esse Cortázar, hoje, sente necessidade de uma visita obrigatória aos quadros das ditaduras que perpassaram a América Latina daquele período. Sente-lhe a sede de poupar o humano, de colocá-lo pelo menos na encruzilhada do entendimento, do como o poder pode manipular pessoas e, quando já não pode, exilá-las, fazê-las sumir e até matá-las indiscriminadamente.

2.2 A CRÍTICA COMO PONTO DE PARTIDA



Yo tuve un Hermano
Que iba por los montes
Mientras yo dormía.²⁹

J. Cortázar

Quando se fala aqui de mundo ficcional, pensa-se como Compagnon (2001:136), nos mundos possíveis que possam ser compatíveis com o mundo real. A literatura dispõe dessa condição de criadora de mundos possíveis nos quais põe a realidade sob suspeita para poder criticá-la. Cortázar pôs o real de seu tempo sob suspeita atrelando-o à sua escrita. Esse mundo ficcional cortazariano será percorrido através de uma investigação de pontos ainda por

²⁹ Trecho do poema Che, dedicado a Guevara, quando de sua morte, em carta enviada a Roberto Fernández Retamar (29/10/1967), onde declara ao amigo o sentimento de vazio e a impossibilidade de escrever: "me siento incapaz de decir nada de él". Carta transcrita na edição da Casa de las Américas dedicada a Julio Cortázar, em 2004, p. 76.

serem aclarados de sua produção contística da década de setenta e início de oitenta, especificando-se, nesse capítulo, os contos ditos ‘comprometidos’. Para tanto, fez-se necessário revisitar alguns momentos da crítica em relação à sua produção, para entendermos como esta percebia a representação das realidades nele, e atarmos alguns fios condutores que proporcionem novos achados para a presente análise.

E então começamos pelo próprio Julio Cortázar, crítico desse gênero curto e, especificamente, do conto fantástico, cuja denominação deram a seus contos, “por falta de melhor nome” conforme ele. Escrever num “état second”, equilibrando o elemento que ele considera pertencente ao terreno neurótico ao elemento do meio exterior, é assim que ele diz proceder. Em **Alguns Aspectos do Conto**, Cortázar (2004:508) se propõe a falar sobre este gênero de narrativa curta e sua estrutura em geral, a partir da sua própria experiência de contista. Neste ensaio crítico, ele traça para o leitor o que define como sendo a direção e o sentido de seus contos:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se opone a eso falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filisófico y científico del siglo XVIII.

Mais uma vez falando sobre o conto³⁰, desta vez dando destaque ao “decálogo do perfeito contista”, de Horácio Quiroga, mais precisamente, o último preceito, o qual sinaliza para a noção de conto como forma fechada, ou o que ele, Cortázar, denomina de esfericidade do conto: a necessidade que tem o narrador de mover-se de forma implícita dentro desse ambiente fechado e com a máxima economia de meios. A teoria de Quiroga retoma em alguns aspectos a de Poe, de quem Cortázar foi tradutor³¹ e crítico. A teoria do conto de Poe encontra-se analisada no texto **Poe: o Poeta, o Narrador, o Crítico**³², mostrando-o como profundo conhecedor dos princípios que regem o gênero. Segundo Cortázar,

³⁰ CORTÁZAR, J. **Do conto breve e seus arredores**. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

³¹ A melhor edição dos Contos Completos de Poe em espanhol é a traduzida por Cortázar, publicada em 2 volumes pela Alianza Editorial.

³² In., *Valise de Cronópio*, p. 103-146.

Poe percebeu antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. Afirmou que o período entre 1829 e 1832 vê nascer o conto como gênero autônomo. Na França surgem Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Mas só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância no futuro.

Cortázar suspeitava da existência de uma outra ordem do real e nela foi buscar os elementos necessários para compor o seu mundo fantástico. Mundo este perpassado pelos lugares por onde passou e viveu. Neste mundo à margem (mundo de outra ordem), aportou seus personagens e, dentro deles, as suas reflexões sobre o homem: seus poderes, seus medos e angústias, sua falta de liberdade, a sua própria racionalidade.

Como contista, Cortázar apresenta ao leitor uma idéia fundamental expressa dentro de noções de limites que estabelece. Inventa, então, uma pequena história vivida por poucos personagens, cujo desfecho leva o leitor a deduzir a parcela de sentido de mundo que pretende com a narrativa, uma vez que exige um leitor implícito e sensível para suas narrativas. E, nesse contar, ele empreende um trabalho de fotógrafo, o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abre de par em par uma realidade mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmara³³.

De câmara em punho, Cortázar trouxe o leitor para dentro de seus contos para mostrar a explosão dessa realidade que se abre como janelas, de par em par, tendo o elemento fantástico como intermediador mor dessa visão que se estatiza pela escrita e se dinamiza pela leitura. Basta lembrarmos os grafites borrados pelos policiais em conto de mesmo nome, do livro *Queremos tanto a Glenda* (p. 397), ou ainda a paisagem que se repete aos olhos de

³³ **Alguns aspectos do conto.** In. *Obra crítica*, v. 2, p. 351.

Diana, no conto **Fin de Etapa** (p. 426), em *Deshoras*, quando a mesma percebe que “todas las habitaciones correspondían a una misma casa, como la hipertrofia de un autorretrato”, ou ainda em **Orientación de los gatos** (QTG, 329), com Alana, que se desdobra, ao formar um triângulo fulminante, cujo vértice é o quadro de um gato que a faz penetrar numa zona inatingível e incompreensível ao marido, fazendo-a passar por uma suposta transformação estática que a separa dos demais. Em vários contos, como nos exemplos citados, uma visão que se vai abrindo em profundidade, como um túnel: quanto mais o leitor penetra nas suas narrativas mais narrativas tem a descobrir. Para ele, avançar em túnel significa instaurar na linguagem o poético (fundo) como caminho para sair da superficialidade que a estética enquanto forma proporcionava.

Cortázar (1970) pensava que a realidade apresentada em sua literatura e na literatura da América Latina ia além do contexto sócio-histórico e político, não pertencendo apenas ao Terceiro Mundo: representava todos os homens a partir de todos os ângulos. Daí a realidade em suas obras adquirir conotações que vão do mítico ao cotidiano, em graus os mais variados possíveis. Daí essa dinamicidade temática exposta de uma forma multigenérica. Nos seus contos, a realidade apresenta-se, ora de forma surreal, presa aos mecanismos do subconsciente e do onírico, liberta do controle da razão e da lógica, ora de forma absurda, onde conta o que está fora da lógica racional, do senso comum, o que se encaixa no contraditório e no paradoxal.

Os enredos se configuram de tal modo envoltos nessa atmosfera de sonhos e fantasias, e escritos numa linguagem densamente poética que faz o leitor pensar que esta é a forma de recriação mais viável, um passaporte para se atingir uma compreensão do que venha a ser a realidade dentro do mundo ficcional cortazariano. Essa realidade geográfica e contextualmente localizada que nos é apresentada pelo viés do fantástico.

Haroldo de Campos (1979) considera que a obra de Cortázar ganhou proporções acentuadas a partir de *Rayuela*. Para ele, o autor evoluiu de um romance ainda costumbrista, *Los Premios* (1960), com rompantes de realismo mágico, para o admirável *Rayuela* (1963), num momento em que o *boom*

atingia o seu momento de ascendência. Ascendência esta que dura até a década de setenta, onde é produzida a maioria de seus contos. Sobre esse período, Vargas Llosa fala em “novelas totales”, dentre as quais se situa *Rayuela*, aquelas cuja essencialidade objetivava “abarcara la realidad en todos sus niveles: la realidad exterior y la realidad interior o mental. La novela total es “fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica”³⁴ Sobre *Rayuela*, o próprio Cortázar assim se referiu:

Mi libro ha tenido una gran repercusión, sobre todo entre los jóvenes, porque se han dado cuenta de que en él se los invita a acabar con las tradiciones literarias sudamericanas que, incluso en sus formas más vanguardistas, han respondido siempre a nuestros complejos de inferioridad, a eso de “ser nosotros tan pobres”, como dices a propósito del elogio de Rubén a Martí³⁵.

Antonio Candido (1979:356) em seu estudo sobre **Literatura e subdesenvolvimento na América Latina**, abre um espaço para se entender que, apesar de periférica, a literatura latino-americana nutre-se, ambivalentemente, dos temas locais e das influências estrangeiras e, através de alguns escritores, consegue-se superar os problemas relativos ao regionalismo pela incorporação de certos “ingredientes que lhe vêm por empréstimo cultural dos países produtores de formas literárias originais”. Aqui, segundo ele, não se trata de fazer uma literatura imitativa, ou de simplesmente reproduzir de forma mecânica tais formas, mas tão somente de compor uma fórmula peculiar que, partindo dos valores locais, atinja-se o universal. Sobre esse ponto, Candido diz ser Julio Cortázar um dos escritores mais originais, integrados e conscientes neste sentido, posto que “escreve coisas interessantes” e que tais coisas se universalizam pelo fato de apresentarem, tanto fidelidade local quanto mobilidade mundial.

Por sua vez, Mario Benedetti (1979:370), tratando acerca dos temas e problemas na literatura da América Latina percebe que a partir de um certo

³⁴ Vargas Llosa, «Carta de batalla por Tirant lo Blanc», 1969.

³⁵ Trecho de carta extraída do livro *Fervor de la Argentina*, de Roberto Fernández Retamar . Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.

momento começa a ocorrer uma mudança tanto de temas quanto da posição do leitor e até da inserção do social na obra. Para ele, os temas se modificaram com “o propósito de lançar raízes em território latino-americano [...] propósito de fabricar uma geografia em escala pessoal”, cuja interpretação poderia ser tomada como “um gesto secreto, quase clandestino, destinado a latino-americanizar um dado geográfico local, restrito”. Tal propósito transportaria a literatura da América Latina para um eixo mais amplo (e aqui a opinião de Benedetti entra em consonância com a de Antonio Candido), a ponto de os escritores, mesmo aqueles que residem na Europa, tomarem os temas locais. Entre eles, Benedetti cita Cortázar que escreveu a primeira parte de *Rayuela* em Paris, mas, conforme ele, “trata-se de Paris vista, escutada e sentida por um argentino, tão essencialmente portenho que seu ouvido vai colorindo de argentinidade tudo aquilo que ouve, todas as palavras que o roçam”³⁶.

Gregorich (1968:119-131) analisando as possibilidades da literatura na obra de Cortázar produzida até então, traça um perfil do escritor que ataca a arte de escrever, que lança por terra os modelos tradicionais vigentes. Cortázar, para ele, é um renovador e remodelador da literatura por utilizar elementos de diversas vertentes. Sua análise prossegue com o propósito de mostrar que a obra deste autor, de tendência fantástica, é enriquecida por “procedimientos inobjetablemente realistas (la observación psicológica y social rigurosamente historizada, la utilización del language popular, etc)” (p. 119). Prossegue dividindo a obra em três níveis, a saber: o de tendência propriamente fantástica, o de nível experimental, onde o autor mescla intenções realistas e simbólicas e, o terceiro, o que cumpre fundamentalmente uma vocação antiliterária. Neste nível, Cortázar teria abandonado “la arqueología del género y se tiende hacia el futuro”. Para ele, mesmo havendo essa divisão dentro da obra cortazariana, não há ali, senão crítica da literatura e não da sociedade: “su literatura está hecha de la crítica de la literatura, no de la crítica de la sociedad” (p.129). E, ao considerar *Rayuela* a obra mais literária,

³⁶ Este tema se refere especialmente à linguagem de *Rayuela*, pelo uso do lunfardo ou língua portenha que não corresponde à que se fala nesse momento em Buenos Aires, e não visava apelar ao leitor parisiense, mas apresentar uma linguagem própria que se distanciasse da usada pela literatura espanhola vigente.

por se tratar de literatura de literatura, significado de significado, sinaliza para uma posterior explicação de

cómo una obra de estas características, desprovista de toda significación política explícita e incluso opuesta por principio a las categorías de lo “político” y de lo “social”, puede ser rescatada por una conciencia política y estética de izquierda, ligada con el marxismo.”

Esta análise antecede em quase duas décadas o final de toda a produção cortazariana, no entanto nos serve como ancoradouro para posteriores indagações. Gregorich não contava com o rumo de seu desenvolvimento posterior e com a entrada mais intensa e explícita do componente político. Também desconhece o fato de que o próprio Cortázar não tinha, à época de *Rayuela*, conhecimento do marxismo. Descartaríamos também a opinião de Vargas Llosa em considerar *Rayuela* como uma novela total, uma vez que a considera desprovida de significação política. Parece-nos que Cortázar passa a se valer não somente dos elementos ficcionais comuns à sua obra anterior como os complementa com elementos da realidade sociopolítica da época, embora não estejam tão explícitos para serem percebidos por ambos os críticos. Mas há vidas envolvidas ali dentro, há planos, sonhos, insanidades, conflitos entre contextos que se completam e se afastam pelas necessidades humanas de buscas e envolvimento sociais.

E Cortázar segue em sua obra amalgamando o discurso sociopolítico com o discurso poético-ficcional. Seu meio é a linguagem já utilizada nas obras anteriores e aperfeiçoada a cada obra: uma linguagem revolucionária e mista, que acaba por co(r)romper o gênero literário até então em voga. Há, portanto, uma profusão genérico-discursiva, onde o discurso jornalístico e epistolar, as notas soltas, as indicações geográficas, juntam-se ao literário para ficcionalizar uma realidade que sabemos, revolta o autor, como podemos notar pelos seus textos críticos, mas deixa nos textos literários essa revolta a cargo do leitor.

Vendo por esse ângulo, concordamos que o posicionamento político de Cortázar não serviu para transformar a sua literatura numa literatura panfletária. Ao contrário, ele conseguiu aliar esses dois planos tidos até então

como díspares – o estético-literário e o sociopolítico – sem prejuízos à sua forma autônoma e autêntica de escrever. No entanto, percebemos que a inserção do componente sociopolítico em seus contos se veio, por um lado, a realçar a ambigüidade já existente nos anteriores onde o fantástico predomina, servindo para ampliar os vários níveis de interpretação de sua vasta obra contística, por outro, há uma perda do primeiro plano em função do segundo. Essa perda será explicitada posteriormente.

Alazraki (1994:301), por sua vez, fala de uma conciliação possível, uma “simbiosis” que ocorre dentro da escritura cortazariana entre literatura e história, citando *Rayuela* como sendo um texto que permite, por ser o centro gravitacional de sua obra, “desenbocaduras y nacimientos”. *Rayuela* seria então um texto de passagem que culminaria com o aparecimento de *Libro de Manuel* (1973), o que lhe deu o cabedal necessário para a inserção da história em sua literatura, para a simbiosis perfeita, para o esclarecimento de seu ‘comprometimento’ político. Para este autor, a importância deste livro pode ser traduzida nas palavras do próprio Cortázar, em entrevista a Bermejo:

sin la experiencia que traduce *Rayuela*, nunca hubiera dado ese paso que me llevó bruscamente a descubrir, pelo ojo coagulante que fue la Revolución cubana, una América latina que, como tal, me había importado un bleo hasta entonces (idem, p. 303).

Também Valcárcel (1982:96), mesmo fazendo um estudo estruturalista dos contos fantásticos, admite haver em alguns a fonte histórica, embora este não seja o seu ponto de interesse como estruturalista. Para ela, que está tratando de um escritor fantástico, acredita que as fontes cortazarianas são apenas literárias ou dados de experiência pessoal. No entanto, em dado momento, percebe que

en ciertos relatos de tipo más realista el autor recurre a la historia, así, por ejemplo, en << Reunión>> cuento elaborado sobre la base del libro *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto Che Guevara, verdadero documento. También << Torito>> o << El Perseguidor >> se basan en personajes reales, en un famoso

boxeador argentino, el primero, y en Charlie Parker, conocido saxofonista, el segundo.

Sobre o conto **Reunión**, Tamborenea (1986), quando analisa *Todos los Fuegos, el Fuego* (1966:57), já percebe sua atipicidade dentro do contexto da produção cortazariana. Faz-se presente neste conto um novo elemento que vai se juntar ao fantástico, dando-lhe um acabamento não só estético-literário, mas estético-político. O plano do real surge em igualdade de condições com o plano do fantástico, de forma que o conto, para ela, “introduce en la producción cortazariana a una gran ausente: la política”. Estruturalmente, **Reunión** compara-se a **Todos los Fuegos el Fuego**, posto que em ambos os casos há situações duplas em diferentes lugares e momentos. Entretanto, percebemos que, no segundo conto, a resolução é puramente fantástica, ao passo que no primeiro, o político já se encontra incorporado à trama.

O comprometimento político explícito de Cortázar inicia-se fora da Argentina, em Cuba (1963). Entretanto, a Argentina encontra-se presente em suas preocupações de escritor desperto, podendo se comprovar em várias passagens como esta de *Salvo el Crepúsculo* (2004:84), que ele resume como sendo um livro de “meopas”, “pameos” e “prosemas”, a referência direta a Argentina, a tudo o que estava acontecendo por lá, como se ele já soubesse que já vinha acontecendo antes:

Nunca viniendo solos, y en estos últimos años tan pegados a nuestro exilio, que no es el del *Lejano Buenos Aires* de una clásica bohemia porteña sino el destierro en masa, tifón del odio y el miedo. Escuchar hoy aquí los viejos tangos ya no es una ceremonia de la nostalgia; este tiempo, esta historia los han cargado de horror y de llanto, los han vuelto máquinas mnemónicas, emblemas de todo lo que se venía preparando desde tan atrás y tan adentro en la Argentina. Y entonces, claro.

Alazraki considera a Revolução cubana fundamental para Cortázar, posto que o obrigou a “salir de su ensimismamiento y a juntar sus << pasos de lobo >> a los pasos de hombre” (op. cit. p, 305). A maturidade literária associa-se agora à maturidade política, passando a catalisar e a canalizar, através de sua obra, os problemas vividos pela América Latina, porém sentidos por ele,

mesmo distante. Os problemas vividos por Cuba e Nicarágua, em particular, foram os que mais tocaram a sua alma de escritor que já não mais escreve para satisfazer-se, mas para satisfazer-se juntamente com toda uma coletividade de leitores que encontra em seus textos ecos de uma época de incertezas e silêncios.

Assim, podemos perceber que, a partir de *Libro de Manuel*, ocorre em sua obra uma ruptura de predominância temática de fato. Não se trata mais apenas da Revolução Cubana. O que antes aparecia esporádica e implicitamente em sua obra tratou de impor-se como um elemento outro com poderes para provocar no autor uma nova visão de mundo e, dentro desse mundo, fazer-se conhecer como um homem novo e não apenas como um escritor fantástico. Sua obra deixa, por fim, de ser fundamentalmente fantástica para ser fantásticamente humanizadora, para se tornar transmissora de uma preocupação com o ser humano em seu lado de buscas barradas pelo poder.

Se o fantástico, de início, serviu para revitalizar a sua obra dentro do panorama da Literatura Fantástica tradicional e sobretudo dentro da Literatura Argentina, agora é a vez dos elementos sociopolíticos, históricos e ideológicos empreenderem tal feito. Para tanto, ele lança mão de várias ocorrências ditatórias na América Latina e sua repercussão no mundo para dizê-las de forma poética. O que Cortázar quis com este livro, conforme expressa Estela Cédola (1994:31), foi propor uma vitalidade dentro da velha literatura dita realista, abrir um espaço para a discussão dos problemas sociais e políticos da América Latina. Para Cédola,

Libro de Manuel es interesante porque pone al descubierto —desde lo específico literario y no sólo en el aspecto referencial— las contradicciones de la cultura política que sedimentó en mayo del 68 y que están en la base de las derivaciones políticas y culturales que le siguieron tanto en Europa como en América Latina, y cuyas consecuencias aun no han dejado de sentirse en este continente.



2.3 CASA DE LAS AMÉRICAS: do comprometimento explícito

Quando se funda em Havana a Revista *Casa de las Américas* (1959), por Haydée Santamaría³⁷ já tinha por objetivo atingir a unidade cultural e política espelhada pela Revolução cubana. A Revista passou então a ter uma importância bastante grande por agregar um sem-número de intelectuais latino-americanos que acreditavam nesses valores revolucionários. Por essa época, Cortázar ainda não se encontrava envolvido com os problemas políticos que estavam ocorrendo na América Latina. A partir de 1963, quando foi convidado a participar como jurado do “Premio Casa de las Américas”, passou a ser solidário com as causas da Revolução cubana. A edição da Revista, dedicada a Cortázar³⁸ traz textos que refletem o seu pensamento acerca da referida Revolução que, com o passar dos anos, estendeu-se à América Latina como um todo. Diz o editorial:

A lo largo de esta más de dos décadas, Julio sirvió con la humildad de los auténticamente grandes a la Casa, su casa, y también discutió con nosotros, lleno de apasionada limpieza. No siempre estuvimos de acuerdo, pero, en cambio, siempre respetamos, al mismo tiempo que su inmenso talento, su raigal honradez; y él, por su parte, jamás desmintió su lealtad hacia la Revolución Cubana. (p. 3)

Este número comemorativo da referida Revista reúne textos de diversos escritores com os quais Julio Cortázar teve algum envolvimento intelectual e de amizade, além de várias cartas endereçadas a Roberto Fernández Retamar e a

³⁷ Haydée Santamaría (1922-1980) foi uma das mulheres que participou ativamente em 26 de julho de 1953 do assalto ao quartel de Moncada, encabeçado por Fidel Castro. Com o triunfo da Revolução Cubana, funda em 1959 a revista *Casa de las Américas*, instituição cultural que agregou intelectuais mais importantes do mundo que visitaram Cuba e se interessaram pela revolução, principalmente os latino-americanos que eram perseguidos pela repressão ditatorial em seus países de origem. Entre eles, Julio Cortázar foi um dos intelectuais que mais colaborou com a revista, apoiando não só a causa cubana, mas as causas da América Latina e tornando-se seu amigo pessoal. Em 26 de julho de 1980 comete suicídio sem motivos aparentes.

³⁸ *Casa de las Américas*: edición dedicada a Julio Cortázar. 1ª ed. Buenos Aires: Nuestra América, 2004.

Haydée Santamaría, entre outros. Agrega, sobretudo, três textos de fundamental importância para o entendimento de sua obra e de suas escolhas temáticas. O primeiro deles, o de Mario Benedetti (2004:27-9), trata da passagem do escritor, iniciado num espaço literário conservador enquanto ideais político-ideológicos (a Revista *Sur*³⁹), para um lado assumidamente esquerdista. Também alude, entre outros temas interessantes, a algumas de suas obras e à sua cidadania francesa, aos problemas da realidade, os quais se atrelaram ao fantástico (ou vice-versa) para dar o tom “memorable” de sua escrita. Para Benedetti,

Si se tiene la paciencia de efectuar una suerte de lectura colacionada de todos sus cuentos, se verá que muchos de los elementos o recursos fantásticos usados en los mismos son meras prolongaciones de lo real, o sea, que lo increíble no parte de una raíz inverosímil, sino que proviene de un dato absolutamente creíble y verificable en la realidad. [...] La afinidad esencial que une y orienta los cuentos de Cortázar pone el acento precisamente en esa característica (la excepción), para la cual lo fantástico es solo un medio, un recurso subordinado. (p. 28)

Um segundo texto, o de Luis Suardiz (2004:119), reforça, sobretudo, a tensão que preside a obra cortazariana como elemento fundamental que se sobrepõe à “collage”, à forma de montagem genérica. A tensão utilizada pelo autor para tecer as suas histórias nasce do entrelaçamento entre a realidade factual e a realidade fictícia, acabando por ser quase impossível o seu entendimento fora de seu contexto geográfico específico. Suardiz transporta para Lucas, um de seus últimos personagens a tensão máxima do sentir-se longe da pátria, mas tê-la tão viva na memória, a tensão máxima de inscrevê-la dentro do seu universo literário. Para ele, os leitores desavisados de Cortázar que estão dispostos a segui-lo ao fundo da terra, mas não ao fundo da história, acabam por não entendê-lo quando se trata de achegarem-se aos textos mais

³⁹ A Revista *Sur* foi criada em 1931 por Victoria Ocampo (1891-1979). Convertida em uma das mais importantes revistas literárias do mundo, teve colaboração de escritores argentinos e estrangeiros e serviu principalmente para difundir a obra de Jorge Luis Borges para o mundo. Cortazar publicou nela, através de Borges, o conto “Casa Tomada”, que depois foi publicado no seu primeiro livro de contos *Bestiário*.

“comprometidos”. Sua escritura pode ter se enchido do mundo doloroso que inscreveu no meio do seu mundo fantástico, entretanto, a contaminação temática não incorreu em prejuízos que diminuíssem a sua obra. Ao contrário, multiplicando as artes combinatórias geradoras de tensão, esta parte de sua obra é hoje a mais atual, posto que coloca os leitores a par de um mundo que, sem o contexto histórico-geográfico, permanecerá intensamente fantástico, embora percebamos que o fantástico não se afasta desse contexto, uma vez que nele encontramos também fatos inexplicáveis.

Um terceiro texto, o de Manuel López Oliva (2004:187), interpreta o jogo das imagens plásticas na obra de Cortázar como sendo metáforas paradoxais enriquecedoras da exposição do assunto. Essas imagens introjetadas na obra vêm realçar o jogo que ele faz entre a vida real e a fantasia através de “palabras-sígnicas y palabras-símbolos”, isto é, essas palavras captam, nas duas direções – a real e a imaginária – o sentido profundo de sua escritura que era o de escrever e ver “una América Latina libre y nueva”.

Esta mesma edição traz importantes pensamentos de Cortázar em forma de cartas escritas aos companheiros da *Casa de las Américas*. Cartas estas que retratam bem o seu posicionamento em relação a temas como críticas a suas obras, o papel do intelectual latino-americano, sua relação com vários intelectuais da época, principalmente os latino-americanos, e sua estreita ligação não só com Cuba, mas com os problemas da América Latina em geral. Em 17 de agosto de 1964, Cortázar escreve a Roberto Fernández Retamar tratando da repercussão que teve *Rayuela* e da importância que tem para ele ser lido por compatriotas, além de advertir o destinatário sobre como gosta que sejam feitas as críticas à sua obra: é necessário tomar certa distância para não dizer coisas que não estejam conforme a obra e se reportem apenas ao autor. Críticas como essas apagam o valor da obra. Para ele,

Por supuesto, si escribes algo tendrás que pensar en el lector y tomar tus distancias; pero te has acercado tanto que cualquier cosa que digas de mi libro será siempre una vivencia, como hubiera querido el pobre Oliveira, y no una valoración de magíster, de las que me llegan docenas y que yo olvido minuciosamente. (p. 18)

Em 10 de maio de 1967, numa outra carta longa, endereçada novamente a Fernández Retamar, Cortázar fala de forma clara sobre seu papel como intelectual latino-americano e de como a França serviu para melhor situá-lo dentro desse quadro e para melhorá-lo como ser humano. Esquivava-se de ser considerado um intelectual, mas aceita o título porque considera que sua postura moral corresponde à de um homem que age de boa fé em relação aos problemas da América Latina. O escritor se questiona sobre o futuro de sua obra e seu posicionamento diante da realidade daquele momento, se tivesse permanecido na Argentina, se tivesse permanecido alheio aos acontecimentos. Observar os problemas da América Latina de fora, os de Cuba, primeiramente, com uma visão que ele considerava des-nacionalizada, ajudou-o a se descobrir como ser que podia participar, de forma consciente, através de sua literatura, quer ficcional quer ensaística, e de sua participação no Tribunal Russel II⁴⁰. A sua compreensão do socialismo como corrente aceitável deu-se a partir da Revolução cubana: a primeira revolução socialista que ele seguiu de perto e, além do mais, latino-americana. O que Cortázar percebeu a partir da década de 60 foi que a arte pela arte já não bastava. Era preciso pensá-la de uma forma que atingisse o público não somente pela estética, mas pela sua importância como veiculadora do social. Cabrera Infante, escritor cubano, já seguia, desde o seu exílio, em 1966, essa mesma visão de Cortázar. Mesmo exilado, Cuba sempre esteve presente em sua literatura. A sua produção literária está marcada pelas imagens de Havana. Revelando um espírito extremamente combativo e de feroz consciência crítica, Cabrera Infante jamais desistiu de denunciar as realidades cubanas que pretendia combater. A maioria das suas produções demonstra uma contínua preocupação e um interesse fervoroso por recriar, espelhar a linguagem de Havana, assim como Cortázar tomava a linguagem argentina como ponto de partida para a sua produção. Por este seu posicionamento aberto, viu,

⁴⁰ Em 1966, foi criado o Tribunal Bertrand Russell, com intelectuais de diversos países, para julgar os crimes dos EUA na guerra do Vietnã. Posteriormente, com o nome de Tribunal Bertrand Russell II, foi transferido para Roma, ocasião em que foi presidido pelo jurista Lelio Basso, eleito senador pelo Partido Comunista Italiano (PCI). Os países latino-americanos processados pelo TBR foram: Brasil, Paraguai, Guatemala, Haiti, Porto Rico, Chile, Uruguai e Bolívia. Os governos militares que governaram esses países eram denominados de “fascistas” pelo TBR e acusados de estarem a serviço do “imperialismo americano”. No início da década de 70 Cortázar participou como jurado, juntamente com García Márquez.

continuamente, as suas obras serem proibidas em terras cubanas, embora disponíveis em toda a Europa e até mesmo nos Estados Unidos da América. Cuba está marcadamente presente em toda a sua prosa - seja ela em novela, em conto ou em simples ensaios.

É a partir dessa tomada de consciência que Cortázar começa a se interessar pelos problemas da América Latina. Além de descobrir a realidade na qual vive o latino-americano, começa a formar uma consciência política. Por esse tempo a sua literatura toma outro caminho, revelando-se aberta aos problemas sociais e ele assumindo uma postura de escritor comprometido com tais causas. Entretanto, numa carta, Cortázar adverte que seu trabalho como escritor não será modificado em demasia por esta sua atitude agora de consciência política, e assim se expressa:

Mi trabajo de escritor continuaría el rumbo que le marca mi manera de ser, y aunque en algún momento pudiera reflejar ese compromiso (como algún cuento que conoces y que ocurre en tu tierra) lo haría por las mismas razones de libertad estética que ahora me están llevando a escribir una novela que ocurre prácticamente fuera del tiempo y del espacio histórico⁴¹. [...]. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. (p. 59-66)

Graciela Maturo (2004:155) afirma que a década de setenta foi bastante produtiva para Cortázar em termos de escritos políticos, seja em forma de textos críticos apresentados em congressos, em forma epistolar ou em forma literária (romances e contos). Foi uma década dedicada às preocupações com a América Latina e também coroada pela proibição de seu livro de contos *Alguien que Anda por Ahí*, pela Junta Militar que governava a Argentina. Daí por diante, ele teve que fazer uma revisão em seu conceito de exílio. Um exílio que, a princípio, fora voluntário, passou a ser obrigatório e necessário à sua sobrevivência. Ao lado dessa revisão, Cortázar descobre o sentido que move grande parte dos escritores que se acham como ele, exilados: a busca de uma

⁴¹ O autor está se referindo provavelmente a 62 /*Modelo para Armar*, livro que saiu em 1968, cujo título alude ao capítulo 62, de *Rayuela*.

identidade latino-americana. De nenhum modo podemos pensar que a sua literatura sofreu um empobrecimento por ter a ela incorporado esses fatos. Acreditamos que, pela fusão do político com o estético houve um ganho no tocante à postura dos personagens: tornaram-se mais humanos e passaram a discutir uma realidade vivida pela população latino-americana e abafada pelo sistema ditatorial. Daí vir também a não resolução satisfatória dos contos nos quais os personagens expõem tudo o que sabem, mas não se posicionam nem mostram soluções.

Também incrustada nesta década está a polêmica relação de Cortázar e outros escritores, não só latino-americanos, por duas vezes, com um caso envolvendo o então governo de Fidel Castro, cujo apoio de Cortázar era incondicional, e o escritor cubano Heberto Padilla⁴². Em 20 de março de 1971, Padilla é preso e acusado de estar envolvido em atividades contrarrevolucionárias. Depois de mais de um mês de prisão admite em público seus erros e deixa de mãos atadas todos os que tinham clamado por sua liberdade: a primeira carta com assinatura de Cortázar e uma série de escritores de reconhecimento mundial, como expressa a assinatura de Simone de Beauvoir, Sartre, Marguerite Duras, Hans Magnus Enzensberger, Jean-Pierre Faye, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, entre outros. Cable de Prensa Latina divulga trechos da carta com as assinaturas e afirma que

La carta no obtuvo respuesta directa, aunque debe entenderse, en parte como tal el discurso de Fidel Castro ante el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en la madrugada del 1º de mayo. Allí anuncia un cambio drástico en las directivas culturales de la revolución. (*El Siglo*, cable de Prensa Latina, 5 de mayo)⁴³.

⁴² Heberto Padilla nasceu em Piñar del Rio, Cuba, em 1932. Durante o processo revolucionário ocupou vários cargos de importância na área de relações diplomáticas e manteve contato com vários intelectuais do mundo. Em 1971 foi preso juntamente com sua esposa, a poeta Belkis Cuza Male, acusados ambos, pelo Departamento de Segurança do Estado, por atividades subversivas. Sua prisão repercutiu nos meios intelectuais da época, que pressionaram através de cartas endereçadas ao governo cubano, pedindo pela sua libertação. Intelectuais como Sartre, Simone de Beauvoir, Alberto Moravia, Mario Vargas Llosa, Cortázar, entre outros se revelaram em seu favor.

⁴³ <http://www.letras.s5.com/padilla3.htm>

Sem resposta, escrevem uma segunda carta. Desta vez, Cortázar não a assina e os motivos da recusa em assiná-la são expostos em carta a Haydée Santamaría, após um período de silêncio por parte dela e dos companheiros da Casa de las Américas, explicando que a falta de notícia sobre o caso estava manchando a imagem de Cuba no exterior, imagem esta que veio à tona pela autocrítica de Padilla. Ao firmar a primeira carta e desvincular-se da segunda, Cortázar envia **Policrítica a la Hora de los Chacales**⁴⁴, onde reafirma sua posição diante do quadro político que se lhe apresenta a partir de então:

No me excuso de nada, y sobre todo
No excuso este lenguaje,
Es la hora del Chacal, de los chacales y de sus
obedientes:
Los mando a todos a la reputa madre que los
parió,
Y digo lo que vivo y lo que siento y lo que sufro y
lo que espero.

Mas, ao mesmo tempo, declara seu amor por Cuba, pela Revolução, seu respeito a Fidel Castro, ao povo cubano. Estaria Cortázar a querer preservar seu público leitor e a amizade de Fidel? O certo é que a partir daí os laços intelectuais com Cuba ficaram estremecidos. Segundo Claudia Gilman (2003) denomina metaforicamente a harmonia das tranças de Rapunzel, esta ocorreu até o dia em que Padilla pronunciou sua autocrítica. Autocrítica que tomava como modelo “las autoacusaciones de los escritores acusados en la Unión Soviética en los llamados Procesos de Moscú”. Nesta autocrítica lida em público diante de seus colegas da UNEAC⁴⁵,

Padilla admitía sus incontables culpas en un registro hiperbólico y ridículo, llegando a declarar que los días pasados en la Seguridad del Estado le habían abierto los ojos y lo habían hecho tan feliz que hasta se le había ocurrido escribir un poema dedicado a la primavera. Era un mensaje en una botella que no quedó boyando en las deliciosas aguas del Caribe y que terminó convirtiéndose en un botellazo que partió en dos

⁴⁴ *Casa de las américas*: edición dedicada a Julio Cortázar. 1ª ed. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 126-132.

⁴⁵ A UNEAC, *Unión de Escritores y Artistas de Cuba*, é uma organização não governamental que agrupa escritores e artistas da ilha. Fundada em 1961 pelo poeta Nicolás Guillén.

la amigable coalición de escritores de izquierda en América latina. De allí data la ruptura de Vargas Llosa y Carlos Fuentes con Cuba y los malos ratos que pasó Cortázar tratando de amigarse con la Revolución.

Conforme nota de rodapé do texto de Cortázar, “Padilla recupero la libertad después de una declaración autocrítica en que confesó haber proporcionado informes secretos a Cortázar... etc”⁴⁶. No caso Padilla, Claudia Gilman (2003: 259) afirma que Cortázar foi de todos os intelectuais da época o que mais golpes teve que dar e o que mais criou polêmica. Para ela, neste texto,

Cortázar proporciona una inestimable posibilidad de describir el campo de lo decible y la pragmática de discurso que le estaba asociada. Por una parte, Cortázar abandonó las estrategias grupales y desarrolló formas personales de comunicación sobre los asuntos de complejo trámite que afectaron a la familia intelectual. En segundo lugar, su estrategia incluyó la “literaturización” de su discurso. No por azar, su texto-manifiesto sobre el caso Padilla fue un poema. Al mismo tiempo, lo acompañó de una carta (privada) a Haydée Santamaría.

Claudia Gilman não chega a tirar conclusões dessa estratégia utilizada por Cortázar, mas tudo se encaminha para ratificar o que antes foi posto em questionamento: o medo de perder o seu público leitor e, sobretudo, perder a amizade de Fidel, que o considerava ainda como mantenedor dos ideais primeiros da Revolução que comandou. O fato é que os laços que uniam a família intelectual latino-americana, especialmente a que formava o *boom*, foram-se tornando frágeis e cada um seguiu o seu caminho. Uns distantes de Cuba; outros, como Cortázar, tentando a todo custo manter as relações existentes. Provavelmente esse abalo com Cuba serviu para que ele percebesse que a América Latina era maior que a ilha de Fidel. A utopia da Revolução perfeita se desfez, mas fez com que Cortázar expandisse seus interesses revolucionários pela América Latina. Pelo Chile de Salvador Allende, pela Nicarágua de Daniel Ortega e dos sandinistas. Principalmente pela Nicarágua de Ernesto Cardenal. Padre, poeta, ministro do governo de Daniel

⁴⁶ Cable de UPI, Paris, 12/5/71, publicado en El Andino, periódico de Argentina.

Ortega, adepto do marxismo, do sandinismo e da religião, teve seus direitos de celebrar cassados pelo Papa Paulo VI.

Cardenal tinha um compromisso com seu país e sua gente e expressou bem na sua obra como um todo. Uma obra sua chama a atenção: *Evangelio de Solentiname* (1974), em dois tomos, onde o poeta-padre faz uma interpretação do evangelho a partir da simplicidade dos moradores da comunidade fundada por ele no arquipélago Solentiname, que foi posteriormente bombardeada, destruída pela ditadura que ali se implantou encabeçada por Anastasio Somoza. Esta Nicarágua que Cortázar conheceu clandestinamente gerou dois textos importantes: um, publicado em 1983, *Nicarágua tan violentamente Dulce* e o conto **Apocalipsis de Solentiname**, publicado anteriormente no livro *Alguien que anda por Ahí* (1977), conto a que voltaremos a referir posteriormente. Sobre o seu envolvimento com a Nicarágua, Fernando Butazzoni (2004, p 169) afirma que “fue outra manera de descubrir un paisaje humano signado por la lucha revolucionaria. Y fue también un acto de amor”.

Apesar da utopia cubana ter terminado, Cortázar jamais cortou relações com os intelectuais cubanos. Prova disto é a constância na troca de correspondências entre ele e Haydée Santamaría e também com Roberto Fernández Retamar, além de ter publicado textos na revista *Casa de las Américas* até 1983, conforme se encontra firmado na edição especial que lhe é dedicada. Pelos olhos da Revolução Cubana Cortazar vislumbrou uma utopia realista para a América Latina. E quando dizemos realista é pelo fato de ela só se tornar possível quando for vontade do homem e envolver os seus valores. A partir da Revolução Cubana seu pensamento, que via a literatura como objeto estético, foi substituído por uma tomada de consciência importante. Consciência esta transcrita por Pablo Montanaro (2001:43)

La gesta revolucionaria le mostró “el vacío histórico en que había vivido hasta ese momento, totalmente sometido a una visión individualista del mundo y de la literatura. De golpe descubrí el plural, y bueno, por qué no decirlo, descubrí el pueblo, que para mi había sido una entidad un poço abstracta. Es decir, eran las personas que

vivian en torno a mi, pero sin que su destino yo lo sentiera partícipe del mio y viceversa”.

Fernández Retamar (1993:251-55) envia uma última carta a Cortázar. Por ocasião de sua morte, ele faz um necrológio em forma de carta-poema, onde revisa todo o passado de comprometimento político-ideológico de Julio Cortázar com as causas da América Latina que, segundo ele, não foi tardio, tudo ocorreu no tempo certo para que houvesse permanência e compreensão:

Maduro para atravesar la puerta como quien se desposa
con el cielo o la mar,
o mejor con la pobre bella golpeada abrumada tierra
plena de mujeres y hombres hechos para ser felices
y hermosos,
llegaste a donde tanto se te había esperado.
No me refiero sólo a Cuba, desde luego, ni siquiera a nuestra América,
Sino a esa zona de la sorprendente realidad
Que estuvo casi media centuria todavía más pobre
Porque no estabas tú, quien habías ido acarreando y
creando tesoros sin saber que después ibas a repartirlos
(como un mendigo grandullón que se los iba sacando distraídamente del bolsillo inexhausto.

2.4 LIBRO DE MANUEL: Panorâmica da Ditadura Militar na América Latina – O Brasil no Meio

O aparecimento do *Libro de Manuel* coincide com a presumida data do fim do *boom* latino-americano, segundo Idelber Avelar (2003:48) e, conseqüentemente, com o fim de uma literatura que teve uma “entrada épica no primeiro mundo”, para, segundo ele, ser substituída por uma literatura “no máximo em versões altamente ideológicas, em casas de espíritos e águas para chocolate”. Ao nos reportarmos ao *Libro de Manuel* e mais adiante aos posteriores livros de Cortázar, quando confrontamo-los com o pensamento de Avelar, no que se refere particularmente à substituição da estética pela política,

discordamos do mesmo. Nos textos de Cortázar não sentimos uma substituição da estética pela política. Há, isso sim, um amalgamento de modos de escrever como atesta Saul Yurkievich (2004:245)

Cortázar se empeña en conciliar el principio de realidad con el principio de placer; no tolera la hegemonía del uno sobre el otro. Su figuración del mundo, incluso la de la guerra revolucionaria, se inspira en un pensamiento utópico, en una imaginación supraempírica que, no recluida en la realpolitik, en el rigor pragmático, se proyecta más allá de la experiencia práctica; para superar la precariedad de lo real, fabula la realidad futura. [...]; responde a exigencias documentales externas sin renunciar a las específicamente estéticas.

Cortázar afirma, em entrevista a Omar Prego (2004:221), que escreveu este livro após conhecer pessoalmente alguns guerrilheiros em Paris. Desse encontro resultou num sentimento aterrador “por su sentido dramático, trágico, de su acción, en donde no había el menor resquicio para que entrara ni siquiera una sonrisa, y mucho menos un rayo de sol”. Escrever *Libro de Manuel* funcionou para ele como uma espécie de catarse ante a impotência de resolução dos fatos pela guerrilha.

Em uma narrativa entrecortada por recortes de jornais e suas respectivas traduções, o narrador vai pondo a Joda a par do regime militar dos países da América Latina e suas reais consequências. Tudo na Joda⁴⁷ gira em torno dessas notícias, da preparação para o seqüestro de um embaixador e da figura de Manuel, filho pequeno de um casal participante do grupo. Tais recortes farão parte de um manual para a alfabetização futura de Manuel. Ele será, portanto, herdeiro de um passado político latino-americano trágico que em mais de duas décadas dizimou vidas, destruiu sonhos. O grupo que compõe a Joda é formado por exilados de diversas partes da América Latina. Todos se sentem vigiados pelas “formigas”. Encontram-se em Paris organizando esse seqüestro em troca de presos políticos. Entre os integrantes da Joda há um brasileiro, Heredia. Este se exalta ao ouvir a tradução de uma

⁴⁷ A “Joda” era a denominação dada ao grupo de guerrilheiros que se reuniam para discutir o seqüestro do “Vip”, bem como preparar o manual de alfabetização de Manuel.

nota sobre a violência no Brasil. Um informe que chega ao grupo, baseado em documentos e testemunhos clandestinos afirma que doze mil prisioneiros políticos sofrem tortura. Heredia considera, em sua revolta, que são vinte e não doze mil o total. Seu conteúdo expressa que

la tortura, convertida en “arma política”, es aplicada sistemáticamente para hacer hablar a los prisioneros, pero también como “medio de disuasión”. La madre de un líder estudiantil informa que los responsables del campo de internación de la “Isla de las Flores” tienen por costumbre poner en el locutorio a un muchacho mutilado “cuyos movimientos incoherentes y las marcas de los suplicios sufridos deben incitar a los padres que visitan a sus hijos o hijas a aconsejarles que colaboren activamente con los investigadores”. (p.272)

E segue enumerando os vários tipos de tortura infligidas aos prisioneiros: “suplicio del agua”, “suplicio de la electricidad”, “torturas de orden moral”. Numa referência clara ao DOPS, especificamente em São Paulo. O informe assinala que o método de tortura mais recorrente no Brasil é o de “arrancar las uñas o aplastar los órganos genitales”.

A Ditadura Militar no Brasil estende-se por mais de 20 anos (de 1964 a 1985), alternando-se entre períodos de extrema tensão social e graves crises políticas. O período recortado no *Libro de Manuel*, os anos 70, é possivelmente o mais sangrento em termos de prisões, torturas e desaparecimento de presos. O governo do general Emílio Garrastazu Médici é considerado o mais cruel e repressivo de todo o período, ficando conhecido como “anos de chumbo”. Conforme pesquisa realizada, neste período,

a repressão à luta armada cresce e uma severa política de censura é colocada em execução. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística são censuradas. Muitos professores, políticos, músicos, artistas e escritores são investigados, presos, torturados ou exilados do país. O DOI-Codi (Destacamento de Operações e Informações e ao Centro de Operações de Defesa Interna)

atua como centro de investigação e repressão do governo militar.⁴⁸

Um outro recorte desse período refere-se ao assassinato de Carlos Lamarca, datado de 17 de setembro de 1971. um recorte do jornal *Le Monde*, de Paris, dá conta de que Lamarca, “Le dernier grand dirigeant de la guérilla est tué par la police dans l’état de Bahia”. Segundo a tradução empreendida pelo grupo, Lamarca

- Dormía bajo un árbol junto con su teniente, José Campos Barretas y su compañera Iara Lavelberg, cuando fue cercado por una veintena de agentes del centro de operaciones de la defensa interna
- [...]
- Según la versión oficial, José Campos abrió el fuego pero fue abatido por una ráfaga de ametralladora. Carlos Lamarca cayó en segundo término. Con arreglo a la versión, y al verse imposibilitada de huir, Iara Lavelberg se suicidó. (p. 336)

Carlos Lamarca era comandante do VPR - Vanguarda Popular Revolucionária que combatia a Ditadura Militar no Brasil. Nele comandou o seqüestro do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, empreitada semelhante à proposta pela Joda, por ambas não terem conseguido atingir seus objetivos. Por ter se negado a matá-lo, após tentativa frustrada de trocá-lo por 70 presos políticos e sustentado a idéia de que era revolucionário e não assassino, Lamarca se desvincula do VPR e passa a integrar o MR-8. O MR-8 era assim denominado numa homenagem explícita à morte de "Che" Guevara, ocorrida na Bolívia no dia 8 de outubro de 1967. É como membro do MR-8 que o capitão Lamarca é morto, no sertão da Bahia, no dia 17 de setembro de 1971.

Por esses dois recortes e suas análises, Cortázar inclui o Brasil dentro desse mundo complexo de cultura múltipla que ele chama e nós chamamos de América Latina pelo viés dos problemas sócio-políticos comuns causados pela

⁴⁸ <http://www.suapesquisa.com/ditadura/>

ditadura militar no chamado Cone Sul⁴⁹. Manuel adulto e 'alfabetizado' entenderá que os problemas comuns ainda persistem nos dias atuais, numa outra forma de ditadura, sem os militares, numa ditadura de exclusão onde os militarizados fazem parte de uma grande maioria que seqüestra, mata, rouba porque vivem no fosso das desigualdades socioculturais, históricas, geográficas e políticas.

Manuel vai ser alfabetizado futuramente com todas essas informações sobre os horrores das ditaduras na América Latina. Ele é, em princípio, o elemento lúdico que se introduz no mundo da Joda para compor com a sua inquietude infantil e inocente, a pureza dos anseios mais sérios do grupo. É ponte de passagem e repositório das esperanças em uma América Latina e um mundo melhor. Também é aquele que, paradoxalmente, une e dispersa o grupo. Qual seria supostamente a intenção do grupo em reunir informações tão violentas e revoltantes para a formação do manual de alfabetização de Manuel, se ele freqüentaria uma escola normal como toda criança? Funcionaria este como possibilidade de uma segunda instrução? Pelo manual, ele teria condição de ter a sua primeira visão sócio-histórica e política da América Latina da época de seus pais. Um mundo percebido e representado por quem se rebelou, não contra ele, mas contra a forma com que estava sendo conduzido politicamente, isto é, o manual funcionaria como suporte para a sua educação política e, mais especificamente, revolucionária.

Manuel começará a existir como indivíduo consciente a partir dessa leitura política de mundo da qual os de sua geração só serão capazes de conhecer por essa via. Esse mundo será integrado à sua vivência através dos recortes reunidos e deixados estrategicamente para, no futuro, assimilá-los e reativá-los de forma positiva, no tocante à participação dos pais e demais integrantes da Joda. Manual de instrução e não doutrinário, sem a intenção de politizá-lo partidariamente. Um Manual fragmentário para um Manuel que se irá

⁴⁹ Ressalta-se aí o papel da Operação Condor que foi executada entre as décadas de 60 e 80, por meio de conexão entre as polícias políticas repressoras do Chile, Argentina, Bolívia, Brasil, Paraguai e Uruguai. Tal operação tinha por objetivo o seqüestro ilegal de pessoas, seu desaparecimento ou morte, sem se importar com limites territoriais ou com a nacionalidade das vítimas.

construindo gradativamente e construindo seus valores em torno do que poderíamos chamar de passado tenebroso e irrepetível para o homem novo que se formou a partir do seu conhecimento.

A visão da América Latina que o grupo tem é-lhe externa, mas se internaliza pelos laços de naturalidade. Visão que Andrés tem certeza “Manuel comprenderá algún día”. (p. 430).

Para Manuel, essa realidade lhe chegará pelas palavras. Para o grupo, chegou por duas vias: pelas palavras e pelos fatos. Os fatos falam por si só. As palavras ditas por um grupo de exilados envolvidos com os problemas ocorridos na América Latina e carregadas das diversas conotações que teve a ditadura em cada país mostram o quanto são impactantes no tocante à formação dos futuros intelectuais (como Manuel). O narrador Andrés (alter ego de Cortázar) atesta no início do livro a força que tem a palavra a partir deste: um livro paradoxal cuja presença dos fatos reais fará com que muitos não o compreendam:

Este libro no solamente no parece lo que quiere sino que con frecuencia parece lo que no quiere, y así los propugnadores de la realidad en la literatura lo van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días. No cabe duda de que las cosas que pasan aquí no pueden pasar de manera tan inverosímil, a la vez que los puros elementos de la imaginación se ven derogado por frecuentes remisiones a lo cotidiano y concreto. (p. 7)

A entrada desses fatos reais mexeu com uma obra que seguia uma certa homogeneidade temática. Andrés aproveita para explicar que a heterogeneidade proposta no *Libro de Manuel* é fruto de uma convergência ideológica nova que, ao invés de dividir a sua obra, serviu e servirá como ponto conciliador de difícil assimilação para muitos:

Si durante años he escrito textos vinculados con problemas latinoamericanos, a la vez que novelas y relatos en que esos problemas estaban ausentes o sólo asomaban tangencialmente, hoy y

aquí las aguas se han juntado, pero su conciliación no ha tenido nada de fácil como acaso lo muestre el confuso y atormentado itinerario de algún personaje. (p. 7)

Saúl Yurkievich (2004:235-248) nos fala deste livro como de um “vademécum revolucionario”, um livro onde se concentra uma heterogeneidade que contribui para afastar a palavra autoritária, utilizando-se do mesmo expediente de *collage*, de *Rayuela*, num misto de leitura mítica e histórica, de caráter documental e ficcional. Ao seu pensamento, soma o do próprio Cortázar, para quem o *Libro de Manuel*

Intenta resolver en mi propio terreno literario – y por extensión e inclusión en el lector latinoamericano – el problema más difícil que pueda darse en estos tiempos a un escritor responsable: me refiero a la presencia, como contenido parcial o total, de nuestra desgarrada historia en una textura literaria. Dicho de otra manera, la posible convergencia de una invención de ficciones con una militancia ideológica...(op. cit, p. 236).

Libro de Manuel não é uma exaltação utópica a um grupo constituído por revolucionários, embora siga as indicações do “foquismo”, como tática guerrilheira latino-americana, principalmente na Bolívia, Peru Uruguai e norte da Argentina, e como modelo de luta castrista, teorizado por Debrey e posto em prática por Guevara⁵⁰. O foquismo tinha por objetivo a reunião e a ação de um grupo de guerrilheiros que, juntos, davam a própria vida em favor da revolução, e é o caso dos personagens cortazarianos do *Libro de Manuel* que, mesmo sabendo que seriam seguidos e descobertos, seguem com o seqüestro. Por essa época, *Casa de Las Américas* premia o livro de ensaio de Maria Éster Gilio, o qual tratava da Guerrilha Tupamara. No entanto, aqui em *Libro de Manuel* as águas se juntam para uma exposição de fatos sob os quais os revolucionários têm o direito de se revoltarem e agem na ficção conforme agiram os revolucionários, historicamente, dentro mesmo da América Latina. Segundo Cortázar,

⁵⁰ <http://www.culturabrasil.org/revolucaocubana.htm>.

Ese libro fue escrito cuando los grupos guerrilleros estaban en plena acción. [...] El *Libro de Manuel* es un desafío, pero no un desafío insolente ni negativo. Es un desafío muy cordial (p. 221-2)

Esse desafio cordial faz que apareçam histórias paralelas dentro do livro. Os revolucionários não só falam de revolução. Todos discutem problemas dos mais banais aos mais sérios, da alfabetização de Manuel aos triângulos amorosos que se formam no decorrer da narrativa. Bella Jozef (1986:119) diz se tratar de um livro superador das dicotomias políticas e literárias, caracterizando-o pela estrutura narrativa polivalente capaz de comportar cinco histórias: a do fiasco que foi o seqüestro do Vip, a confecção do manual de alfabetização para Manuel, a crônica do mundo contemporâneo, as histórias paralelas e a história da construção do próprio romance. Todas entrelaçadas formando o que se poderia chamar de amalgamento narrativo, onde o elemento político se perderia, não houvesse esse entrecruzar de identidades diversas, de línguas diversas e suas traduções.

A partir de *Libro de Manuel* o texto literário cortazariano passou a alimentar-se de idéias revolucionárias no sentido de que o elemento político se fez presente com maior intensidade. Podemos considerar que tal intensidade tenha transformado, não simplesmente o texto, mas o próprio Cortázar num escritor engajado no sentido explicado por Benoît Denis (2002:31). Segundo ele,

o escritor engajado é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e sua reputação.

E a promessa foi lançada pelo texto literário, quando este uniu o político e o social ao literário. Com a presença do político não podemos pensar em caminhos que se bifurcam, mas que se completam no profundo entendimento do humano pelas lutas libertárias, pela não aceitação do estabelecido, pelo confronto direto do humano com a desumanidade. Não se percebe um desgarramento poético, ao contrário, há um entrelaçamento, uma simbiose do político-ideológico com o literário, de forma que podemos perceber a luta da

palavra revolução como expressão máxima de um sentimento que se refez pela escrita, sem o perigo de “destruir por destruir” (p.30) seguindo a prática ditatorial, mas, partindo da destruição provocada pelo homem velho, impossível de coexistir com o homem novo, cuja função é criar pontes, para a reconstrução. E se a solução é criar pontes,

tender de todas maneras el puente y dejarlo ahí; de esa niña que mama en brazos de su madre echara a andar algún día una mujer que cruzará sola el puente, llevando a lo mejor en brazos a una niña que mama de su pecho. Y ya no hará falta un piano, lo mismo habrá puente, habrá gente cruzándolo. Pero andá a decirle eso a tanto satisfecho ingeniero de puentes y caminos y planes quinquenales. (p.30)⁵¹

A revolução cortazariana começa desde o início pela linguagem que prescinde do leitor comum para ser entendida, tendo em vista as exigências de uma construção em túnel que passa por ramificações que vão desde o uso da linguagem cotidiana à gílgica. A sua revolução sociopolítica dá-se em dois âmbitos: no puramente crítico e no literário. Nos seus textos críticos, com mais explicitude e, por isso mesmo, distanciam-se dos literários. No momento em que este aspecto revolucionário atinge o corpo do texto literário, a linguagem se reveste de um campo metafórico que transporta o leitor crítico a um segundo mundo que não mais o da ficção. Entretanto, se o leitor não tem conhecimento de determinados dados contextuais que guiam a obra, esse campo metafórico atinge o significado dado por Harries (1992:78), quando considera que “aquilo que é nomeado pela metáfora pode transcender a compreensão humana até o ponto de nossa linguagem ser incapaz de capturá-lo”. Assim sendo, poderíamos nos perguntar como leitores comuns, representado em princípio, por um Andrés não envolvido com a Joda, que não entendia esse “fervor compilatorio”: o que faz Manuel, uma criança, no meio desse jogo perigoso e o que fazem todos, procurando recortes de um mundo

⁵¹ Crítica aos populismos latino-americanos, especialmente ao peronismo que copia os “planos quinquenais” da Rússia Soviética, àquela época, os quais promoveram a ascensão do governo stalinista, assinalando o início de uma nova política econômica.

em seu momento mais cruel para deixar-lhe como manual de alfabetização? Lonstein explica que tudo aquilo é por Manuel e é algo sério:

Parecería que estamos perdiendo el tiempo con tanto papelito, pero algo me dice que hay que guardárselos a Manuel. Vos te mufás viéndome hacer algo que te duele por omisión, porque no seguiste la cosa de cerca y conste que no te culpo porque estoy en el mismo caso o poco menos, y después porque tenés la jodida sensación de que algo real y vivido se te deshace entre los dedos como un buñuelo apolillado. (p. 414)

Esse algo sério toma conta do Andrés, agora como autor-narrador, no início do livro, consciente do seu papel em relação à causa pela qual luta a Joda. Os recortes de jornais franceses e latino-americanos que conformarão o manual de alfabetização de Manuel, os quais se incorporam ao texto através das traduções e discussões das personagens refletem a crença num futuro melhor a partir das conclusões que os Manuéis futuros possam daí retirar:

Cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría. [...] Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares. (p.8-9)

2.4.1 HISTÓRIAS À MARGEM DE MANUEL

Apesar de se sentir farto por discutir tanto sobre problemas eróticos em Cuba e sobre homossexualidade na Nicarágua⁵², Cortázar não deixa de fora o primeiro assunto neste livro. São duas histórias que se desenvolvem paralelas ao entramado de recortes políticos e traduções que Graciela Maturo (2004:137) cuida como sendo “um tratado de sexologia”. A primeira trata-se da formação de um triângulo amoroso encabeçado por um dos narradores, Andrés que se

⁵² Cf. *La fascinación de las palabras*, 2004, p. 223)

divide entre o amor de Francine e Ludmila. Seria um 'quadrângulo' amoroso se Cortázar não tivesse perdido uma historieta envolvendo Andrés e Lala, uma garota de programa, segundo ele, uma das mulheres mais livres que havia encontrado na vida. Esta historieta faz parte de *Salvo el Crepúsculo* (2004:204-10), com uma ressalva inicial do autor:

Nunca sabre cómo vino a parar aquí un breve capítulo desechado del Libro de Manuel, ni por qué lo deseché en su día. Olvidado entre cuadernos y hojas sueltas entre pameos y dibujos, lo releí por pura amistad con su autor, un tal Andrés, y no había terminado de leerlo cuando supe que su lugar estaba aquí y que no sólo por error lo había guardado entre estos papeles.

Duas pessoas de procedimentos extremos: Francine representa para ele a França, o lado intelectual, é dona de uma livraria; Ludmila é latina, representa a periferia e está envolvida com as ações políticas da Joda. Este triângulo apresenta uma fissura no caráter de Andrés, dividindo seus sentimentos e posicionamentos enquanto ser humano. Essa fissura é uma constante na obra de Cortázar e resulta numa dualidade que nunca se resolve. Seus personagens estão sempre envolvidos pela literatura e a política, pela vida intelectual e social, pelo individual e o coletivo. Então percebemos um centro desenvolvido, encarnado por Francine, que ele, como alter ego de Cortázar quer sorver, impregnar-se dele, mas há também a periferia, a América Latina encarnada em Ludmila, que ele não conseguia abandonar. E Ludmila sabia e aceitava essa hesitação enfrentada por Andrés e aceitava-o dessa forma. Sabia que ele

Jugaba con ella y se dejaba jugar, se iba con Francine y volvía con las obras completas de Roberto Arlt, y además el tiempo hacía lo suyo, la costumbre se instalaba, el departamento tan bonito, ya no quedaba nada por aprender ni por enseñar. (p. 104)

O fato de fazer amor com Francine (o seu outro lado Ludmila) aproximava-o da intelectualidade, do centro, as diferenças se dissipavam. Ela era seu ponto de fuga e

era siempre la primera en llevar la mano hacía ese conmutador que apagaba un tiempo de figuras afrontadas, de palabras enemigas, a abrírnos a otra luz donde un vocabulario hecho de pocas, intensísimas cosas creaba su lenguaje sábana, su murmullo almohada, allí donde un tubo de crema o un mechón de pelo eran claves o signos. (p. 159)

Um personagem novo junta-se para formar um outro triângulo: Andrés, Ludmila e Marcos. Este último entra com vantagem em relação ao primeiro, posto que está envolvido diretamente com a Joda e Andrés é um mero espectador. Ao se dar conta desse fato, ao perceber que a está perdendo para campos que não conhece direito, resolve ir em busca quando o grupo já está no cativeiro com o “Vip” e conseguindo a liberdade de muitos presos políticos. Andrés é seguido pela polícia sem perceber e nesse tempo, entre o metro e o esconderijo, além de fazer conjecturas sobre Ludmila, lembra-se do que tempos atrás lhe disse um cubano: “*despertate*”. Mas o despertar político de Andrés ocorre dentro dessa relação amorosa dividida. E ocorre com Francine, depois de perceber que está perdendo Ludmila para Marcos. Entre o amor e a conversa, Francine percebe o rumo que Andrés está dando aos fatos e o interroga:

— Es una despedida, verdad — dijo Francine — A tu manera, con tus ritos, con tu luz en el suelo, con tu vaso en la mano.
— No sé, chiquita, como puedo saberlo todavía, la mancha negra está ahí, cada vez llego hasta el umbral de esa pieza y dejo de ver y de saber, entro en la mancha negra y vuelvo a salir cambiado pero sin saber porqué ni para qué. (p. 328)

Uma outra história menor, a de Lonstein, que preferia a masturbação ao contato com as mulheres e que cultivava uma variedade de cogumelo venenoso. O tema da masturbação entra como arte, posto que Lonstein o pratica desde muito tempo, sem correr os risco de ficar com

cara ojerosa, piel amarillenta, palabra tartamudeante, manos húmedas, mirada débil y evasiva, etcétera. [... Lonstein se reía porque no solamente él no respondió jamás a ese cuadro entre los once y quince años. (p.191)

Lonstein é um ‘revolucionário’ dos tabus sexuais, psicológicos e eróticos da época na visão de Andrés. E isso, juntamente com as reuniões da Joda, funciona para ele como uma espécie de estímulo de mudança dos comportamentos, coisa que ele sentia, estava-lhe afetando de alguma forma.

Mas, a grande história paralela à de Manuel é a de Andrés, esse duplo autoral, duplo do duplo, el que te dije⁵³. Um duplo que escreve letras de tango, que mesmo pertencente à periferia quer se manter no centro como bem mostra o seu envolvimento amoroso com Ludmila e por isso traça, como que para mostrar um elevado grau de cultura, conjecturas que vão de escritores como Meister Eckhart, místico medieval alemão, passando por Michel Butor, MacLuhan, Henry James, o russo Gogol, Eric Ambler, René Char, entre outros, e sai permeando os seus encontros com a Joda e com Francine e Ludmila com um seleto grupo de atrizes (Brigitte Bardot, Elsa Lanchester), cineastas (Fritz Lang, Andy Warhol), pintores (Max Ernst, Bune-Jones), músicos (Stockhausen, Xenakis, Edgar Varèse, Joni Mitchell, Toscanini, Puccini), sem esquecer de ressaltar as figuras de Jung e Freud, quando se atém em assuntos como sexo, masturbação, homossexualismo.

Cortázar também não deixa de relacionar figuras do meio político, dos que estimava e dos que eram tidos como ditadores (Fidel, Onganía, General Levingston, Somoza). Até mesmo a figura do cardeal Aramburu surgiu como representação perfeita da ambivalência bem-mal⁵⁴. Cortázar uniu o bem e o mal, o opressor e o oprimido nas figuras antagônicas dos deuses persas, que faziam parte do *zend-avesta*, escrito por Zoroastro, o qual pregava a luta incessante do bem contra o mal, só vencida no dia do juízo final, pelas

⁵³ Conforme Graciela Maturo (2004, p. 137), essa expressão era utilizada pelo grupo que trabalhou pelo regresso de Perón na década de 70. Aqui, está sendo utilizada para referir-se a Cortázar.

⁵⁴ Entrevistado por um jornalista de “Il Messaggero”, na Itália, o Cardeal Aramburu negou rotundamente a existência de desaparecidos, contradizendo o que as valas comuns, recentemente descobertas, revelavam. Este trecho faz parte de um estudo de Rafael Carmolingo Alcaraz: uma leitura de *Juego doble - la argentina católica y militar*, sobre o livro de Horacio Verbitsky. O referido estudo encontra-se no site: www.apufsc.ufsc.br/_menu/2_boletins/2006/554/boletim554.pdf.

deidades da luz e das trevas encarnadas nas figuras de Ormuz e Arimán⁵⁵ (p. 172).

O manual de Manuel compõe-se de aproximadamente uns quarenta recortes colhidos no idioma de publicação, sem a data, um manual desordenado que os personagens se encarregam de interpretá-los para Manuel. É um texto-hidra, organizado por muitas cabeças com a intenção de mostrarem a Manuel, a cabeça verdadeira, em seu processo de alfabetização, a repressão decorrente das ditaduras militares. E assim temos no *Libro de Manuel* um mosaico literário onde política, arte e conhecimento da realidade se entrecruzam com a ficção para daí emergir uma panorâmica do que foi e do que representou o tempo da ditadura militar na América Latina: un tiempo muerto entre los sesenta y ochenta, parafraseando o pensamento de Andrés, este que reconhece lhe faltar o vocabulário marxista presente na Joda (p. 252), mas que se encontra disposto a despertar para o mundo de uma realidade absurda, digna da sua literatura mais fantástica.

Se Cortázar quis passar ao leitor, encarnado na figura de Manuel, uma verdade histórica, não se percebe nenhuma intenção de doutrinação político. Está mais para a ética da compreensão explicada por Edgar Morin (2004:99) que ressalta a compreensão desinteressada: “a ética da compreensão pede que se compreenda a incompreensão. [...] que se argumente, que se refute em vez de excomungar e anatematizar”. A verdade histórica se converte em verdade literária através da montagem dos recortes entramados no corpo do texto. Para ele que vê pelos olhos de Andrés a escritura como espelho de outra coisa e só deste plano a verdadeira revolução se faz, não como a “madame l’Histoire” prescreve, mas como ela se inscreve em sua literatura, o mundo se torna capaz de engendrar um homem novo, um homem cuja realidade lhe chega pelas palavras. Neste livro ele não faz mais que repetir o modelo rayuelesco de construção criativa, modelo este que se repetirá em outros

⁵⁵ Ormuz é o criador de tudo que é bom na terra. Indiferente da origem, exatamente da mesma forma que o satã cristão, Arimã representa o lado negro da alma de todos os homens, o ego que os guia a prazeres fúteis e os afasta de tudo o que é bom.

textos. Esta construção em mosaico, com várias histórias, línguas e culturas embutidas numa só, traz a certeza de que cada personagem latino tinha seu papel definido dentro da Joda, desde o início:

los poetas como Lonstein hablarán de reino milenario, Patricio se le reirá en la cara, Susana pensará vagamente en una felicidad que no haya que comprar con injusticia y lágrimas, Ludmila recordará no sabe por qué un perrito blanco que le hubiera gustado tener a los diez años y que nunca le regalaron.

En cuanto a Marcos sacará un cigarrillo (está prohibido) y fumará despacio, y yo juntaré tanta cosa para imaginar una posible salida del hombre a través de los ladrillos, y naturalmente no alcanzaré a imaginarla porque las extrapolaciones de la ciencia-ficción me aburren minuciosamente. (p. 19)

2.5 (AS)SIMETRIA TEMÁTICA: a política como jogo nos contos

Quando nos referimos aqui à (as)simetria temática, estamos considerando o fato de que com a entrada do tema política na obra de Cortázar sua obra literária ganhou um valor a mais. Tentaremos comprovar aqui que Cortázar, em sua percepção do mundo que lhe foi contemporâneo, entendia a urgente necessidade que tinha de colocar a sociedade mundial a par do que acontecia de fato em seu país e arredores. Como escritor bastante lido, fez valer o seu comprometimento com as causas latino-americanas do momento unindo mundo real e mundo ficcional. Dessa fusão surgiram contos primorosos em termos de imagens fantásticas, surgidas do real e vice-versa. Imagens plenas de realidade e esperança; no fundo, uma forma de escrita que buscava mostrar a verdade através de uma forma disforme de poética. Dizemos disforme porque, segundo ele, em **Para uma Poética** (1993, p. 86),

a poesia surge num terreno comum e até vulgar, como o cisne no conto de Andersen; e o que pode despertar curiosidade é que, entre tanto patinho, cresça de quando em quando um com destino diferente.

A noção de anormalidade permeia os contos, após a entrada do elemento político explícito. Entretanto, essa anormalidade que advém, supostamente deste tema, quebrando, como supõem os críticos, os valores literários da obra de Cortázar, só é percebida por quem tem um certo conhecimento do contexto sócio-histórico, político e geográfico que entra como pano de fundo nos contos e, muitas vezes, como elemento central. Daí reiterarmos a necessidade do conhecimento do contexto para uma compreensão mais exata da obra cortazariana. E assim, localizarmos nela o ponto (in)fusional entre realidade factual e mundo ficcional, sem acarretar prejuízos à sua obra que consegue, dentro do que nos propomos analisar aqui, ser ao mesmo tempo crítica, tratar de política, sem perder a essência do aspecto literário. Há, portanto, com a entrada do político, um equilíbrio. Em vez de anormalidade, instaura-se uma simetria promovida pelo encontro do real com o fantástico, tornando a obra mais fantástica e mais humana, como podemos verificar nos contos.

2.5.1 CONTO POR CONTO

Os personagens cortazarianos, antes apenas enredados pelos acontecimentos fantásticos incrustados na cotidianidade, agora passam a experienciar a vida de uma forma mais profunda e consciente, mais questionadora. Passam, como o próprio Cortázar, a participar criticamente de uma ordem social, histórica, política, cultural e ideológica que até então não lhe tinha despertado real interesse. Vimos, a princípio, que esta nova faceta vinha se esboçando em alguns contos esparsos e mais claramente no *Libro de Manuel*. Entretanto, nos contos publicados na década de setenta e início de oitenta torna-se visível, e em grau mais elevado, esse compromisso de denúncia de uma realidade que, por seu caráter sangrento e desumano, beira o fantástico.

Saúl Yurkievich (2004:24) faz uma ressalva à ‘quase ausência’ nos contos cortazarianos de elementos como subjetividade, a incidência pessoal, o ocasional, sobretudo o político, pela configuração peculiar que o próprio

Cortázar deu à sua teoria do conto. Porém, em nota de rodapé, Yurkievich atesta que

lo político, ingrediente que escasea en la mayor parte de los libros de cuentos de Cortázar, adquiere mayor proporción en *Alguien que anda por ahí*. De los once relatos que éste contiene, cuatro pueden considerarse de implicación política.

Saúl Yurkievich não define quais são os quatro contos deste livro, publicado em 1977, censurado e proibido, e deixa em aberto a possibilidade para o leitor acrescentar, à sua lista, um conto a mais. Lista esta, supostamente encabeçada por **Apocalipsis de Solentiname**, **Reunión con un Círculo Rojo**, **Alguien que Anda por Ahí**, **La Noche de Mantequilla** e, acrescentamos à nossa análise, o conto **Segunda Vez**, por motivos que iremos verificando seguidamente. Entretanto, percebemos que essa ‘quase ausência’ do político nos contos de Cortázar, sentida em termos de quantidade, é superada em termos de qualidade. Tanto que prossegue nos outros dois últimos livros de contos: *Queremos tanto a Glenda* (1980) com **Texto en una Libreta**, **Recortes de Prensa** e **Grafitti**, e *Deshoras* (1983) traz **Satarsa**, **La escuela de Noche** e **Pesadillas**. Ademais, estes contos possuem fundamental importância dentro do universo contístico elaborado por Cortázar, não só por serem frutos de seu posicionamento político-ideológico particular, sobretudo por abrirem os espaços ficcionais à reflexividade fornecida pelos fatos pertencentes à realidade palpável, os quais se lhe apresentavam, à época, bem mais atemorizantes que os fantasmas fictícios que viessem a povoá-los. A suspensão do sentido primeiro do fantástico nestes contos torna-os ainda mais fantásticos, considerando a visão do leitor cúmplice que ele exigia para sua obra: muitos podem vê-los como Claudine viu as fotos de Solentiname, naturalmente belos, sem esboçar nenhum sinal de que tinha visto algo além dos aspectos estéticos fornecidos pelas fotos:

— Qué bonitas te salieron, esa del pescado que se ríe y la madre con los dos niños y las vaquitas en el campo; espera, y esa otra de bautismo en la iglesia, decime quién los pintó, no se ven las firmas. (AAA, p. 159)

Porém, muitos serão os que irão lê-los com a visão do narrador: ampla e consciente dos problemas humanos que estão por trás de todos os fatos, cuja representação se concretiza através, não só das fotos, mas de Ernesto e dos campesinos, quando comentam a passagem do Evangelho na missa de domingo e quando expõem a pintura que fazem. Segundo o narrador, estes dois fatos e, em especial, o Evangelho, são comentados como

un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de 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 sino de casi toda América Latina, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia. (AAA, p. 157)

Este conto, como todo o livro, rendeu a Cortázar, além de ter sido proibido pela censura, uma crítica do uruguaio Danúbio Torres Fierro, desqualificando-o como obra de arte pelo envolvimento político-ideológico nele contido. Segundo a crítica, Cortázar teria feito um mau negócio ao tentar unir o fantástico à “intenção denunciatória”. Esta crítica merece uma resposta de Cortázar com o título **Para Solentiname** (2001:137-144), onde ressalta a necessidade que o momento apresenta de trazer a realidade para dentro da escrita e diz que a leitura empreendida pela junta militar foi bem melhor que a do crítico, posto que a proibiu e, ao contrário do que ele pensa, acrescenta:

tenho a certeza de haver escrito um dos meus textos mais “fantásticos” em um contexto revolucionário, e o que fiz deliberadamente para mostrar a alguns companheiros cubanos que uma coisa não anula a outra, que se a realidade não é tangencial à literatura, a literatura está aí para mostrá-la em suas formas mais vertiginosas e insuspeitas.

Apocalipsis de Solentiname (p. 155-160) narra os acontecimentos de uma viagem que o narrador empreende a Solentiname na companhia de Ernesto Cardenal. Cardenal, padre, poeta e revolucionário, amigo pessoal de Cortázar, fundou a comunidade de Solentiname, em uma ilha do arquipélago.

Uma comunidade voltada para o trabalho cooperativista. As pinturas fotografadas por Cortázar fazem parte da escola de pintura primitiva existente na comunidade. Lá, os campesinos desenvolviam diversas atividades. Além de fazer funcionar, também, um movimento poético entre os campesinos, o trabalho mais importante desenvolvido na comunidade, por Cardenal, foi a conscientização da população através do evangelho e da sua interpretação revolucionária. Esta comunidade foi destruída pela ditadura somosista, que o condenou, em ausência, a vários anos de prisão. Cardenal só retornou à Nicarágua em 1979, quando da constituição do novo governo⁵⁶.

Nessa viagem, a pauta de conversa gira em torno de nomes de vários escritores como Urteche, Roque Dalton, Gertrude Stein, Carlos Martinez Rivas. Em Solentiname ele se surpreende com dois fatos. O primeiro, umas pinturas feitas por campesinos, cuja venda, conforme lhe explica Cardenal, “ayudaba a tirar adelante” (p.156). O segundo, trata-se da missa de domingo, na qual há a participação de Ernesto, onde este e os campesinos comentam, juntos, a passagem do evangelho que se refere a Jesus no Horto e falam como se estivessem falando deles mesmos. Sente na pele a violência que assola toda a América Latina e se compadece. Na volta a Paris, o narrador pede a Claudine, sua mulher, que mande revelar as fotos tiradas em Solentiname. Ao vê-las, surpreende-se com o que vê e pensa em Buenos Aires, na situação em que se encontra a Argentina. Como num filme, um turbilhão de imagens da violência vai se sucedendo, até que Claudine lhe pede para ver as fotos. Ele vai para o banheiro e não tem noção do que se passa lá, se chorou ou vomitou. Um fato insólito acontece quando retorna à sala, com a bebida de Claudine preparada e percebe que ela achou tudo normal, não viu ou não entendeu absolutamente nada do que ele acabara de ver.

Jonathan Tittler (1986) faz uma análise deste conto, onde aborda três caminhos possíveis de serem seguidos: um apocalíptico (fictício e mítico), um histórico e um polivalente. O primeiro, conforme o crítico, seguiria o percurso já descrito acima, abarcaria o seu sentido literário; o segundo, apontaria para o

⁵⁶ Em 1979, o país passou a ser governado pela Junta de Reconstrução Nacional que substituiu a Guarda Nacional pelo Exercito Popular Sandinista. Os sandinistas expropriaram as terras de grandes latifundiários, distribuindo-as entre os camponeses.

contexto da revolução nicaragüense, sua presença lá, as pessoas e os lugares reais e indissociáveis do mesmo processo histórico e, o mais importante, a figura do poeta Ernesto Cardenal a simbolizar a imagem seladora do compromisso político de Cortázar com a causa. Para ele, “el abrazo entre él y Cardenal es pues, un gesto paradigmático, una declaración pública de su adhesión a la causa nicaragüense” (p.113). O terceiro caminho, o da leitura global, polivalente, resulta mais instigante posto que reúne os dois anteriores, acentuando-lhe a dimensão política através da consciência ativa do narrador; o terceiro caminho, o da leitura global, polivalente, vem intensificar as duas primeiras.

Optamos aqui por essa visão polivalente e globalizadora que nos mostra a dimensão política acentuada pela consciência desperta do autor-narrador, não diante da surpresa que provocaram os quadros vistos em Solentiname, mas diante do elemento fantástico (re)velado nas fotografias por uma realidade que só se torna perceptível para alguém que demonstrou “siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacía lo mejor de si mismo como colectividad y humanidad”⁵⁷.

No conto **Segunda Vez** (p. 134-139) Cortázar nos confronta com um caso típico de desaparecidos durante a ditadura militar acontecido em qualquer lugar da América Latina. Omar Prego (2004:215), fala deste conto associando-o à **Grafitti**, do livro *Queremos tanto a Glenda*, pela semelhança da temática ressaltadora dos desaparecidos e presos políticos à época da ditadura. Para ele, Cortázar encontrou um novo caminho para demonstrar poeticamente a face do horror que se abateu em muitos países da América Latina, um horror anônimo que pode assumir vários corpos sem rostos, porque não se sabe a sua denominação: se exército, se organização paramilitar, se comando da morte. A esse questionamento Cortázar acrescenta, concordando que o horror se acentua justo por esse fato: por não se poder vislumbrar um rosto nem as responsabilidades diretas. Ele sente que está frente a uma espécie de ‘superestrutura’ provocadora de reflexão:

⁵⁷ Trecho de carta extraído do livro *Fervor de la Argentina*, de Roberto Fernández Retamar. Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1993.

Muchas veces yo he pensado, leyendo casos típicos de desaparecidos y torturados en Argentina, que ellos han vivido exactamente *El Proceso* de Kafka porque han sido detenidos muchas veces por ser solo parientes de gente que tenía una actuación política (ellos no la tenían o la tenían de manera muy parcial) y han sido torturados, han sido detenidos y finalmente muchas veces ejecutados. (p. 216)

Temos um estranho relato em **Segunda Vez**: de uma suposta reunião de trabalho para a qual Maria Elena é convocada. Ao chegar no local descrito na convocatória, feita em papel amarelo, com selo verde, mas com assinatura ilegível. Ela estranha por não encontrar nenhuma indicação, já que se tratava de uma instituição. Nenhuma bandeira, nenhum sinal visível que lhe pudesse assegurar do local. Dentro, também não havia indicação: “la chapa en la puerta parecía apenas la de un médico o un dentista, sucia y con un papel pegado en la parte de abajo para tapar alguna de las inscripciones” (p.135). Na reunião, Maria Elena, tímida, conhece Carlos que também está lá para a entrevista, mas ele explica que é a sua segunda vez. Conversam, simpatizam-se na reunião. Quando são convocados a mudarem de sala, Carlos não aparece e ela não o encontra em nenhum lugar. A única porta que ele poderia ter saído foi a que ela entrou e por lá ele não passou. É-lhe dada uma ficha para preenchimento de dados pessoais e, naquele momento, sente-se como que molestada diante da situação. É convocada novamente, mas, desta vez, sem papel, para se apresentar em três dias, sem esquecer.

Em **Reunión con un Círculo Rojo** (p. 189-194) um episódio bizarro é narrado. Trata-se do encontro de Jacobo com uma inglesa míope, no restaurante Zagreb praticamente vazio de Wiesbaden. A inglesa sai do restaurante e ele sai em seguida, preocupado, caso ela não conseguisse encontrar o caminho de volta. O que ocorre a partir daí é uma incógnita, pois a inglesa não só encontra o caminho de volta como o atrai para o local em que se encontra. Convida-o para entrar e ele só consegue entender o que está prestes a acontecer quando percebe que caiu numa cilada.

Alguien que Anda por Ahí (p. 206-210), numa cascata de personagens masculinos, traz Jiménez que encontra York, que depois encontra Alfonso em

Santiago. chegam ao motel e tomam banho. Enquanto isso, na cama, uma maleta aberta, e, na cômoda, por entre camisas e diários, encontra-se um envoltório verde. Fumam, ele e Alfonso e falam sobre Camagüey, província cubana, e também da última luta de Stevenson. A música de Chopin que vem do piano, tocada por um estrangeiro, fá-lo recordar Irene Dunne. Nesse lugar, aparentemente tranqüilo, Jiménez sente um misto de ameaça e paz, após Afonso ter ido embora. Vai para o quarto, fecha bem a porta, mas percebe que há alguém com ele lá dentro: o estrangeiro que tocava no piano. Ao interrogá-lo sobre quem é, ele apenas responde: “alguien que anda por ahí”. Tenta ganhar tempo para descobrir o que está acontecendo, ou o que irá acontecer, falando de música, do piano, porém as mãos do homem naquele momento não estão interessadas em tocar nenhum piano, mas o pescoço de Jiménez. Trata-se de um conto escrito em Cuba, em 1976, e, seguindo os estudos de Carmen Vázquez (1986:125),

Relata la historia de un contrarrevolucionario cubano, radicado en los Estados Unidos, que regresa al país natal, a perpetrar un acto de sabotaje y es ejecutado por un extranjero poco antes del momento previsto para la colocación de la bomba.

Três elementos atam os fios do discurso cortazariano neste conto: Jiménez, a música clássica e o estrangeiro. A aparente suavidade da música de Chopin, além de provocar-lhe recordações, não lhe dava a devida segurança. O estrangeiro toca vários gêneros musicais, porém Chopin é o prelúdio, a chave que o conduz ao desconhecido, à morte. A importância do prelúdio chopiniano é elevada no conto ao status de jogo demarcatório de um destino que se resolve pelas mãos: o ato de tocar como jogo que conduz à vida e às lembranças e como jogo que conduz à morte.

Em **La Noche de Mantequilla** (p. 211- 220), Cortázar desenvolve o tema da violência em um lugar insuspeito, tumultuado e incapaz de o grupo ser reconhecido posteriormente. Um lugar de luta (embora desportiva) serve de pano de fundo para uma luta mais violenta, onde não dá o direito do perdedor jogar a toalha ou tentar um último “round”. Temos um grupo de conhecidos,

supostamente amigos, os quais vão assistir a uma luta de boxe entre Monzón e Nápoles: Monzón, personagem real, um boxeador argentino de primeira linha que, das mais de cem lutas que chegou a disputar, só foi derrotado em três delas; Nápoles é o cubano José Angel Nápoles, o qual se naturalizou mexicano por causa das dificuldades pelas quais Cuba passava. Foi batizado no boxe como Mantequilla. No sétimo “round”, Mantequilla joga a toalha e Monzón é considerado vencedor. Um outro conhecido do grupo aparece na saída da luta, surpreendendo Estévez, que tinha ido à luta com a finalidade de entregar uma ‘encomenda’ a Walter. Ele acaba entregando-a à pessoa errada e o grupo decide fazer a reparação devida. Entram no carro e tomam uma rota que Estévez desconhece. Pelo rumo da conversa ele percebe que um dos companheiros desapareceu pois Chaves diz que “mañana lo pasado lo encontraran en algun terreno baldio” (p.219). Vê que está saindo de Paris e comenta que precisa ir para casa. Chaves freia o carro e Peralta saca a arma, dizendo que “ahora mismo” ele vai.

Tanto em **Segunda Vez** quanto em **Reunión con un Círculo Rojo**, **Alguien que Anda por Ahí** e **La Noche de Mantequilla** encontramos diante do inevitável fim daqueles que tentaram transpor-se aos limites impostos pela ditadura. Duas mortes por encomenda, dois círculos de sangue a mais a fazerem parte do esquema sem rosto da ditadura militar e dois desaparecimento sem pistas. A inglesa míope, o pianista estrangeiro, Peralta, todos com a função de apagar registros incômodos, em qualquer lugar. No primeiro, a angustiante espera de alguém que não aparecerá; nos outros três, personagens com nomes sendo ‘apagados’ pelo inominado, pelo indescritível furor de um regime de visão oblíqua e mãos sujas, que mata o contra-revolucionário, mata o cidadão comum, mata, indiscriminadamente, a quem não se adaptar ao regime.

No livro *Queremos tanto a Glenda* (1980), temos três contos que apresentam temática política: **Texto en una libreta**, **Recortes de prensa** e **Grafitti**. No conto **Texto en una libreta** (p. 349-359), o narrador começa por anotar o movimento de passageiros no metrô de Buenos Aires, o Anglo, que tinha como inspetor-chefe, Montesano. O controle de passageiros era feito por

Jorge García Bouza. Suas anotações se reportam aos anos quarenta, quando a linha do Anglo ainda não se encontrava ligada às novas redes subterrâneas e período de um peronismo incipiente, mas já vivendo sob o regime militar intervencionista, conforme observa Ricardo Sidicaro (2000:26), analisando as fases do peronismo. Seis anos após, em quarenta e seis, ele, o narrador, começa a perceber certas anomalias existentes nas estações. Começa então a fazer uma investigação sigilosa, para que ninguém percebesse e foi anotando seus informes: eles, os que estavam tomando o metrô. O primeiro era responsável por tomar os trens, conduzi-los e ensinar aos outros 'três'. O revezamento nos trens, a troca de roupa, todos os atos deles mecanicamente ocorrendo na estação determinada, no dia e hora determinados.

Na sua operação detetivesca, o narrador chega a comprar *Trilce*⁵⁸, obra do escritor César Vallejo, a quem nos referimos na primeira revolução, para ler, enquanto os observa fazendo compras. ele, gravatas; elas, lencinhos. Após três meses, ele acha que a verdade se aproxima. Já estão de posse de três trens, além de um posto nas cabines de coordenação da Primeira Junta. O ponto desencadeante da verdade foi ter presenciado o suicídio de uma jovem pertencente ao grupo, numa cabine telefônica. Sentindo medo de ser descoberto, prefere afastar-se um pouco, deixar de andar nos trens sem, no entanto, abandonar a sua missão. Nesse tempo, descobre que já tomaram oito trens, a administração de muitas estações e parte das oficinas. Percebe que foi descoberto pela vendedora de Milkbar e sai correndo. Sente vontade de gritar o que sabe, mas permanece escrevendo até tranquilizar-se. Conclui enfim, seu informe, contando dessa sociedade secreta que quer se apossar do metrô, e manda cópia para o prefeito, para o chefe de polícia, para Montesano.

Recorte de Prensa (p. 360-369) é um conto que mescla narrativa literária e jornalística, a violência icônica representada pelas esculturas e a violência humana ao próprio ser humano. Seguindo a temática político-ideológica, o conto narra um encontro entre um escultor argentino e uma escritora de mesma nacionalidade, ambos exilados. Encontram-se num país determinado (França), numa cidade determinada (Paris), numa rua

⁵⁸ "Trilce" é o primeiro livro peruano que emprega formas livres na métrica e na rima, características da poesia nova. E seu autor, um peruano desejoso de liberdade e justiça social.

determinada (Calle de Riquet). Essa rua localiza-se num subúrbio onde a vida não parece ser muito fácil para quem mora lá. A intenção do escultor é que Naomi olhe suas esculturas e, partindo delas, escreva um texto que se adeqüe ao tema da violência por ele representado. Ao ver as esculturas, achou-as, de início, sutis, desprovidas de um impacto maior por se tratar de violência e, como tal, necessitam de certos elementos que as tornem contundentes. Após um breve silêncio, Naomi dá ao escultor um recorte de jornal: trata-se do testemunho de uma mulher argentina, Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein, relatando a morte e o desaparecimento de pessoas de sua família, além de um pedido de providência às autoridades. Este fato provoca em ambos sentimentos de raiva e impotência diante da imagem de horror descrita pela mulher. Ao sair de casa do escultor, Naomi passa por uma outra situação de violência que ela pensa não ser real: vê uma menina chorando, a qual lhe toma pela mão, levando-a a presenciar a mãe sendo violentada pelo pai. Com a ajuda da menina, a situação se inverte e consegue que a mãe, ao se libertar, passe a torturar o marido com a mesma intensidade com que foi torturada. Enquanto isso a menina foge e Naomi não consegue mais achá-la. Desse fato presenciado faz o texto do escultor, incompleto, e lhe manda. Texto que o escultor compara com o que havia saído no jornal, contando exatamente o acontecido, tendo, porém, o homem como vítima, e contando o desaparecimento da filha. Naomi sai à procura da menina e a encontra em poder de uma assistente social. Ao voltar para casa, termina o texto e vai deixá-lo ao escultor, pois “era justo que conociera el final, que el texto quedara completo para acompañar sus esculturas” (p. 369).

Em **Graffiti** (p. 397-400), Cortázar permanece trabalhando o par antitético vigente durante a ditadura, não só na Argentina, mas na América Latina em geral: Estado/Sociedade Civil. Tem como pano de fundo um amor que se vê frustrado pela violenta intervenção governamental. Também pode ser tomado como a síntese de uma rebeldia que se faz anônima, através dos desenhos realizados no muro, sem que se saiba a identidade dos grafiteiros. Um jogo onde se encontram implicados o rechaço, o protesto, o enfrentamento possível para uma época onde o silêncio poderia ser mais valioso que qualquer palavra. Era uma palavra silenciosamente revolucionária, o grafite. Nos

desenhos que faz às escondidas, com medo de ser apanhado pela polícia, o grafiteiro descobre os de uma mulher e por ela se apaixona, a ponto de sempre desenhar com a intenção de ver a sua resposta. Presencia a sua prisão, mas não consegue ver seu rosto. Depois, faz outro desenho que passa despercebido pela polícia e, junto dele, aparece o dela, denunciando o horror que passou na prisão, que é o lugar para onde vai quem for flagrado fazendo grafite.

Nestes contos podemos visualizar mais claramente a força ditatorial agindo sobre as pessoas. A verdade é que estes contos foram escritos num período em que a Argentina vivia, dentro do Regime Militar, seu período mais repressor. Conforme estudo de Ângelo Priori⁵⁹, acerca do Golpe Militar na Argentina, quando a Junta Militar compostas pelo general Jorge Rafael Videla, o almirante Emílio Eduardo Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti assumiu o poder, dissolvendo o Congresso, iniciou-se um período ditatorial extremamente violento e responsável por grande transformação na história da Argentina. Essa transformação seria vista em números, segundo ele,

Entre 1976 e 1979, foram dadas como desaparecidas cerca de 9 mil pessoas identificadas pela *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Outras fontes apontam até 30 mil desaparecidos. Outras 1.898 pessoas foram assassinadas, sendo seus cadáveres encontrados e identificados posteriormente. Nesse período ainda, foram criados mais de 350 campos de concentração.

Sendo assim, é natural que Cortázar, de posse de informações verdadeiras, insertasse-as nos contos, de forma mais velada e silenciosa em **Texto en una libreta**, seguindo o modelo com que agia a ditadura; mesclando recortes de jornal com depoimento de pessoa real em **Recorte de Prensa**⁶⁰ e, por fim, em **Grafitti**, as inscrições na parede e conseqüentemente a prisão dos

⁵⁹ O artigo do Professor Ângelo Priori encontra-se na Revista Espaço Acadêmico, nº 59/abril de 2006, podendo ser visualizado no site: <http://www.espacoacademico.com.br/059/59priori.htm>.

⁶⁰ Laura Beatriz Bonaparte Bruschtein é a personagem real que no conto aponta pessoas desaparecidas, descrevendo os motivos dos desaparecimentos, incluindo na lista pessoas da própria família. Trata-se de um recorte do jornal "El País", de outubro de 1978.

grafiteiros representam a repressão à imprensa escrita, e provável que a toda forma de comunicação que possa servir de porta-voz contra o regime.

Dos oito contos que constituem seu último livro *Deshoras* (1982), recortam-se três, onde podemos perceber a intensidade do envolvimento de Cortázar com a situação política de seu país. Temos que assinalar um fato importante: para falar de política nos seus contos o autor não utiliza metáforas do gênero. Para que se entenda que ele trata realmente de política, faz-se necessário que se tenha, se não o conhecimento, mas algum conhecimento do contexto no qual estava inserido e do qual saiu, primeiramente, por vontade própria. Contexto que o ‘convidou’ a não retornar, posteriormente.

Se seu comprometimento político inicial deu-se fora da Argentina, diríamos que sua inspiração política advém dela e de tudo o que passou. Volodia Teitelboim (2004:47-58) cita um desejo de Cortázar em relação à Argentina: ele desejava reunir em um livro todos os artigos seus, publicados contra a ditadura militar argentina, no período correspondente a 1976-1983, com a finalidade de que “los argentinos pudieran leer “la opinión de alguien que desde afuera hizo todo lo posible por ayudarlos”. Em 1976, Cortázar teve que aceitar seu papel de exilado.

Muitos de seus contos trazem à tona o que ocorreu durante a ditadura militar argentina. No entanto, o envoltório estético-literário cortazariano não deixa que se transformem em um ‘caso-verdade-extremo’, mesmo que seja um caso de verdade extrema. Sentimos em Cortázar essa preocupação com o conflito que poderia se formar dentro de seus textos, e na cabeça dos leitores, a partir dessa junção do político com o estético. Em seus textos críticos, assim como as cartas, percebemos que o mesmo estava o tempo todo preocupado com essa tarefa delicada, a de expor literariamente, sem prejuízos, a tragédia do próprio país, sem que isso viesse a se tornar panfletário. A resolução do problema surgiria, portanto, da capacidade que teve de sincronizar a ordem estética com a ordem ético-política.

O conto **Satarsa** (p. 443-453), por exemplo, apresenta um relato em que homens e animais vivem o mesmo jogo de miséria e perseguição. Neste, que

supõe a crítica, ter sido o último dos contos escritos por Julio Cortázar, o jogo verbal lhe confere uma nova dimensão – a social – dentro da habilidade que o autor demonstrou anteriormente ao escrever tendo animais por personagens, quando a sua preocupação era somente literária. A nossa análise deste conto se estenderá mais por entendermos que ele é, por excelência, dos contos comprometidos, o que mais trabalhou a fusão da temática do fantástico com a temática política.

Satarsa pode ser resumido da seguinte forma: os personagens — Lozano, Laura e Laurita, — distantes de suas origens, vivem refugiados em Calagasta. Juntamente com os outros, formam um grupo de fugitivos que vive escondido, tentando livrar-se das perseguições das forças militares peronistas. Neste lugar, compartilham a miséria de seu povo, passando a trabalhar como caçadores de ratas para uma companhia dinamarquesa. O personagem Lozano é um maníaco que pretende encontrar alguma solução que os tire daquele lugar, através do jogo com as palavras, fazendo combinações de um palíndromo que associa o animal caçado à polícia: as ratas = Satarsa.

O grupo resolve executar uma grande caçada com a finalidade de conseguir dinheiro para chegar à costa e salvar-se. No entanto, durante a mesma, quando os caçadores encontram-se a ponto de atingir o objetivo, que é a fuga, muda repentinamente a situação e são cercados por policiais que os perseguem e os matam. O medo de Laura de tornarem-se, eles mesmos, ratas, concretiza-se: “ahora sí son las ratas” (p. 453).

Podemos destacar dentro do conto algumas seqüências que refletem os seus sentidos, palavra por palavra. Cortázar ordena suas histórias de uma forma tão precisamente dúbia, que não há possibilidade de saber se o que conta aconteceu de fato, ou simplesmente é uma alucinação de um personagem, um fato ficcional, apenas baseado na imaginação criadora. E o Cortázar (2001:207) crítico nos adverte para o fato de a literatura ser “sempre expressão da realidade, por mais imaginária que ela seja”. Para ele, atestar ou não essa realidade depende muito da forma como o receptor lê a obra, e muitos a lêem, não para descobrir nela o que estava acontecendo ou aconteceu quando o autor a escrevia, senão pelo seu conteúdo ficcional.

A transgressão da realidade e do fantástico chega a atingir a plenitude neste conto. Ao tratar das relações do fantástico com a realidade, Cortázar (2001:89) foge da maneira tradicional que coloca ambos em lados opostos, unindo-os numa relação que “consiste sobretudo na experiência de que as coisas ou os seres trocam por um instante de sinal, de etiquetas, de situação no reino da realidade racional” e, por questões de sobrevivência, buscam outras formas de representações. Embora considere o fantástico como o aspecto predominante da totalidade de sua obra e de situá-lo como o mais ficcional dos gêneros literários, a realidade encontra-se ali, lado a lado, dando-lhe o devido suporte, ficcionalizando-se através do elemento fantasioso.

Para Cortázar, em **Satarsa**, o personagem trata de ver o que está sucedendo e o que lhe pode suceder através de jogos de palavras. Isso não parece muito sério, diz o autor, embora se saiba que a magia das palavras é uma das formas que se cultivam desde a mais alta antiguidade.

Satarsa, como outros contos aqui analisados, insere-se no gênero Bestiário, isto é, um gênero em prosa ou verso, de caráter moralizante, que combina recursos da fábula e descrição de animais reais ou lendários, sendo bastante utilizado por Cortázar em sua prosa em geral, sendo, inclusive, título do seu primeiro livro de contos. Este gênero não foi desprezado por ele, quando seus contos adquiriram feição política.

Para usar os termos que a própria crítica cunhou em relação à obra de Cortázar, temos, primeiramente, as regras de um jogo verbal incorporado pelas palavras-espelho, isto é, pelos palíndromos que já iniciam o conto em forma de epígrafe. Sabemos, como é dito no conto, que Lozano é um maníaco que pretende encontrar uma solução que os tire de Calagasta a salvo, através do jogo com a palavra. Na sua loucura, cria um palíndromo, uma espécie de palavra espelho — *satarsa / as ratas* — que passa a funcionar como um personagem-fantasma e, ao mesmo tempo, protagonista, criado para denominar o motivo e os motivadores de sua fuga. Ao mesmo tempo em que reflete a situação vivida por ele, refrata-a, numa tentativa desesperada de salvar a si e a todos que o cercam.

Para Gustavo Lespada (2002), **Satarsa** se configura, dentro do contexto no qual foi escrito, como representação da ditadura militar na Argentina, a qual deixou um saldo de 30.000 desaparecidos, entre 1976 e 1982. o próprio Cortázar (2001:148), que viveu o peronismo e sua evolução, afirma, que na “Argentina as pessoas desaparecem sem que, oficialmente, se tenha noticiado o que lhes ocorreu”. E, ainda segundo Lespada, o conto representa a fugitivos. A formação do palíndromo é tão esperada por ele quanto os caçadores esperam as ratas. Em seguida, desempenhando uma segunda função, desta vez referencial, o palíndromo revela-se imagem do real. **Satarsa** passa a definir o medo e, ao mesmo tempo, o encontro fatal com a polícia que anda à procura deles. A primeira revela a mentira; a segunda, a verdade. O movimento verbal põe-se oscilante entre o fantasioso e o puramente real. Vai do transe inicial ao terreno da realidade final. Uma realidade que oprime, reprime e mata. A contextualização utilizada por Cortázar neste conto justifica a sua participação tanto no consciente quanto no inconsciente de sua época e, sobretudo, é pela estranheza que impregna a sua narrativa que mais nos damos conta desse aspecto em sua obra.

O jogo verbal empreendido por Cortázar , neste conto (e também nos demais aqui analisados), revela a necessidade que ele tinha, como escritor consciente de sua função de intelectual, de mostrar o seu comprometimento com a sociedade e com os problemas de sua época. O autor utiliza a linguagem em **Satarsa** com a intenção de aclarar, pelas palavras-espelho, as imagens de um mundo que, de tão real, torna o fantástico imprescindível para

Contundencia del horror inenarrable que identifica ratas con milicos asomando metafóricamente sus hocicos detrás del palindroma que miente y dice la verdad como todo espejo, con un relato que utiliza mecanismos de ficción para el asedio de una encrucijada histórica. (p.54)

Se observarmos as relações entre o jogo e a realidade – entendendo por jogo, no conto, um mecanismo de proteção utilizado por Lozano, para se proteger e proteger a família e o grupo de fugitivos, e por realidade aquilo que

os ameaça e os põe em perigo, no caso, as forças peronistas – e colocarmos em confronto a seqüência de embates que o texto apresenta, poderemos atentar para o possível entendimento de que **Satarsa** isola e ao mesmo tempo define a outra face da realidade que se encontra imersa na face opaca do espelho palindrômico. É um jogo de linguagem de dupla face. Um duplo jogo com a linguagem cujo objetivo é lançar uma ponte para levar Lozano ao enfrentamento desta.

No conto, a escrita palindrômica cumpre, portanto, uma dupla função. Primeiramente, cumpre a função de linguagem simbólica utilizada por Lozano para preencher seus sonhos e devaneios e designar a possibilidade de fuga, bem como o cuidado com o dizer, para que ninguém os descubra como fugitivos. A formação do palíndromo é tão esperada por ele quanto os caçadores esperam as ratas.

Em **Satarsa**, Julio Cortázar reúne elementos fantásticos e reais para montar a sua narrativa ficcional. A verdade do conto, ou a sua verossimilhança, constitui-se, acentuando-se o viés da diferença, compactuando com o estranhamento que os fatos ali narrados provocam. Se por um lado, o jogo verbal proporciona o reconhecimento da verdadeira face da Argentina peronista: a fuga “de las masacres, hambre”, a vida miserável de Calagasta e, por fim, o extermínio, igualando de vez os homens às ratas, por outro, essa verdade se desestabiliza quando a caçada torna-se algo normal, aceitável por todos, quando encontram, hiperbolicamente “un rio de ratas” em uma “noche sin estrellas”, quando descreve o episódio monstruoso das ratas comendo a mão esquerda de Laurita, à noite, posto que são animais de hábitos noturnos:

El doctor Fuentes (que no es doctor pero da igual en Calagasta) ha hecho un trabajo perfecto y no hay casi huella de cicatriz, como si Laurita no hubiera tenido nunca una mano ahí, la mano que le comieron las ratas cuando la gente de Calagasta empezó a czarlas a cambio de la plata que pagaban los daneses y las ratas se replegaron hasta que un día fue el contraataque, la rabiosa invasión nocturna seguida de fugas vertiginosas... (p. 444)

Fechar **Satarsa** em um sentido que englobe o puramente ficcional implicaria em um esvaziamento da narrativa. No entanto, perceber ou mesmo reconhecer o referencial, no conto, é tarefa de um receptor que tenha um certo conhecimento da realidade contextual e até do posicionamento do próprio autor. Assim sendo, podemos inferir que o autor de **Satarsa** ficcionalizou o referencial para dar suporte à sua história, embora este não se apresente de forma explícita.

O suporte referencial em **Satarsa** encontra-se permeado por uma ideologia política. Desse aspecto político da literatura cortazariana, Saúl Sonowski (2001:14) fala. E fala sobretudo de uma dupla dimensão que percorre a obra de Julio Cortázar. Para ele, o escritor justapõe as duas responsabilidades sem abrir mão do compromisso com a literatura, e para ratificar o seu pensamento, utiliza-se das palavras de Cortázar:

Quando faço política, faço política, e quando faço literatura, faço literatura, mesmo quando faço literatura com conteúdo político [...] estou fazendo literatura. Tento, simplesmente, pôr o veículo literário, não direi a serviço, mas numa direção que, considero, possa ser útil politicamente.

Assim, o referencial em **Satarsa** é velado pelas imagens noturnas provocadoras de horror de caça às ratas, cada vez mais complicadas pelos artifícios que estas utilizam para se esconderem, como observamos neste trecho da narrativa: “Ilia, Yarará⁶¹ y los otros han sentido que las ratas desplegaban nuevas estrategias, se volvían aún más peligrosas por invisibles y agazapadas en refugios que antes no empleaban” (p. 444). E, pelo movimento contrário, como no palíndromo, essas mesmas imagens denotam o controle que o regime de ditadura militar demonstra ter sobre a cidade e seus habitantes e, principalmente, sobre os fugitivos. As ratas funcionam como uma alegoria da situação política argentina entre 1976 e 1983, anos críticos da ditadura militar, onde imperava a violação dos direitos humanos. Cortázar alude a esse período na seguinte passagem:

⁶¹ Supõe-se que o nome desses personagens são pseudônimos, nomes de proteção e dissimulação utilizados fundamentalmente pela militância política trotskistas, os quais registraram uma maior quantidade de pseudônimos.

- Cuestión de no seguirle el tren cuando la empieza con Satarsa y la sal y esas cosas, total no cambia nada, él es siempre el mejor cazador.
- Ochenta y dos — dice Ilia —. le batió el récord a Juan Lopes, que andaba en las setenta y ocho. (p. 448)

Ainda nessa mesma página, uma referência direta ao resultado aterrador que a ditadura militar impunha: falta de liberdade, morte e mutilação: “Que la gente de Calagasta no se anima a ir demasiado lejos porque se acuerdan de los cuentos, del esqueleto del viejo Millán o de la mano de Laurita”(p. 448). Além de termos um final totalmente frustrante e violento, onde se pode observar a morte de todos os fugitivos, inclusive a de Lozano que resistiu até o fim, mas não ao “blando estampido de la escopeta ahogado por la crepitación de la ráfaga, las malezas aplastándose bajo el peso de Lozano que cae de boca entre las espinas que se le hunden en la cara, en los ojos abiertos” (p. 453).

Satarsa é assim constituído como uma via de mão dupla, onde a visão especular de um palíndromo, tautológico e aparentemente vazio de significação, ganha força em presença de um outro de cunho religioso: atale, demoníaco Cain, o me delata. Este palíndromo reforça a duplicidade bíblica, por um lado, em ressaltar a virtude e castigar os pecadores, na qual Caim representa o mal e Abel o bem, levando o leitor a pensar que os fugitivos estão para Abel assim como as forças militares estão para Caim.

Desta forma, os palíndromos vão criando no texto a impressão do falso e verdadeiro, da mentira e da verdade como um espelho. Gustavo Lespada explica o sentido especular de Satarsa a partir de uma epígrafe de Pierre Macherey, para quem o espelho torna-se expressivo pelo que reflete e também pelo que não reflete. E o que não se reflete no conto é o suporte referencial utilizado pelo autor, o qual encontra-se disfarçado dentro da metáfora das ratas gigantes. É ainda Lespada, em obra anteriormente citada, a afirmar que “Lo no dicho de cada etapa histórica, los agujeros ideológicos encuentran su correspondencia en los reflejos distorsionados como de espejos de feria, refratários”.

Há, portanto, neste conto, um jogo de espelho proporcionado pelo jogo verbal que mais esconde do que mostra a referência, mais difere que se assemelha. Estamos distantes, pois, do espelho que tudo reproduz, isto é, da mimesis de representação pelo fato de o jogo especular palindrômico destruir a similitude causada pela aparente simetria existente entre perseguidos e perseguidores.

Pode-se, então, perceber e concluir que o conto **Satarsa** se oferece ao leitor como esse espelho que mente e diz a verdade. Pelo jogo de linguagem visualizamos imagens que, embora veladas, são passíveis de re-conhecimento. A verossimilhança é conservada no conto? Sim, na medida em que o leitor a detecta através do suporte referencial. Há mimesis de produção? Também. No momento em que observamos esse suporte referencial transformado pela linguagem e atualizado pelo leitor. **Satarsa** é justo esse espelho que o narrador mostra-esconde e, por mais que nós, leitores, o atualizemos, ainda assim, guardará a sombra de um recorte da vida argentina que só quem a viveu é possível dissipar totalmente, ou não.

Em **La Escuela de Noche** (p. 454-69), estamos diante de dois estudantes. Nito e o narrador, Toto, os quais tomam a iniciativa de entrar na escola num sábado à noite, sem serem vistos, como se estivessem praticando apenas uma aventura estudantil, após terem passado seis anos estudando nela. Para surpresa dos dois, deparam-se com vários alunos e professores, incluindo-se também o diretor, todos partícipes de uma festa supostamente orgiática. Descobrem-nos e obrigam-nos, em seguida, a participarem dos rituais os mais violentos e estranhos para estarem acontecendo justo dentro da escola. Todos se encontram travestidos e somente os dois destoam do grupo. Toto, o narrador, percebe, após ser obrigado a participar de cenas brutais e de atentado ao pudor, que se trata de um grupo, cuja ordem fascista a obedecer é transformada em ato de recitação: “del orden emana la fuerza, y da fuerza emana el orden. Obedece para mandar, y manda para obedecer”(p. 467). Por fim, consegue fugir, mas se perde de Nito, o qual, percebe depois, alia-se ao grupo, impedindo-o de denunciar o diretor e seus discípulos, pois, caso isto

viesse a acontecer, ele estaria arrependido por toda a vida, “si es que estás vivo”(p. 468).

Assim tomado, o conto estaria a relatar apenas fatos comuns de rebeldia estudantil em uma escola. Entretanto, o leitor começa a tomar consciência de que algo a mais há por trás dessa suposta rebeldia ao conhecer as palavras de ordem recitadas pelo grupo. Conforme estudo de Alazraki (1994:159), a partir desse ponto, o conto se transforma em um espelho côncavo da ordem ditatorial que governava o país. Para este autor, Cortázar conseguiu desenhar, neste conto, o contexto mais negro da história argentina, acrescentando que a sua lucidez em relação aos problemas políticos que afligiam a América Latina faz com que os contos adquiram não somente o tônus político, mas sobretudo humano. Tanto em **Escuela de Noche** quanto em **Satarsa**, por exemplo, ele ratifica esta sua conclusão, mostrando que, em ambos,

lo social está entendido no en términos políticos o a través de un prisma ideológico en el que ciertas ideas han sido refractadas para producir el relato. Muy por el contrario, lo social está percibido desde un humanismo tan poderoso que consigue hacerle rezumar a la vida (el trabajo y el juego, la rutina colegial y la aventura) esa dimensión desde la que es posible reconocer otra vez la vida y, sobre todo, sus falsificaciones y aberraciones, sus manipulaciones y oprobios, sus estafas y violencias (op. cit., p. 160).

Por sua vez, Nancy M. Kanson (1993:191), interpretando este conto, também concorda com a opinião de Alazraki, e, embora considerando que Cortázar tenha atingido a fusão desejada entre o estético-literário e o político-ideológico, conclui sua análise deixando várias interrogações sem respostas para que o leitor escolha o caminho crítico que desejar:

¿Vamos a elegir la evocación nostálgica de la adolescencia? ¿Vamos a satisfacernos con la lección aprendida de un pasado histórico cada vez más remoto? ¿Vamos a despertarnos a la crisis política de la actualidad? Y lo más inquietante, ¿Qué les estamos enseñando en “La escuela de noche” a las futuras generaciones?

E continuamos a interrogação, desta vez, dirigida à autora: se o conto não tem caráter panfletário como sustenta, por que a preocupação em saber o que estamos ensinando às futuras gerações? Se todos os críticos, em relação a esse aspecto da obra de Cortázar ressaltam a sua perspectiva não panfletária, por que as interrogações? Concluimos aqui que a crítica em geral considera que Cortázar não tinha nenhuma intenção que sua obra e, em particular, as obras que tratam do político-ideológico tivessem uma dimensão pedagógica e formativa: não fabula, não prepara nenhuma moral final. No entanto, expõe poeticamente os fatos de um momento político que se lhe acerca, mesmo estando fisicamente distante. E os expõe de uma forma que supera as expectativas de incitação a respostas, posto que acontecem e todos sabem e sentem, embora muitos se encontrem como Mecha, personagem do conto a seguir, imersos em um estado de coma inexplicável e profundamente carregado de pesadelos e medos, mas com perspectivas de despertar.

Pesadillas (481-487) narra um período, previsivelmente datado (1978) pela referência ao jogo de futebol⁶² a que o pai de Mecha assiste em silêncio. A protagonista Mecha encontra-se acometida por uma doença que os médicos não conseguem explicar. Ela entra em coma inexplicável por várias semanas seguidas. Em casa, o pai, Botto, está sempre ligado à programação esportiva da televisão como que para suportar o sofrimento diante do quadro da filha. Lauro, o irmão, a achar que ela piora sempre que ele está por perto. A mãe, Luisa, em desespero diante da situação de incerteza dada pelos médicos. Mecha, supõe-se, tem pesadelos, apesar da letargia na qual se afundou. O médico a afirmar que seu despertar pode ocorrer a qualquer momento e todos aguardam ansiosos e angustiados. Lauro sai e os pais imaginam que esteja estudando, porém ele não retorna, para preocupação dos pais. Ouvem-se tiros e disparos de metralhadoras no exato momento em que Mecha está despertando do estado comatoso. Lauro desapareceu no dia em que Mecha

⁶² A Copa do Mundo de 1978 foi a 11ª Copa do Mundo. Disputada na Argentina, adquiriu um tom de máscara feliz para encobrir o momento ditatorial que ainda era fortemente atuante. Conforme artigo de Ana Broitman (et al), que se encontra na Revista Todo es Historia, de março de 2001, p. 50-63, ela escreve: “durante el campeonato, tanto desde la televisión como desde la radio se promovió el festejo callejero – para mostrar al mundo un clima de alegría popular – y se emitieron mensajes en los que se desacreditaba la supuesta campaña antiargentina en el exterior” (p. 57).

volta de um pesadelo inconsciente para entrar num outro pior, que é o pesadelo de saber seu irmão desaparecido, de fazer parte de uma realidade violenta e violada. Alazraki (1994:164) constata, analisando os contos de *Deshoras* que

Si <<Escuela de noche>> es una metáfora de esa Argentina traficada e aterrorizada por el autoritarismo militar y <<Satarsa>> una confrontación casi alegórica con el rostro de ese poder, <<Pesadillas>> nos mete en su boca de lobo.

Concordamos com o autor quando diz que Mecha dorme como dorme a Argentina e a América Latina. Cortázar mostra, neste conto, o de dentro pra fora, o comportamento dócil e aceitante da realidade que, fora, incutia-lhe medo, horror. O cárcere familiar é menos doloroso que o público, a tortura é mais suportável. Quem se arrisca a sair fora, como Lauro, corre o risco de jamais retornar. E o sair fora aqui, entendemos, é não aceitar as condições impostas pelo poder, é ir contra o poder ditatorial instalado. Lauro era um estudante que os pais consideravam estar seguro na universidade. Os dois irmãos encontram-se em pólos diferentes: Mecha, adormecida; Lauro, desperto para a realidade circundante, sentindo a necessidade de despertar a própria irmã, como vemos neste trecho em que ele interpela a irmã a tomar uma atitude:

Mecha, idiota, hermanita, hermanita, hasta cuándo nos vas a estar tomando el pelo, loca de mierda, pajarraca, mandá esa comedia al diablo y vení que tengo tanto que contarte, hermanita, no sabés nada de lo que pasa pero lo mismo te lo voy a contar, Mecha, porque no entendés nada te lo voy a contar (p. 485)

Dentro do mundo das possibilidades criado por Cortázar, o que nunca foi pode ser e o que consideramos como irrealidade em sua ficção não é propriamente o fantástico, não é o inverossímil. O que nunca foi e pode ser é a realidade. Se é verdade que lemos no termo ficção a construção de mundo, ele toma um mundo já criado para recriá-lo na sua dureza cotidiana. Toda a realidade que circunda o ser humano está impregnando a ficção cortazariana. Pensando hegelianamente, se o homem ficcional pouco ou nada difere do

homem real, Cortázar conseguiu, com a entrada do elemento político-ideológico em sua narrativa, atingir esse equilíbrio: não ser o que é e ser o que não é. É o caso de Mecha, enganando a família com seu estado letárgico para se resguardar de uma realidade que não lhe agradava; é também o caso de Toto que, para permanecer vivo, é obrigado a se calar.

2.5.2 A REALIDADE NOS CONTOS

Aqui temos reunida a produção cortazariana da década de setenta e início de oitenta, cuja envergadura estético-literária agrega – ou congrega – o sócio-histórico-político-ideológico. Dentro destes contos, partimos da noção de representação da realidade com a intenção de constatarmos um ponto central que reúne o *Libro de Manuel* e todos os demais contos acima analisados: estamos diante de textos onde, em se tratando da obra de Cortázar como um todo, o real invade o fantástico, tornando-o mais fantástico ainda. Os elementos do mundo real incorporam-se aos elementos fantasiosos para que o estético seja preservado e para preservar sobretudo a sua condição ficcional, como deseja o autor. Seguindo o pensamento de Ortega (1986:185), os elementos do fantástico penetram nos relatos cortazarianos para aprofundar, questionar, e não se opor, à realidade empírica. Para Ortega, “lo real y irreal se conjugan, creando una nueva realidad supra-empírica que está regida por una causalidad que se aplica a fenómenos de carácter irracional”. Os elementos do fantástico contribuem para que o fato real seja mascarado pela verdade da ficção.

Este ponto central nos remete a Booth (1980:72), quando se refere à discriminação dos diversos realismos. Ele afirma, na esteira de Humphrey, que “os padrões distintivos das obras individuais são estratégias para dar forma ao que, na realidade, é informe”. Para ele, a visão do real na literatura do século XX adquiriu uma nova postura e o tema ganhou uma feição bastante controversa, pois já não se concebe um realismo, mas vários; uma realidade, mas graus variados e possíveis de realidades, isto é, à realidade ficcional não se obriga mais a representar ou espelhar o mundo tal qual este se apresenta,

semelhantemente a ele. É ainda Booth a afirmar que a realidade ficcional opera sempre dentro de um artifício mais lato, sendo a verossimilhança conseguida tanto através dos elementos naturais quanto dos artificiais, pela “diferenciação e variação” e não apenas pela semelhança.

Voltando à questão dos elementos naturais e artificiais de Booth, podemos depreender que, no texto literário, especificamente nos contos aqui analisados, os elementos naturais fazem parte do suporte referencial que, unindo-se aos elementos artificiais ou imaginados (elementos fantásticos, no caso), dão-lhe a seguridade ficcional, responsável pela verdade do texto, fazendo que a verdade literária predomine em detrimento da verdade histórica. De certa forma, ocorre uma negatividade ou velação do referencial, e o verossímil só é percebido se o leitor puder identificar nele, além do estranhamento, o suporte referencial. Assim, nos textos analisados estamos diante da representação de uma realidade um tanto quanto maniqueísta, onde o autor pratica a política dos contrários – sociedade/estado, bem/mal – sem fornecer ao leitor a possibilidade de imaginar uma saída positiva para os problemas neles configurados, seja favorável ao lado do bem, ou do lado do mal. Acreditamos que as próprias deficiências de Cortázar, em sua formação política tardia, obrigam-no a expor qualquer problema no maniqueísmo, sem nunca encontrar uma síntese superadora dos contrários.

O que há nos contos podemos configurar dentro do pensamento de Costa Lima como mimesis de produção. Lima (2000:151) diz que, ao nomear mimesis de produção e mimesis de representação não está, de forma alguma, fazendo uma oposição, mas antes uma distinção. Para ele, “a não-oposição das duas espécies indica o imbricamento de ambas na realidade”. Um tipo de mimesis que ao relacionar-se paradoxalmente com a realidade, posto que dela “se aproxima e se alimenta”, confere-lhe um novo status, abrindo para nós, leitores, uma situação de mundo que a transcende. Segundo Costa Lima,

pela mimesis participamos não só do inconsciente de nossa própria época, mas também no aproximamos do inconsciente de épocas passadas. [...]. É pela estranheza, o que não se deixa domar pelo encontro de semelhanças, que mais nos mostramos criaturas de um certo

momento, ao mesmo tempo em que é por ela que menos nos confundimos com nosso momento. (p. 307)

A relação mimética com a realidade é paradoxal. No entanto, a mimesis de produção requer um receptor que esteja apto a perceber e a recuperar, no texto, o que Costa Lima chama de “situação de mundo” criador, que apresenta um vínculo com a realidade, mas que não necessariamente assemelha-se a ele. Para melhor aclarar seu pensamento, cita Felman (p.400), cuja impressão dos grandes textos literários é que estes devem prolongar a ilusão especular e ao mesmo tempo incitar o leitor a rompê-la. Não significa dizer que, rompendo com a ilusão especular, terminemos por comprometer as relações de verossimilhança e mimesis do texto. Ao contrário, reforçam-se, através dos efeitos causados pelo jogo que a linguagem promove entre os elementos naturais e artificiais. São esses efeitos os responsáveis pela formação da “verdade do texto”, à medida que propõe uma forma supra de re-apresentação da realidade. Saúl Yurkievich (2004: p. 23) considera que o real mediado pelo fantástico na obra cortazariana produz uma mimesis que oculta ou camufla o fato relatado, declarando que Cortázar

Se apoya en la mimesis realista, para provocar sutiles fallas o fisuras que dejan entrever el reverso de lo real razonable, perturbaciones inexplicables que descolocan mentalmente, irreductibles desarreglos que permiten vislumbrar fuerzas ocultas, insospechadas dimensiones.

Criar verossimilhança é uma “vocação da obra”, como explica Costa Lima. Ele nos propõe, dentro de um concepção de mimesis de produção, uma visão da realidade amplificada e passível de ser modificada. Em suma, permite uma transgressão do “horizonte de expectativas” do receptor, posto que se dá por imagens as quais tornam disformes as referências. Se pela mimesis somos partícipes de uma época, diríamos que Cortázar demonstrou isso nos contos analisados: tomou os fatos e os fez ressurgir, dentro dos padrões que ele próprio traçou para o gênero conto, manteve a forma, mas, conteudisticamente, desentranhando-os da cotidianidade, dando-lhes uma nova configuração, onde vislumbramos essa supra-realidade formada agora,

não só pelos elementos fantásticos, mas, com a mesma intensidade, pelos elementos políticos.

Essa supra-realidade cortazariana nos visita nestes contos via ideologia, no sentido dado por Umberto Eco (1979:83), como “tomada de posição filosófica, política, estética, etc. em face da realidade”. Cortázar nos repassa por esta via um conceito de nação bastante amplo – América Latina – fazendo circular através do texto literário, mais do gênero conto, toda a densa carga política do momento e o quanto de sofrimento estava passando a sua gente. E a maneira que ele encontra para fazer chegar ao mundo tamanha crueldade é colocando sua escritura-em-ação. E, embora se mantenha em um plano literário e não deixe claro que os seus textos possam modificar o mundo nem criar uma visão mais consciente nos leitores, Cortázar (2001:207) crê na realidade como parte integrante desse mundo de ficção, isto é, acredita que a “literatura é sempre expressão da realidade, por mais imaginária que seja”. E, mesmo não apresentando a visão pedagógica de boa parte da esquerda de sua época, podemos ler afirmações como a de Tomás Borge (2004:13), como leitor do *Libro de Manuel*, que foi para ele um estímulo tanto literário quanto político, afirmando em seguida que

La literatura de Cortázar, tanto fuera como dentro de la cárcel, es un llamado a la imaginación; pero nunca, en ningún caso fue para mí fuga, evasión de mi deber y de mi conciencia. Nada más excitante para la imaginación que un próximo proyecto revolucionario. La imaginación, la ficción, apenas vislumbran, apenas esbozan la realidad que concreta una revolución.

Assim sendo, e diante de algumas indicações do Cortázar crítico e sensível aos problemas humanos, dá sim, para sentirmos o caráter intencional e não “inocentemente literário” de sua escritura da década de setenta, o seu direcionamento temático envolvendo um contexto delimitado. Vejamos pelo menos três afirmações dele que nos leva a essa conclusão: a primeira, trata-se da inserção deliberada de um contexto revolucionário dentro de um eixo de

escritura já afirmado como fantástico⁶³; a segunda, a certeza de que sua obra comportava “interrogações e uma série de possíveis aberturas que tocavam no mais fundo da problemática existencial latino-americana”⁶⁴, e a terceira, a vontade de prosseguir o trabalho intelectual apesar dos obstáculos impostos pelo terror e pelo fascismo operante⁶⁵. Por acreditar que assim se faz ouvir, ele subverte a função estético-literária de sua obra, colocando-se em risco pelo acréscimo da função político-ideológica. Utiliza-se de seus mundos possíveis para apresentar um mundo impossível e ab-surdo, entretanto real.

A realidade nos textos de Cortázar cruza com a ficção formando uma tessitura discursiva que permite uma leitura de mão dupla, se o leitor tem conhecimento do contexto no qual se insere a obra. Ao mesmo tempo em que luta com a hidra, como Lucas, desenvolvendo um trabalho hercúleo para matar o panfletário e pedagógico que possa haver em sua obra, apresenta-se como um patriota poeticamente nostálgico: “del país me queda un olor de acequias mendoncinas”, (p. 232) que desenvolve um patriotismo hiperbólico, o qual chama de patriotismo: “y argentino hasta la muerte” (p. 233) , o qual desemboca num pathos, numa dor de quem, estando ausente, quase nada pode fazer, no patriotismo: “Lucas comprende que no hay nada que hacer, que ya está de nuevo en el patio, que la tarjeta postal sigue clavada para siempre al borde del espejo del tiempo, pintada a mano con su franja de palomitas, con su leve borde negro”.

⁶³ Cf. Para Solentiname, 2001, p. 144.

⁶⁴ Cf. Carta a S. Sosnowski (a propósito de uma entrevista a David Viñas, 2001, p. 55.

⁶⁵ Cf. Comunicação ao Fórum de Torun, Polônia, 2001, p. 167.

3ª REVOLUÇÃO OS LABIRINTOS EXISTENCIAIS

Y cada día que pasa me parece más lógico y más necesario que vayamos a la literatura – seamos autores o lectores – como se va a los encuentros más esenciales de la existencia, como se va al amor y a veces a la muerte, sabiendo que forman parte indisoluble de un todo, y que un libro empieza y termina mucho antes y mucho después de su primera y última palabra,

(Julio Cortázar – **Realidad y Literatura en América Latina.**
In. *Obra Crítica*, vol. 3, p. 305-21)



3. OS LABIRINTOS EXISTENCIAIS

Michel Maffesoli (2001) nos coloca frente a uma problemática que percebemos ser bastante presente nos contos de Cortázar. Trata-se do sentimento trágico-lúdico que povoa a cotidianidade da vida moderna. Para Maffesoli, a sensibilidade trágica torna o tempo quase imóvel, lentifica-o e faz com que pensemos paradoxalmente e estejamos sempre em contato com o já acontecido. Em Julio Cortázar permanece em suas obras analisadas essa concepção de repetitividade, seja de temas, de personagens, de espaço, enquadrando-se no que Maffesoli denomina de “condição cíclica do mundo”, isto é, estamos sempre com a impressão de já termos vivido determinados acontecimentos: a vida, com todas as suas coisas cotidianas, o mundo se repete por nos repetirmos sem cessar.

Essa concepção trágico-lúdica que se encontra nos contos de Cortázar nos coloca frente a um pensamento de vida carregado de morte, num jogo paradoxal e tenso que fica em aberto no final da maioria dos contos, senão em todos. É o caso do livro *Octaedro*, onde sete dos oito contos que o compõem apresentam um jogo de vida e morte que se complementa sem nunca se excluír, que acontece, mas nunca se resolve. Neles nos confrontamos com tempo e espaço que se separam em ramificações divergentes em um dado momento para, no final, atingirem o mais alto grau da paradoxalidade onde vida e morte envolvidos por uma ambientação oportuna favorece para que a cotidianidade entre em suspensão diante das situações estranhas criadas pelo autor.

Os labirintos existenciais cortazarianos estendem-se em múltiplas direções, oferece múltiplas saídas, mas não permite atingi-las. São jogos-labirínticos que se distribuem em pares antagônicos, cujas intenções dentro da construção narrativa complexa que os dispõe não são de desorientar o leitor. Ao contrário, é encaminhá-lo para um ponto de confluência dos sentidos, com

saída para a vida ou para a morte, sendo que qualquer das saídas oferece uma sobrecarga de profunda humanidade das personagens em questão, as quais entram no jogo para solucionar seus problemas, sem no entanto conseguir. André Peyronie⁶⁶ nos fala de dois tipos de labirintos: um de caminho único e o de múltiplas direções, que se nos mostra em suas possibilidades de escolha, em encruzilhadas. Para ele,

num texto literário, ele pode aparecer como um tema explícito, mas pode também formar uma estrutura latente (pertinente em maior ou menor grau). [...]. Ele possui na linguagem corrente, um valor negativo, mas, na linguagem formal, lembra-se de sua origem sagrada e assume facilmente uma acepção positiva.

O problema do labirinto cortazariano é que ele quebra o seu arquétipo inicialmente divino de oferecer como saída apenas um caminho. Continua com a idéia de transformação que lhe é inerente, mas, quando o leitor imagina-se indo ao centro, ou saindo dele, o percurso tem que ser refeito, uma vez que novos atalhos são descobertos, sejam eles puramente lingüísticos, genéricos ou temáticos. A literatura cortazariana como um todo e, em particular, as obras em estudo, coloca-se ao leitor como labiríntica e, pelos seus jogos, como possibilidade de escolha, numa encruzilhada onde o não-dito pode ser a grande chave. Há nela o problema que Peyronie descreve do “um e do múltiplo”, da vida e da morte, do bem e do mal. Há nela diversos caminhos a percorrer, oferece-se como pontos de resoluções ao leitor e cabe a ele mesmo encontrar a saída ou dentro dela permanecer. A intenção aqui é sair desse labirinto narrativo como a Ariadne, a que dá o fio para uma nova e possível interpretação que torne outras possíveis.

⁶⁶ Cf. Dicionário de Mitos Literários, 1998, p. 556.



3.1 O AMOR E A MORTE DOS CORPOS

O corpo existe como parte de um mundo que nele penetra re-ativando todo o seu interior que se deixa expor em forma de emoções as mais diversas, nas mais variadas épocas. Edgar Morin (1988:11) nos explica que a crise cultural que se instaurou na década de 60 fez ressurgir “os grandes Recalcados”, dos quais o último foi a morte. E, pela forma como foi tratada, fez aparecer uma nova espécie de “tanatófagos”, na qual incluímos aqui Cortázar, pelo modo como ressignificou o tema em seus contos, entrelaçando-o à vida e a tudo que lhe é inerente. O amor, a angústia, a certeza e o medo da morte faz com que corramos para a vida como um caminho de salvação. Planells (1979:79-80), estudioso de Cortázar, nos diz que em seus contos não conseguimos encontrar um sentimento amoroso verdadeiramente intenso. Para ele,

en ninguno de esos variados textos es posible encontrar un sentimiento amoroso intenso. El amor que presenta Cortázar está siempre en función de la carne o del arte; la crítica ya ha señalado que en su obra ‘no se encuentra el motivo del amor, que suele ser una tabla de salvación para los personajes de muchos autores.’ Aparecen, sí, el deseo sexual desprovisto de ternura, o bien el sentimiento intelectualizado carente de profundidad afectiva, como resultado de la soledad y la incomunicación. Los personajes de Cortázar son incapaces de amar, sólo pueden desear.

E aqui acrescento ao pensamento de Planells: se o amor em Cortázar está sempre em função da carne e da arte, nos contos comprometidos está em função do político-ideológico. De modo que o corpo na narrativa cortazariana nunca se encontra em repouso, está sempre conflitivo, insatisfeito, incompleto, correndo riscos, tentando eternizar o instante presente pelo jogo da vida, da sedução e, no caso de muitos dos contos analisados, pelo desejo de uma realidade melhor ou pela fuga da realidade e, por fim, dá-se a completa insatisfação. Enfim, geralmente acaba por bater de frente com a morte.

Em *Un tal Lucas* (p. 282), o narrador afirma que, após os cinquenta anos, começamos a morrer pouco a pouco, em outras mortes, como na lembrança dos antepassados, na própria morte dos contemporâneos e em cada vez que adoecemos. Seus contemporâneos vão, cada um, morrendo sucessivamente, e ele, por seis vezes vai burlando a morte, apesar de cada vez sair dessa burla menos vivo. Morin (1988:199), citando Agostinho e a idéia de que o homem morre desde o seu nascimento, declara que o homem “morre em cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas também porque em cada instante traz consigo a corrupção e a podridão”. Significa dizer que, na impossibilidade do narrador suprimir a morte, vai adiando-a já por seis vezes, ainda que o corpo esteja corruptível e putrefato pela doença, ainda que a corrupção e a podridão humana também o faça morrer um pouco. Um caso desses é o conto **Liliana Llorando** (p. 43-49), de *Octaedro*. O corpo do narrador deveria estar em repouso, posto que se encontra doente, em um leito de hospital. No entanto, burla o momento presente para eternizá-lo num futuro ainda por vir, sem perspectiva de nele estar. Neste conto, a morte é considerada dentro da vida, não é algo que lhe é externo, uma vez que a vida, convertida em seu contrário de forma consciente, transporta o narrador para um futuro vislumbrado. Ele, vendo-se morto, vê surgir para a mulher a chance de uma nova vida nos braços de seu melhor amigo. O que o protagonista imagina parece servir-lhe como catarse: recupera a saúde. E isso se dá pelas conversas com o médico e pela escrita salvadora:

Che, y decile a la enfermera que no me joda cuando escribo, es lo único que me hace olvidar el dolor aparte de tu eminente farmacopea, claro. [...]; me veo desde las palabras como se fuera otro, puedo pensar cualquier cosa siempre que enseguida lo escriba, deformación profesional o algo que se empieza a ablandar en las meninges. (p. 43)

Como num filme, o narrador vai detalhando toda a vivência de cada membro da família, especialmente a de sua mulher Liliana, até perceber que se curou e o que havia escrito tinha acontecido de fato, tendo que se convencer

disso. Aqui a morte se concretiza no plano da escrita e, no plano da realidade, com o fim de seu casamento.

No mesmo livro, o conto **Los pasos en las huellas** (p. 50-64) traz uma história, a de Jorge Fraga, dentro de outra história, a de Cláudio Romero. O primeiro biografa a vida do segundo já morto. Com a tal biografia de Cláudio Romero, escritor muito lido na Argentina, com prestígio maior até que Carriego e Alfonsina Storni, Fraga torna-se conhecido e prestigiado, atingindo grande êxito editorial, que era o desejado. Entretanto, nesse tempo de contato com a história de Cláudio Romero, ele passa por uma despersonalização que o deixa angustiado: acredita e refuta ao mesmo tempo a idéia de estar se deixando conduzir por algo superior que o leva para o caminho não verdadeiro da história. Para que ele se livre dessa suposta possessão, torna-se necessário abrir mão de sua ascensão como escritor. Esse passo ele deixa em aberto para que o leitor imagine a decisão tomada por ele. Temos, portanto, uma morte a despersonificar uma vida, a tomar posse de uma vida, cuja decisão futura imprecisa-se no instantâneo do presente.

Em **Manuscrito hallado en un bolsillo** (p. 65-73) nos deparamos com um ritual amoroso que se passa em um metrô, onde o protagonista estabelece regras para um jogo de busca da felicidade e escolhe uma moça que aceita segui-las. Antes de se aproximar da moça imagina vários nomes para ela que sempre via pelo reflexo do vidro da janela e nunca diretamente. O metrô funciona neste conto como o espaço do imprevisível, do obscurantismo, pois nada nele é garantia do cumprimento de tais regras. Temos, em vez do encontro com a felicidade, o encontro com a fatalidade. Ana, Paula, Magrit, Ofélia, Marie-Claude, são faces de uma única mulher que ele multiplica e visualiza pelo reflexo num jogo de adivinhação e suspense. O metrô parisiense que ele transforma numa gigante árvore mondrianesca, num labirinto que comporta jogo de sedução amorosa e jogo do seu próprio ato de escrever, suas rupturas e malabarismos com a linguagem, a sua tentativa de tomar o melhor ângulo, a escolha da palavra certa para o jogo certo. A velha de verde, o homem magro, um negro, todos personificando a morte, todos fazendo parte desse mundo subterrâneo e de subterfúgios metonímicos para melhor

expressar as regras de um jogo narrativo que, para o autor-narrador, precisam ser quebradas, distendidas e até adivinhadas, enquanto não chega ao final da estação, ao final do conto, à morte.

No conto **Ahí, pero dónde, cómo** (p.81-88), o narrador faz uma evocação, reproduzindo oniricamente a morte de seu amigo Paco. O autor-narrador convoca o leitor a responder a suas indagações sobre um sonho que volta insistentemente. Estamos diante de um conto dentro de outro: um, que é o sonho, outro, realidade. No primeiro temos o sonho com Alfredo e Paco, ambos já mortos, mas que permanecem vivos em suas lembranças, principalmente Paco, que para ele continua vivo. A realidade vem com a necessidade de escrever esse sonho que se repete e de saber se com outras pessoas acontece o mesmo.

Faz parte também da realidade o seu cotidiano presente, os encontros com tradutores e redatores, o tempo passado, “trinta e um anos”, a difícil tarefa de transpor o sonho para as palavras, de vencer o abismo quase intransponível que separa a fantasia da realidade. E mesmo sabendo escrever sobre o inexplicável, sabe que é impossível esquecer seu amigo Paco, que é impossível qualquer um esquecer seus mortos, ainda mais aqueles mais queridos. Nesse caso, a dor sentida pela perda do amigo encontra eco no pensamento de Morin (idem, p. 31), para quem

a dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é << único >>, mais a dor é violenta.

A escrita funciona para o autor-narrador como uma espécie de aplacamento da dor causada por essa ausência-presença, um sonho acordado, uma zona superposta que, na sua cotidianidade, não o abandona, mas sublima a dor da perda pelo sonho. Na verdade temos planos superpostos ou sobrepostos. Há um convite ao leitor para que perceba o ato involuntário a que está submetido que é, pelo sonho, sentir a presença viva do amigo morto após trinta e um anos. A zona do sonho é o espaço da possibilidade da transposição

para o real, zona esta que será compreendida mais adiante, onde, vivo e morto, o narrador e Paco se encontram para celebrar e questionar uma vida que não mais se revitaliza:

¿Por qué vivís si te hás enfermado otra vez. Si vas a morirte otra vez? Y cuando te mueras, Paco, ¿qué va a pasar entre nosotros dos? ¿Voy a saber que te has muerto, voy a soñar, puesto que el sueño es la única zona donde puedo verte, que te enterramos de nuevo? (p. 85)

Em **Lugar Ilamado Kindberg** (p. 89-97) delineia-se um surpreendente relacionamento entre uma jovem chilena, Lina, que está percorrendo a Europa e pega carona com o protagonista, Marcelo, que é corretor de materiais pré-fabricados, numa de suas viagens de trabalho. Para ele, Lina ainda é uma menina, despertando-lhe instintos paternais. Após o jantar e hospedados no mesmo hotel, dividindo o mesmo quarto, o instinto paternal de Marcelo se transforma em instinto sexual e tem com Lina uma noite de amor. No dia seguinte, ela quer seguir viagem com ele, embora seu itinerário seja diferente. Idéia logo descartada por Marcelo que a deixa em um grande cruzamento, seguindo, cada um o seu destino: ela, o inicial; ele, o fatal. Adolescência e maturidade confrontam-se. O mundo de liberdade que Lina pretende, Marcelo nunca conseguiu desfrutar. A frustração não o deixa ser atingido pelo amor de Lina que funcionaria como válvula de escape para a recuperação do tempo perdido. Entretanto, ele prefere seguir covardemente com o estilo de vida que escolheu e encontra uma saída: a morte.

Em **Las fases de Severo** (p.98-105) é narrada a visita de quatro amigos (Bebe Pessoa, Carlos, Inácio e o narrador) a um quinto para testemunharem as curiosas transformações pelas quais este passa, antes da hora de dormir. Este quinto amigo é Severo, trabalhador de um escritório, antes de dormir, passa por seis fases estranhas: a fase do suor, dos saltos, das traças, dos números, dos relógios e, finalmente, a do sono. Cada fase é presenciada pelos companheiros de trabalho, pelos parentes e por uma mulher de cara vermelha, provavelmente, também parenta, ou personificando a morte. As fases vão se desenvolvendo e, em cada uma delas, todos os que as

presenciam são afetados por elas, direta ou indiretamente. Em toda a história o narrador não se refere à família de Severo pelo nome. Num tratamento impessoal, ele se reporta ao filho mais velho de Severo, à mulher de Severo, à irmã de Severo, aos irmãos de Severo, ao filho mais moço de Severo.

Todas as fases de passagem de Severo faz retomar o pensamento de Herbert Marcuse (1998:202), para quem

O instinto de morte opera segundo o princípio do nirvana: tende para aquele estado de gratificação constante em que não se sente tensão alguma – um estado sem carência. Essa tendência do instinto implica que as suas manifestações destrutivas seriam reduzidas ao mínimo, à medida que se aproximasse de tal estado.

Completando o pensamento de Marcuse, Morin (1988:210) nos oferece a possibilidade de pensar que Severo está passando por uma das vias do êxtase, que são muitas. Trata-se aqui da via da “rarefação da vida”, onde o ser em questão atinge a ascese através de uma mortificação hipnótica, muda. Severo passa por diversas provas, calado, até aceitar e entrar para o reino dos mortos. Tais provas são insólitas e realizadas em presença de expectadores de um ritual fúnebre, onde vêem o moribundo definhando a cada fase concluída, da mais difícil para a mais fácil. Cada fase é esperada passivamente por todos que, de certa forma, ajudam-no, com seus silêncios, a suportar a proximidade delirante da hora inevitável.

Em **Cuello de gatito negro** (p. 106-16), o protagonista, Lucho, conhece uma mulher negra, “uma luvinha preta”, no metrô de Paris. Após percorrerem oito estações, vai até o apartamento dela, protagonizando uma história com final trágico. O narrador conta todos os incidentes pelos quais passam o casal no apartamento dela, Dina: ela e Lucho descem na estação Corentin Celton e se dirigem a um café, mas ela sugere, mostrando a janela do apartamento, que tomem um café em casa, onde conta toda a sua história de psicopata sexual que depois de fazer amor com Lucho puxa-lhe o sexo para impedi-lo de levantar-se e acender a luz. Após uma série de embates sado-masoquistas, sem conseguir se livrar dela, ele aperta o pescoço de Dina “como

se apertasse o pescoço de um gatinho preto” e a joga para trás. Sai nu para rua, cheio de sangue, quando o prédio começa a acordar. Ele tenta em vão que Dina abra a porta, mas não consegue e se desespera porque vão se separar e ela vai procurar outra luva, vai arranhar outro cara.

Nesses contos, o amor e a morte caminham de forma que o último sempre vence. E mesmo o ato de morrer se configurando em cada conto de maneira diferente – término da existência, suicídio, homicídio, destruição, ruína ou acidentalmente – ele está lá, presente, ainda que do jeito cortazariano, sorrateiramente irônico e contraditório. O amor, nem o que se dispõe a princípio a capturar o objeto amoroso, a subjugá-lo, esse está longe de ser uma das realizações dos personagens criados por Cortázar. O que predomina é um sentimento excessivamente violento, um desejo frustrado, um sofrimento ao qual os personagens se submetem ou são submetidos sem nenhuma resistência aparente. Amor e morte se entrelaçam à vida nesses contos através do desejo de uma vida plena para a esposa junto a outro, após sua morte, em **Liliana Llorando**, do resgate da individualidade em **Los Pasos en las Huellas**, do jogo de sedução em **Manuscrito hallado en un Bolsillo**. Em síntese, o amor nos contos de *Octaedro* representa as relações familiares complexas e a morte a única saída delas.



3.2 A MORTE UTÓPICA

Em *Alguien que Anda por Ahí* e *Deshoras* existe uma predominância temática, segundo a visão de Frederic Jameson (1985:113), da morte como tempo transfigurado da utopia revolucionária, isto é, estamos em presença de um tipo de morte não só do ponto de vista pessoal, mas também político e histórico, uma morte onde os corpos podem ou não aparecerem. Mais claramente, desde *Libro de Manuel*, passando pelos contos analisados no segundo capítulo, percebemos uma narrativa recheada de desaparecidos, de

mortes por torturas, de persistência revolucionária apesar do fatídico fim, de gestos individuais e grupais de esperança de um mundo melhor pela revolução. O destemor revolucionário faz que sigam de encontro a um futuro impossível, barrado pelas forças contra-revolucionárias. Personagens reais – Guevara, Fidel, Cardenal e o próprio Cortázar – juntam-se a personagens supostamente fictíciais – Lozano, os camponeses de Solentiname, Jacobo, Jiménez, Estévez, Toto, Lauro, Mecha e tantos outros inominados – para formarem o agrupamento dos “cidadãos da Utopia” que, conforme Jameson (Op. cit., p. 114),

Ainda enquanto mortais, conhecerão vida eterna, e esta imortal promessa, estas insinuações intensas, apenas indistintamente perceptíveis, do triunfo sobre a morte estão entre os símbolos máximos da esperança, distorcidos em sua forma religiosa de além-túmulo, e agora recuperados, para nós, com toda a força da exaltação da revolução secular.

Com *Alguien que Anda por Ahí* fazemos uma analogia direta à Triple A⁶⁷ Argentina – Alianza Anticomunista Argentina – um grupo paramilitar que iniciou uma violenta repressão a partir da morte de Perón. Por ocasião de seu aparecimento, o livro foi prontamente proibido na Argentina, por tratar de problemas ligados ao momento político do país, expondo, ainda que de forma literária, questões como desaparecimento de pessoas, torturas e destruições. E a não disposição de Cortázar em retirar os contos que exigiam fossem cortados para a publicação, vem ratificar o que aceitamos por verdade: Cortázar tinha plena consciência de que escrevia para tocar nas feridas abertas pelo regime ditatorial de seu país e da América Latina e, por mais que sua literatura buscasse seguir o veio estético-literário, o seu posicionamento político-ideológico ali estava, à flor do texto, como algo que precisava ser dito sem interditos.

Entretanto, reconhecemos o seu caráter não doutrinário, pela forma como são conduzidas as narrativas, deixando no leitor a sensação de um final

⁶⁷ A Triple A teve início em 21 de novembro de 1973, responsável por mais ou menos 700 assassinatos entre 1973-76, período em que governaram Perón e sua mulher, Isabel Perón, servindo como base para a instauração do terrorismo ditatorial que se seguiu.

suspensivo e aberto à construção de um pensamento antropológico, para continuarmos usando o raciocínio jamesoniano. Partindo da idéia de que Cortázar deixa em aberto o final de suas narrativas, sem direcionar as conclusões do leitor, embora exigindo sua participação ativa, podemos ainda pensando com Jameson que, por mais que o pensamento utópico tenha no momento a sua eficácia, torna-se perigoso pela impossibilidade de sua realização plena.

Como crítico, acreditamos que seu papel de revolucionário utópico se cumpriu com mais veemência. Basta nos reportarmos ao texto que ele escreve em resposta à crítica que Danúbio Torres Fierro faz ao livro *Alguien que Anda por Ahí*, quando considera a leitura feita pela junta militar que o proibiu muito melhor que a do crítico. E reporta-se ao conto **Apocalipsis de Solentiname**, lançando ao leitor duas interrogações que convocam quem está de fora a participar dos acontecimentos trágicos que envolvem a América Latina:

Que diferença há entre o horror da Argentina, do Chile, do Uruguai e de tantos outros países? (2001:142)

De que serve a “vida para a literatura, se quem vive não quer olhar em torno, não quer ir a Solentiname? (2001:142)

Estes dois questionamentos estão expressos no conto de uma forma literária, ficcional, representados pelas figuras de um narrador, consciente dos problemas e de Claudine, que não foi a Solentiname e, portanto, encontra-se incapaz de entendê-la em sua profundidade, como a maioria dos latino-americanos e como todos aqueles que fazem parte do poder ditatorial. Assim, podemos sentir nestes contos que a morte é utilizada pelo autor como forma de resistência do homem ao sistema, isto é, morrer aqui significa impor-se como ser pensante e dono de seus próprios valores, o que funciona como uma afronta para o opressor que se vê rejeitado em suas idéias. E esse pensamento de Cortázar em relação à Solentiname de Cardenal, ainda que em forma de conto, apresenta os mesmos sinais utópicos. Isso faz lembrar uma conclusão de Gabriel Lomba Santiago (1998:40), para quem a imaginação

utópica é algo que faz parte da vida do homem e, no caso dos dois, a utopia política. Segundo ele,

A manifestação mais popular da imaginação utópica tem sido a utopia política, isto é, uma vida baseada num novo arranjo político da sociedade, firmada em novas estruturas sociais. A imaginação utópica quer ainda que todos sejam tratados igualmente, homens, mulheres e crianças.

Para isso foi criada Solentiname. Por isso, a sua destruição. Podemos afirmar, nesse caso específico, assim como no conto **Satarsa**, que a morte utópica cortazariana representa a anti-utopia de uma realidade crivada por pesadelos e privações dos direitos humanos. Cortázar mostra a realidade de uma forma irônica e terrificante, sem oferecer sequer a chance de a pensarmos positivamente. Na verdade, o que tem de desejo verdadeiramente utópico nas obras de Cortázar em questão encontra-se em profundidade na visão globalizada que delas formamos. Trata-se de um desejo utópico que se reflete nas imagens que cria da América Latina e de seu povo como um todo, sem individualizações. Mais precisamente, ocorre algo semelhante ao que Martin Buber (1987:17) pensa desse tipo de desejo: nada tem a ver com o instintivo nem com a auto-satisfação:

Va unido a algo sobrepessoal que se comunica com el alma, pero que no está condicionado por ella. Lo que en el impera es el afán por lo justo, que se experimenta en visión religiosa o filosófica, a modo de revelación o idea, y que por su esencia no puede realizarse en el individuo, sino sólo en la comunidad humana.

Cortázar pensava utopicamente a morte dentro de uma realidade sofrida como a da América Latina, não como um ativista político, um militante, mas como alguém que, criticamente, toma uma atitude perante o mundo, perante os homens que fazem parte desse mundo. O fato de escrever sobre os temas que envolviam o momento histórico-político, de se revoltar contra a injustiça praticada contra o povo da América Latina, não fazia dele um ativista. Cortázar, ao que se sabe, não pertencia a nenhum partido político, nem os seus escritos – os críticos e os literários – pretendiam repassar nenhum posicionamento em

favor de A ou B. Ele expunha posicionamentos dos personagens, que eram seus também. Fazia-se duplo autorial, duplicava-se em seus textos, contrapunha-se, para depois deixar ao leitor a tarefa de penetrar no seu pensamento e retirar suas próprias conclusões e as exigia que fossem críticas.



3.3 OS PARADOXOS OBSESSIVOS

Nos contos analisados vimos que o amor, em todas as suas formas, está associado à morte. O *Dicionário dos Símbolos* (1995:47) nos diz que o amor,

“quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e morte. Sua perversão consiste em destruir o valor do outro, numa tentativa egoísta de escravizá-lo em lugar de enriquecer o outro e a si mesmo por meio de uma doação recíproca e generosa que faz com que ambos cresçam, tornando-se, ao mesmo tempo, cada vez mais eles eles-próprios.

E assim Cortázar traça para seus personagens um perfil paradoxal que os envolve num clima de tensão existencial complexo que se resolve quase sempre pela morte. Para seus personagens, a vida é como a pensada por Bertrand Russel (2003:27), não concebida como um “melodrama em que o herói e a heroína sofrem incríveis desgraças, compensadas depois com um final feliz”. Em geral, quer os contos tratem de uma relação amorosa, familiar ou política, o destino final dos seus personagens sempre desemboca na tragicidade. E, por mais que o jogo esteja ali para direcionar os caminhos, a morte sempre acaba roubando a vida, pelo fato mesmo de os personagens não terem objetivos definidos e, quando os têm, não conseguir levá-los adiante. Diante dos problemas cotidianos o ser humano personagem de Cortázar se fragiliza. Desse modo, deparamo-nos sempre com a morte, que o *Dicionário*

dos *Símbolos* (1995:621) nos coloca pelo seu lado destruidor da existência, embora impossível de separar-se da vida:

Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias.

Em *Alguien que Anda por Ahí*, temos o conto **Vientos Alísios** (p. 127-33) que narra a história de um casal que completa vinte anos de casados, Vera e Maurício e sempre fazem amor nessa data, embora isso já se tenha transformado em um ato mecânico. O casal planeja uma comemoração, separados para que cada um encontre um amante, mas acabam viajando para o mesmo local. Nessa viagem ficam inventando jogos de sedução que nunca dão certo, pelo fato de se encontrarem presos à cotidianidade. A tentativa de revitalizarem-se no amor dos outros para salvarem o deles não logra resultado positivo e, ao retornarem, cometem suicídio, tomando uma poção mágica.

En Nombre de Bobby (p.148-54) ocorre uma relação de família triangular, um triângulo amoroso maternal diferente, de mãe, filho e tia. O menino Bobby, de oito anos, parece ser uma criança normal, mas tem grandes e violentos pesadelos com a mãe o maltratando. A princípio, conta-lhe os sonhos, porém a tia pede que não lhe conte, para poupá-la. Transforma-se na principal confidente de Bobby. Os pesadelos se sucedem, atormentando-o cada vez mais, até que não consegue contar à tia o último que teve. Mas a tia supõe que tenha a ver com o fim fatídico da mãe: um dia no jardim, transplantando “almácigo”, pede a Bobby que busque na cozinha uma faca grande. Entretanto Bobby volta com uma faca pequena e em crise de choro, pois a faca grande não estava lá. Supostamente a mãe a tinha usado para se matar.

O conto **La Barca o Nueva Visita a Venecia** (p. 161-88) traz uma alusão à obra de Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, obra de 1912. Iniciado com um texto explicativo, dando conta de que o conto apresenta dois narradores e a sua temporalidade difere cerca de vinte anos, temporalidade esta marcada no texto pela tipificação da letra, o narrador e Dora contam, cada

um a seu modo, o triângulo amoroso que envolve Dora, Adriano e Dino. Adriano, possessivo, diz que ama Valentina e quer que ela o siga. Entretanto, Valentina muda seus planos e foge para Veneza onde conhece um gondoleiro, tornando-se sua amante. Adriano vai à sua procura, deixando-a dividida. No rio, numa outra gôndola que traslada um corpo percebe que um dos remadores é Dino e que este a viu com Adriano. Nesse confronto, sente-se como se fosse o próprio corpo transportado naquela gôndola negra. Os dois amantes conseguem matá-la espiritualmente, a ponto de sentir-se morta como a andorinha que morreu a seus pés. Dino, o gondoleiro ou barqueiro sujo, apossa-se do corpo de Valentina numa forma brutal de sexo; Adriano apossa-se de seu corpo pelo excesso de paixão. Valentina, envolta nesse turbilhão de paixão e medo de ser aprisionada, torna-se o que mais repugna, sente-se suja. Valentina perde-se diante das situações que tem de enfrentar. O que Valentina potencializa com suas incertezas diante do amor é a busca do ilusório, do trágico.

Em *Queremos tanto a Glenda* essa obsessão continua em **Tango de Volta** (p. 370-80), estamos diante de um narrador que gosta de ouvir histórias para as escrever, depois, em “cadernos e mais cadernos, versos e até um romance”, já escritos, relata a história trágica de Matilde e Emílio, a qual ouviu de Flora, babá de Carlinhos, filho de Matilde: Gérman, esposo de Matilde, tendo viajado para Catamarca, deixa-a sozinha. É quando ela revê Emílio pela janela do quarto. Cinco anos atrás ela julgara havê-lo matado de uma crise cardíaca, fugindo em seguida do México para Buenos Aires, onde conheceu Gérman, com quem se casa e constitui família, nascendo Carlinhos. A aflição de todos os dias ter que ver Milo rondando a sua casa, a ausência do marido, a não aceitação como nora pela sogra, tudo isso a punha nervosa a ponto de sua amiga Perla perceber, mas não conseguir dela nenhuma confissão do que a afligia. Viu, enfim, que ele tinha se aproximado de Flora, que a estava namorando e que ele podia mesmo nem desconfiar que aquela era sua casa. Inventou outro nome. Para Flora e Carlinhos, era Simon, atencioso, agradável, bondoso. Gérman só voltaria em dez dias. Todos sentiam o seu nervosismo, mas nada podia revelar. Então bebe, para esquecer que naquela noite Milo vai

entrar no quarto de Flora, desvirginá-la; depois segue para o seu quarto, de onde, mais tarde, Flora ouve gritos e presencia a cena fatal: Matilde mata Milo com um punhal no peito e morre em seguida pela ingestão de comprimidos. O homicídio cometido por Matilde é uma tentativa de sobrevivência, de não ser descoberta pelo marido, de seu passado não vir à tona, daí advém o desejo de matá-lo. e usa o punhal. A Literatura em geral usa o punhal como arma passional desde os seus primórdios como metáfora da dor e da traição, mas também como libertador, que é o caso da personagem do conto. Morin (1988:64) afirma que esse é o lado negativo que circunda o homicídio. Mas, com isso, ela também mostrou a face positiva que, segundo o mesmo Morin, representa o instinto de preservação de sua família:

a volúpia, o desprezo, o sadismo, o encarniçamento, o ódio, que traduzem uma libertação anárquica, mas verdadeira, das <<pulsações>> da individualidade em detrimento dos interesses da espécie.

Já em **Anel de Moebius** (p. 409-18), trata-se da história de um estupro: Janet é abordada por Robert, um sujeito de barba, com unhas pretas. Após toda a cena do estupro, Janet morre e Robert é condenado à morte, vindo a enforcar-se na prisão. Entre a morte de Janet e a de Robert ocorre a desintegração dela. Enquanto se desintegra, percebe que deseja Robert e parte em busca dele, presenciando o seu enforcamento e sua desintegração inicial, torcendo para que, após a desintegração total de ambos, permaneçam juntos. No ato da desintegração Janet percorre o terrível labirinto existencial que a leva ao outro, numa espécie de eterno retorno, de uma realidade à outra, como se este fosse o caminho possível para a realização de um amor surgido da violência e consolidado com e após a morte.

Em *Deshoras*, o conto **Fim de Etapa** (p. 426-33) vem consolidar essa obsessão pela morte como uma saída possível desse labirinto existencial. A personagem Diana sai sem nenhum compromisso com o tempo e com o espaço. Vai parar em um lugar onde não há, aparentemente, nenhuma atração. Segue pelas ruas somente observando em volta, fumando, vai ao encontro de

coisas que só o desejo e a imaginação veriam. O Museu de Belas Artes anuncia uma exposição de um pintor desconhecido. Diana compra um bilhete e entra. O que vê a impressiona a ponto de querer ver toda a exposição. A princípio, acha que todos os quadros são fotografias, mas depois observa que são pinturas que conservam o mesmo tema: uma mesa nua, com poucos objetos, quadros que refletem uma solidão semelhante à de Diana. Ao passar para a segunda sala, surpreende-se com uma figura humana em uma das pinturas, a qual olhava em direção de uma “puerta-ventana” distante. Ao retornar à primeira sala vai descobrindo novos detalhes, chegando à conclusão de que todas as pinturas são correspondentes a uma mesma casa. Quando vai novamente à segunda sala, quer abrir a terceira porta, mas é interrompida pelo vigia que anuncia a hora de fechar o museu. É meio-dia, hora do almoço. Sai e se pergunta por que está tão interessada nas pinturas, naquilo que ela chama de “hiper-realismo”. Lembra-se de Orlando e no quanto para ele a hora do almoço era sacralizada como passagem da manhã para a tarde. Ele que dizia a ela a hora de almoçar. Aquele momento, para ela, representava o “matador de sombras”, o “paralizador del tiempo”. Na rua percebe que as representações das pinturas estão ali. Volta ao museu e abre a terceira porta. Depara-se com uma pintura de uma mulher diferente: morta. Em transe, vê-se na rua e no carro, desenvolvendo uma alta velocidade. Vê os cassetes de música que Orlando amou e começa a ficar atormentada pela ausência dele ao seu lado, a vida simétrica dela quebrada pela fuga, pelo museu com suas pinturas, pela ausência dele, a terceira porta do museu que ousou abrir e surpreender-se, a sua terceira porta, da qual podia transpor a etapa de simetrias, dando-lhe a possibilidade de escolha.

Nestes sentidos, o ideal de amor nos contos de Cortázar não carrega a luminescência da troca e da doação. Ao contrário, prima pela sua irracionalidade, por seguir a morte e não a vida, por se abismar em precipícios unilaterais de dor, de solidão e desacertos. O amor nos contos encontra-se sob o signo da errância e do desengano, quase sempre levando os envolvidos à morte. Assim, o que está representando não é o lado nobre e bom na condição humana, mas o funesto e perverso, representado por assassinatos, suicídios, estupros, violências corporais, fatos que povoam a cotidianidade dos

tempos cortazarianos e permanecem, posto que o ser humano é esse misto de racionalidade e instinto.

Diante de tanta atração pelo tema da morte é que surge uma indagação: Cortázar foi leitor de Schnitzler? O primeiro bebeu no segundo o pensamento paradoxal de vida e morte? É uma interrogação que aqui fica no eixo do possível, por uma série de fatores: na sua obra Schnitzler procura expressar a vida como um jogo de forças irracionais, num desvelamento da hipocrisia moral da sociedade de sua época e coloca seu lado de ficcionista frente às feridas internas do homem, exteriorizando-as pela escrita. Como escritor do eu dilacerado, seus personagens afirmam a morte da individualidade e a impotência do homem moderno diante do mundo. Na obra de Cortázar, algo muito próximo acontece. O Paracelso a que se refere Cortázar em duas passagens de *Libro de Manuel* (p. 137 e 140), por exemplo, é provável que não seja simplesmente alusão à figura do médico suíço, pai da medicina integral. Acreditamos mais que seja uma referência ao ato único *Paracelso* (1899), de Arthur Schnitzler, que se baseia na figura histórica do famoso médico, filósofo e naturalista suíço. A peça tem trechos que se parecem muito com proceder de criação literária cortazariana, como é o caso do trecho⁶⁸ da fala de Paracelso que diz:

" Fue un juego! ¿Qué otra cosa debía ser? No es más que un juego nuestro quehacer terreno, ¡aunque les pareciera grandioso y profundo! Con escuadras de feroces mercenarios juega el uno, el otro con supersticiones falsas. Alguno juega con los soles, con las estrellas. Yo juego con las almas. Un sentido lo encontrará solamente quien lo busca. El uno dentro del otro recorren sueño y vigilia, realidad y ficción. En ningún lugar hay certeza. Nada sabemos de los demás, nada de nosotros; jugamos siempre, quien lo entiende es sabio. "

Mas esse pensamento paradoxal de vida e morte em Cortázar vem também de outras fontes. Vem da Índia. Cortázar viajou à Índia. As fotografias de *Prosa del Observatorio* comprovam isso. E é fato que muitos dos seus textos estão carregados dos ensinamentos budistas, da busca do centro

⁶⁸ Trecho retirado da internet: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3098>.

mandálico, do nirvana. Cortázar queria o centro, o alto. Mas tudo isso desenvolvido num processo circular, que nos leva cada vez mais para o centro da sua própria vida, para a vida dos outros, para o centro do Universo e para o centro mesmo de sua utopia: a de construir um homem novo a partir dele próprio infiltrado dentro de sua literatura para melhor se fazer entender. Se pensarmos como Paul Ricoeur (1991:501) que a utopia “possui o poder ficcional de redescrever a vida”, Cortázar o realizou duplamente: pela literatura, que já é uma ficção, redescreveu a sua vida, os seus desejos como homem novo, como rebelde e revolucionários de uma literatura que se exigia a si mesma por atender às exigências autorais.

Mas nos deparamos com uma utopia de buscas. Eram buscas apenas. Nunca encontros. Nunca a mais alta felicidade. Os personagens cortazarianos sempre presos no samsara, na existência cíclica. Nem ele, como autor, atingiu o nirvana, o grau máximo da iluminação. Fadado que estava aos renascimentos pelas escrituras.



3.4 HISTÓRIAS “À MARGEM DE MINHA VONTADE”

Quando Cortázar define o que é um contista em **Alguns Aspectos do Conto** (1999, p. 353) deixa claro, na qualidade de médium, de intermediário de uma realidade ora fantástica, ora histórica que se lhe internaliza e se manifesta de forma literária, que há temas que se chegam voluntariamente e outros que parecem escolher o contista. Dos dois modos, acreditamos, apesar de assegurar ter escrito a maioria de seus contos “à margem de minha vontade”, tenham sido, os contos ‘comprometidos’, escritos voluntariamente e em conformidade com a sua “consciência racionante”. Vejamos o que nos faz acreditar neste fato: quando ele chama a atenção do leitor para que pense nos contos inesquecíveis, convoca-o a perceber, em essência, o que o próprio quis

mostrar com os contos ‘comprometidos’: “são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do mero episódio que contam”. Assim sendo, ao escolher expor literariamente o momento político da América Latina, Cortázar conseguiu atingir “a fabulosa passagem do pequeno ao grande, do individual e circunscrito à própria essência da condição humana”.

A opressão e a miséria do povo latino refletiu-se na sua consciência, de forma que, a disposição da Ditadura Militar em destruir a humanidade através das imposições ideológicas repressoras, transformou o seu modo de pensar como indivíduo. Este passou a pensar o coletivo, onde a dor de todos era a sua dor. Além de tomar conhecimento das tragédias, foi afetado por elas e as escreveu intensamente, explorando-as nos seus valores humanos, dentro de um espaço que bem dominava, o literário. O que observava acontecer com os escritores de Cuba àquele momento era fruto de sua vivência como escritor e de suas preocupações com o destino do homem violentado em seus direitos. E essa “força irresistível” que se lhe impôs de agregar o político ao fantástico faz com que sua obra hoje seja lida como desejou que um dia fosse lido o acervo de Cuba: “transmutada no plano estético, eternizada na dimensão atemporal da arte, sua gesta revolucionária”.

Para Ricardo Piglia (2000:102),

todos los grandes textos son políticos. Hay una política en el crimen y una política en el lenguaje y una política en el dinero y en el robo y una política en las pasiones y de eso hablan siempre los grandes relatos. Son modelos de mundo, miniaturas alucinantes de la verdad.

Ao tratar de Cortázar⁶⁹, acreditamos que este inclui a sua obra, desde Rayuela dentro desses grandes textos políticos, posto que, trabalha com a ideologia da negatividade, isto é, com uma reação contrária aos fatos dados como certos, e isso é uma constante em sua obra.

⁶⁹ Cf. Sobre Cortázar, p. 53.

Essas miniaturas alucinantes da verdade de que fala Piglia e que Cortázar nos apresenta em seus contos parecem não estar muito à margem de sua vontade. Em vários pontos de sua literatura ‘comprometida’ percebemos uma intencionalidade a apontar para um leitor que, a partir da experiência da leitura, dela extrai conscientemente o que ele diz ser a semente do homem do futuro. E o homem do futuro necessariamente deve ter a visão dele como escritor, quando tomou conhecimento da Revolução e sentir isso dentro das obras que lê:

en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación y sólo las obras que la trasuntan, aunque sean de pura imaginación, aunque inventen la infinita gama lúdica de que es capaz el poeta y el novelista, aunque jamás apunten directamente a esa participación, sólo ellas contendrán de alguna indecible manera ese temblor, esa presencia, esa atmósfera que las hace reconocibles y entrañables, que despierta en el lector un sentimiento de contacto y cercanía. (Cf. Casa de las Américas, 204, p. 65)



3.5 O TEMPO, O ESPAÇO E SUAS ARMADILHAS

Cortázar combina tempo e espaço para nos colocar frente a um ritmo narrativo bastante visual e palpável. Tempo e espaço emaranham-se e se perdem em labirintos onde ocorrem fatos passados que se presentificam pela plasticidade, pela visibilidade e, pela refração, fragmentando-se. Aqui quando se fala em refração, entenda-se a sobreposição espaço-temporal que ocorre na maioria dos contos, indo de encontro ao pensamento heideggeriano de uma temporalidade finita, isto é, do conceito de ser-para-a-morte, ou seja, como acontecimento inevitável que ocorre no mundo. O homem cortazariano está aberto para a morte mais que para a vida, numa possibilidade tão real e próxima, como é o caso do personagem dos seguintes contos de *Octaedro* :

Liliana llorando, que é capaz de imaginá-la em vida, de ser visivelmente aguardada, como em **Las fases de Severo**, de ser re-vivida em sonho em **Aí, mas onde, como**, ir ao encontro dela em **Lugar llamado Kindberg** e em Manuscrito ; buscá-la numa atitude suicida em **Vientos alísios** e **En nombre de Bobby**, encontrá-la por encomenda em **Reunión con un círculo rojo** e **Alguien que anda por ahí**, todos de *Alguien que anda por ahí*; ou ainda em *Queremos tanto a Glenda*, onde a morte chega em três contos de modo semelhante: **Anillo de moebius**, na forma de violência sexual, **Tango de vuelta** com suicídio e homicídio passionais e **Recorte de prensa** por tortura passiona e, em *Deshoras*, dois contos revelam a morte por tortura política, **Satarsa** e **Pesadilla** e **Fin de etapa** traz a morte refletida no espaço de uma galeria, numa pintura de mulher aprisionada num labirinto angustiante, onde cada porta que se abre leva a personagem a reconhecer o seu final.

O que podemos perceber nos contos destacados é que o autor construiu as suas narrativas em espaços e tempos que se repetem, se abrem e se fecham sobre si mesmos ligando-se ao que Gilbert Durand (1997:316) chamou de “simbolismo da transformação temporal” representado pela figura do ouroboros, aproximando-se mais do pensamento de Bachelard, citado pelo mesmo para quem o ouroboros representa a dialética material da vida e da morte:

a morte que sai da vida e a vida que sai da morte, não como os contrários da lógica platônica mas como uma inversão sem fim da matéria de morte ou da matéria de vida.

O espaço preferido de Cortázar para desenvolver as suas narrativas parece ser o quarto e os ambientes fechados e escuros. Do quarto ao metrô seus personagens vagueiam suas angústias, medos e falta de perspectivas no futuro, seus desamores e a morte iminente. Só há um obstáculo a transpor: a porta que se fecha ou se abre conforme a situação peça. Assim, a porta passa a ter um sentido muito mais profundo que o próprio espaço, posto que reflete o homem cortazariano ali inscrito: barrado, mas com possibilidades de aberturas. E esse homem assemelha-se ao “homem entreaberto” de Bachelard (1993, p. 225), expressando o ser de ambigüidade com a fórmula sugerida por ele: “o

homem é o ser entreaberto”. Temos no conto **Verão**, de *Octaedro*, uma Zulma aterrorizada diante da possibilidade de uma porta aberta por uma menina dar passagem a um cavalo. A porta encontra-se aberta, mas o cavalo não entra; em **Cuello de gatito negro** há uma porta que se fecha impedindo que Dina mate Lucho ou vice-versa. **Segunda Vez, Reunión con un círculo rojo e Alguien que anda por ahí**, do livro de mesmo nome, apresentam portas que se abrem para receber as vítimas da ditadura e depois se fecham silenciosamente sem deixar vestígios; em *Deshoras*, temos **Satarsa** com as jaulas abertas à espreita das ratas que teimam em escapar logo que se fecham e **La escuela de noche**, onde a eleição de uma porta errada faz o personagem Toto sofrer grandes torturas até conseguir se salvar à custa de silêncio e resignação pela situação vivida. Em **Fin de etapa**, também do mesmo livro, há uma terceira porta que Diana quer abrir, mas o vigia do museu a impede de fazê-lo no momento; ação que ela executa no final para descobrir por fim a pintura de uma mulher morta, a morte futura.



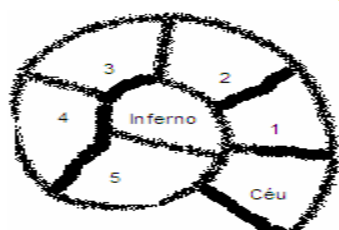
3.6 O ANEL DE MOEBIUS: a estreita encruzilhada

Desde o início vimos nos deparando com termos como teia, labirinto, ouroboros, escorpíonica, fantasmagórica, todos eles voltados para uma possível síntese do que significaria a narrativa cortazariana como um todo. No presente estudo vamos completar essa rede, ou essa teia significativa, com um elemento novo, surgido dentro do universo contístico ora estudado, mas que, indiscutivelmente, remete aos anteriores, puxando-os para o centro: o anel de Moebius. Nele, vamos encontrar os personagens de Cortázar rumo à estreita encruzilhada da vida e da morte, rumo à chance de se tornar um novo homem e permanecer o mesmo, de participar da Revolução sem ir à frente de batalha, de ser todos, sendo um.

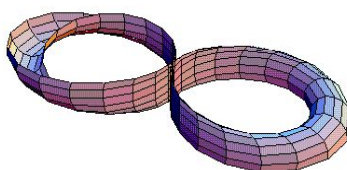
O anel de Moebius representa nesta parte da obra de Cortázar algo semelhante ao que ele chamou de ponto vélico (1993:179), lembrando uma passagem de Victor Hugo, o lugar do encontro fortuito, da convergência, da

surpresa, da intersecção. O próprio conto, cujo título é **Anillo de Moebius** (QTG, p. 409) retrata bem esse ponto vélico, a estreita encruzilhada por onde se dá o encontro fortuito entre Janet e Robert, em vida, e o encontro eterno onde permanecem após a morte. O lugar do accidental, mas também do transcendental.

Cortázar acena para esse lugar no texto **Do sentimento de não estar de todo** (1993:165). Neste ensaio, ele define a sua paratopia, isto é, escreve “por não estar ou por estar a meias. Escrevo por falência, por deslocamento; e como escrevo de um interstício”, ou seja, ele escreve à “beira da sacada”, sempre ameaçado “por essas lateralidades” que lhe permitem aprisionar seus personagens, aprisionar-se junto com eles, ir cada vez mais ao fundo de si mesmo e não encontrar a unidade, retornando a eles e com eles constantemente em suas narrativas. Em síntese, esses procedimentos de retorno dão-se desde o início de sua obra e a crítica vê bem isso, quando escolhe determinados símbolos definidores de sua forma de escrever, como podemos aqui representá-los:



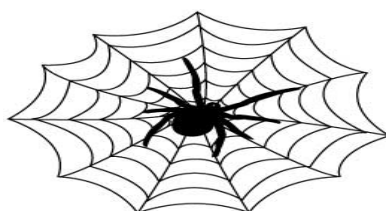
Labirinto



Anel de Moebius



Ouroboros



Teia da aranha

Todos esses símbolos acenam para a definição induzida por Heinrich Zimmer (1989:131) da roda do renascimento, do *samsara* como fluxo infinito de experiências que se prendem aos processos de destruição e reconstrução, sem nunca deles sair, pelo fato de atingirem pessoas reais e estarem associadas a duas experiências fixas e eternas que são a vida e a morte, experiências estas permeadas pelo desejo de poder, pela ignorância do saber e pela vingança, fatos redimidos somente pela “sabedoria do Buddha”. Os personagens cortazarianos vivenciam o sofrimento, mas não conseguem transcendê-los. O *samsara* cortazariano pode assim ser descrito como um fluxo contínuo de mortes dolorosas e trágicas e renascimentos através de seus mundos ficcionais, estejam eles inseridos em romances ou contos. E se seguirmos uma trilha dentro de sua obra, pegando as mortes mais intensas quanto ao envolvimento emocional das personagens, desde o capítulo 28 de *Rayuela*, com a morte inocente e silenciosa de Rocamadour, onde Horácio se recusa a dizer à Maga e esta, ao percebê-la, grita e sacode o menino como a tentar reavivá-lo, indo para o conto **Recorte de Prensa**, com as descrições dos assassinatos de argentinos pela Ditadura, com o grito de horror impresso nos recortes de jornais e nas esculturas da personagem, chegando ao **Satarsa** de seu último livro, onde nos defrontamos com um Lozano, metralhado, que se abisma mortalmente por entre os espinhos, mas ainda tem coragem de abrir os olhos e ter a revelação de quem é verdadeiramente Satarsa, teremos, por fim, fechado o círculo da tanatofagia cortazariana e ido para o centro do anel de moebius, lugar de onde é impossível sair, mesmo atingindo o renascimento porque passam Janet e Robert, quando se libertam de todo sofrimento corporal. À roda que se formou, pegando os principais símbolos atribuídos ao seu fazer literário – labirinto, ouroboros, teia de aranha – atrelamos, após a leitura dos livros aqui re-contados, o anel de moebius pelo seu poder de fechamento, de profundidade, de caminho sem saída, mas com possíveis retornos. O anel de moebius é, por fim, um novo símbolo para designar a construção narrativa de Julio Cortázar que tem como tema principal a morte em sua dimensão paradoxal. Nem ele, como autor, escapou de entrar nesta roda. Como descreve em nota de outubro de 1967, quando da morte de Guevara⁷⁰.

⁷⁰ **Mensaje al hermano.** In. *Fervor de la Argentina*, de Roberto Fernández Retamar, p. 157.

Temos um Cortázar encolerizado e choroso, passando por todo um sofrimento diante do que ele considera absurdo. Mas tem forças para ligar a imagem do “Che” à da Fênix. Para ele, o renascimento de Guevara vai se dar através dos poemas e dos discursos que se encarregarão de eternizá-lo. Desse modo, ele consegue se reconstruir dentro do universo utópico, pelo outro e para o outro, pela escrita.

PÓS-REVOLUÇÃO

Lamento ciertas secuencias que hubieran podido ser más bellas, pero se trata precisamente de que el lector las encuentre si tiene ganas de jugar. El primer golpe de dados ha sido el mío y soy el lector inicial de una secuencia dentro de tantas otras posibles.

(Julio Cortázar – **Permutaciones**. In.: *Salvo el Crepúsculo*, p. 141)

PÓS-REVOLUÇÃO



La literatura no nació pa dar respuestas, tarea que contituye la finalidad específica de la ciencia y la filosofía, sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real.

(Julio Cortazar – **Realidad y literatura en América Latina.**

In. Obra crítica, vol. 3, p 309)

Vejo agora pelo olho mágico que Cortázar me apontou. Estou muito mais meditativa e maravilhada com cada coisa que descubro por trás de uma frase, de uma palavra, de um personagem. Então escrevo, escrevo-me e me inscrevo nesse mundo de crítico que Barthes (1999:26) chama de “escritor em liberdade condicional”, com uma ressalva: estou correndo o risco de não permanecer condenada “ao erro – à verdade”. Fugindo à prática do indireto, sem saber, reconto-me, entretida e entretecida nessas histórias muitas vezes desenredadas, outras tantas de enredos múltiplos a me multiplicarem numa explicação sem fim que nunca sei por onde começar nem terminar. Num ritmo intermitente, penetro naquele espaço que chamo de linguagem desprovida do peso dos anos, camaleônica, e porque não ratificar Arrigucci, escorpiônica, e chego justo numa encruzilhada onde sinto que o autor nem esqueceu o momento histórico nem desprezou a estética, menos ainda, o fantástico.

É impraticável pensar cortazarianamente sem retomar os temas paradoxais ligados ao homem, com especial realce para o seu complemento negativo. Não se pode, por exemplo, estudar a sua narrativa sem que a morte seja discutida nas suas mais diversificadas formas de acontecer e diria, de uma forma obsessiva de acontecer: da morte da escrita literária estabelecida à morte por motivações políticas; da morte passional à preparação para esta. Perdida nesse labirinto interpretativo, vejo-me diante de alguém que a uma certa altura da vida optou por ver no Cortazar da década de 70 o ser em sua

totalidade contraditória, aberto e fechado ao perigo, racional e irracional, central e periférico, cosmopolita, sobretudo dotado de humanidade.

Seguindo as metas de análise inicial, fomos encontrar na escrita de Cortázar das décadas, cujo comprometimento com a Revolução Cubana e seguidamente com toda a problemática que envolvia a Ditadura Militar na América Latina tornou-a politizada, uma preocupação maior com o ser humano, com o seu posicionamento ante a questões vividas, sabidas ou assistidas. Constatamos, a princípio, que esse ser humano construído por ele, fragmentado e perdido em meio a buscas infindas e inconclusas, encontra sua representação na linguagem através dos multigêneros por ele utilizados. À medida que vamos tomando contato com cada ser humano construído por ele, vamos percebendo as suas intenções de criar esse homem novo, ou de fazer-se visível nele e tentando entendê-lo, ou pelo menos traçar-lhe um perfil flutuante, uma vez que encontra-se em constante mutação.

Fazendo um percurso dentro do universo literário multigenérico cortazariano – escrita literária, escrita ensaística, correspondências e poesias – chegamos ao pensamento que esse ser humano, esse homem novo que surge é um ser que, à medida que se vai deixando des-cons-truir, constrói-se a si mesmo. E, nesse construir-se incessante, vai-se tunelizando, vivendo mise en abyme, até chegar ao que poderíamos chamar de ponto vélico, ao lugar do encontro fortuito, ao centro do labirinto e fica preso à teia narrativa, enredado nas sinuosidades do labirinto. E, por fim, atinge a estreita encruzilhada fornecida pelo anel de moebius, esse espaço não orientável, de onde pode retornar ao local de origem sem, contudo, poder dele sair. Circulando nesse lugar fronteiro: entre a superfície e a profundidade, entre o sórito e o insólito, entre a utopia e a realidade, esse homem novo reflete o Cortázar comprometido, para quem o homem passou a ter uma nova significação. Não se trata mais de um simples leitor de sua obra. Trata-se de um leitor que ao se deparar com o homem novo incrustado no texto, vivendo uma realidade nova, transforme-se.

Esse desejo de mostrar no seu texto literário uma nova visão de mundo através do que chamou de homem novo encontra eco nas palavras de Graciela Maturo (2004:187) para quem o posicionamento ideológico de Cortázar em nada diminuiu a qualidade de sua produção literária. A contrário:

El revisionismo ideológico, la asimilación de un nuevo enfoque de lo real, no há llevado a Cortazar, como a otros escritores, a la pretensión de una literatura “objetiva”, deshumanizada. Por el contrario, el punto central de esse horizonte del conocimiento permanentemente ampliado es para él el ser existente en el mundo. Todo problema converge hacia el problema fundamental del hombre: encontrar un sentido a la realidad e ingresarse en ella. Tal integración se logra por la intuición emotivo-intelectiva.

Diante dessas descobertas, ajo aqui qual efeito borboleta, tentando modificar por ampliação um sistema literário dinâmico, complexo e adaptativo como o de Cortázar, já bastante analisado com base nos eixos de sua própria interpretação. Nele só podemos trabalhar fractalmente no sentido de que, em seu desenvolvimento, nos deparamos com pequenos textos que se pluralizam à medida que os exploramos; com seres humanos que se des-pedacam interiormente até atingirem o final da curva da vida, sem, contudo, ter atingido o seu fim. Entretanto, Lucas ou seu criador, Cortázar, (*UTL*,228), de todo modo, a hidra, quer que encontremos a sua cabeça imortal, aquela que “ordena, acata e jerarquiza el tiempo”.

Preparando-se para ser o outro, Cortázar aproxima-se do que Lévinas (1947) qualifica como distanciamento do “il y a”, isto é, da existência anônima para um existir para e com o outro, de forma desinteressada. Saindo de sua condição de escritor preocupado em fazer uma literatura para si, ele avança, como ser humano, para o outro e para sua participação junto ao outro através de sua literatura. Para ser o outro, no sentido antropológico mesmo, ele precisou de tempo, o tempo da Revolução Cubana e, seguidamente, o tempo das ditaduras que assolaram a América Latina em sua época presente. O mesmo Lévinas assim se refere ao tempo: “O tempo não é uma simples experiência da duração, mas um dinamismo que nos leva para outro lado

diferente das coisas que possuímos”. Assim sendo, o tempo se encarregou de mostrar ao escritor que ele podia ter o outro (e sempre teve, de forma distanciada, personificada em seus personagens) como matéria de sua literatura agora comprometida. E então se fez o caos, quebrando assim a sua temática anteriormente estabelecida. Re-vo-lu-ci-o-na-ri-a-mente, ele estabeleceu que o seu caos interior, provocado por essa mudança de atitude frente aos fatos decorrentes, fossem estendidos ao texto literário que escrevia para que se fizesse entender por todos. Desse modo, no itinerário percorrido foi feito os seguintes achados, os quais são considerados de fundamental importância para o arremate deste manual:

No Prelúdio, fiz uma leitura que considerei ourobórica: condenada que estava a voltar a Cortázar durante os quatro anos de estudo, visitei o contexto de muitos de seus contos na tentativa de entender essa necessidade explícita de escrever argentinamente, de ter a Argentina presente como pano de fundo de sua literatura feita à distância. Revi críticas, reli obras, o que provocou uma definição mais categórica do que pretendia estudar em Cortázar, dentro dos livros propostos inicialmente: a valoração do humano tendo em vista a construção do homem novo a partir da revolução interior iniciada com a Revolução Cubana e repassada acentuadamente a partir de *Libro de Manuel*.

Na Primeira Revolução, em busca desse homem novo, partimos do que considerei como elemento chave da minha procura: a sua texturologia, ou seja, todas as peças por onde tinha que transitar esse homem novo: da des-organização escritural, passando pela revisitação temática, aos três elementos considerados fundamentais para as minhas inquietações. Trata-se do triângulo formado por autor, personagem e leitor. Cortázar foi ao mesmo tempo autor, personagem e leitor crítico de sua própria obra. A certeza de que o leitor contemporâneo buscava na literatura mais que uma distração ou esquecimento fazia-o certo de que poderia encaminhar a sua para o terreno da experiência concreta. Fazer literatura para fazer o homem pensar sobre sua própria condição humana fragmentada em face das circunstâncias.

Na Segunda Revolução, a constatação da projeção de um homem novo. O peso fascinante da Revolução Cubana sobre seus ombros e a necessidade de compartilhar essa nova fase com seus leitores, cuja leitura ativa contava infinitamente mais para ele que a dos outros escritores. Depois, a Nicarágua e sua Solentiname, as ditaduras latino-americanas. A utopia de se sentir capaz de poder mudar o homem com a sua literatura dita comprometida, não a sentimos através de seus personagens, mas da voz autoral que os comanda.

O que Cortázar tem de realmente utópico em sua literatura é percebido pelo contexto espaço-temporal por onde move seus personagens que estão em constantes deslocamentos, indo em busca de um lugar fixo, da realização de algum desejo que esbarra na sua não realização, ou seja, na sua anti-utopia. Seus projetos esboçados na forma de jogos e ritos, justo numa busca intermitente desse lugar, dessa mulher, dessa vida ideal, para que seja possível o surgimento do homem ideal, ou como pensava, do homem novo. Essa intermitência, gerada sempre pela intrusão da realidade no centro do jogo ficcional impede a resolução da vida de seus personagens, o cumprimento de metas, enfim, as cartas em jogo sem nunca chegar ao final da partida. Das personagens cortazarianas aqui estudadas, retiramos duas, como símbolos de um pensamento utópico expresso em linguagem cifrada: Lozano, do conto **Satarsa**, através dos palíndromos, e os campesinos de **Apocalipsis de Solentiname**, pela pintura.

Na Terceira Revolução o enfrentamento paradoxal do ser humano e sua cotidianidade. Como Cortázar conduziu seus personagens e a si mesmo dentro desse universo conflitivo, propenso ao jogo, às armadilhas desse jogo cuja cartada final é imprevisível e aberta à adivinhação do leitor. O confronto travado entre a vida e a morte, entre um amor nunca realizado e a angústia gerada por isto faz com que os personagens dele estejam numa busca que os leva à ruína, à destruição, enfim, a busca pela concretização do homem novo é permanentemente precipitada em função desses paradoxos irresolvíveis, posto que humanos. Paradoxalmente o ser humano está fadado, na literatura cortazariana, seja ele autor, narrador, personagem ou leitor, ao jogo da amarelinha: sai atirando a pedra sempre no lugar certo, mas nunca chega ao

céu. Entretanto, podemos assegurar que esse homem novo, produto da Revolução Cubana e das ditaduras cumpriu bem o seu papel como personagem de sua literatura. Houve uma osmose, uma articulação convincente entre o fantástico e a realidade, entre o poético e o político. E tal como “os eleatas, como Santo Agostinho, Novalis”, também Cortázar (1993:223)

presentiu que o mundo de dentro é a rota inevitável para chegar de verdade ao mundo exterior e descobrir que os dois serão um só quando a alquimia dessa viagem der um homem novo, o grande reconciliado.

Após instaurar o meu caos, gerado pelo científico e posto em movimento pelo poético, vejo-me como o poema da purificação⁷¹, de Drummond, transfigurado: depois de tantas leituras, o bom poeta matou o mau crítico e jogou sua crítica à análise. Os críticos ficaram tensos de uma tensão que só aceita o erro barthesiano – a verdade – e o poético ficou por um fio. Mas uma luz que eu sabia exatamente de onde vinha apareceu para aceitar essa hibridização técnico-genérico-poética e os demais pensaram no trabalho espinhoso que foi desconstruir em outra língua mundos ficcionais por sua vez já desconstruídos, desordenados, para tentar ordená-los amarelinha de surto.

Neste estudo, fui barthesianamente, leitora e crítica: amei a obra, amei a sua própria linguagem. Fraturei e tentei reconstruir o recorte de mundo cortazariano a que me propus estudar, dividindo-me entre o pensar do autor, o pensar teórico-crítico e o pensar poético. Acredito ter vencido os três em algum dado momento, ou eles me venceram. Deformei, melhor, desformei um texto já desformado pelo autor para empreender uma escritura cronópia, embora não siga nenhum manual de instruções. Nessas oscilações de desejos, procurei mostrar analítica e poeticamente uma das últimas facetas do mundo ficcional cortazariano que julguei importante resgatar e colocar à mostra,

⁷¹ Depois de tantos combates / o anjo bom matou o anjo mau / e jogou seu corpo no rio. / As água ficaram tintas / de um sangue que não descorava / e os peixes todos morreram. / Mas uma luz que ninguém soube / dizer de onde tinha vindo / apareceu para clarear o mundo, / e outro anjo pensou a ferida / do anjo batalhador.
http://www.mardepoesias.com.br/especial_drummondpoesias, acessado em 18/04/2007.

pensando no leitor que, não conhecendo a obra dele, receberá um chamado a partir de agora, como Andrés o recebeu em *Libro de Manuel: Despertate!*

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALAZRAKI, J. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su Obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O Escorpião Encalacrado: A Poética da Destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *A Poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARRERA, Trinidad. **Los mecanismos discursivos de Diario para un cuento**. In. *Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar; Colóquio Internacional*, v. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Editora Anagrama, 1976.
- BESSIÈRE Irène. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Collection Thèmes et Textes).
- BENEDETTI, Mario. **Temas e Problemas**. In.: César Fernández (org). *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (p. 363-81).
- BOCCHINO, A. A. **Hacia un Intento de Clasificación de la Producción Cortazariana**. In. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Universidade Nacional de Mar del Plata, ano I, nº 1, 1991, p. 25-36.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.
- _____. **Julio Cortázar, ese Ser Entrañable**. In.: CASA DE LAS AMÉRICAS: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 27-9.
- BORGE, Tomás. **Julio Cortázar, Compañero de Prisión y Libertad**. In.: CASA DE LAS AMÉRICAS: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 12-16.
- BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Theresa R. Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUBER, Martin. *Caminos de Utopia*. Traducción de J. Rovina Armengol. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- CASA DE LAS AMÉRICAS: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana**. In.: César Fernández (org). *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (p. 281-305).
- _____. *Maiakovski – poemas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CANCLINI, Néstor García. *Cortázar: Una Antropología Poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. In.: César Fernández (org). *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979 (p. 343-362).
- CÉDOLA, E. *Cortázar, el Escritor y sus Contextos*. Buenos Aires: Edicial S.A., 1994.
- CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.

CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant [et al.]. *Dicionário dos Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORTÁZAR, J. *Cuentos Completos/2*. México: Alfaguara, sexta reimpressão, 2002.

_____. *Obra Crítica*, volume I. Edição de Saul Yurkiecich. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman, rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Obra Crítica*, volume II. Edição de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman, rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Obra Crítica*, volume III. Edição de Saul Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman, rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Valise de Cronópio*. Organização: Davi Arrigucci Jr. e Haroldo de Campos. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. *O Jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina S.A, 2004.

_____. *Salvo el Crepúsculo*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. *Todos los Fuegos el Fuego*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002.

COUFFIGNAL, Robert. **Abraão**. In. *Dicionário dos Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COUSTÉ, Alberto. *El Lector de... Julio Cortázar*. Barcelona: Oceano Grupo Editorial, S.A., 2001.

DENIS, B. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusp, 2002.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado: O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arqueologia Geral*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*. São Paulo: Perspectiva: 1979.

_____. *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

IMREI, Andréa. *Oniromancia: Análisis de Símbolos en los Cuentos de Julio Cortázar*. Budapest: INTL SPECIALIZED, 2002.

ISER, Wolfgang. *Ato da leitura* (vol. 1 e 2): uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34, 1996.

GADEA, Omar Prego. *La fascinación de las Palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

GILMAN, Claudia. *Entre la Pluma y el Fusil: Debates y Dilemas del Escritor Revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI – Editores Argentina, 2003.

GRECORICH, L. **Julio Cortázar y la Posibilidad de la Literatura**. In. *La Vuelta a Cortázar en Nueve Ensayos*. Prólogo y recompilación de Sara V. De Tirri y Nestor Tirri. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

HARRIES, Karsten. **A Metáfora e a Transcendência**. In.: SACKS, Sheldon(org.). *Da metáfora*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

- KANSON, N. M. **El Compromiso Político en “la Escuela de Noche”, de Cortázar.** In. *Literatura como Intertextualidade: IX Simposio Internacional de Literatura*. Buenos Aires, 1993, p. 184-192.
- KAPLEAU, Philip. *A Roda da Vida e da Morte: Guia Prático e Espiritual*. Tradução de Therezinha Batista dos Santos. São Paulo: CULTRIX, 1997.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1991.
- LESPADA, G. *Esa Promiscua Escritura*. Argentina: Alción Editora, 2002.
- LIMA, L. C. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINDO, Augusto Pérez (et al). *El Concepto de Realidad: Teorias y Mutaciones*. Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2003.
- LUKÁCS, George. *La novela histórica*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- MAFFESOLI, Michel. *El Instante Eterno: el Retorno de lo Trágico en las Sociedades posmodernas*. Traducción de Virginia Gallo. Buenos Aires: Editorial PIADOS saicf, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara KOOGAN, 1999.
- MARIÁTEGUI. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta S.A, 1996.
- MATURO, Graciela. *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004.
- MONTANARO, Pablo. *Cortázar: de la Experiencia Histórica a la Revolución*. BUENOS Aires: Homo Sapiens Ediciones, 2001.
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Cortázar sin Barba*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- MORENO, César Fernández (org). *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Portugal: Publicações Europa-América, LDA, 1976.
- OLIVA, Manuel López. *El Juego de Imágenes Plásticas en Cortázar*. In.: *CASA DE LAS AMÉRICAS*: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 187-191.
- ORTEGA, José. **La Dinámica de lo Fantástico en cuatro Cuentos de Cortázar.** In. *Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar; Colóquio Internacional*, v. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986.
- PEYRONIE, André. **Labirinto**. In. *Diccionario de Mitos Literarios*. (org) Pierre Brunel. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A.I.C./Seix Barral, 2000.
- PLANELL, A. *Cortázar: Metafísica y Erotismo*. Madrid: Porrúz, 1979. p. 79-80.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- RAMA, Angel. *Literatura e Cultura na América Latina*. Org. Flávio Aguiar & Sandra G. T. Vasconcelos. Tradução de Raquel la Corte dos Santos, Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Fervor de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo I). Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.

- _____. *Tempo e Narrativa* (tomo II). Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. *Ideologia e Utopia*. Tradução de Teresa Luoro Perez. Lisboa: Edições 70, 1991.
- RIVAS, Pierre. **Paris como a capital literária da América Latina**. In. *Literatura e história na América Latina*. Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar (orgs). São Paulo: EDUSP, 2001.
- ROSSI, Cristina Peri. *Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 2001
- RUSSEL, Bertrand. *A conquista da Felicidade*. Tradução de Luiz Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- SANTIAGO, Gabriel Lomba. *As Utopias Latino-americanas: em busca de uma educação libertadora*. Campinas, SP: Editora Alínea, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é Literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio e outros Ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIDICARO, Ricardo. *Los tres Peronismos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- SOSNOWSKI, Saúl. **Julio Cortázar diante da Literatura e da História**. In. *Julio Cortázar: obra crítica*, 3. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2001.
- SUARDÍAZ, Luis. **Estar Lejos y no Decir Mañana**. In.: *CASA DE LAS AMÉRICAS*: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 119-124.
- TAMBORENEA, M. *Todos los Fuegos, el Fuego*. Buenos Aires: Hachette, 1986, p. 185-194.
- TEITELBOIM, Volodia. **Julio Cortázar**. In.: *CASA DE LAS AMÉRICAS*: edición dedicada a Julio Cortázar. Buenos Aires: Nuestra América, 2004, p. 47-58.
- TITTLER, J. **Los Solentinames de Cortázar**. In. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar; Colóquio Internacional*, v. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, p. 111-117.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VALCÁRCEL, Carmen de M. *Teoría y Práctica del Cuento en los Relatos de Cortázar*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-americanos de Sevilla, 1982.
- VAX, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques*. 4. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- VÁZQUEZ, C. **La función de la música en “alguien que anda por ahí”**. In. *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar; Colóquio Internacional*, v. 2. Madrid: Editorial Fundamentos, 1986, p. 125-133.
- ZIMMER, H. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athenas, 1989.
- WATZLAWICK, Paul. *Es Real la Realidad? Confusión, Desinformación, Comunicación*. Traducción de Marciano Villanueva. Espanha: Herder Editorial, 2003.
- YURKIEVICH, S. *Julio Cortázar: Mundos y Modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.

