



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Rua Barão de Geremoabo, nº147; CEP: 40170-290 Campus Universitário - Ondina, Salvador - BA
Tel.: (71) 336-0790 / 8754 Fax: (71) 336-8355 E-mail: pglletba@ufba.br



CORTÁZAR PLURAL
Um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico

por

ADRIANA DE BORGES GOMES

Orientadora: Prof^a Dr^a Lígia Guimarães Telles

SALVADOR
2004



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

Rua Barão de Geremoabo, nº147; CEP: 40170-290 Campus Universitário - Ondina, Salvador - BA
Tel.: (71) 336-0790 / 8754 Fax: (71) 336-8355 E-mail: pglletba@ufba.br



CORTÁZAR PLURAL
Um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico

por

ADRIANA DE BORGES GOMES

Orientadora: Prof^a Dr^a Lígia Guimarães Telles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

SALVADOR
2004

Biblioteca Central – UFBA

G633 Gomes, Adriana de Borges.
Cortázar plural : um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico /
por Adriana de Borges Gomes. - 2004.
131 f.

Orientadora : Profª Drª Lígia Guimarães Telles.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras,
2004.

1. Cortázar, Julio, 1914-1984. - Crítica e interpretação. 2. Análise do discurso
narrativo. 3. Literatura argentina. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade
Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 821(82).09
CDD - 860.09



Dedico esta dissertação a todos os cronópios.

AGRADECIMENTOS

Ao cronópio Cortázar, pela invenção de seus personagens.

A Lígia, pela orientação com o zelo de amizade.

A Evelina Hoisel, Antonia Herrera, Mirella Márcia, Doralice Alcoforado, Célia Telles, professoras que contribuíram para a formação deste trabalho.

A Maria Goreti e Iara Kastrup, companheiras no ensino da língua e das literaturas de língua espanhola, que estiveram presentes durante o percurso de construção dessa leitura.

A Marília, pela indicação entusiasmada do escritor Julio Cortázar.

Ao meu irmão, Glauco, pela paciência e colaboração no processo de escrita da dissertação, e aos meus pais que, mesmo distantes, estiveram presentes.

Agradeço carinhosamente aos amigos Íris e Maurício, a presença nos momentos mais delicados.

A Mike, companheiro de todas as horas, o meu agradecimento especial pela dedicação preciosa.

A FAPESB, a ajuda financeira, através do PROCES.

SUMÁRIO

RESUMO	6
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 As múltiplas faces de Cortázar	11
CAPÍTULO 2 Digressões de um narrador ressentido	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
ABSTRACT	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

RESUMO

Esta dissertação é uma leitura crítica de alguns textos da produção literária de Julio Cortázar, com ênfase no aspecto múltiplo da sua escrita, que se desloca entre o ensaio, o romance e o conto. Como corpus principal foram eleitos os seus contos, a partir do que se destaca a figura do narrador. Procede-se, também, à apresentação das múltiplas faces do sujeito Cortázar: o pedagogo, o intelectual, o crítico e o ficcionista, observando a presença de cada um desses sujeitos em sua produção literária.

Palavras-chave: Julio Cortázar, multiplicidade, crítica, narrativa.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia objetiva primeiramente fazer ressoar a voz de um escritor latino-americano, que fez da literatura um veículo de transmissão de seus pensamentos e idéias acerca do mundo circundante e, sobretudo, da própria literatura.

A voz, ou melhor, a escrita que nesta dissertação se inscreve e ressoa é a literatura do escritor argentino Julio Cortázar, que sugere, através de sua produção ficcional e crítica, um novo modelo de obra literária, que desconstrua o conceito tradicional de literatura, o qual via a obra literária como uma obra de arte, como arte verbal. A literatura cortazariana, então com este propósito, prima pela subversão dos procedimentos da estética da literatura tradicional, que utilizava a linguagem verbal esteticamente intencionada.

A dissertação, dessa forma, propõe apresentar uma leitura de um recorte da produção literária de Julio Cortázar, que caracteriza-se pelo jogo simbiótico entre o espaço ficcional e o espaço crítico. A aglutinação desses espaços se dá desde os textos literários até os textos críticos, intencionando, assim, desconstruir a idéia de espaços cristalizados no âmbito literário, em que textos críticos estavam na categoria da crítica e textos literários na categoria da ficção. Neste sentido, a literatura cortazariana propõe o redimensionamento desses espaços, uma vez que o escritor tem a prática literária de teorizar sobre o próprio ofício literário, em forma de zigue-zague (teoria e história narrada, teoria e história narrada, teo...), no seio da obra literária, a exemplo de *O Jogo da Amarelinha* (1963) e “Diário para um conto” (1982), textos que serão abordados na dissertação.

O escritor, além de sua atividade de escrita, migrou por diversos outros campos: exerceu a atividade de professor acadêmico, de tradutor oficial da Unesco, de fotógrafo, compôs algumas letras de tango, além de sua atividade intelectual atuante nas questões concernentes à América Latina. Essa dinamicidade de Julio Cortázar o insere na categoria de escritores que elaboraram teorias acerca de suas próprias produções e do fazer literário com um todo. Temos, então, alguns escritores que configuram esse quadro junto com Julio Cortázar, T. S. Eliot, Paul Valéry, Gustave Flaubert, Émile Zola, Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ricardo Piglia, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade. Osman Lins, Silviano Santiago, Judith Grossmann, dentre outros.

A dissertação está vinculada ao Projeto Coletivo de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia - **“O Escritor e seus Múltiplos: Migrações”** -, que trata do estudo do processo criativo e do perfil de escritores que conjugam a atividade criadora com a atividade teórico-crítica, associada a uma prática acadêmica, objetivando uma reflexão acerca das fronteiras do ficcional, das questões relativas à autobiografia e do processo criador. O projeto Coletivo de Teoria da Literatura envolve três professores de Teoria da Literatura – Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, Profa. Dra, Lígia Guimarães Telles e a Profa. Dra. Antonia Torreão Herrera, coordenadora do projeto – e bolsistas.

O Projeto **“O Escritor e seus Múltiplos: Migrações”** estuda escritores brasileiros e ainda vivos que conjugam todas as atividades descritas. A dissertação se direciona por um objeto distinto da proposta do projeto de teoria, estudando a produção crítica e literária de um escritor estrangeiro e já falecido. Esta escolha se deve ao fato de minha formação profissional ser na área da Língua Espanhola e Literaturas de Língua

Espanhola, sendo, então, a origem do desejo em fazer ressoar essa voz hispânica do escritor Julio Cortázar no espaço acadêmico do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

A dissertação percorre as múltiplas faces desse escritor, que passeia por diversos espaços, mesclando-os nos vários segmentos de sua produção. Visando essa multiplicidade cortazariana, a dissertação constituirá de dois capítulos que tratarão, cada um na sua especificidade, dessa tendência multifacetária de Julio Cortázar.

O capítulo 1 “As múltiplas faces de Cortázar” aborda, de forma abrangente, os múltiplos sujeitos cortazarianos. Inicia-se por uma breve biografia do escritor, visando a importância de algumas fases e passagens de sua vida que influenciaram na sua formação como ficcionista, como crítico e como intelectual. Está subdividido em 4 itens: “O pedagogo”, “O intelectual”, “O crítico” e “O ficcionista”.

No item 1.1 “O pedagogo” procuramos dar ênfase ao pensamento e atitude de Julio Cortázar em relação à atividade de ensino, uma vez que o escritor se formou como professor de Letras, dando preferência ao ensino de Literatura Francesa, mas defende uma literatura que dispensa toda e qualquer docência ou pedagogia. Como suporte de análise, elegemos o conto “Escola de Noite”, do livro de contos *Fora de hora*, de 1982, que narra a história de dois garotos que suspeitavam da moral e da ética da escola onde estudavam. Este conto tem implicações com a escola que Cortázar estudou quando garoto na Argentina, chegando mais tarde a ser professor dessa mesma escola.

No item 1.2 “O intelectual” fazemos uma ponte com o item anterior, porque essa época em que Cortázar se dedicou ao ensino foi uma época fértil de leituras, que proporcionaram a formação do ficcionista como intelectual, inclusive os apontamentos de suas aulas contribuíram para essa construção. A produção crítica cortazariana constitui a

base de sustentação deste item, tendo como referência textos críticos do escritor que recentemente foram compilados em três volumes por estudiosos, no período de 1998 a 2001, com o título de *Obra crítica*, de Julio Cortázar. Ainda neste item, especificamos as posições do escritor a respeito da relação intelectual e sua pátria.

O item 1.3 “O crítico” aborda o ensaio “Teoria do Túnel” (1947), até então, não publicado. Neste ensaio, Julio Cortázar expõe e justifica sua poética que está inserida em sua ficção, propondo até a denominação de “romancepoema” para a sua forma de romance. “Teoria do Túnel” confirma que toda a produção literária, sobretudo a obra romanesca, é oriunda de um mesmo manancial: o romance deve ser um espaço para a realização do homem, que parte do próprio homem para retornar a ele. O romance é um espaço de auto-reflexão, mas principalmente de auto-realização.

O item 1.4 “O ficcionista” é centrado na leitura de *O jogo da Amarelinha*, de 1963, romance mais famoso de Cortázar, que magistralmente soube condensar suas concepções estéticas e literárias, mesclando no corpo do romance a história de Horácio Oliveira, Maga, Traveller, Talita e o Clube da Serpente com as elaborações teóricas do escritor e crítico literário Morelli, personagem do livro.

No capítulo 2 “Digressões de um narrador ressentido” tratamos da questão da narrativa e do perfil do narrador cortazariano, a partir da leitura crítica do conto “Diário para um conto”. Cortázar aborda a discussão sobre a (im)possibilidade da narrativa, diante do desejo inevitável de narração. No conto, o escritor argentino dialoga com o poema “Annabel Lee”, de Edgar Allan Poe, e com um fragmento do livro *A verdade em pintura*, do filósofo francês Jacques Derrida. Em “Diário para um conto” aborda, ainda, a questão da mimese, num texto que aglutina crítica e ficção.

CAPÍTULO 1 AS MÚLTIPLAS FACES DE CORTÁZAR

Neste primeiro capítulo, pretendemos apresentar ao leitor o sujeito (escritor, pedagogo, intelectual e crítico) Julio Cortázar com as suas diversas faces; como Cortázar transita de uma face a outra, e quais são os elementos relevantes de cada face na formação do ficcionista Julio Cortázar. Defendendo que o escritor deve ser mais indivíduo do que sujeito agente em prol da confecção de uma obra perfeita, Cortázar nos mostra que a formação do escritor é constituída por vários elementos que vêm de diversas direções, para assim conter matéria para os escritos ficcionais e, para isso, é preciso ser sujeito com múltiplas faces. É-nos apresentado, entre outros (o professor e o tradutor), o Cortázar intelectual, e por fim, o Cortázar ficcionista, este que atravessará por toda a dissertação com sua contística, mas em muitos momentos, entretanto, fazendo-nos perceber a presença de um de seus múltiplos, em seus contos.

Julio Cortázar nasceu em pleno apogeu da sociedade liberal, em 1914, quando a Europa ainda tinha a supremacia econômica e política sobre o resto do mundo, apesar de os Estados Unidos e o Japão já apresentarem sinais expressivos de desenvolvimento. Estamos no cenário da Primeira Guerra Mundial, quando há definitivamente o declínio da Europa para o apogeu dos Estados Unidos. Julio Florencio Cortázar nasceu em Bruxelas, na Bélgica, como fruto do turismo e da diplomacia, como o próprio Cortázar declararia anos depois. Apesar de nascer na Europa, Cortázar é filho de argentinos, e o regresso da família para a Argentina ocorreu em 1918, sem a presença paterna, que havia abandonado sua esposa e os dois filhos, Cortázar e sua irmã Ofélia.

Desse modo, Cortázar foi criado por uma família composta por mulheres, pois, além de sua mãe e sua irmã, compunham a família sua tia e sua avó.

Esses dados nos levam aos diversos personagens de seus contos, que são freqüentemente entremeados por personagens irmãos – “Casa tomada” –, por uma tia “Explicada ou Não, Tia em Dificuldades”, dentre outros. Já aos nove anos de idade, começou com seus primeiros exercícios literários, época em que escreve poemas de amor para suas pequenas damas, como também dirá depois que “mi primera novela la terminé a los nueve años”¹.

Então, a Argentina é o seu berço, sua reminiscência como matéria-prima para sua obra. Esta não é uma conclusão nossa baseada nesses poucos elementos citados aqui até o momento, mas uma constatação do próprio escritor (“Mi escritura y mi alma Allá y mi público real entendido como mi cuerpo en la Argentina ()”², que jamais abriu mão de escrever sua literatura em espanhol, sobretudo no espanhol argentino, não dispensando o *vos*, o *che*, o *mirá*, entre outros regionalismos particulares, mesmo que aos dezoito anos já houvesse tentado, sem êxito, partir para a Europa, pois sentia na época que “Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado”³, declarando mais tarde em uma entrevista a Luis Harss.

Mas a Argentina é mesmo o pilar de mais força expressiva para a literatura cortazariana, no que toca ao gênero fantástico, marcadamente presente na obra do escritor. Esta é uma declaração clara e aberta em seu texto crítico “Notas sobre o gótico no Rio da

¹PREGO GADEA, Omar. Julio Cortázar- La fascinación de las palabras. Disponível em <www.juliocortazar.ar>. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

²WOLFF, Jorge H. *Julio Cortázar; a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998. (Coleção pequenas biografias insólitas). p. 57.

³PREGO GADEA, Omar. Julio Cortázar- La fascinación de las palabras. Disponível em <www.juliocortazar.ar>. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

Prata”, em que diz: “Na Argentina da minha infância, a educação distava de ser implacável, e o menino Julio jamais teve travas em sua imaginação, favorecida, muito pelo contrário, por uma mãe extremamente gótica em seus gostos literários e por professoras que confundiam pateticamente imaginação com conhecimento”⁴.

A partir desses dados introdutórios da vida do ficcionista, que também compõem os elementos na formação do escritor, é que vamos tomar o fio condutor de nossa dissertação neste primeiro capítulo. Vimos a face inicial de Julio Cortázar, da origem, de sua genealogia, a formação familiar, sua infância em Buenos Aires e o quanto sua cidade está presente na formação de sua literatura fantástica⁵. O fio condutor deste capítulo será, então, o de traçar um panorama do sujeito Cortázar e suas diversas faces, o que nos permitirá um passeio por sua produção crítica e literária, buscando entender o percurso de sua produção artística e teórico-crítica.

⁴ CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o gótico no Rio da Prata. In: _____. *Obra Crítica*, v.3. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001. p. 74.

⁵ Ainda no texto “Notas sobre o gótico no Rio da Prata”, Cortázar pontua que vista da perspectiva da infância, sua casa também era gótica, e não era pela arquitetura, e sim por um acúmulo de terrores que nascia das coisas e das conversas dos adultos. Mas, é no ensaio “Do sentimento do fantástico”, que Cortázar declara a estreita ligação do que experiência como fantástico e a sua literatura: “Creio que na infância nunca vi ou senti diretamente o fantástico; palavras, frases, narrativas, bibliotecas, foram-no destilando na vida exterior por um ato de vontade, uma escolha. [...]. Afinal, no dia em que escrevi meu primeiro conto fantástico não fiz senão intervir pessoalmente numa operação que até então havia sido vicária; um Júlio substitui o outro com sensível perda para ambos”. (CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. in: _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. 1974. (Coleção Debates). P. 175-179. p.p.177.

1.1 O PEDAGOGO: CORTÁZAR E O ENSINO

Quer assentar todo o seu ser na letra, anular toda mediação, abolir toda distância. Despreza o gozo autotélico da forma perfeita, ao mesmo tempo que descarta qualquer docência ou messianismo. Exclui o sábio, o cívico, o pedagógico.

(Saúl Yurkievich)⁶

Apesar de sempre buscar uma literatura de ruptura com as velhas tradições hierárquicas incrustadas no seio da relação entre ensino e aprendizagem; da transmissão de conhecimento pelo mais velho e sábio ao mais jovem e desprovido de tal saber; e apesar de sua literatura primar pela estrutura do subversivo, o que contraria as normas e convenções nesses tipos de sistemas institucionais, Julio Cortázar exerceu a carreira de professor enquanto viveu na Argentina. E esses anos de docência estão presentes também em sua literatura que, certamente, contribuíram em sua formação intelectual, como o conto “A escola da noite”⁷, que é fruto da sua experiência como aluno, quando em 1928 começa os estudos na *Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta*.

O que se pretende é mapear a relação que o escritor manteve com a pedagogia e o ensino e como essa relação transparece em sua obra. A sua experiência com a pedagogia, tanto como aluno quanto como professor, nos é interessante, uma vez que o romance é um veículo de transmissão de valores e o escritor Julio Cortázar escreveu romances, o que significa, de alguma forma, uma espécie de ensino. Somente o fato de Cortázar ter-se formado e exercido a profissão de professor merece atenção, pois a

⁶ YURKIEVICH, Saúl. Um Encontro do homem com seu reino. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 11-21.

⁷ CORTÁZAR, Julio. A escola de noite. In: _____. *Fora de hora*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Título original *Deshoras*.

característica do ensino – em que existe um centro, o professor, alguém com autoridade para ensinar algo – constitui-se um paradoxo para a produção crítica e literária de Cortázar, que consiste em descartar e rechaçar o pedagógico, o messiânico e a docência.

A literatura cortazariana privilegia uma escrita fora dos padrões estéticos da linguagem, em detrimento de uma linguagem mais próxima do vivível, a linguagem poética, segundo o escritor, repudiando, assim, a literatura que busca o trabalho de perfectibilidade da obra, como o fez Gustave Flaubert⁸. Então, estamos falando de uma literatura de subversão das normas, sobretudo as da língua, as do idioma. E sabemos que Julio Cortázar foi professor na área de Letras – língua e literatura. Como terá sido, então, essa relação? Será possível termos uma conclusão desta pergunta a partir dos dados literários, entremeados por algumas informações biográficas? Será que o escritor Julio Cortázar tinha uma postura crítica diante do ensino e da educação? Respostas para essas perguntas somente serão possíveis se encontrarmos dados literários e biográficos.

É bem verdade que desenterrar tais informações poderá ser possível, especialmente se tivermos ao nosso alcance uma biografia específica em mãos, ou ainda depoimentos de amigos e estudiosos, até mesmo algum registro do próprio Cortázar. Sem dúvida, é uma empreitada homérica, e por isso cremos que não seguimos por esta via. Buscamos, sim, mostrar através de sua literatura, e também de textos críticos e, ainda, textos de outra natureza, como os periódicos, como se dava a relação Cortázar/ensino; qual eixo da pedagogia que o escritor argentino elege em seus textos.

Julio Cortázar sempre esteve envolvido na âmbito do ensino, da cátedra, da academia, do idioma, das Letras. Fez conferências em universidades sobre literatura e sobre

⁸ Essa primazia cortazariana por uma linguagem que não siga os padrões da linguagem estética será mais esclarecida mais adiante, quando apresentarmos o importante ensaio de Cortázar em *Teoria do Túnel*, de 1947.

o seu lugar de escritor latino-americano no cenário literário mundial. Enfim, o seu próprio ofício de ficcionista e também de crítico o insere no mundo das letras. Nossa metodologia de trabalho, no primeiro item deste capítulo, será a de mapear o percurso traçado por Cortázar durante esses anos dedicados ao magistério, o que lhe rendeu dessa experiência, ou seja, como essa atividade de ensino contribuiu para a formação do ficcionista e intelectual Julio Cortázar.

O encontro de Julio Cortázar com o mundo das letras aconteceu muito cedo, aos nove anos de idade, e aos quatorze anos ingressou na *Escuela Normal para Profesores Mariano Acosta*, como já dissemos. Aos dezoito anos se graduou com o título de *Maestro Normal*, que o habilitou para exercer o magistério, ingressando como professor da mesma escola em que se graduou. Em 1935, graduou-se como *Profesor Normal en Letras*, ao mesmo tempo em que começa a cursar a *Facultad de Filosofía y Letras*, tendo que abandonar os estudos por motivos financeiros, pois precisava trabalhar para aumentar a renda da família. Com vinte e três anos foi designado professor do *Colégio Nacional* de Bolívar, uma província de Buenos Aires. Em 1939, foi transferido para a *Escuela de Chivilcoy*, e em 1944 se transfere para *Cuyo*, em *Mendoza*, e na *Universidad de Mendoza* dá cursos de Literatura Francesa. Nesse mesmo ano se iniciam suas manifestações contra o peronismo. No ano seguinte, Juan Domingo Perón vence as eleições, fator determinante na carreira de professor de Julio Cortázar, pois, diante da vitória de Perón como líder da Argentina, Cortázar decide renunciar a seu cargo na *Universidad de Mendoza*, declarando em entrevista: “[...] preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a ‘sacarme el saco’ como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos”⁹.

⁹PREGO GADEA, Omar. Julio Cortázar- La fascinación de las palabras. Disponível em <www.juliocortazar.ar>. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

Por esta atitude radical, vimos que Cortázar tinha realmente uma postura crítica própria em relação à educação e também à política: a da liberdade. Não abria mão de suas convicções políticas, em detrimento de uma certa confortabilidade, como um salário seguro, por exemplo, em momentos de incerteza. A sua renúncia não afeta a sua produção literária, pois que nesse mesmo ano de 1945 publica o livro de contos *La otra orilla*, e começa a trabalhar na *Cámara Argentina Del Libro*.

Uma vez traçado esse percurso pedagógico de Cortázar, buscamos, através de sua literatura, compreender como se dava a relação Cortázar e o ensino. Para isto, teremos como suporte específico o conto “*A Escola de Noite*”, além de alguns textos teóricos e até mesmo literários que mencionem, de alguma forma, a questão da pedagogia.

O conto “*A escola de noite*” tem uma relação com o escritor, baseada na sua experiência de aluno da já mencionada *Escuela Normal para Profesores Mariano Acosta*. No entanto, não deveremos esquecer que Cortázar tornou-se professor dessa mesma escola. O conto é a história de dois companheiros de classe, Nito e Toto (o narrador-personagem), que compartilhavam da mesma idéia sobre a escola, situada na Buenos Aires dos anos 30 do século XX. Um certo dia, os dois amigos decidiram entrar na escola à noite, como uma forma de vingar o programa rígido que a escola impunha aos alunos, mas também, o excitavam o prazer de terem um segredo como este (entrar na escola de noite), os meninos pressentiam algo estranho na escola:

[...] como se antes de acabar o ano e dar para sempre as costas à escola tivéssemos ainda que acertar uma conta com ela, acabar de entender coisas que nos tinham escapado, esse desconforto, que Nito e eu sentíamos às vezes nos pátios ou nas escadas, eu sobretudo todas as manhãs quando via as grades da entrada, sentia um leve aperto no estômago... [...] afinal não parecia tão ilógico que quiséssemos também entrar na escola de noite, seria completar algo incompleto, algo para

guardar em segredo e pela manhã olhar os rapazes esnobando-os, pobres tipos obedecendo ao horário [...]”¹⁰

Nito e Toto chamavam ironicamente a escola de “anormal”, justificando que “[...] nós a chamávamos assim de brincadeira e por outras razões mais concretas [...]”¹¹. Os dois amigos na posição de alunos tinham suas opiniões críticas sobre a escola. Toto, por exemplo, a via como uma escola muito normal, tal como o pretendia seu nome. E, quando já haviam entrado na escola de noite, tiveram uma visão singular da escola deserta: “Lá de cima olhamos para o pátio do andar térreo, era quadrado como quase tudo na escola, inclusive o ensino”¹². Vemos que os meninos tinham sua própria visão da escola e do seu ensino. Mas esta visão nos é relatada, através de um narrador-personagem em primeira pessoa, pelo escritor Julio Cortázar que, seguramente, quando escreveu o conto, já tinha sido professor dessa escola. O ensino quadrado é detalhado no conto pelo programa escolar que consistia em longos seis anos para se formar em professor primário e quase três para se obter a Licenciatura em Letras e, ainda, as disciplinas ultrapassadas que eram obrigados a cursar, como Sistema Nervoso, Dietética e Literatura Espanhola, “[...] esta última a mais incrível porque no terceiro trimestre não tínhamos saído nem sairíamos do Conde Lucanor”¹³. É importante pontuar que demos primazia ao literário, de modo que não optamos pela verificação das informações contidas no conto, acessando outros meios, apenas tivemos a margem de uma pequena biografia do escritor.

As suspeitas dos dois colegas de que algo de estranho havia naquela escola, foram confirmadas. Algumas atitudes arrogantes do diretor, de alguns professores e de seletos alunos levaram os meninos a seguirem em sua investida de ir à escola de noite.

¹⁰CORTÁZAR, Julio. A escola de noite. op. cit., p. 78-79.

¹¹ Id. Ibid., p. 77

¹² Id. Ibid., p. 83-84.

¹³ Id. Ibid., p.78.

Rengo, o diretor, não admitia mulheres trabalhando em sua escola, tinha até uma espécie de asco por mulheres, enfim, tudo isso justificava a invasão dos garotos. Na verdade, eles queriam ingenuamente se convencer de que encontrariam apenas pátios, quadras, salas e alamedas vazias. No entanto, na sala dos professores em conjugado com a diretoria, encontraram o absurdo: o diretor, alguns alunos e professores, todos homens, estavam vestidos de mulher, e estavam dançando, brincando e bebendo. Os garotos quiseram fugir, mas foi impossível. Toto foi vítima da senhorita Maggi – única mulher que era professora da escola, justamente por pactuar com essa reunião obscura – de abuso sexual, mas conseguiu, por fim, se livrar. Nito, por sua vez, se entregou ao grupo e rapidamente se adequou ao ritual, que mantinha a todos ligados por uma espécie de pacto com fins de manter a ordem na escola.

Os membros dessa espécie de clube tinham uma profissão de fé que consistia em um professor ditar algumas palavras e os demais repetirem em uníssono: “Da ordem emana a força, e da força emana a ordem/Obedeça para mandar, e mande para obedecer”¹⁴. Houve, então, uma cisão entre os amigos Nito e Toto. E, no dia seguinte, Toto quis denunciar toda essa confabulação entre professores, estudantes e o diretor, mas foi barrado pelo próprio amigo Nito, como veremos neste diálogo:

[...] mas olhe, Nito, [...] eu não posso ficar calado [...] - E por que não vou subir? – disse eu absurdamente. – Por que não vou denunciar Rengo, Iriarte, e o resto?/ _Porque é perigoso – disse Nito. - [...] - Mas finalmente também escapou – disse eu como que me agarrando a uma esperança, procurando-o como se não o visse ali na minha frente - Não, não precisei fugir, Toto. Por isso lhe digo que agora não fale nada./ E por que sou obrigado a atendê-lo? – gritei, creio que a ponto de chorar, de bater nele, de abraçá-lo./ - Porque lhe convém – disse a outra voz de Nito. [...] Brincava, é claro, era impossível estar me dizendo isso, mas era a autoridade, a forma com que me falava, essa convicção e essa boca apertada¹⁵.

¹⁴ CORTÁZAR, Julio. A escola de noite, op. cit., p. 99.

¹⁵ Id. Ibid., p.103.

Por este diálogo, em que a posição do narrador-personagem é o de não compactuar com aquela ordem que emanava da escola à noite, podemos observar uma série de pontos que Cortázar, mostrando a sua visão do ensino, coloca no conto. O primeiro deles é o nome de normal, escola normal. O curso de escola normal é o curso do magistério, o que prepara os alunos para se tornarem professores, ou seja, o curso destinado à autoridade para o ensino. Então, na voz de Toto – que critica a denominação de normal, e até, em outro momento, diz que a escola era tão normal como pretendia seu nome –, tem-se uma visão da educação. É, na verdade, uma crítica ao nome normal, dentro de padrões e normas que põem ordem aos demais, que, neste caso, são os alunos, o resto. Julio Cortázar, no conto, não declara claramente o que pensa da questão da educação e da atividade de ensino, mas, como em uma insinuação, questiona, na voz de um garoto, o valor da palavra normal, que dá a autoridade à instituição de ensino.

Uma outra questão é a autoridade da voz, como pontua o narrador-personagem, a voz de Nito mudou, tinha agora uma palavra de convicção e a “boca apertada”. “Convicção” é uma palavra delicada no vocabulário cortazariano. É característica da produção cortazariana, tanto teórica quanto literária, não dar definição de nenhum conceito, não se inclinar por nenhum dos lados de uma dada dialética; ao contrário, a produção cortazariana prima pela ambigüidade e pela hesitação, um pode ser isto mas também pode ser aquilo. Esse é o discurso de *O jogo da Amarelinha*, em que, no primeiro capítulo do tabuleiro, isto é, o 73, o narrador em primeira pessoa diz que

O simples fato de nos interrogarmos sobre a possível eleição já vicia e perturba o elegível. Que si, que no, que em esta está... Parece até que uma eleição não pode ser dialética, que a sua colocação a empobrece, ou seja, a deforma, ou seja, a transforma em outra coisa. Entre o Yin e o Yan,

quantos eones? Do sim ao não, quantos haverá? Tudo é escrita, ou seja, fábula¹⁶.

Então, a palavra “convicção” está associada à autoridade, ao poder que procura manter a ordem, neste caso, a ordem da escola. As palavras de Nito para com Toto mudaram da noite para o dia, literalmente. Por exemplo, “lhe convém” não denunciar o Rengo e todo o resto, além de algumas mudanças de comportamento de Nito, como chegar à escola pontualmente e cumprimentar Toto, dando um aperto de mão. Cortázar qualifica a sua escola imaginária de péssima, “[...] una de las peores escuelas imaginables”¹⁷. O escritor quis dar essa conotação da escola, tomando como ícone a escola que fez parte de sua vida no passado.

A pedagogia de Cortázar prima pela liberdade, o que justifica a renúncia ao cargo de professor na Universidad de Mendoza. Esta é uma atitude, antes de tudo, pedagógica, pois a atitude sua, qualquer que fosse, iria refletir, como refletiu, em sua imagem como professor. A comprovação de tudo isso se dá quando, junto com os alunos, toma a Universidad de Cuyo, em protesto contra a vitória de Juan Domingo Perón nas eleições. Aqui já começa a fomentar as suas idéias políticas e intelectuais.

¹⁶ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. de Fernando de C. Ferro. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. p. 442-443. Este romance é considerado pela crítica o livro mais importante de Julio Cortazar, pois ele contém a totalidade do empreendimento literário de Julio Cortazar, que consiste, em poucas palavras, romper com as fronteiras entre a crítica e a ficção. A própria estrutura do livro, que é um romance de ficção está mesclado e intercalado por capítulos teóricos, onde a literatura consiste em teorizar sobre a própria literatura. Mais adiante aprofundaremos um pouco mais sobre o romance.

¹⁷ PREGO GADEA, Omar. Julio Cortázar - La fascinación de las palabras. Disponível em <www.juliocortazar.ar>. Acesso em: 17 de agosto de 2003.

1.2 O INTELLECTUAL

Todos esses anos que Cortázar se dedicou ao magistério contribuíram bastante em sua formação como escritor e também como intelectual. O fator predominante para essa formação foi o tempo que o escritor se dedicou à leitura, tanto de textos literários, como textos teóricos e filosóficos. O jornalista Emilio Fernández Ciccio lançou um livro biográfico sobre Cortázar, intitulado *El secreto de Cortázar*¹⁸ (1998), no qual investiga a vida do escritor, na época em que ele foi professor de algumas universidades argentinas. O jornalista se dedicou a pesquisar os ex-alunos e os professores da época, recolhendo relatos e até mesmo cartas de ex-alunos para o escritor. Mas, o que nos interessa é a sensibilidade do jornalista em investigar essa fase de Cortázar que era, até então, desconhecida do seu público leitor, alegando que não se poderia deixar de pontuar que esta etapa da vida de Cortázar foi a que o formou como escritor e intelectual.

Neste item do capítulo, abordarmos duas referências de textos cortazarianos: uma é o ensaio “Teoria do Túnel”, porque representa para a crítica cortazariana o seu ápice e, nele, Cortázar apresenta o seu projeto literário. A outra é o resultado de uma palestra intitulada “O intelectual e a política na América Hispânica”, na qual Cortázar expõe, sem deixar dúvidas, a sua posição diante da responsabilidade de um escritor para com o momento histórico e social que está vivendo.

“Carta a Roberto Fernández Retamar (sobre a situação do intelectual latino-americano, 1967) e “América Latina: exílio e literatura: colóquio sobre Literatura latino-americana de hoje” (1978), aqui Cortázar expõe, sem deixar dúvidas, a sua posição como

¹⁸ CORREA, Martín. El secreto de Cortázar. [entrevista a Emilio F. Ciccio]. Disponível em: <<http://www.Juliocortazar.ar>>. Acesso em: 22 de setembro de 2003.

intelectual sobre a responsabilidade que um escritor deve ter com o momento histórico e social que está vivendo.

Iniciamos com o ensaio “Teoria do Túnel”, baseando-nos na observação de Saúl Yurkievich de que o ensaio constitui um seguimento do ensino que Cortázar ministrou em Mendoza, e que boa dose do conteúdo do ensaio provém das notas preparatórias de seus cursos¹⁹. Isto mostra, de certa forma, uma ligação entre a atividade de ensino e a formação intelectual de nosso escritor.

Recentemente,²⁰ foi publicada, no Brasil, a obra crítica de Julio Cortázar em três volumes, organizada e coordenada por três reconhecidos especialistas, ligados a Cortázar também pela amizade, além da apreciação pela produção crítica e literária do escritor. São eles, pela ordem dos volumes: o primeiro ficou a cargo de Saúl Yurkievich, com a edição de “Teoria do Túnel” (1947); em seguida, o volume 2, cujo encarregado foi Jaime Alazraki e, por fim, o volume 3, sob a coordenação de Saúl Sosnowski. O interessante é que o critério da reunião dos textos críticos, até então dispersos, foi o romance *O jogo da Amarelinha* (1963); Jaime reuniu a obra crítica anterior a *O Jogo da Amarelinha* e Saúl copilou os textos críticos posteriores ao romance. Dessa forma, temos um texto crítico e outro literário que são os pilares da produção cortazariana, uma vez que, em “Teoria do Túnel”, Cortázar “[...] explica o projeto que precede e preside a modelagem de todos os seus romances, que irá realizar cabalmente em *O jogo da Amarelinha*”²¹.

¹⁹ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino.op. cit.

²⁰ Entre os anos de 98 e o de 2001 foram publicados os três volumes da obra crítica de Julio Cortázar, pela Editora Civilização Brasileira.

²¹ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino.op. cit.

1.2.1 Posições Cortazarianas

Julio Cortázar parece muito seguro em assumir sua condição de intelectual. Para ele, o intelectual deveria ser um homem que agisse em meio à multidão, integrado às pessoas. Um pensamento divergente do que temos como idéia do intelectual, do homem de letras, que vive acima do cotidiano, encerrado em uma “torre de marfim”, nas palavras do próprio Cortázar.

A condição de Cortázar ser e se aceitar como um intelectual se dá depois de sua partida da Argentina para a França. Deixando de viver em seu país, onde se sentia preso a obrigações regionais, a comprometer-se com a realidade de sua terra, Cortázar, nesse período, ainda não se via como um intelectual. Como ele mesmo declarou:

Preciso fazer um grande esforço para entender que, apesar dessas particularidades, sou um intelectual latino-americano, e me apresso a dizer que, se até poucos anos atrás esta classificação despertava em mim o reflexo muscular consistente em erguer os ombros até as orelhas, creio que os fatos cotidianos dessa realidade que nos oprime, nos forçam a suspender os jogos, sobretudo os jogos de palavras²².

A Argentina descrita por Cortázar, como um entrave para a sua tranquilidade literária, reaparece, depois, como uma justificativa para sua condição de intelectual. Cortázar acreditava que todo intelectual consciente tinha o compromisso de envolver-se com sua pátria e, conseqüentemente, com seus problemas.

Porém, quase sempre essa responsabilidade sufocava esse intelectual, que sentia-se preso para escrever. Percebemos isso quando ele mesmo declara:

²² CORTÁZAR, Julio . Carta a Roberto Fernández Retamar (sobre “Situação do intelectual latino-americano”) In: _____. . Obra Crítica. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001. v. 3. p. 30-31.

Mas é nesse ponto que um escritor afastado de seu país se coloca forçosamente numa perspectiva diferente . À margem da cultura local, sem a inevitável dialética do *challenge and response* cotidianos representados pelos problemas políticos, econômicos ou sociais do seu país, que exigem o compromisso imediato de todo intelectual consciente[...]²³.

Somente na França o escritor pôde exercer plenamente a sua atividade de escrita e deixar surgir com mais nitidez o intelectual. É neste momento em que sua proximidade com a América Latina, seus problemas e lutas, se torna mais forte. Neste “exílio cultural” como ele mesmo define, Cortázar integra uma comissão de direitos humanos no tribunal Bertrand Russell, defendendo vítimas das ditaduras latinas e exilados.

O intelectual Cortázar é o intelectual que se envolve em questões políticas numa mesma intensidade com que se envolve com questões literárias, sem que isso atrapalhe o seu ato criador, muito pelo contrário, torna-se um elemento importante de suas histórias, como em *O Livro de Manuel*, romance de 1973, que trata profundamente do exílio e da luta libertária dos latino-americanos, descrevendo cruamente, através de depoimentos de presos políticos, o genocídio dos governos militares então no seu auge.

Mas, as críticas a essa posição de Cortázar ser um escritor que “desertou” para a Europa, eram ferozes e constantes por parte de outros escritores e intelectuais argentinos. Para eles a atitude de Cortázar lhe garantia uma posição fácil, pois ele não sofria as dificuldades de estar num país amordaçado, tinha liberdade para criticar o regime de forma clara sem ter que sofrer as conseqüências :

[...] mesmo em Cuba, onde pouco deveria importar se residio na França ou na Islândia, não faltaram os que se inquietaram amistosamente por esse suposto exílio. [...] não apenas minha “situação” não me preocupa no plano pessoal, como estou disposto a continuar sendo um escritor latino-americano na França. A salvo por enquanto de toda a coação, da

²³CORTÁZAR, Julio . Carta a Roberto Fernández Retamar..., op. cit., p.31.

censura ou da auto-censura que impedem a expressão daqueles que vivem em meios politicamente hostis ou condicionados por questões de urgência [...]”²⁴.

Um escritor que foi bastante contundente em criticar a visão política e a viagem de Cortázar foi David Viñas, que em entrevista a Jorge Wolff, em outubro de 1996, em Buenos Aires, declarou que a identificação de Cortázar com Che Guevara foi algo sem uma profunda compreensão política, que Cortázar se identificou com Che Guevara como qualquer um teria se identificado, e diz que o mundo de Cortázar é “o mundo da utopia, etc., etc. O descobrimento da coisa revolucionária e da América Latina desde Paris”²⁵. Viñas é categórico em afirmar para Jorge Wolff a ignorância de Cortázar em relação à política:

Eu poderia dizer-lhe bruscamente: ele de política não entendia nada. Politicamente não tinha categoria. Se virava legitimamente em termos de visão, simpatia, etc ... Eu vi um filme sobre ele em que, visto daqui e naquele momento, você pode tomá-lo como um revolucionário. Houve toda uma adesão, que foi muito ampla e que muita gente teve [...]. Era um homem de boa vontade, Julio [...]”²⁶.

Mas, Cortázar não tinha essa pretensão em ser um intelectual especialista em política²⁷, ao contrário, sabia de suas limitações na área e, concordando com Viñas, era apenas simpático por algumas causas. A essas “catucadas” de David Viñas, Cortázar deu algumas respostas, principalmente quando Viñas critica a viagem de Cortázar a Paris, dizendo ironicamente que: “a prolongação da viagem – daria para fazer um ensaio -, da

²⁴ CORTÁZAR, Julio . Carta a Roberto Fernández Retamar ..., op. cit., p. 37

²⁵ WOLFF, Jorge H. A viagem política II: entrevista : David Viñas. In: Julio Cortázar; a viagem como metáfora produtiva..., op. cit., p. 87.

²⁶ Idem, p. 88.

²⁷ Julio Cortázar em “O intelectual e a política na América Hispânica” diz: “...quando digo que não sei grande coisa em termos de teoria política, entenda-se que estou dizendo a pura e simples verdade. Minhas noções neste terreno são vagas, e toda vez que me pareceu necessário preencher as enormes lacunas que tenho na matéria, algo em mim se recusou porque no mesmo instante um impulso de outra natureza me fazia avançar na direção que me é própria. Tal direção é a de um escritor que parece ter nascido para escrever ficções...” CORTÁZAR, Julio. O intelectual e a política na América Hispânica. In: Obra crítica, v.3, op., cit., p.105.

viagem de Cortázar e da coisa cortazariana, incluindo a Saer, é que te façam acadêmico, imortal”²⁸. A estas provocações, Cortázar responde com uma certa indiferença:

[...] lo del viejo mito argentino de la santificación de París (son términos de David) es algo que ha perdido todo interes [...] me vine a París porque me ahogaba dentro de um peronismo que era incapaz de comprender em 1951, cuando um altoparlante em la esquina de mi casa me impedia escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que um altoparlante con slogans políticos que parezca un atentado al individuo. Lo que habría que comprender mejor es hasta qué punto París puede haber sido y es un detonador para muchos aspectos que tocan a nuestra consciencia latinoamericana²⁹.

O envolvimento de Cortázar com a cultura europeia poderia ser entendido como um reflexo natural da própria cultura Argentina por suas semelhanças culturais com a Europa. Dessa maneira, Cortázar compara o exílio com as “viagens à Europa” que os intelectuais do começo do séc. XX faziam, a fim de conhecer novas idéias, novas culturas e expressões artísticas. Diferente dos velhos intelectuais, os exilados das ditaduras eram forçados à “viagem à Europa”. Para Cortázar, o exílio era uma oportunidade de dar o troco aos que os expulsaram de seus países, uma chance que o exilado tinha para aproveitar e se tornar mais forte para lutar contra seus algozes. Transformar a tristeza do exílio, porque essa tristeza só confirmava a vitória do inimigo, em uma nova tomada de consciência e fortalecimento do espírito revolucionário.

O intelectual tem que ser revolucionário no melhor sentido dessa palavra. E a missão do intelectual latino-americano é nítida para Cortázar, assim como é a posição do escritor, que transforma-se num árduo guerrilheiro intelectual. Sua literatura também se transforma, mesmo que não perca suas características fundamentais, é notória a diferença

²⁸ WOLFF, Jorge H. A viagem política II: entrevista : David Viñas. In: Julio Cortázar; a viagem como metáfora produtiva..., op. cit., p. 87.

²⁹ Id. Ibid., p. 61.

entre *O Jogo da Amarelinha* e *O livro de Manuel*. O espírito assumido por Julio Cortázar é o de um militante que não milita tradicionalmente, é a do revolucionário que não é panfletário:

Penso que esse trabalho de denúncia e de testemunho deve ter confirmado para muitos de nossos leitores o que eles esperam de um escritor além dos seus livros; em todo caso, sei que posso continuar escrevendo minhas ficções mais literárias sem ser acusado de escapista por aqueles que me lêem; obviamente, isto não acaba nem acabará com a minha consciência pesada, porque o que os escritores podem fazer é mínimo diante do panorama de horror e de opressão que o Cone Sul apresenta hoje; e no entanto devemos fazê-lo e buscar incansavelmente novos meios de combate intelectual³⁰.

1.3 O CRÍTICO: TEORIA DO TÚNEL – DESTRUIR PARA CONSTRUIR

Escrito entre o verão e a primavera de Buenos Aires em 1947, o ensaio “Teoria do Túnel” propõe, sobretudo, situar as duas tendências a que Cortázar se filiou no contexto da literatura moderna: o surrealismo e o existencialismo. O subtítulo do ensaio já nos indica essa explicitação de suas preferências ideológicas, quando especifica o texto “Teoria do Túnel” com “Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo”.

O que caracteriza este ensaio de Cortázar é a asserção do projeto romanesco de sua literatura. É a proposta de um novo modelo de romance, que prima pela metalinguagem, ou seja, “[...] dupla condição de crítica analítica e de manifesto literário”³¹.

³⁰ CORTÁZAR, Julio . América Latina: exílio e literatura..., op. cit., p. 163.

³¹ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino..., op. cit., p. 12.

Com a metáfora do túnel, destruir para construir, “Teoria do Túnel” propõe, então, um outro modelo de romance, conseqüentemente, de literatura. O seu modelo privilegia a análise crítica do próprio romance, inserida no mesmo livro ficcional.

O ensaio, cujo título especifica sua localização literária de apontamentos através do subtítulo “Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo”, como já dissemos, está dividido em duas partes que constituem uma revisão histórica da literatura. A primeira se intitula “A crise do culto do Livro”, que está subdividida em seis itens, e a segunda parte, sem título, também é subdividida em onze itens.

O primeiro item da primeira parte já contém a questão que irá nortear toda essa primeira parte e também, de certa forma, a segunda. O próprio título já diz: o Livro como um instrumento espiritual. “Livro” com letra maiúscula mostra, aqui, que se trata de um objeto com fins estéticos e, segundo a definição cortazariana, o Livro é “[...] a última essência do espírito em que culminava o universo”³², especificando que, assim, era o Livro para Stéphane Mallarmé.

Devemos, antes de mais nada, explicitar a proposta de Cortázar sobre a compreensão de literatura e obra literária, que ele aborda neste ensaio. Dessa forma, torna-se mais clara a exposição da discussão em torno do Livro e, conseqüentemente, da literatura. A proposta de Cortázar é a seguinte: “Proponho, para melhor apreensão do que vem a seguir, entender por literatura e obra literária a atitude e as conseqüências que resultam da utilização estética intencionada da linguagem”³³. Dessa forma, busca explicar as feições contemporâneas do fato literário. Para explicar tais feições, o escritor se deterá na linha tradicional da literatura, que via o Livro como merecedor de uma reverência

³² CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. In: _____. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v.1 p. 29.

³³ Id., *Ibid.*, p. 29.

fetichista, na qual o amor aos livros, especialmente os belos e raros, se resume em “[...] signo externo e a literatura sustentáculo essencial”³⁴.

A partir dessas primeiras considerações ditas aqui, vemos que Julio Cortázar, então, percorrerá a trajetória da história da literatura – desde a literatura tradicional, que via o Livro como um objeto final de beleza, ou seja, como uma apreciação estética, até chegar às implicações contemporâneas sobre essa visão do livro. A revisão histórica da literatura se faz importante porque a literatura é o amparo essencial do Livro como fetiche estético, segundo o escritor.

Situando sua reflexão sobre a concepção do Livro a partir do ano de 1870 até às implicações contemporâneas, o escritor tomará como ícone da atitude do literato a maneira de escrita do escritor Gustave Flaubert, que encara a sua obra como um objeto concebido e executado esteticamente, ou seja, a sua obra é resumida a objeto estético nas dimensões verbais do Livro. Cortázar alertará, ainda, que desde logo pretende “[...] explicar a fisionomia contemporânea do fato literário dentro de uma linha tradicional”³⁵, na qual o Livro era merecedor de devoção.

A obra ser resumida a um objeto estético nas dimensões verbais do Livro indica, desde já, um limite literário. Cortázar, então, pontua que as conseqüências extraliterárias da obra ficam *a posteriori*, como, por exemplo, a influência histórica e social, ou um avanço no conhecimento de qualquer ordem³⁶.

Sendo o século XIX o século do Livro por excelência, são os românticos que intensificam o processo literário de hipervalorização da forma, em conseqüência, do Livro. Contra a maneira do escritor clássico, que via no livro “[...] um meio para expressar

³⁴ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. op. cit., p. 29.

³⁵ Id. loc. cit.

³⁶ Id. loc. cit.

e transmitir as modulações individuais que assumem sem fraturar-se as grandes linhas de força espiritual do seu século”, os românticos, que Cortázar chama de românticos da primeira hora, tinham a literatura como um intento de indivíduos e o livro como um objeto imediato e pessoal.

Nota-se, então, que o romantismo é o ícone do culto ao Livro e sua participação nessa hipervalorização é marcada por três momentos: o primeiro é o que está dito acima – oposição às idéias classicistas; o segundo momento é quando essa “[...] concepção eminentemente estética da literatura, que conduzia à exaltação do formal como manifestação dos estados da alma [...]”³⁷, desaba quando se percebeu uma atitude messiânica em obras das figuras mais expressivas do romantismo da época, como “[...] Rousseau, Madame de Staël e Chateaubriand até Victor Hugo, na França, de Schiller até Heine, na Alemanha, de Wordsworth até Dickens, na Inglaterra”³⁸.

Citando Pushkin, Keats, Maurice de Guérin, chegamos ao terceiro momento, quando Cortázar diz que o romantismo se apresentou como exercício de tendência hedonista, rompendo com o classicismo e propondo uma formulação estética da realidade sensível, que teria como característica o ineditismo e a conformação “[...] à equação individual do poeta ou do artista”³⁹.

Este momento do romantismo é uma motivação positiva, no entanto há uma outra motivação, desta vez negativa, dentro do que estamos percorrendo sobre o ensaio de Julio Cortázar. Esta motivação negativa é devida à rebeldia que se manifesta na personalidade individual e se apresenta com duas bifurcações: a primeira é uma blasfêmia desesperada, mais acentuada no romantismo inglês, e a segunda se configura como a luta

³⁷ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 31

³⁸ Id. loc. cit.

³⁹ Id. loc. cit.

por uma reforma social e espiritual. É justamente nesta segunda bifurcação que o romantismo perdeu de vista, segundo Cortázar, a sua proposta original, lançando-se descomedidamente a uma literatura de tese, culminando no asfixiamento de todo hedonismo gozoso. Contra essa saturação na segunda metade do século, a hipervalorização do Livro retorna, sobretudo na França, marcando a volta ao Livro com fim estético e faz-se contundente a renúncia em utilizá-lo como função panfletária e pedagógica. Então, devido a essa perda da proposta original do romantismo, que garantia o caráter individual do literato, surge o realismo com a afirmação de que o Livro se apóia em bases estéticas. Agora, “[...] o Livro, objeto de arte, substitui o Livro, diário de uma consciência”⁴⁰.

Como vimos, o romantismo ajudou na hipervalorização do Livro, com fim estético da literatura. Mas, se o século XIX se encerra numa densa atmosfera do esteticismo do Livro, a segunda década do século XX é marcada pelo retorno de analogias com o primeiro romantismo. Uma dessas analogias reside em que “[...] a literatura mostrará uma tendência à expressão total do homem em vez de se reduzir a suas quintessências estéticas”⁴¹. Porém, segundo Cortázar, a analogia mais penetrante com o espírito do primeiro romantismo é o comprometimento do escritor como pessoa na obra que realiza. O escritor do século XX passa a ver no livro a expressão consubstancial de seu próprio ser e não mais um “símbolo mediatizado [...]”⁴².

É nesse sentido que nos são apresentadas algumas atitudes do escritor do século XX, mais especificamente o escritor de 1910, que desconfia da saturação dos dramas; afasta-se de uma literatura que busca o essencial, mas nada tem de existencial, distancia-se de qualquer estética, pois a considera mediatizadora; afasta-se da concepção do

⁴⁰ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 32.

⁴¹ Id. loc. cit.

⁴² Id. loc. cit.

Livro como objeto e fim de sua tarefa; rejeita o fetichismo do Livro como instrumento espiritual, e considera-o, por fim, “[...] como um produto de uma atividade que escapa simultaneamente de todo luxo estético e de toda pedagogia deliberada [...]”⁴³. Cortázar faz referência a escritores canônicos, como Valéry, Joyce, Kafka, Valle Inclán, Gabriel Miró, entre outros, para dizer o quanto se nota ainda, nesses escritores, a lição estética flaubertiana.

Em resumo, Cortázar vê que a origem da agressão contra o Livro reside em desconfiar e rechaçar a formulação “literária”, e que a geração de 1910 assume, agressivamente, a destruição dessa formulação “literária”, propondo, então, uma reconstrução sobre novas bases. Para Cortázar, o dadaísmo e o surrealismo são as tendências que dão força a esse movimento da década de 1910: o dadaísmo, um deslocamento e uma liquidação de formas e o surrealismo, uma liquidação e destruição de fundos. O desprezo pelo Livro determina um estado da angústia contemporânea, em que o intelectual é o mais afetado, pois “[...] se subleva contra o Livro quando este o denuncia como fazedor de máscaras”⁴⁴. Cortázar marca a cisão entre dois homens aparentemente semelhantes: “[...] o que existe para escrever e o que escreve para existir”⁴⁵.

Esta cisão entre esses dois homens aparentemente semelhantes aparecerá mais contundente nos itens dois – “O conformista e o rebelde” – e três – “Vocação e recurso”. Em “O conformista e o rebelde”, por exemplo, Cortázar compara o escritor tradicional e o contemporâneo, dizendo que aquele valorizava muito mais o livro, a obra em seu estojo, enquanto o escritor contemporâneo não tinha este tipo de sentimento em relação à obra literária, ao contrário, sugere uma liquidação da formulação literária tradicional, sob

⁴³ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 33.

⁴⁴ Id. ibid, p. 35.

⁴⁵ Id. loc. cit.

a construção de novas bases. A década de 10 do século XX marca a primeira fase dessa empreitada, a da destruição, porém logo em seguida surgem os arroubos do primeiro alvorecer da construção.

Os escritores de 1910 são marcados pelo sentimento de prisão e cárcere em relação à noção de gênero, além de contemplarem “[...] com profunda desconfiança e admirativo ressentimento a profunda penetração que continuam tendo no século os escritores de filiação tradicional, os escolares da literatura”⁴⁶.

Em “Vocação e recurso”, há a diferença bem demarcada do que é vocação e do que é recurso literário. Vocação se caracteriza por uma íntima disposição afim entre um conjunto de dados enunciáveis e um meio expressivo: a linguagem literária, o estilo. A distinção entre o escritor vocacional e o escritor contemporâneo é perpassada por toda a história da literatura ocidental e se resume à seguinte condição: algo a exprimir e uma linguagem que a exprima. Mais uma vez, Cortázar cita Flaubert para exemplificar o escritor vocacional, afirmando que o compromisso desta categoria de escritor se resume apenas em tratar do que é redutível à literatura.

Em contrapartida, o recurso literário é o oposto a toda imanência verbal, em que um grupo de escritores da década de 1920 mostra pela primeira vez que, para eles, escrever não passa de um recurso. Furtando-se das margens do itinerário vocacional, alguns escritores dessa década chegaram à literatura movidos por forças extraliterárias, extra-estéticas e extraverbais, “[...] mediante a agressão e a reconstrução, impedindo a qualquer custo que as armadilhas sutis do verbo motivem e canalizem, conformando-as suas razões de expressão”⁴⁷. Após a divisão, alguns grupos de escritores seguiram o caminho literário

⁴⁶ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 37.

⁴⁷ Id. *ibid.*, p. 40-41.

vocacional, porém outros escolheram a via literária por conveniência do instrumento (o idioma), isto porque escrever para eles é uma maneira de ação e, mais, de auto-realização, cuja necessidade é que essa auto-realização aconteça “[...] à margem de qualquer realização estética”⁴⁸.

A resposta do questionamento sobre a posição crítica de Julio Cortázar ante a literatura tradicional, base do cânone literário, de que ela trabalha, objetivando subordinar a linguagem à linguagem estética. Contudo o escritor, mesmo criticando essa postura tradicional da literatura, produz textos literários, que já estão inseridos no cânone; a resposta está no primeiro parágrafo do item intitulado “Cavalo de Tróia”. Cortázar começa este item da seguinte maneira:

Se perguntarmos a esse escritor por que incide e age numa ordem de atividade espiritual que o repele por sua filiação hedonista; se quisermos saber seu motivo para empunhar o mesmo martelo tradicional e se lançar á construção da sua cidade sol, ele nos responderá descaradamente que em primeiro lugar é preferível lançar mão de uma ferramenta pronta antes que forjar um utensílio novo e, depois, que essa ferramenta continua sendo a mais eficiente para bater um prego, se realmente for usada para isso; e que, de mais a mais, ela é a mais cômoda⁴⁹.

Neste fragmento, há o uso de metáforas para falar da literatura, como, por exemplo, o “martelo” e o “prego”, quando se trata do idioma. Cortázar fala também na construção de uma “Cidade do sol”, buscando a conciliação entre a comunidade e a liberdade individual, essa cidade seria fundada pelos dadaístas (liquidação de formas) e surrealistas (destruição de fundos). A metáfora do título, “cavalo de Tróia”, remete ao conhecido presente de grego, que, neste caso é o escritor contemporâneo. Metáfora e objeto metaforizado, ambos são aparentemente um belo, majestoso e imponente regalo, porém

⁴⁸ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 46.

⁴⁹ Id., ibid., p. 42.

trazem o inimigo em seu interior. O “cavalo de Tróia” refere-se ao grupo de escritores que optaram pela conveniência do instrumento literário para agir, tomando aparentemente uma postura inimiga ante a literatura. Vejamos:

Embarcaram na nave das letras sem qualquer respeito por sua bandeira; irão esburacá-la e afundá-la se com isso puderem obter um resultado que lhes interesse; e não é difícil suspeitar que tal resultado nada tem a ver com a literatura, e que um novo cavalo de Tróia entra na fortaleza literária com sua carga solapada e sem quartel⁵⁰.

O que entendemos pelo interior do regalo é que esta comodidade do escritor contemporâneo que Cortázar nos apresenta, numa reflexão superficial, explica a inclusão, nas letras contemporâneas, de alguns escritores que, de forma alguma, aparentavam coincidir com essa forma cômoda e tradicional de auto-realização. Cortázar nos assegura que são escritores que se assemelham aos escritores tradicionais, no entanto, a diferença reside em que os escritores tradicionais se entregam à adequação da expressão verbal, enquanto os escritores contemporâneos⁵¹ se entregam totalmente à ação. Cortázar acredita que expressão verbal e ação são duas alternâncias de uma mesma atividade. Essa atitude do escritor contemporâneo nos leva a acreditar que, mesmo propondo a destruição da literatura, essa atitude não é, de forma alguma, antiliterária, pois que a proposta vem de um escritor.

Julio Cortázar diz que a proposta do escritor contemporâneo é extraliterária, extraverbal e extra-estética, mas não antiliterária, antiverbal nem antiestética, o que justifica a atitude do escritor contemporâneo ao explicitar a sua proposta:

⁵⁰ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 46.

⁵¹ Escritores contemporâneos, aqui entende pela posição de Cortázar em denominar os escritores das décadas de 1910 e 1920 como o escritor que destrói as formulações tradicionais da literatura e propõe uma nova base extraliterária, extraverbal, extra-estética.

[...] as ordens estéticas foram jogadas ao mar, ou usadas também como recursos (pois de nada se priva o escritor rebelde), e portanto a linguagem torna a ser linguagem pura, cada imagem terá que nascer de novo ali, cada forma prosódica responderá a um conteúdo que crie sua justa, necessária e única formulação⁵².

A proposta de reconstruir uma literatura sob novas bases, utilizando inclusive as metáforas do martelo e do prego, citadas em “Teoria do Túnel”, está internalizada no Capítulo 41 do romance *O jogo da Amarelinha*, quando Horácio Oliveira (personagem protagonista) conserta a janela de seu quarto e precisa desamassar os pregos para consertá-la. Na verdade, o prego é uma metáfora do idioma, isto é, a língua que precisa ser martelada pela literatura, rompendo, assim, com a proposta do escritor tradicional, que sempre procurou o manuseio adequado do martelo.

O escritor contemporâneo bate sem se importar se vai machucar os dedos, diferenciando-se do escritor tradicional, que não possui a força necessária para golpear, pois está com as mãos atadas pelo uso estético da língua. O escritor contemporâneo quer penetrar e ultrapassar essas barreiras estéticas do idioma e, para isso, a ação é martelar sempre, mesmo que machuque os dedos. Esta postura é a de Horácio Oliveira, remetendo-o ao capítulo citado de *O jogo da Amarelinha*:

[...] Nenhum deles ficou direito’, pensou Oliveira olhando para os pregos espalhados pelo chão, ‘E a esta hora a loja de ferragens está fechada, vou levar uma surra se bater à porta para que me vendam alguns pregos. Tenho de endireitá-los não há outra solução⁵³.

Para Cortázar, a relação entre o escritor contemporâneo e o idioma é diferente da relação entre o escritor clássico e o idioma. O escritor clássico sempre tende a

⁵² CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 43.

⁵³ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*, op. cit., p. 275.

acatar as ordens, respeitar os limites do uso estético da língua. Enquanto o escritor contemporâneo, ciente do limite da língua, sabe que “O idioma funciona e age então como elemento condicionante da obra literária”,⁵⁴.

Se a obra literária está condicionada ao idioma, toda a literatura estará fadada ao seu limite, inclusive a produção literária cortazariana. Dessa forma, a diferença crucial entre o escritor contemporâneo e o escritor vocacional (clássico ou tradicional) reside no fato de que a literatura que busca o aperfeiçoamento estético da linguagem, a tradicional, trabalha duplamente com o limite o idioma. Primeiro, pelo fato de a obra literária estar fadada ao limite do idioma, segundo, porque, além desse fator condicionante à obra literária, o tipo de linguagem que o escritor vocacional utiliza é uma linguagem estética, um trabalho de aprimoramento e embelezamento do idioma, ou, até mesmo, uma maneira apropriada e adequada do idioma na enunciação.

O escritor contemporâneo vive na busca de romper esse limite, e uma das saídas é teorizar sobre esse limite. No entanto essa teoria não se dá de maneira tradicional, como ensaios críticos, teses ou tratados teóricos apenas, mas também no seio da própria obra literária, como, por exemplo, *O jogo da Amarelinha*; o que, de certa maneira, redimensiona os espaços fronteiros entre a crítica e a ficção, pondo em questionamento a rigidez da divisão de espaços; textos críticos de um lado, textos ficcionais de outro. Júlio Cortázar, ainda, redimensiona esses espaços em textos críticos, como o próprio “Teoria do Túnel”, onde encontramos diversas metáforas, e até fragmentos que podemos lê-los como literários, devido à linguagem de imagens utilizadas⁵⁵.

⁵⁴ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 40.

⁵⁵ “Esses grandes continuadores da literatura tradicional em todas as suas possíveis gamas não cabem dentro dela, são acossados pela obscura intuição de que alguma coisa excede as suas obras, de que quando vão fechar

A produção literária de Cortázar é perpassada por toda essa questão, essa tensão e esse diálogo entre a crítica e a ficção. O ensaio abordado nesta dissertação traz à luz o projeto literário de Julio Cortázar, que Saul Yurkievich definiu como uma literatura fora de si, que comporta o desaforo do literário, e o ensaio “Teoria do Túnel” como um dinamiteiro do literário, que:

[...] preconiza uma ação subversiva própria da postura vanguardista, partidária da antiarte, da antifforma, [...]. Tal operação só pode se efetuar dentro do propriamente literário [...]. É o que sucede com Cortázar, durante uma década e meia, o período que separa “Teoria do Túnel” e “O Jogo da Amarelinha [...]”⁵⁶.

Este romance merece, então, uma atenção mais cuidadosa nesta dissertação, entre toda produção literária de Julio Cortázar.

1.4 O FICCIONISTA: O JOGO DA AMARELINHA

Por supuesto no entendieron nada. Pero Rayuela cuenta más para mí en cierto sentido que los cronopios, Los cronopios es un gran juego para mí, es mi placer. Rayuela no es mi placer, era una especie de compromiso metafísico, era una tentativa para mí mismo además.

(Evelin Picon Garfield)⁵⁷.

O jogo da Amarelinha, de Julio Cortázar, cujo título original em espanhol é *Rayuela*, é um romance que data de 1963. Este título se origina de uma brincadeira de

a mala de cada livro há mangas e fitas penduradas para fora e é impossível encerrar[...]” CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op.cit. p. 34.

⁵⁶ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino, op. cit., p. 20

⁵⁷ GARFIELD, Evelyn Picon. Cortázar por Cortázar. *Cuadernos de Texto Crítico*, México, Universidad Veracruzana, 1978. (Entrevista publicada em *Rayuela*, edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992).

criança; é um jogo do qual participa infinito número de pessoas e que possui regras próprias, porque todo jogo tem regras, mesmo os jogos de criança. O jogo é assim descrito: pega-se o giz e desenha-se no chão o jogo da Amarelinha, cujo formato é constituído por várias casinhas sucessivas e numeradas; inicia com um espaço que é uma espécie de vão de entrada (este não é numerado), depois vem a primeira casa, que corresponde justamente ao número um, em seguida vem o número dois, três, quatro ... até chegar ao céu, última casa. O jogador tem que passar pulando por todas as casas até chegar ao céu e se, por casualidade, o jogador – que pula de um pé só em cada casa (tem este detalhe) – pisa na linha ou se desequilibra e sai da casa na qual se encontrava, ele perde a sua vez de jogar, dá lugar a outro jogador, e, esperando esse outro jogador errar, chega novamente a sua vez, e então ele – o jogador – reinicia o seu jogo da casa de onde parou, seguindo até o céu, o limite.

Por este signo do jogo, que se caracteriza pelo vaivém nas casinhas, Julio Cortázar representa a ficção, a literatura e fala desta de uma maneira que, aparentemente, se apresenta convencional: contando uma história, cujo miolo é um certo Clube da Serpente. Mas neste miolo encontramos o projeto literário de um escritor contemporâneo – como ele mesmo se denomina –, que nada tem de convencional. Participam desse clube os autodenominados intelectuais, que sempre se reúnem para discutir sobre música – principalmente o jazz –, sobre política, cinema, filosofia, história, geografia, antropologia, sociologia, psicologia, terapias, todas as “ias” (parodiando Cortázar) do mundo, ou seja, discutem sobre a vida, falam da vida, falam da literatura e da crítica. O clube está geograficamente localizado na cidade de Paris, ou, melhor, todos os membros do Clube da Serpente se encontram na cidade de Paris, sendo um de seus pontos – porque os pontos de encontro são móveis – o “Boulevard Jourdan”. E as reuniões eram sempre à meia-noite

com, na maioria das vezes, a intenção de incomodar os vizinhos que dormiam tranqüilamente em suas camas arrumadas, depois de uma jornada normal de trabalho, mas fatigante.

Por que será que justamente um jogo vem a ser a representação deste livro, considerado pela crítica a obra mais representativa do escritor? Bem, o leitor de Julio Cortázar, ou até mesmo aquele leitor iniciante se depara com um estranhamento que está presente na narração e até na escolha do que narrar, como, por exemplo, o conto que fala da angustiante vivência do homem que está atrasado para o seu trabalho e tem dificuldades de vestir o seu pulôver, como as “Histórias de Cronópios e de Famas”, criaturas do mundo cortazariano, e até mesmo as “Instruções para Matar Formigas em Roma, para Chorar, para Subir uma escada”, etcétera.... Julio Cortázar tem, em seu projeto literário, a subversão diante de uma literatura tradicional, como já o explicitamos ao falar do ensaio crítico “Teoria do Túnel”, em que especifica: “notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo”. Segundo Roland Barthes, o Surrealismo tinha, romanticamente, em mira uma subversão direta dos códigos, “[...] aliás ilusória, pois não se pode destruir um código, pode-se apenas “jogar” com ele [...]”⁵⁸.

Julio Cortázar busca um ideal literário: a não mediação entre o vivível e o verbo – utopia. Para Cortázar, a representação é apenas um pensamento do passado, o tempo em que se acreditava que a arte representava o real. A literatura cortazariana vem defender que a arte nunca representou o real (pode até se ter pensado, em uma determinada época, que esta era sua função), no entanto ela já é, de algum modo, (um) real. Para que não haja mais a mediação entre verbo e vivência, Cortázar rompe com as normas do estilo

⁵⁸ BARTHES, Roland. A morte do autor, in:..... *O rumor da língua*. Portugal: Edições 70, 1968. (Coleção Signos, 44).

literário do escritor clássico-tradicional, aquele que “[...] o seu estilo tende a se uniformizar retoricamente – e então a decadência se precipita, irremissível –, como se o escritor fosse menos indivíduo que instrumento-agente dentro de uma ordem que o subordina e o supera”⁵⁹.

Se o escritor clássico é mais instrumento-agente de uma ordem superior do que um indivíduo, este escritor se contrapõe a um princípio da obra de Cortázar, tanto a crítica como a teórica: a subjetividade. O escritor clássico, também denominado por Cortázar como vocacional, abdica de seu individualismo em favor de um chamado quase sempre “divino”, segundo os próprios escritores vocacionais. O subjetivismo é o princípio básico do existencialismo, que vê “a impossibilidade para o homem de superar a subjetividade humana” (O existencialismo é um humanismo⁶⁰). O escritor clássico que se esforça em deixar sua subjetividade guardada para escrever uma “grande obra”, parece não conhecer a dúvida que angustia o escritor contemporâneo, “[...]de que talvez as possibilidades expressivas estejam impondo limites ao exprimível [...]”⁶¹. Por isto o jogo, é preciso conhecer as regras do jogo para poder revertê-las e subvertê-las. Vamos ao jogo. O jogo – o livro – começa antes de iniciar a narração da história. O vão de entrada é o “Tabuleiro de Direção”, no qual o escritor sugere um caminho de leitura:

À sua maneira este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades: O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, será suficiente consultar (a seguinte lista) a lista dada pelo escritor.

⁵⁹ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 34.

⁶⁰ SARTRE, Jean- Paul. *O existencialismo e um humanismo*. 4. ed. Tradução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1978.

⁶¹ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, op. cit., p. 34.

Com a finalidade de facilitar a rápida identificação dos capítulos, a numeração é repetida no pé das páginas correspondentes a cada uma delas⁶².

Neste tabuleiro de direção podemos sentir, no tom e na ênfase dada a certas palavras, a intenção dessa condução. As palavras *escolher*, *ordem*, *fim*, por exemplo, têm um peso que traz o jogador para o jogo, se este estiver atento. Nota-se que as palavras *escolher* e *fim* estão em itálico, como um letreiro luminoso, chamando a atenção do leitor. Podemos pensar na palavra *fim* como o final de todo o jogo, já que os demais capítulos, depois do 56 são perfeitamente prescindíveis: fim de jogo. Mas podemos pensar que o fim pode significar o início de uma outra casa.

A palavra *escolher* vem precedida da palavra convidado; o leitor fica convidado a *escolher* uma opção de leitura, dando-lhe, assim, uma liberdade de poder escolher qual percurso trilhar e, mais, dar ao leitor a possibilidade de não escolher nenhuma de suas sugestões quando diz “este livro é muitos livros”. O livro é dividido em três partes: a primeira corresponde a “Do lado de lá”(do capítulo 1 ao 36), a segunda parte corresponde a “Do lado de cá” (do capítulo 37 ao 56) e a terceira parte corresponde a “De outros lados” (capítulos prescindíveis). Na primeira parte, a história se passa em Paris: “Andávamos por Paris sem nos procurarmos, mas sabendo sempre que andávamos para nos encontrar” (Cap. 1); a segunda parte retrata a volta de Horácio Oliveira (personagem protagonista) à Argentina: “[...] para Oliveira, tanto fazia estar em Buenos Aires ou em Bucareste e que, na realidade, não voltava mas tinha sido trazido” (Cap. 40), e a terceira parte compreende as discussões teóricas entre os membros do Clube da Serpente, em torno da teoria morelliana:

⁶² CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. op. cit.

“É muito estranho poder estar em três lugares ao mesmo tempo, mas esta tarde é isso que me está acontecendo, deve ser a influência de Morelli” (Cap. 57).

Se o leitor decide seguir as instruções do tabuleiro para sua leitura, vai-se deparar já de imediato com a pergunta que norteia a temática do livro: a busca, uma busca por algo que pode ser uma saída da fatalidade da vida, com suas leis rígidas de nascer, viver e morrer. Horácio é o inconformista que não aceita as convenções nem a calmaria da ordem estabelecida, o princípio horaciano por natureza é o caos. E é ele, narrador-personagem, quem faz a pergunta:

Sim, mas quem nos curará do fogo surdo, do fogo sem cor que corre, ao anoitecer, pela rue de la Huchette... Então é melhor compactuar [...]. Ardemos assim, sem tréguas, suportando a queimadura central que avança com o amadurecimento paulatino do fruto, ser o pulso de uma fogueira neste emaranhado de pedra interminável, caminhar pelas noites de nossa vida com a obediência do sangue no seu cego circuito. [...]. Mas para que nos serve a verdade que tranquiliza o honesto proprietário? A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo⁶³.

Nestes fragmentos do Capítulo 73 do livro, é dado o nosso limite, a nossa única possibilidade – a escolha, que é fatalmente invenção: a nossa escolha possível tem de ser invenção. Esta é a condição do jogo: toda e qualquer escolha, inclusive a literatura, é invenção. Como afirma Horácio: “Tudo é escrita, ou seja, fábula”.

Cortázar anuncia, assim, a sua ruptura com a previsibilidade da linguagem estética da literatura tradicional: se a literatura é invenção, ela pode ser reinventada sempre. E essa reinvenção cortazariana prima também pela própria noção de espaço do âmbito literário; a noção do espaço para a crítica e para a ficção. *O jogo da Amarelinha* corrige⁶⁴ a

⁶³ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*, op. cit., p.443.

⁶⁴ PIGLIA, Ricardo. *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*. Florianópolis, 13 de ago. 1990. [aula inaugural do Curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC]. Tradução e transcrição de Raul Antelo.

literatura, acrescentando umas páginas a mais na história da literatura, uma vez que o escritor adota, não apenas em *O Jogo da Amarelinha*, mas também em outras produções de sua literatura, como *O Livro de Manuel*, por exemplo, uma contaminação de linguagens, um trânsito de espaços, uma confluência de classificações que fazem de seus romances, especialmente este de que estamos tratando, um caleidoscópio das letras, um verdadeiro almanaque, constituído por recortes de jornal, letras de músicas (tango, jazz e outros gêneros), ensaios sobre pintura, pensamentos filosóficos citados e, sobretudo, teoria crítica sobre o próprio fazer literário.

Num livro de ficção, sob o olhar de um teórico ficcional, chamado Morelli, situado nos capítulos prescindíveis de *O jogo da Amarelinha*, está uma teoria que busca desconstruir a literatura. E a forma dessa desconstrução: teorizar sobre a literatura num espaço literário – ficcional, já é em si a própria subversão. A subversão cortazariana foi muito bem definida por Saúl Yurkievich, amigo e estudioso do escritor quando diz:

O empreendimento de Cortázar comporta o desaforo do literário, uma literatura fora de si [...]. Para desaforar ou desorbitar a escrita, Cortázar propõe procedimentos diversos: descartar a informação, desqualificada como saber conformado ou conformação convencional; despojar-se de todos os atavismos do homem de letras; tornar-se um bárbaro; empregar táticas de ataque contra o literário para reconquistar destrutivamente a autonomia instrumental; exacerbar-se, excentrar-se, exorbitar-se; trocar o estético pelo poético”⁶⁵.

Xerocopiado. Ricardo Piglia afirma que o processo de formação de um escritor se baseia no tipo de relação com a leitura dos outros textos, o escritor procura “[...]armar uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária [...]”. uma outra questão levantada por Piglia se refere à relação da obra literária com a correção da literatura, uma vez que, como ele mesmo pontua: “[...] todo escritor é um crítico, já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção da literatura. Seria possível, assim, encontrar todo o movimento que o escritor realiza em torno da sua concepção de obra e estilo. A correção seria o momento em que essa sorte de espaço crítico aparece, daí que a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária”.

⁶⁵ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino, op. cit., 16.

Se tudo é invenção, ou seja, fábula e “tura”⁶⁶, e a invenção é a nossa única possibilidade de uma fresta de liberdade na escolha, então tudo passa pela subjetividade, como já dissemos. Saúl Yurkievich pontua que a literatura de Cortázar prima em que “[...] toda mensagem literária deve ser transubstanciada pela subjetividade que a modela, embebendo-a de mesmidade pessoal [...]”⁶⁷

Nos fragmentos do Capítulo 73, em que a literatura é definida como uma invenção, e, no caso cortazariano, ser definida é ser desmascarada, Cortázar vem através da própria literatura falar dela mesma, tentando decifrar, dessa forma, o seu enigma ou, quando muito, desmistificar a literatura como detentora, ou como representante de todo o conhecimento sobre o humano. Mais uma vez, estamos diante de um verdadeiro almanaque da literatura, isto é, um compêndio de várias coisas, um caleidoscópio multifacetário de todos os tons e temas que compõem o cenário representado. O escritor diz qual é a função desse ‘emaranhado sobre tudo’:

E, animado pela esperança de ser particularmente útil à juventude e de contribuir para as reformas dos costumes em geral, formei a presente coleção de máximas, conselhos e preceitos, que são a base daquela moral universal tão adequada à felicidade espiritual e temporal de todos os homens de qualquer idade, estado e condição que sejam, e à prosperidade e boa ordem, não só da república civil e cristã em que vivemos, mas também de qualquer outra república ou governo que os filósofos mais especulativos e profundos do orbe queiram discorrer⁶⁸.

Cortázar cita um trecho da Bíblia para dar legalidade aos valores escolhidos que estão no seu texto, valores estes que são o outro lado dos valores convencionais da

⁶⁶ “Tura” é a palavra que o narrador de *O Jogo da Amarelinha* cria para dizer que os campos do saber citados são todos invenção: a literatura, a piscicultura, a escultura, a pintura, “[...]todas as turas deste mundo”, in: CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*, op. cit., p.443.

⁶⁷ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino, op. cit., 16

⁶⁸ Espiritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo testamento[....] In: CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha* (Tabuleiro de Direção), op. cit.

república civil e da religião. Mesmo invertendo os valores da convenção religiosa, a função continua sendo a mesma: ser útil à juventude e aos homens, contribuindo em sua formação. Porém, na entrevista a Evelyn Picon Garfield já citada, o escritor coloca que foi um pouco surpreendente *O jogo da Amarelinha* ter interessado sobretudo aos jovens. Cortázar pensou, primeiramente, que o livro estava destinado aos adultos e não aos jovens; ele se perguntou porque o livro impressionou tanto a juventude argentina da década de 60 e ele mesmo responde:

Yo creo que es porque em Rayuela no hay ninguna lección. A los jóvenes no les gusta que les den lecciones. Los adultos aceptan ciertas lecciones. Los jóvenes, no. Los jóvenes encontraban allí sus propias preguntas, sus angustias de todos los días, de adolescentes y de la primera juventud, el hecho de que no se sienten cómodos en el mundo en que están viviendo, el mundo de los padres”⁶⁹.

O jogo da Amarelinha fala do mundo e das pessoas. Mas fala das pessoas e do mundo literariamente. Na contracapa da folha de rosto do livro, está escrito ‘romance argentino’, romance – novela, como se conhece por livros de ficção em espanhol – é sem dúvida um livro que vem contar uma história que possivelmente não aconteceu ou, melhor, aconteceu na imaginação do escritor. Em resumo, *O jogo da Amarelinha* é um livro de ficção, que vem acompanhado, mesclado e aglutinado por um livro de crítica – os capítulos prescindíveis (a teoria poética morelliana), aqueles dos quais o escritor pôs a leitura ao critério do leitor. Dessa forma, o escritor acolhe o espaço ficcional, nas suas páginas de romance para falar do próprio fazer literário.

Morelli é uma das vozes, além da de Horácio Oliveira, personagem protagonista, que teoriza sobre a ficção. O Clube da Serpente se reúne para discutir

⁶⁹GARFIELD, Evelyn Picon. Cortázar por Cortázar. *Cuadernos de Texto Crítico*, México, Universidad Veracruzana, 1978. (Entrevista publicada em *Rayuela*, edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992).

diversos temas culturais, artísticos filosóficos e cotidianos, mas o centro, se é que há centro, de suas discussões é, sem dúvida, a teoria morelliana. Destacamos a discussão em torno do romancista hedonista, que esteve em evidência numa dessas reuniões:

O romancista hedonista não passa de um voyeur. Por outro lado, já chega de técnicas puramente descritivas, de romances ‘do comportamento’, meros roteiros de filme sem o resgate das imagens. [...] Como contar sem cozinha, sem maquiagem, sem piscadelas de olho ao leitor? Talvez renunciando à suposição de que uma narração é uma obra de arte. Senti-la como sentiríamos o gesso que vertemos sobre um rosto para fazer-lhe a máscara⁷⁰.

Renunciar a que a narração seja uma obra de arte é trazê-la para a esfera do palpável, do atingível, é quebrar com a aura sagrada que envolve a arte, é senti-la na pele, é experienciá-la, saboreando-a, em seu gosto inventado, possível. Considerar o romancista hedonista como um *voyeur* sugere que tal classificação de romancista merece uma revisão, pois que o seu romance é imbuído de uma intenção específica, correndo o risco de não passar de um tratado ético para seguir adiante pelo bom caminho. É característico de seu romance, quase sempre, ter um fim moral, uma moral sem questionamentos, que aceita determinações, (im)pondo como referência um modelo exemplar de conduta.

Morelli deseja e aspira por um romance com imagens, ou seja, a aproximação máxima possível entre o verbo e o vivido. A teoria cortazariana prima pela linguagem poética, isto é, prima pela imagem. E essa linguagem faz parte do projeto romanesco de Cortázar, que é destruir e liquidar a linguagem estética – aquela em que o escritor (tradicional) busca o equilíbrio perfeito entre as estruturas que o idioma lhe oferece com o enunciado que deseja dizer – em detrimento da linguagem poética: a imagem se sobrepõe às regras.

⁷⁰ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*, op. cit., p.549.

O *jogo da Amarelinha* é ficção que fala da ficção, uma metalinguagem muito bem estruturada em forma de jogo, no qual as personagens assumem discursos dos mais diversos, em que toda voz ressoa, na singularidade de cada personagem, inclusive da Maga, a personagem “burrinha” do grupo, não detentora de um saber intelectualizado, mas dona de um saber outro, de outra instância, diferente do saber dos intelectuais do Clube da Serpente; assim como nas análises de Horácio Oliveira, que, sendo intelectual, questiona a intelectualidade, vendo-se preso às amarras de uma consciência racional viciosa, e por isso necessita da Maga que o complementa. Esse jogo, que brincamos quando criança, pelas diversas referências, somos a todo instante convidados a jogar. Sigamos o conselho: é melhor pactuar. Existe a porta, pegue a maçaneta, abra a porta e venha brincar. Brincadeira de criança é coisa séria!

Como vemos, *O jogo da Amarelinha* é uma obra ontológica, que busca a apresentação do homem como ser fragmentário e ao mesmo tempo capaz de sensações totalizadoras, como o ser que sente a confluência de duas forças antagônicas em um mesmo ponto, o ponto vélico do fantástico cortazariano⁷¹. O conflito reside em se saber fragmentário, mas suspeitar, com a credulidade de uma fé cega, da possibilidade desse encontro em que o outro já não é outro e sim eu: Maga e Horácio, dupla de tensões em que o outro e o eu se buscam continuamente, mas raramente se encontram; crítica e ficção: duplo de um mesmo sistema: a literatura. Saul Sosnowski em “Julio Cortázar diante da literatura e da história” pontua que “Um dos traços determinantes da obra de Cortázar é o entrecruzamento de gêneros, o questionamento de todas as fronteiras e o cultivo eficaz de uma única expressão literária. Por isto, separar os ensaios do resto de sua obra é (quase)

⁷¹ CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In:_____. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva. 1974, p. 179.

ultrajar a memória de Morelli”⁷². Dissociar a crítica da ficção cortazariana é profanar o projeto literário do escritor, que assume a realização ficcional à medida que essa realização é pensada teoricamente: a possibilidade da ficção está na teorização do próprio fazer ficcional, desconstruindo o espaço fronteiro entre a crítica e a ficção.

1.4.1 Outros textos: críticos e literários

Teoria do Túnel e *O jogo da Amarelinha* mereceram um destaque nesta dissertação, e sabemos o porquê. Todavia escrever, analisar, resenhar, enfim, fazer uma leitura dos textos de Cortázar é uma experiência angustiante, porque se instala aquela conhecida sensação de que está faltando algo por dizer, um detalhe que nos passou despercebido, um texto ou outro que poderiam exemplificar e demonstrar a linha de nossa leitura, uma frase, uma expressão, uma imagem que poderia ser decisiva, a peça-chave. Todo texto de Cortázar, seja ele crítico ou ficcional, é um objeto em potencial para a compreensão de seu projeto literário, pois, segundo Davi Arrigucci, o projeto cortazariano é a verdade da invenção⁷³.

A sensação de perda de algum detalhe nesta tarefa de escrever sobre a produção cortazariana não é um sentimento solitário, ao contrário, é compartilhada por

⁷² SOSNOWSKI, Saúl. Julio Cortázar diante da literatura e da história, in: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Organização de Saúl Sosnowski; tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2001. p. 9.

⁷³ “A presença simultânea de criação e crítica, de teoria e prática de texto, determina uma tensão permanente na obra, distendida entre o pólo de uma visão mitopoética endereçada a um alvo transcendente, a cada instante reiterado, e o pólo da linguagem que se esforça para atingi-lo, pela via da invenção”. ARRIGUCCI JR., Davi. Dentro do labirinto: busca e rebelião. In: _____. *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva. 1973. p. 18.

alguns de seus ilustres leitores, como Davi Arrigucci e Jorge Luís Borges⁷⁴, que confirmaram a angustiante tentativa de uma leitura totalizante da obra de Cortázar. Por estas razões, sentimos a necessidade de, pelo menos, referenciar alguns textos críticos e ficcionais, até mesmo entrevistas com o escritor, que não poderiam deixar de ser mencionados, justamente por conterem elementos preciosos, de acordo com a nossa apreciação, sem que haja um suporte rígido de sustentação teórica, apenas por afinidade e afeto. Desse modo, os textos que serão citados obedecerão à linha de fluidez do texto que aqui se constrói.

Começaremos por uma declaração que Cortázar faz a Evelyn P. Garfield, em entrevista já citada anteriormente, sobre a relação entre *O jogo da Amarelinha* e o conto “O Perseguidor”, do livro de conto *As armas secretas*:

“Fíjate, me di cuenta muchos años después que si yo no hubiera escrito “El perseguidor”, habría sido incapaz de escribir “Rayuela”. “El perseguidor” es la pequeña “Rayuela”. En principio están ya contenidos allí los problemas de “Rayuela”. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos”⁷⁵.

“O Perseguidor” é um dos contos mais conhecidos de Cortázar, porque sua temática é sobre uma das maiores paixões do escritor: jazz.

⁷⁴ Borges escreveu que “[...] cada texto consta de determinadas palavras numa determinada ordem. Se tentarmos resumi-lo, verificaremos que algo precioso se perdeu”, após ter lido o conto “Casa Tomada”. BORGES, Jorge Luis apud SOSNOWSKI, Saúl. Julio Cortázar diante da literatura e da história, op. cit., p. 11. / Davi Arrigucci vê a obra de Cortázar como desafiadora do ensaio crítico, porém ressalva que a obra é um convite “[...] à perseguição de seus ziguezagues, de suas recorrências e meandros; sugere os malabarismos, as espirais, o serpentear inventivo do jazz”. ARRIGUCCI JR., Davi. Dentro do labirinto..., op. cit. p. 30.

⁷⁵ GARFIELD, Evelyn Picon. Cortázar por Cortázar. *Cuadernos de Texto Crítico*, México, Universidad Veracruzana, 1978. (Entrevista publicada em *Rayuela*, edición Crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1992).

Sobre esse conto, Davi Arrigucci Jr. elaborou um estudo muito interessante em *O escorpião encalacrado*, em que analisa toda a construção de “O Perseguidor” e, paradoxalmente, a intitula de “A destruição anunciada”.

“Chasin the Bird: Carter/Parker, arqueologia de uma história”, texto de Davi Arrigucci Jr., descreve o processo de criação do conto “O Perseguidor” de Júlio Cortázar que está incluído no livro *Las armas secretas*, de 1959, sendo um conto muito importante no conjunto da produção literária Cortazariana. “O Perseguidor” aborda um tema que se encaixa perfeitamente nas características do universo ficcional de Cortázar: a linguagem e seus problemas, as suas idéias sobre o homem e o viver, o conflito entre crítica e criação, duas forças que se entrecruzam dramaticamente no espaço literário do conto.

Davi Arrigucci Jr. começa a desvendar o conto a partir de comparações entre ficção e realidade. “O Perseguidor” é a história de um crítico de música, chamado Bruno, que deseja escrever uma biografia sobre a vida do jazzman Johnny Carter, um genial saxofonista. O músico tem uma vida conturbada, marcada pelo alcoolismo, pela solidão, pela infelicidade; elementos, que, segundo Arrigucci, coincidem com a biografia de Charlie Parker⁷⁶, brilhante saxofonista, de quem Cortázar era admirador confesso.

No decorrer do conto muitas situações vividas por Charlie Parker são transpostas para o ambiente literário com extrema semelhança. A canção “Loverman” de Parker se transforma em “Amorous”, reproduzindo o tema do amor impossível, do homem que quer ultrapassar os limites da música e da vida. Davi Arrigucci aponta para a complexa relação entre Bruno e Carter, onde o crítico quer escrever mais que uma biografia. O que

⁷⁶ Quando, então, se comparam os fatos principais da vida de Johnny Carter com os dados biográficos de Parker, salta aos olhos a fidelidade do retrato literário, como signo icônico da realidade. Traços gerais e alguns muito peculiares coincidem totalmente: a miséria; a toxicomania; a vida atormentada e solitária; a falta muitas vezes do instrumento para tocar[...]. ARRIGUCCI Jr., Davi. A destruição anunciada..., op. cit., p. 217.

Bruno deseja mesmo escrever é a própria vida de Johnny Carter, através de sua linguagem, como pontua Arrigucci:

Se poderia dizer que a atenção do leitor se deve dividir entre a linguagem crítica de Bruno e a linguagem criadora de Johnny, que no entanto estão intimamente unidas no interior da obra, em função do caráter peculiar do testemunho que o narrador oferece da vida e da arte do jazzman. A tensão estrutural do texto é obtida graças ao permanente confronto entre a visão do crítico e do criador, ambas articuladas a modo de ver a realidade e agir antagônicos, que, por isso mesmo, se entrelaçam entranhavelmente, como que numa relação de duplicidade.⁷⁷

Bruno, após escrever a biografia de Johnny Carter que atendia às necessidades mercadológicas, começa paralelamente a reescrevê-la, agora, como um depoimento privado, chegando a reconhecer aspectos do biografado que havia modificado, com a finalidade de que a vida de Carter fosse mais fácil de ser comercialmente lucrativa, nem que para isso tivesse de divergir da natureza artística do saxofonista, como disse Arrigucci:

O contraste entre a imagem do artista, forjada na biografia escrita por Bruno, e a que se configura ao longo deste testemunho privado, que a narrativa contém, torna-se, então, o procedimento central de “El Perseguidor”. Através dele se exprime a oposição básica entre a visão do crítico e a do artista⁷⁸.

Quando o crítico transforma a imagem do músico em um produto comercial para um consumo modista, a obra de Johnny Carter é rebaixada a uma embalagem descartável, tornando, assim, automaticamente o saxofonista num ídolo da cultura de massa. Isto é, um ídolo criado por Bruno, que mostra Carter como um perseguido, invertendo, assim, o sentido da existência do artista: na verdade, Johnny Carter não era o perseguido, e sim o perseguidor, perseguidor dos limites da criação musical, que a cada gravação tentava romper com a linguagem tradicional.

⁷⁷ ARRIGUCCI Jr., Davi. A destruição anunciada..., op. cit., p. 222.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 225.

Bruno achava que, por ser um crítico que escrevia a biografia de um gênio, poderia entender mais da linguagem criadora de Johnny do que o próprio Johnny. Bruno, por se julgar conhecedor, chega ao ponto de pensar que o músico poderia ser sua invenção. O que o crítico consegue é criar um falso mito, um saxofonista estereotipado, um “hit parade”, ou seja, um homem completamente oposto ao verdadeiro Johnny.

Sempre crítica e ficção, sempre esse diálogo, sempre a busca pelo salto que não se sabe onde irá dar, e sempre as voltas em círculo. Nos livros teóricos de Julio Cortázar, percebemos o quanto esses espaços estão inseridos nos meandros da ficção. Alguns poucos textos críticos, Cortázar os reuniu em alguns de seus livros, como “La vuelta al día en ochenta mundos”, “Último round” e “Territórios”, porém esses textos estão reunidos conjuntamente com textos literários (ou talvez por falta de um conceito mais esclarecido pela teoria crítica, esses textos são apenas histórias, relatos, ficção) e até mesmo a linguagem dos textos críticos não é tão marcadamente fria como a linguagem crítica, ao contrário, é uma linguagem apimentada pelo tom irônico e lúdico, característico do escritor, um tom provocativo e, muitas vezes, uma linguagem com imagens e metáforas.

Em “La vuelta al día en ochenta mundos”, que se configura como uma colagem, onde se recorre um longo e variado itinerário com certa leviandade⁷⁹, acompanhado por vinhetas, fotografias e ilustrações de Julio Silva, mantendo, ainda, um diálogo com Julio Verne, encontramos ao mesmo tempo o texto “Del sentimiento de lo fantástico” e “De la seriedad en los velorios”: um texto crítico, o outro, uma historieta, um relato mais que fantástico, mas escrito em um teor realístico que não se sabe se é ou não

⁷⁹ Sem um critério rigoroso de delimitação de espaços (ou crítica ou ficção), essa é uma caracterização que está na contra-capa do livro: “Este collage donde se recorre un largo y variado itinerario con la misma liviandad que empleara Phileas Fogg en dar la vuelta al planeta[...].CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veinteuno Ediciones,1985. Tomo I.

ficção. Faz parte também dessa coletânea de textos espessos que o escritor reuniu o “Grave problema argentino: Querido amigo estimado, o el nombre a secas”, em que Cortázar ironiza o problema da dificuldade de escolher o termo adequado no cabeçalho de uma carta. O escritor utiliza uma linguagem clara, sem os termos técnicos da crítica nem a linguagem poética da ficção, é apenas um texto onde o escritor, ironicamente, debocha claramente da insuficiência do idioma, quando se trata de termos já convencionais na maneira do tratamento ao destinatário da carta:

Usted se reirá, pero es uno de los problemas argentinos más difíciles de resolver ... [...] el encabezamiento de las cartas plantea dificultades hasta ahora insuperables. [...]. A un señor que es un colega pero no un amigo no se le puede decir: “Querido Frumento”. No se le puede decir por la sencilla razón de que usted no lo quiere a Frumento[...]⁸⁰.

“Del sentimiento de lo fantástico”, que está também na coletânea de textos críticos, organizada por Davi Arrigucci Jr. e Haroldo de Campos, é um texto crítico, mas com uma linguagem muito próxima. O próprio título já sugere que tratará de considerações pessoais do escritor sobre o fantástico. Começará o texto, dizendo que o sentimento do fantástico não lhe é inato como em outros contistas do gênero fantástico, ao contrário, Cortázar disse que, “...na infância nunca vi ou senti diretamente o fantástico; palavras, frases, narrativas, bibliotecas, foram-no destilando na vida exterior por um ato de vontade, uma escolha”⁸¹. O sentimento do fantástico em Cortázar nasceu de sua relação com a literatura, sem dúvidas. Mas, apesar do texto ter essa característica de intimidade, o texto traz uma concepção do fantástico, própria do escritor, estabelecendo um diálogo, assim, com conceitos já teorizados. Segundo Cortázar:

⁸⁰ CORTÁZAR, Julio. Grave problema argentino: Querido amigo estimado, o el nombre a secas. In: *La vuelta al día en ochenta mundos*, op. cit., p. 49.

⁸¹ CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico, op. cit., p. 177.

[...] o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsão, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão⁸².

“Rimbaud”, esse texto foi publicado pela revista “Huella” em 1941, quando ainda Cortázar utilizava o pseudônimo de Julio Denis, e segundo Jaime Alazraki, é uma nota juvenil⁸³, em que Cortázar mostra qual é o seu verdadeiro surrealismo, aquele que busca a transformação da vida e do ser, através do próprio ser.

“Nota juvenil”, disse Alazraki, mas em “Rimbaud” podemos ver um Cortázar com uma linguagem mais desapegada de academicismos, mais sentimental, no sentido de escrever mais enamoradamente um ensaio sobre um poeta, não qualquer poeta, mas Rimbaud. Sua escrita leve, beira o poético, devido ao seu olhar de leitor apaixonado que se debruça sobre o poeta; e mais; o olhar de Julio se lança sobre a forma poética de Rimbaud, porque vê que o poeta sempre buscou o absoluto da poesia, que sempre desceu aos infernos, na tentativa de encontrar a vida.

Nesse ensaio, podemos sentir o peito de Julio, o coração de um leitor que lia com esperança, com o desejo de encontrar no texto além do que a vida parece proporcionar. Aos 27 anos, Cortázar escreve numa linguagem bem mais ardente, visceral.

Essa linguagem intrépida de Julio Cortázar o levou a discordar dos biógrafos de Rimbaud, como Carré, que acreditava que Rimbaud não havia morrido como poeta, mas era como “que naqueles dias, se abrisse um novo capítulo na existência de Rimbaud e que

⁸² CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico, op. cit, p. 179.

⁸³ ALAZRAKI, Jaime. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman, organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999, v.2.

um novo destino ainda mais extraordinário lhe estivesse reservado”⁸⁴. O que Cortázar acreditava, porém, é que

o homem continuava a sua passagem, mas agora é o homem à medida das coisas; não é o homem Rimbaud que ele em sua boemia tormentosa alguma vez sonhou com o nariz grudado na janela, a mão mergulhada no cabelo rebelde e o “perfeito rosto de anjo no exílio” contraído num ricto de colérica esperança⁸⁵.

Cortázar compara Rimbaud com Mallarmé, sendo que sua preferência tende para Rimbaud, dizendo que o poeta “[...]é antes de mais nada um homem. Seu problema não foi um problema poético, e sim o de uma ambiciosa realização humana, da qual o poema, a obra, deviam constituir as chaves”⁸⁶.

O texto “Rimbaud” resume a pensamento de Cortázar sobre o existencialismo e o surrealismo; as tendências ideológicas constituintes de sua obra. Segundo Cortázar, o fato de Rimbaud apostar tão alto na poesia, como arma na luta contra a “odiosa realidade” é que faz da obra desse poeta ser “inundada de existencialismo”⁸⁷. Assim como também o surrealismo cortazariano se encontra na poesia de Rimbaud, que não se interessa por métodos ou hipóteses de uma escritura automática. Para Cortázar, o único ponto de contato entre o surrealismo e a poesia de Rimbaud é “[...] a crença de que ordens inconscientes, categorias abissais do ser, regem e condicionam a poesia [...]”⁸⁸. Esse é o surrealismo que Julio Cortázar abraça e incorpora em sua obra. Um surrealismo que leva ao extremo o resultado das elaborações poéticas da realidade.

⁸⁴ CORTÁZAR, Julio. Rimbaud. I: _____. *Obra crítica*, v.2. op. cit., p.19

⁸⁵ Id. loc.cit.

⁸⁶ Id. ibid. p. 16.

⁸⁷ Id. ibi. p. 19.

⁸⁸ Id., ibid., p. 17.

Cortázar tem a consciência de que a poesia de Rimbaud é para ser simplesmente lida como “inocência necessária.” Essa inocência necessária está contida na linguagem de Julio Cortázar nesse texto, embora não deixe nada a desejar a densidade das idéias e da leitura contidos nele sobre o poeta francês.

Todos os textos citados aqui neste capítulo constituem uma espécie de mosaico, em que cada face do sujeito Cortázar se configura numa peça que, quando reunidas no conjunto, identificamos o escritor Julio Cortázar e, conseqüentemente, forma sua obra literária. Em *O jogo da Amarelinha*, “Escola de noite”, “Diário para um conto”, “Teoria do Túnel”, “O intelectual e a política na América Hispânica”, “Do sentimento do fantástico”, “Rimbaud”, entre outros textos citados, flagramos a presença dos múltiplos de Cortazarianos em seus textos, tanto os críticos quanto os ficcionais. Dessa forma, “As múltiplas faces de Cortázar” buscou recortar esse mosaico – sua obra –, para poder senti-la em sua totalidade.

CAPÍTULO 2

DIGRESSÕES DE UM NARRADOR RESENTIDO

O maior mérito de meus antepassados é estarem mortos; espero, modesta mas orgulhosamente, o momento de herdá-lo. Tenho amigos que não deixarão de fazer-me uma estátua na qual me representarão deitado de bruços no ato de afundar-me num charco com autênticas rãzinhas. Metendo uma moeda numa ranhura, poderão ver-me cuspir na água, e as pequenas rãs se agitarão alvoroçadas, coaxando durante um minuto e meio, tempo suficiente para que a estátua perca todo interesse¹.

A narrativa literária foi atravessada no século XX por uma questão que mudou a sua característica, a saber: surgiu o questionamento sobre a técnica da narrativa: como narrar? Questão essa, que levou ao problema da possibilidade da narrativa: será que é possível narrar? Então, narrar se tornou uma atividade problemática, a partir deste século.

Havia o modelo de narrativa clássica, aquela que tinha uma função muito bem definida, a de visar o interesse prático, ou seja, tinha um propósito definido de, por exemplo, transmitir uma moral, um ensinamento, ilustrar algum provérbio ou alguma regra fundamental da existência. Sendo a narrativa bem definida em sua função, ela não partilhava dessa problemática de que estamos falando, isto é, não havia essa preocupação teórica da técnica narrativa.

É o narrador quem conduz a narrativa e a questão que se coloca a partir do século XX é de qual perspectiva o narrador deve contar a história. Dessa forma, a posição que o narrador elege para narrar constitui o elemento principal da ficção. Davi Arrigucci

¹ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira . 1999. p. 529.

colocou que o problema técnico essencial da narrativa literária é, na verdade, o problema do narrador e os modos de narração². E é através da figura do narrador que Walter Benjamin vai tratar da morte da narrativa.

Em “O narrador”, famoso ensaio de Walter Benjamin, a primeira questão que é pontuada é a distância cada vez mais acentuada entre o narrador e o ouvinte. Benjamin coloca que essa distância é devido a perda do valor que tinha a experiência, até então. A experiência era transmitida oralmente e, em geral, eram experiências reais, de fato vividas por quem as contava, mas também essas experiências eram transmitidas, e a partir daí poderiam ser experimentadas pela palavra. A queda do valor da transmissão da experiência é abordada por Walter Benjamin como um poder inato ao homem que repentinamente foi-lhe tirado, ou seja, o que lhe foi arrancado bruscamente era o que lhe parecia “a coisa mais segura de todas as coisas”³: a capacidade da troca da experiência vivida pela palavra.

O narrador benjaminiano é uma espécie de conselheiro, pois “um conselho, fiado no tecido da experiência vivida, é sabedoria”⁴. O conselho, neste caso, significa propor a continuidade de uma história e, para isso, era preciso saber narrar. Segundo Benjamin, a arte de narrar se aproxima do seu fim porque este tipo de narrador, o narrador conselheiro, está cada vez mais hostilizado pelos ouvintes, uma vez que o tempo disponível para ouvir essas histórias está cada vez mais escasso.

A sabedoria da arte de narrar estava ligada ao lado épico da verdade, como fundador de um povo, de uma nação e elemento constitutivo do indivíduo. Mas, eis que

² ARRIGUCCI Jr. David. Teoria da narrativa: posições do narrador. In: _____. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998. p.11.

³ BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Leskov. In: _____. Textos escolhidos. Seleção de Zeljko Loparic (Horkheimer, Adorno, Habermas) e Otilia B. Fiori Arantes (Benjamin, e textos de Adorno sobre estética).. São Paulo: Abril Cultural. 1975. (Os Pensadores). p.63-81.

⁴ Id. Ibid. p. 65.

surge uma outra forma de comunicação: a informação, que nunca havia influenciado antes a forma épica. Benjamin toca na questão da longa duração de tempo que levou para as formas épicas se modificarem, assim também como demorou vários séculos para que o romance encontrasse na burguesia os elementos necessários para o seu florescimento, muito embora Benjamin diferencia o romance da narrativa, esta com bases eminentemente na narrativa oral, para ele, a verdadeira arte de narrar. O romance, de alguma forma, poderia ameaçar a narrativa tradicional.

A informação, na visão benjaminiana, é muito mais ameaçadora, chegando a levar o romance a uma crise, pois que a informação é imbuída da capacidade de ligação direta com a vida prática, o que se tornou de muito mais agrado para os ouvintes ou leitores, do que o relato de situações e a descrição de lugares de tempos já há muito passados. A informação tem a característica de ser verificável e, por esta razão, goza da “facilidade” de ser assimilável. Entretanto, Walter Benjamin pontua a diferença entre narrativa e informação, mostrando que a narrativa conserva o suspense necessário até o desfecho final da história, enquanto que a informação vive para o momento da revelação, que deve ser sempre nova e desconhecida.

Um outro ponto interessante que Walter Benjamin trata em seu ensaio é a questão da narrativa ser um ofício artesanal. Para Benjamin, “a narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos – (...) -, é, por assim dizer, uma forma artesanal de comunicação”⁵. O que podemos perceber com essa visão da narrativa como uma forma artesanal da comunicação é o trabalho desenvolvido pelo narrador no decorrer da narração, citando como exemplo o narrador que Benjamin toma

⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p.69.

como exemplo, o Leskov, para quem o trabalho literário não era uma arte literal, mas um ofício.

O reflexo alegórico da esfera artesanal do trabalho do narrador benjaminiano é semelhante ao trabalho paciente da natureza, em sua completude e perfeição⁶. A natureza molda pacientemente seus elementos com a intenção de perenidade, ou até mesmo de eternidade, acredito que seja essa a intenção do trabalho artesanal do narrador benjaminiano. Em que, a morte configura a fonte de mais vigor da idéia de eternidade. A morte, segundo Benjamin, é o momento no qual qualquer ser humano, até mesmo aquele desacreditado em vida como detentor de algum conhecimento, dispõe na hora da morte de matéria formadora de histórias. Dessa forma, qualquer moribundo é um ser em potencial autorizado a narrar, pois que essa autoridade está na origem da arte narrativa.

A idéia de finitude e acabamento é própria da narrativa clássica, por isso sua estreita relação com morte. Na morte não há mais possibilidade da novidade, tudo já é conhecido e, assim, somente assim, poderá ter autoridade para a transmissão de geração a geração. Walter Benjamin afirma essa relação da narrativa com a morte: “A morte sanciona tudo aquilo que o narrador é capaz de relatar. Ela lhe conferiu sua autoridade”⁷. Entretanto, a idéia da morte foi perdendo força no campo da arte, acentuando mais e mais a partir do século XIX, quando a burguesia primava pelas relações sociais de higiene, privando, assim, os seus membros da visão do processo da morte. Benjamin lembra que na Idade Média, a morte fazia parte do processo da vida dos viventes, pontuando que havia certos quadros, nos quais o leito de morte era transformado em trono, e que as pessoas se acotovelavam

⁶ Aqui Benjamin cita Paul Valéry que acredita que o homem procurou imitar esse processo paciente da natureza. Op. Cit. P. 69.

⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit., p.71.

para vê-los. Essa mudança na relação com a morte influenciou diretamente a narrativa, pois que a narrativa não visa mais a plenitude, o acabado.

A partir de então, arte de narrar vem passando por significativas mudanças, como já foi pontuado. Mudanças que influenciaram em diversos âmbitos sociais, como modificações no papel do escritor, tendo conseqüências no modo do homem narrar suas histórias, e o ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin analisa essas mudanças, no que tocam à maneira de se contar uma história. O texto de Benjamin tem um caráter dramático e nostálgico, no qual ele trata o narrador clássico como se fosse o narrador autêntico ou autorizado a contar, porque possui uma rica bagagem de experiência, cuja função, segundo Silviano Santiago, “é dar ao seu ouvinte a oportunidade de intercambiar experiências”⁸. O narrador clássico perdeu o seu valor útil na contemporaneidade, pois o seu objetivo era ensinar algo, dar conselhos, transmitir sabedoria. Silviano Santiago observa que, para Benjamin, a perda do caráter utilitário e a subtração do bom conselho e da sabedoria não são como sinais de um processo de decadência, ao contrário, na escrita benjaminiana essa perda e essas subtrações têm por finalidade salientar, por contraste, a “beleza” da narrativa clássica, ou seja, a sua perenidade⁹.

O paradigma da narrativa clássica é o seu caráter de completude. A narrativa clássica é um ciclo já acabado, é uma experiência já vivida que pode ser devidamente contada; como pode haver beleza em algo que ainda está incompleto? Essa é a lógica do texto de Walter Benjamin: valorizar a autoridade do narrador clássico, dar ênfase ao intercâmbio de experiência. Entretanto, a crítica mostra que Benjamin trouxe à tona uma problemática que até então se instalava na narrativa: a pobreza de experiência.

⁸ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno, in:_____. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 39.

⁹ Id. *Ibid.*, p.40

Se contar estava diretamente ligado à experiência, como contar algo que não foi experienciado? Para Benjamin, “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores”¹⁰. O ensaio benjaminiano evidencia dois tipos de narradores clássicos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante; o primeiro é aquele que, ganhou a vida honestamente sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições; e o segundo é aquele que viaja muito e, por isso, tem muito o que contar. Em ambos os narradores, tem-se a riqueza de experiências, melhor dizendo, a experiência é tida como um valor precioso na narrativa clássica; somente aquele que viaja muito ou o que ganhou a vida honestamente em seu país, conhecendo suas histórias e tradições, é quem tem riqueza de experiência e, assim, pode ser um narrador; ou seja, está autorizado a contar.

Mas, a partir de todas essas mudanças, já apontadas por Walter Benjamin, fizeram com que os narradores apresentassem um outro perfil de narrativa e, tomando-se por base o ensaio de Silviano Santiago “O narrador pós-moderno”, mostramos aqui o foco narrativo deste narrador. Silviano Santiago coloca que “... a figura do narrador passa a ser basicamente a de se interessar pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)”¹¹.

Silviano Santiago nos apresenta esse outro tipo de narrador, um narrador para o qual a experiência é que talvez menos valha para se ter autoridade em contar uma história. A característica principal do narrador pós-moderno é a observação, toda observação parte de uma subjetividade e toda subjetividade entende-se como interpretação.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador, op. cit. p. 64.

¹¹ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno, op. cit., p. 42.

O narrador pós-moderno interpreta o que vê e, ao interpretar, ele inventa a história. Com o narrador pós-moderno, que se retira da ação para observar uma ação alheia, surge a dramatização do que se vê, ou seja, o narrador ficcionaliza, cria e inventa uma experiência (história) a partir do seu olhar.

O que acontece é que a literatura tomou consciência do seu caráter interpretativo. A literatura não pretende mais ser um compêndio que traz a verdade ao homem, que dita os modelos e as normas para se seguir um bom caminho; com a morte do narrador clássico e o surgimento do narrador pós-moderno pôde-se apreender de uma maneira mais clara o caráter ficcional da literatura: invenção de verdades. Dessa forma, é desconstruída a idéia da literatura ser a detentora da verdade a ser seguida, através de uma experiência já vivenciada. Silviano pontua que:

[...]a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiência: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa¹².

Portanto, a discussão tratada por Silviano Santiago sobre o narrador pós – moderno, toma como elemento básico o questionamento das funções exercidas pelo narrador clássico, dialogando, assim, com o ensaio de Walter Benjamin, sendo que ambos os ensaios tratam das mudanças de atitude diante da narração; o modo de olhar e compreender a história. Qual narrador é mais verdadeiro? Aquele que narra a partir de suas experiências pessoais, ou aquele que narra as experiências vividas pelo outro? Essa pergunta é o ponto de partida de Silviano Santiago em seu empreendimento ensaístico:

¹²SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno, op. cit., p. 44.

Em termos concretos: narro a experiência de um jogador de futebol porque sou jogador de futebol; narro as experiências de um jogador porque acostumei-me a observá-lo. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado¹³.

Na primeira situação, o fato de o narrador também ser um jogador de futebol lhe dá “autoridade” e “bagagem” necessárias para falar sobre o esporte, na outra situação, pelo envolvimento do narrador com o ambiente do futebol e observá-lo constantemente, ele adquire conhecimento “pessoal” para falar sobre futebol.

O narrador clássico é o jogador que narra, enquanto que o narrador pós-moderno é o torcedor que narra o que observa da arquibancada. Neste aspecto a contística de Edilberto Coutinho avança no exemplo da evolução entre narrador clássico e pós-moderno, cuja definição usada por Silvano Santiago é a de Walter Benjamin:

Dessa forma Benjamin, pode caracterizar três estágios evolutivos por que passa a história do narrador. Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de intercâmbio de experiência (único valorizado no ensaio); segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser de não poder mais falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador pós-moderno, que se assemelha a um jornalista, ou seja, aquele que só pelo narrar transmite a informação, visto que escreve não para narrar a ação de própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora¹⁴.

Como vimos, o ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin, observa que a narrativa, tal como ele a entendia, passa pela perda gradual e constante da sua “função utilitária”. Ensinar algo e transmitir uma lição eram objetivos do narrador clássico, quer seja através do camponês sedentário, que narra a cultura e as tradições de sua terra, quer seja através do marinheiro viajante, que narra suas descobertas pelo mundo, ambos eram úteis ao ouvinte, para a visão clássica de narrativa.

¹³SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno, op. cit., p. 38.

¹⁴ Id. Ibid., p. 39.

No caso do narrador pós-moderno, a narrativa provém das suas observações sobre a vida, o que acontece à sua volta, pois o que ele narra não é parte de sua experiência vivida, e sim o que experiencia pela visão de seu olhar; o seu olhar funciona como um recorte em potencial para o surgimento de uma história. Neste ponto, o narrador pós-moderno torna-se um ficcionista nato. Neste sentido, é a ficção que dá a autenticidade à narrativa.

Silviano Santiago cita como exemplo o conto “Sangue na Praça” de Edilberto Coutinho, para mostrar duas formas diferentes de profissões que usam a escrita (o repórter e o romancista) e de formas diferentes de produção narrativa (a jornalística e a literária). No conto, um jornalista brasileiro viaja à Espanha e numa “Plaza de Toros” encontra o renomado escritor Ernest Hemingway, como demonstra a passagem a seguir:

Reportagem ou conto? Os dois certamente. Leiam, ainda, outros textos de EC como “Eleitorado” ou “Mulher na Jogada”. No universo de Hemingway (conforme o conto) e no de Edilberto (de acordo com a característica da produção) se impõem um desprestígio das formas chamadas romanescas (as que no conto seria defendidas por Gertrudes Stein) e um favorecimento das técnicas jornalísticas do narrar; ou melhor, impõem-se a atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto. Está ali o narrador para informar o seu leitor do que acontece na Plaza¹⁵.

A questão principal na ficção de Edilberto Coutinho não é o debate sobre o narrador enquanto repórter, mas sobre a própria arte de narrar na atualidade. Os contos se tornam mais ricos devido ao enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização moderna. Segundo Silviano Santiago, a literatura contemporânea existe para falar do empobrecimento da experiência e também do empobrecimento da palavra escrita enquanto processo de comunicação.

¹⁵SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno, op. cit., p. 42.

Silviano Santiago observa que “ O olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade”¹⁶. O olhar humano pós-moderno se refere ao olhar do narrador pós-moderno, que se diferencia dos dois modelos de narradores tratado por Benjamin: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, que embora tenha essa classificação, a imobilidade não deve ser característica que conhece a história de seu país e suas tradições. O foco do narrador pós-moderno está na admiração do outro, de modo que, o outro é a fonte que alimenta o narrador pós-moderno. “Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana”¹⁷. O narrador clássico tinha como fim a transmissão de um conhecimento, um fim moral; o narrador pós-moderno se caracteriza por sua análise crítica, portanto, subjetiva que faz do outro e, dessa forma, analisa a si próprio.

Dois tipos de narradores já foram mencionados - o narrador clássico e o narrador pós-moderno - e os seus perfis devidamente delineados. Trataremos, agora, da crise da narrativa, perfilando as características de um narrador que compõe, dentre outros focos narrativos, a contística de Julio Cortázar. Como pontua David Arrigucci Jr., em “Teoria da narrativa: posições do narrador”, a crise da narrativa é na verdade a crise do narrador. E, olhando por essa perspectiva de Davi Arrigucci, nos centraremos na figura do narrador para compreendermos a crise pela qual passa a narrativa contemporânea.

Através das considerações formuladas sobre os narradores – o clássico e o pós-moderno –, podemos percorrer a trajetória de mudanças pelas quais passou a narrativa. O narrador clássico não é mais possível, devido à perda utilitária de seu caráter paternalista, normativo, messiânico e pedagógico, ao passo que o narrador pós-moderno torna-se possível, devido ao seu caráter de invenção da história a partir da observação. Como será

¹⁶ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno, op. cit., p. 50.

¹⁷ Id. Loc. Cit.

então o narrador cortazariano? Quais serão as bases que definem o perfil desse narrador? São questões como essas que nortearão a dissertação na busca de respostas.

Ainda diante de uma velha pretensão da literatura em dizer a verdade, em abarcar o todo através de suas palavras, a perspectiva do narrador cortazariano trabalha na impossibilidade da narração; isto porque há uma busca incessante em ser fiel ao acontecimento e, por isto, deseja-se uma linguagem que possa se aproximar ao máximo da história contada (ficção). Ou ainda, busca-se convencer de que a história é verdadeira, chegando na verdade da história pelo recurso lingüístico, mas tal recurso já é um sistema de códigos e não mais o fato em si acontecendo, o que, conseqüentemente, abriga o caráter interpretativo, afastando a possibilidade de uma verdade absoluta na remontagem do fato passado. Então a linguagem se configura como um recurso da narrativa, que pode aproximar o enunciado da enunciação. O narrador cortazariano, então, vê-se às voltas com as impossibilidades do narrar, diante do desejo da narração, pois almeja nenhuma mediação entre o enunciado e a enunciação, e vem falar, além da história que quer contar, desse desejo em não mais mediar a ação pela palavra, e sim a palavra ser a ação. O que coloca a literatura frente a frente com o seu objeto: a própria literatura.

Estamos falando de literatura e, mais especificamente, de narrativa e narrador. E falamos do narrador clássico benjaminiano e do narrador pós-moderno de Silviano Santiago, sendo que este segundo, o narrador pós-moderno, constitui uma ponte para chegarmos nas elaborações sobre o narrador cortazariano.

Para isto, será feita uma leitura crítica do conto “Diário para um conto”, *Fora de Hora*, 1982, que tem duas figuras importantes que devem ser diferenciadas: o escritor do diário e o narrador do conto, que vem a ser o mesmo sujeito, um Tradutor Público Oficial. É importante diferenciar o escritor do narrador, pois o escritor conta num

diário suas dificuldades em narrar uma história. O narrador do conto é o escritor do diário, e aquele conta a impossibilidade que o escritor do diário encontra quando parte para a escrita ficcional de uma história que lhe aconteceu há quarenta anos em Buenos Aires.

Este pequeno preâmbulo acerca do conto que iremos trabalhar nos servirá de orientação para a angústia do escritor contemporâneo descrita por Cortázar em seu ensaio “Teoria do túnel”¹⁸, no qual o escritor também expõe de forma clara sua visão da literatura. Julio Cortázar, neste ensaio, vai tratar das implicações contemporâneas sobre o Livro (como fim estético – obra de arte), diferenciando-as das implicações de 1870. Cortázar pretende descrever a fisionomia contemporânea do fato literário e, para isso, propõe um conceito de literatura: “Proponho, para melhor apreensão do que vem a seguir, entender por literatura e obra literária a atitude e as conseqüências que resultam da utilização estética intencionada da linguagem”¹⁹.

Segundo Antoine Compagnon, a concepção moderna de estilo é herdada do romantismo e está associada ao gênio individual do escritor, e não a um gênero, como pensava Aristóteles em sua *Retórica*, que via o estilo como um gênero ou um tipo: “O estilo se torna objeto de um culto, como em Flaubert, obcecado pelo trabalho do estilo”²⁰. Essa noção de estilo será criticada por Julio Cortázar em “A crise do culto ao Livro” – primeiro capítulo do seu ensaio *Teoria do Túnel*. Dirá que a atitude literária de Gustave Flaubert se resume nas dimensões verbais do Livro, que o escritor concebe sua obra como um objeto executado esteticamente. Cortázar entende que “a forma, produto direto do emprego estético da linguagem, achado casual da adequação entre as intenções expressivas e sua

¹⁸ CORTÁZAR, Julio. “Teoria do Túnel”. In: *Obra crítica v. 1*. Org. de Saúl Yurkievich. Trad de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

¹⁹ Id. *Ibid.*, p. 29.

²⁰ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG. 1991. p. 169.

manifestação verbal, constitui em maior ou menor grau a preocupação do literato que chamaremos precariamente de tradicional”²¹. Partindo deste ponto, irá fazer uma crítica ao escritor que chama de vocacional, por seu estilo tender a uma uniformização de retórica.

Lendo o ensaio “Teoria do Túnel”, surgem duas questões interrogativas em minha leitura: a primeira, quais são os valores literários que Julio Cortázar subverte, ou busca subverter, em sua literatura?; a segunda, quando se trata de subverter tais valores estéticos, o que realmente é a estética literária para Cortázar?

Acreditamos que a proposta que Cortázar faz ao leitor, de buscar entender por literatura e por obra literária a atitude e as conseqüências que resultam da utilização estética intencionada da linguagem, possam esclarecer um pouco tais interrogações, porém faz-se necessário uma reflexão mais aguda sobre o assunto.

Antoine Compagnon, traçando um percurso da noção de estilo literário, se baseia na *Retórica*, de Aristóteles para concluir que: “o estilo designa a *propriedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins”²².

Cortázar descarta e ignora de sua literatura essa adaptação da expressão destinada a um fim. Ele busca uma aproximação entre expressão e conteúdo de tal maneira, que intenciona a não mediação entre esses dois pólos. Para o crítico Saúl Yurkievich, o escritor Julio Cortázar: “subordina a estética (ou melhor, a arte verbal) a uma pretensão que a transcende, colocando-a a serviço de uma busca integral do homem”²³. Subordinar a estética a uma pretensão que a transcende significa submeter a estética ao homem. Essa é a subversão da literatura cortazariana, ao contrário de Flaubert, que esteve sempre submetido

²¹ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. op. cit., p. 30.

²² COMPAGNON, Antoine. “O estilo”. In: *O demônio da teoria*, op. cit., p. 169.

²³ YURKIEVICH, Saul. “Um encontro do homem com seu reino”. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica v. 1*. Org. de Saúl Yurkievich. Trad de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 12.

ao estilo, vivia para e pelo estilo. Cortázar reverte a ordem: antes era o sujeito – o escritor - que estava subordinado ao estilo, em Cortázar, a arte verbal está subordinada ao escritor.

Julio Cortázar propõe uma literatura que quebre com as amarras da literatura tradicional, aquela que se baseia na forma e busca o apuro estético da linguagem. Ele aponta, em seu ensaio já citado, alguns escritores que foram os verdadeiros profissionais da linguagem literária: Flaubert e Balzac são os mais expressivos. Mas a minha suspeita é de que tudo o que ele denuncia em “Teoria do Túnel”, ele próprio acaba fazendo. É como se não houvesse outra forma de romper com a literatura, esteticamente falando, sem ser através da literatura.

Cortázar nos fala do escritor contemporâneo, que suspeita da forma perfeita, do equilíbrio estético da literatura, como ele mesmo diz: “mas nosso escritor se indaga neste ponto se aqueles que acreditam resolver as dificuldades não estarão de certo modo limitando a esfera de sua experiência”.²⁴ Com exceção da poesia, Cortázar vê que toda a história da literatura Ocidental, desde os preceitos clássicos, se resume na busca por adequar as ordens que engendram a obra literária: algo a dizer em combinação a uma linguagem que o diga.

A própria imagem do escorpião encalacrado pode ser vista como uma justificativa para que o escritor escreva literatura, em forma de romance e contos. A imagem do escorpião está no capítulo 28, de *O Jogo da Amarelinha*, em um diálogo entre Oliveira e Etiene, este afirma que o Oriente não é tão diferente assim do Ocidente, em termos literários:

[...]_ Escute, argentino de merda, o Oriente não é tão diferente como querem supor os orientalistas. Tão logo nos enfiamos mais seriamente em seus textos, começamos a sentir a mesma coisa de sempre, a

²⁴ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel, v. 1. op. cit., p. P. 37.

inexplicável tentação do suicídio da inteligência por meio da própria inteligência. O escorpião cravando o seu ferrão, cansado de ser um escorpião, mas necessitando da escorpionidade para acabar com o escorpião²⁵.

Somente através da literatura se pode desconstruir a própria literatura. No capítulo 95 de “O Jogo da Amarelinha”, encontra-se ainda algumas considerações que possam se configurar também como uma resposta a essas perguntas. Morelli – o escritor, o intelectual e o teórico –, personagem de “O Jogo da Amarelinha”, tinha experiências budistas, a fim de não ser tão ocidental. Ele queria escrever um romance sobre essas experiências, de mestres e discípulos com suas linguagens incompreensíveis:

Sua intenção era escrever um romance prescindido das articulações lógicas do discurso. Essa intenção acabava por se revelar uma transação, um procedimento (embora permanecesse de pé o absurdo de escolher uma narração para fins que não pareciam narrativos)²⁶.

Pode-se dizer que esse personagem tem uma identificação com o escritor Julio Cortázar, pois as idéias de Morelli quase sempre aparecem no livro através das vozes de Horácio Oliveira e diálogos com seus companheiros de clube. A intenção de Morelli coincide com a intenção de Julio Cortázar, o que pode ser verificado também no ensaio “Teoria do Túnel”, quando Cortázar fala das desconfianças do escritor contemporâneo relativas à literatura que concilia o dizer e a forma do dizer. Vejamos a observação de Etienne:

Morelli não parecia, de modo algum, querer subir à árvore bodhi, ao Sinai ou a qualquer plataforma revelatória. Não se propunha a atitudes professorais, a partir das quais pudesse guiar o leitor para novas e verdejantes pradarias. [...] teria sido um absurdo e uma fé suspeitar que essas páginas fossem orientadas para um leitor. Se Morelli as publicava, isso era em parte por causa do seu lado italiano e, em parte, também,

²⁵ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. Trad. de Fernando de Castro Ferra. 6ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 191.

²⁶ Id. *Ibid.*, p. 493.

porque estava encantado com o vistoso resultado que obtivera delas. Etiene via em Morelli o perfeito Ocidental, o colonizador. [...] era preciso reconhecer que seu livro constituía, antes de mais nada, um empreendimento literário, precisamente por se propor uma destruição de formas (fórmulas) literárias²⁷.

Essa passagem de “O Jogo da Amarelinha” pôde responder às minhas interrogações anteriores, ou seja, não há como fugir totalmente de um procedimento, de uma escolha, de uma norma, quando se trata de um empreendimento literário. Além do que, em “Teoria do Túnel” encontramos nas palavras do próprio escritor algumas explicações a respeito de seu propósito em destruir a literatura, fazendo literatura:

Se perguntarmos a esse escritor por que incide e age numa ordem de atividade espiritual que o repele por sua filiação hedonista; se quisermos saber seu motivo para empunhar o mesmo martelo tradicional e se lançar à construção da sua cidade sol, ele nos responderá descaradamente que em primeiro lugar é preferível lançar mão de uma ferramenta pronta antes que forjar um utensílio novo e, depois, que essa ferramenta continua sendo a mais eficiente para bater num prego, se realmente for usada para isso; e que, de mais a mais, ela é a mais cômoda²⁸.

O escritor Julio Cortázar insere-se na categoria de escritores que fazem crítica utilizando o espaço ficcional. Alguns de seus textos ficcionais tratam do fazer literário; constroem-se a partir de uma elaboração teórica sobre a literatura e seus procedimentos; temos o exemplo de “Diário para um conto”, que abordará a questão do narrador e a impossibilidade da narrativa. Que melhor instrumento para falar da literatura senão ela mesma? Toda a obra literária de Cortázar é perpassada por esta questão e, dessa forma, o escritor utiliza-se desse filão para re-conceituar a literatura. Saúl Yurkievich entende que o projeto ficcional do escritor:

²⁷ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. op. cit. .p. 493,

²⁸ CORTÁZAR, Julio. *Teoria do Túnel*, op. cit. v. 1. p. 42.

[...]comporta o desaforo do literário, uma literatura fora de si. [...] e para desaforar ou desorbitar a escrita, Cortázar propõe procedimentos diversos: descartar a informação, desqualificada como saber conformado ou conformação convencional; despojar-se de todos os atavismos do homem de letras; tornar-se bárbaro; empregar táticas de ataque contra o literário para reconquistar destrutivamente a autonomia instrumental; exacerbar-se, excentrar-se, exorbitar-se; trocar o estético pelo poético²⁹.

Dizer que Cortázar descarta de sua literatura a informação como um saber conformado não significa que Julio Cortázar não lia jornais, não lhes dava importância ou ignorava totalmente o seu conteúdo; mas, ao contrário, significa que a informação conformada ou a conformação convencional é combatida em sua literatura, é algo pernicioso que vicia e dilacera o próprio sentido da ficção, que é o de romper com convenções, criar realidades, ou mesmo tornar a realidade mais absurdamente “real” a partir da ficção.

No livro “Histórias de Cronópios e de Famas” (1964), em “Matéria Plástica”, temos a historieta “O jornal e suas metamorfoses”, em que o escritor busca mostrar que o jornal só é jornal enquanto matéria, porque quando uma pessoa o lê, ele passa a ser um monte de folhas impressas e, quando o abandona, ele volta a se transformar em um jornal novamente, até que outra pessoa o leia e ele volte a ser um monte de folhas impressas. Suponhamos que as notícias que estão no jornal tenham um caráter factual, mas é justamente esse caráter factual que não pode ser tido como a verdade absoluta, porque aí seria conformismo. Até mesmo uma notícia jornalística passa pela subjetividade de quem a transmite, até mesmo uma notícia de jornal não está livre da interpretação. Cortázar já nos disse, através do narrador de “Queremos tanto a Glenda” que “algo tão imenso como a

²⁹ YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com o seu reino. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica v. 1*. Op. cit. p. 16.

invenção da imprensa nascera do mais individual e parcial dos desejos”³⁰. É neste sentido que se direciona a literatura de Cortázar; contestar toda escrita que se julga detentora da verdade.

Em *O Jogo da Amarelinha*, por exemplo, o leitor se depara com um tabuleiro de direção para se guiar na leitura do livro, tendo o capítulo 73 como o início para compreender o que propõe a narrativa. Nesse capítulo Cortázar formula um conceito de literatura através do personagem Morelli, um crítico literário:

Tudo é escrita, ou seja, fábula. Mas para que nos serve a verdade que tranqüiliza o honesto proprietário? Nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas as turas deste mundo. Os valores, turas, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor pura tura, a beleza, tura das turas ³¹.

Ou seja, a própria literatura é invenção, assim como todos os demais discursos, até mesmo aqueles que se propõem à busca da verdade.

É nesta perspectiva literária, que o narrador cortazariano de “Diário para um conto” depara-se com os obstáculos ao seu desejo de narrar uma história. O narrador do conto é um tradutor oficial do inglês e do francês em Buenos Aires (o que coincide com a biografia do escritor Julio Cortázar), que deseja escrever um conto sobre Anabel, mulher com a qual o tradutor público se envolveu. Entretanto, o narrador sabe impossível escrever esse conto, justamente porque escrevê-lo é uma tentativa de refazer os acontecimentos. Organizar os fatos para se ter a compreensão da história de Anabel é impossível, porque o escritor do diário só tem o seu olhar, a sua visão da história.

³⁰ CORTÁZAR, Julio. Queremos tanto a Glenda. In: _____. *Orientação dos gatos*. Tradução de Remy Gorga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981. p.21.

³¹ CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da Amarelinha*. op. cit. p. 443.

Diante do drama vivido pelo narrador cortazariano, buscaremos definir o seu perfil. O conto começa com os registros escritos no diário do narrador em 2 de fevereiro de 1982 - e se é um diário, é um espaço de confidências - quando o narrador escreve intimamente as dificuldades diante de sua pulsão em escrever: “Às vezes, vai me invadindo uma espécie de comichão de conto, ...”³². Porém, o narrador resiste o quanto pode a essa pulsão, “...esse sigiloso e crescente deslocamento que me aproxima pouco a pouco e resmungando desta Olympia Traveller de Luxo”³³. O narrador se diz estúpido quando esse querer se faz insistentemente presente, mas, ao mesmo tempo, declara-se incapaz de fazer outra coisa, ‘a não ser começar um conto’, manifestando o desejo de ser um escritor consagrado, como Adolfo Bioy Casares.

Ao eleger o escritor Bioy Casares como o escritor ideal, aquele que conseguiria escrever a narrativa, o olhar do narrador do conto debruça-se sobre ele próprio. Estabelece-se, desse modo, um embate entre o narrador ideal (Bioy Casares) e o narrador real (escritor do diário), já que o narrador do conto irá manifestar um desejo que julga impossível de ser realizado. São essas dificuldades enfrentadas pelo narrador que serão escritas no diário. Entretanto, à medida que o narrador relata a experiência da dificuldade de escrever um conto, ele, ao mesmo tempo, vai tecendo fragmentariamente a história de Anabel.

No conto cortazariano, pouco a pouco vai-se construindo uma teoria da narrativa, através do drama do narrador que coloca em seu diário a problemática primeira da narrativa: “[...]para que um conto, afinal, por que não abrir um livro de outro contista, ou

³² CORTÁZAR, Julio. “Diário para um conto”. In: *Fora de Hora*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985. p.p. 145.

³³ Id. Loc. Cit.

escutar um dos meus discos?”³⁴. Essa é a primeira dificuldade levantada pelo narrador do conto: por que contar. Desejo de contar uma história é algo que ainda se apresenta como um mistério; é uma pergunta sem resposta. O porquê de tal desejo é algo que foge à lógica da razão, pois que já existem tantos outros contos, por que fazer existir mais um? Não importa muito essa tentativa racional diante da comichão de conto do narrador, quando não há outra coisa possível de se fazer, a não ser começar a escrita do conto. Ao se entregar a esse desejo inexplicável, a questão agora se torna outra; como começar a escrever um conto: como contar.

Essas duas questões atravessam a ficção cortazariana, elaborando-as em diversos contos, inclusive no romance *O Jogo da Amarelinha*. O “Por que contar” e o “como contar” são o tema central de um dos contos mais expressivos do escritor: “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*/ 1959), o qual Davi Arrigucci Jr. chega a afirmar que é o melhor conto de Cortázar, quando trata da questão epistemológica como possibilidade de conhecimento real ou como verdade na narrativa, mostrando que o intervalo temporal existente entre o agora e a ação a ser contada é um fator determinante do caráter de invenção, princípio de toda narrativa:

Há uma rachadura entre o agora e o então intrínseca a toda narrativa. Essa rachadura está posta em “Las babas del diablo”, onde o paralelismo entre a fotografia e a literatura desembocam numa idêntica perplexidade sobre a natureza da realidade e a busca da arte para apreendê-la. Esse conto é decerto um conto ontológico. Antológico também – é um dos melhores contos, se não o melhor que Cortázar escreveu...³⁵.

³⁴ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 145

³⁵ ARRIGUCCI Jr. David. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de psicanálise*. São Paulo: 31 (57): 9-43, set. 1998. p. 29.

Em “Diário para um conto”, o narrador elege qual seria, em seu entendimento, o narrador ideal para escrever um conto sobre Anabel, e se sente muito longe de ser este narrador, pois jamais conseguiria escrever sobre qualquer personagem como Bioy o teria feito, principalmente quando se trata de Anabel. Para o narrador do conto, Bioy escreveria sobre Anabel, “[...] mostrando-a próxima e profundamente e ao mesmo tempo guardando essa distância, esse desprendimento que decide pôr (não posso pensar que não seja uma decisão) entre alguns de seus personagens e o narrador”³⁶. Nesse fragmento já se apresenta uma postura crítica do narrador: sua eleição de narrador e narração ideais, ao mesmo tempo que considera ser incapaz de produzir uma narrativa que consiga manter um distanciamento e que, ainda assim, fale profundamente de um personagem.

Aparentemente, ele decreta o próprio fracasso ao declarar tal incapacidade, pois julga necessário o distanciamento entre narrador e personagens, para que se obtenha uma narrativa ideal:

[...] para mim vai ser impossível, e não só porque tenha conhecido Anabel, visto que quando crio personagens também não consigo me distanciar deles, se bem que às vezes me pareça tão necessário como ao pintor que se afasta do cavalete para abranger melhor a totalidade de sua pintura e saber onde deve dar as pinceladas definidoras. Não me será possível, pois sinto que Anabel vai me invadir já de início como quando a conheci em Buenos Aires no final dos anos quarenta, [...] ³⁷.

Nesse momento, vemos que Anabel não é simplesmente um personagem criado, ao contrário, houve um envolvimento entre o narrador e a pessoa de Anabel; houve um cruzamento da história de Anabel com a história do narrador. O diário é um espaço, digamos assim, de intimidade, e seria muito pouco provável que essa escrita fosse aceita como uma forma literária, como uma obra de arte. Pouco provável, mas não totalmente,

³⁶ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit p. 146.

³⁷ Id. Ibid., p. 146-147.

visto que o diário de Kafka é considerado pela crítica literária como um importante acervo do escritor. Pois bem, o escritor Julio Cortázar tem suas próprias idéias sobre a literatura e, neste conto, em forma de diário ficcional, ele elabora uma teoria sobre a arte de narrar e a angústia que sente o narrador diante de um desejo, uma necessidade de contar.

O narrador começa dizendo que queria ser Bioy Casares para escrever um conto como Bioy escreveria, mas, o que realmente importa não é o desejo do narrador em ser Bioy Casares, mas o drama pelo qual passa o narrador em querer contar uma história, entretanto, se vê impossibilitado, por ser incapaz do procedimento de distância estética. Ao expor essa experiência angustiante em seu diário, o narrador teoriza sobre a impossibilidade de um narrador em escrever, mantendo uma distância com o seu personagem. Porém julga necessário tal procedimento no ofício da escrita ficcional.

Esse procedimento estético já foi tratado por Theodor Adorno, em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”³⁸, quando pontua que a distância estética vem sendo encurtada desde o processo literário kafkiano. O distanciamento estético entre o narrador e seus personagens se configura numa crise para o narrador do conto, uma vez que, aparentemente, considera necessária tal distância, mas ele sabe que é impossível esse procedimento, e é justamente nessa consciência do narrador que reside a sua crise, isto é, a crise do narrador cortazariano. Saúl Yurkievich acena para o projeto literário de Cortázar, que busca:

[...]assentar todo o seu ser na letra, anular toda mediação, abolir toda distância. Despreza o gozo autotélico da forma perfeita, ao mesmo tempo que descarta qualquer docência ou messianismo. Exclui o sapiente, o cívico, o pedagógico. Não pretende intervir a favor de qualquer ordem suprapessoal. Toda mensagem literária deve ser transubstanciada pela

³⁸ ADORNO, Theodoro. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: Walter Benjamin, Max Horkheimer, etcetera. São Paulo: Abril Cultural. 1983. (Coleção Os pensadores)

subjetividade que a modela, embecendo-a de mesmidade pessoal – **“não há mensagem, há mensageiros e essa é a mensagem, assim como o amor é quem ama”**, irá dizer no capítulo 79 de O jogo da amarelinha -, embora a escrita se mostre afinal como um recurso para atingir o que está aquém ou além da língua, a realidade que as palavras mascaram³⁹.

Partindo dessas considerações, vemos o que o escritor Julio Cortázar pretende dizer com esse conto, através do disfarce em apresentar Bioy Casares como o narrador ideal, o quanto é impossível para o seu narrador se manter no procedimento da distância estética. Dessa forma, o narrador do conto assume uma postura crítica que o faz repensar a literatura.

Um diário é um espaço em que a escrita acontece cotidianamente, em que não há uma preocupação estética com a linguagem; é um espaço para escrever acontecimentos diários. E é por este tipo de escrita que o narrador encontra a sua maneira de contar a história de Anabel. Ele – o narrador - sabe que contar algo sobre Anabel só pode ser por via ficcional. Mas como contar ficcionalmente, se o que está por trás do desejo é chegar no não ficcional de Anabel?

Com esse conto, Cortázar mostra, através do narrador do conto, que a narrativa sempre esteve em crise, porque qualquer forma de narração, até mesmo a forma clássica, inspira a subjetividade de quem narra, isto é, toda história é atravessada pela particularidade de um olhar que interpreta à sua maneira o que vê, e também a lição do que experienciou, no caso do narrador clássico. O narrador de “Diário para um conto” sofre em viver a sua condição impotente de ser fragmentado e, portanto, só pode narrar fragmentariamente. O narrador sabe que é impossível abarcar a totalidade da história de

³⁹YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com o seu reino, op. cit. p. 14.

Anabel, assim como a pretensa finalidade da literatura em dizer a verdade. Para nós, a crise da narrativa é, de certa forma, honestidade da narrativa com os próprios procedimentos narrativos – a distância estética, a impossibilidade de narrar do narrador -, talvez seja uma outra maneira de referência da metalinguagem: a narrativa busca falar das próprias dificuldades do narrar. Esta é a principal característica do narrador cortazariano: falar dos problemas que envolvem a arte ficcional, através do próprio texto de ficção.

Seguindo a narração do escritor do diário, estamos no segundo dia, em três de fevereiro, quando ele começa sua escrita, fazendo uma autocrítica diante do seu desejo de conto e, também do obstáculo em construí-lo dentro de um procedimento literário:

Por isso estas notas fugidias, estas voltas do cachorro ao redor do tronco? Se Bioy pudesse lê-las iria se divertir bastante, e só para me enraivecer uniria em uma citação literária as referências de tempo, lugar e nome que segundo ele a justificariam. E assim, no seu perfeito inglês, *It was many and many years ago, In a Kingdom by the sea, That a maiden there lived whom you may know By the name of Annabel Lee* -⁴⁰.

O narrador do conto cria uma caracterização do escritor Bioy Casares como narrador ideal, ligado visivelmente à tradição literária na forma narrativa. Ironicamente, o narrador do conto diz que Bioy riria de suas notas fugidias escritas no diário, e diz que Bioy em seu perfeito inglês começaria a narração.

O jogo narrativo de Julio Cortázar consiste em dialogar com os escritores Bioy Casares e Edgar Allan Poe. O primeiro, por ser um escritor já consagrado e reconhecido pela crítica em 1982, ano de escrita do diário e, obviamente, sendo relevante Bioy Casares ser argentino; o segundo, Edgar Allan Poe, por ser o escritor modelo no

⁴⁰ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit, p. 146-147. Tradução nossa do texto em itálico: “há vários e vários anos/ num Reino marítimo,/ Existiu uma donzela de nome Annabel Lee” .

entendimento do narrador , “ o luxo de Poe”. A brincadeira é informar ao leitor que Bioy, escritor argentino, escreveria sobre Anabel em seu perfeito inglês, e aí o narrador cita os três primeiros versos da primeira estrofe do poema de Poe, *Annabel Lee*.

O poema não é do escritor Bioy Casares, então qual é a conexão entre o narrador Bioy Casares e Edgar Allan Poe? O escritor Bioy Casares, sujeito empírico, escreveu contos fantásticos, que beiram o terrorífico e o estranho. Quanto ao narrador do conto, não sabemos que gênero elege em sua escrita, mas sabemos que ele escreve conto, além de ser um tradutor público oficial, pois disse que, quando cria personagens, não consegue manter o distanciamento estético entre narrador e personagens. Mas o escritor Julio Cortázar, sujeito empírico, sabemos que escreve contos fantásticos e, inclusive, é reconhecido como um escritor de literatura fantástica. Edgar Allan Poe é um dos grandes mestres de Cortázar, entre outros. Poe é o modelo de escritor. Esta é a conexão mais clara entre os sujeitos citados, entre escritores e personagens.

O escritor Adolfo Bioy Casares, segundo Francesc Relea⁴¹, foi um escritor de imaginação inesgotável, considerado como um dos grandes autores na literatura hispano-americana. Bioy recebeu o Prêmio Cervantes, em 1990 e, junto com Ernesto Sábato, Julio Cortázar e Jorge Luis Borges formou a plêiade de literatos ilustres do século XX das Letras Argentinas. Bioy, segundo Gabriela Mayer⁴², sempre se sentiu seduzido pelo tema do fantástico; considerava que, além do fantástico dirigir a sua vida, sentia um imenso prazer em adormecer no princípio o leitor, para logo depois surpreendê-lo. Adolfo Bioy Casares, além de ser conhecido pela agilidade de seus contos, é também conhecido por sua fama de

⁴¹ RELEA, Francesc. Muere Bioy Casares, um inventor de fantasias. [nota jornalística]. Disponível em: <<http://www.geocities.com/tumaabierta/literatura>>. Acesso em 25 de novembro de 2003.

⁴² MAYER, Gabriela. La despedida de Adolfo Bioy Casares, el gentleman de la literatura fantástica. [nota jornalística]. Disponível em: < <http://www.elcastellano.org.index.html> >. Acesso em: 25 de novembro de 2003.

sedutor, chegando a declarar que a sua vida havia sido a literatura e as mulheres. E Julio Cortázar, segundo Gabriela Mayer, chegou a dizer que gostaria que Bioy escrevesse o livro que estava escrevendo, até então, porque sobre mulheres não havia ninguém que escrevesse melhor do que Bioy. Desse modo, este pode ser um dos fios que levou o narrador a eleger Bioy Casares o escritor ideal que escreveria o conto sobre Anabel, uma mulher, naturalmente.

É curioso, também, o modelo de narrativa ideal eleito como paradigma entre narração possível/ideal de Bioy e a narração impossível do narrador. Ele – o narrador - elege justamente um poema e não um conto de Poe. Mas este poema reúne, em sua primeira estrofe as referências necessárias de tempo, lugar e nome da personagem protagonista da história (elementos primários na composição de uma estória). Entretanto, há contos de Poe que trazem essas referências no primeiro parágrafo, como “O escaravelho de Ouro”, por exemplo, que inicia da seguinte maneira:

Há muitos anos conheci intimamente um tal William Legrand. Descendente de uma antiga família huguenote, fora em tempos muito rico; mas uma série de desgraças reduziu-o à miséria. Para fugir às humilhações que a ruína lhe traria, abandonou a terra dos seus antepassados, Nova Orleães, e foi-se instalar na ilha de Sullivan, perto de Charleston, na Carolina do Sul⁴³.

Então, se tanto o poema como o conto (o exemplo citado) de Poe trazem as referências de tempo, lugar e nome do personagem protagonista, um na primeira estrofe, o outro no primeiro parágrafo, por que a preferência do narrador pelo poema, *o luxo de Poe?* Edgar Allan Poe, com seu poema Annabel Lee, exerce para o narrador do conto um forte

⁴³ POE, Edgar Allan. O escaravelho de ouro. Tradução de Luísa Feijó. In: _____ *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Caras, 1988. (Coleção Biblioteca de Ouro da Literatura Universal)

modelo de narrativa, que é difícil de ultrapassar. Poe já escreveu sobre Annabel, como fará o narrador para escrever sobre a sua Anabel de maneira poética, porém na forma de conto?

O conceito de influência, presente na reflexão de teóricos e críticos da literatura e das diversas manifestações artísticas e culturais, adquire, com a publicação de *A angústia da influência*, do crítico norte-americano Harold Bloom, em 1973, uma perspectiva diferenciada de enfoque. Conforme assinala o autor na *Introdução; Meditação sobre a prioridade e Sinopse*: “A história da poesia, segundo a tese deste livro, é considerada como indistinguível da influência poética, já que os poetas fortes fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação”⁴⁴.

É nos *poetas fortes*, “grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte”, e especificamente localizados na modernidade, que Bloom concentra o seu interesse e formula a sua teoria da poesia, que é também uma *estória das relações intrapoéticas*⁴⁵, estabelecendo, como ponto fundamental, a existência, nesse processo de leitura – que ele denomina *desleitura* – de *angústias de débito* dos poetas fortes para com precursores igualmente fortes. Tal angústia ou ansiedade da influência é articulada como conceito a partir do modelo freudiano de *expectativas ansiosas*, identificadas na matriz edipiana pai/filho, e estendidas às complexas relações entre escritores. Na articulação dessa proposta de uma teoria da poesia, elege como emblemática a cena da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, já relida via psicanálise freudiana: “O embate entre forças iguais, pai e filho como poderosos opostos, Laio e Édipo na encruzilhada”⁴⁶.

⁴⁴ BLOOM, Harold. Introdução, Meditação sobre Prioridade e Sinopse. In: *A angústia da influência; uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Biblioteca Pierre Menard). P. 33

⁴⁵ Id, Loc. Cit.

⁴⁶ Id. Ibid. P. 40

Em *Valise de cronópio*⁴⁷, Cortázar escreve um ensaio sobre Poe, cujo título é: “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. Na percepção de Cortázar, Poe era eminentemente poeta. Cortázar declara que “não tivesse de ganhar a vida com trabalhos em periódicos, necessariamente em prosa se é que eram para ser vendidos, talvez Edgar Poe se houvesse consagrado tão-só à poesia”⁴⁸. E, ainda, nos diz que a estrutura poética de Poe é minuciosamente articulada de elementos escolhidos, inventados e preferidos, integrando, assim, o poema. Essa estrutura poética de Poe pode servir também de base para a estrutura da narrativa, que integra também elementos escolhidos, inventados e preferidos, articulados minuciosamente na cadeia da narração. Procuramos respaldo em Cortázar, sobre Poe o contista, quando afirma que “[...]tecnicamente, a sua teoria do conto segue de perto a doutrina poética [...]”⁴⁹.

Considerando a preferência do narrador pelo *luxo de Poe*, citando o poema Annabel Lee como modelo de narrativa, o narrador cortazariano tece a escritura do seu vazio de conto sobre sua Anabel Flores, costurando com a estrutura poética de Poe a sua fraude de conto, que implica especulações teóricas sobre a arte de narrar. Dessa forma, Cortázar desler Edgar Allan Poe.

A teoria poética de Poe é fundamentada na Beleza enquanto transcendência. Segundo Cortázar, Poe acredita que a finalidade do poema é exaltar, elevar a alma do leitor. É preciso que o poema esteja condicionado à capacidade de exaltação, de fazer a alma do leitor sentir a percepção da “beleza extraterrena”. E esse regalo do poema ao leitor é dado

⁴⁷ CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

⁴⁸Id. Ibid. P.113.

⁴⁹Id. Ibid. p. 121.

por “via estética”⁵⁰. Regalo que Cortázar conceitua de “vislumbres da eternidade”, mostrando a imortalidade da alma humana. Citamos Poe:

Esta sede inextinguível (de beleza) é própria da imortalidade do homem. É ao mesmo tempo consequência e indicação da sua existência perene. É a ânsia da falena pela estrela. Não se trata de mera apreciação da Beleza que nos rodeia, mas de um anelante esforço para alcançar a Beleza que nos transcende⁵¹.

Para Poe, a poesia, assim como a música, é o mais arrebatador dos modos poéticos, e isso por implicações de transcendência, “alegrias divinas e arrebatadoras”, expressão de Poe. É importante essa consideração em alta que tem a poesia para Poe, pois então é a poética mais elevada que serve de paradigma nas conjecturas que tecem a escritura do narrador em seu desejo de conto. E, assim, Cortázar enfatiza: “[...] o poema é coisa estética, seu fim é a beleza. [...] Por isso é preciso distinguir entre Beleza e Verdade”⁵².

Beleza e verdade; dois conceitos, até então, não definíveis. Para Cortázar, deve-se evitar a poesia didática, que se configura como um compromisso entre a exaltação da alma e a instrução da inteligência. Cortázar irá enfatizar a idéia de diferenciar a verdade da beleza, dizendo que:

Se o belo é naturalmente verdadeiro e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só não invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora. A fada exalta mais do que a figura de carne e osso; a paisagem inventada por uma imaginação fecunda é mais bonita e, portanto, mais exaltadora que a paisagem natural⁵³.

⁵⁰O termo “via estética” está entre aspas, pois é uma expressão cortazariana. Entendemos por estética (ordem, via) o trabalho de elaboração do escritor e/ou poeta na articulação minuciosa dos elementos escolhidos, inventados e preferidos ou eleitos na composição literária.

⁵¹POE, Edgar Allan, Apud CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. op. cit. P. 115.

⁵²CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. op. cit. p. 115.

⁵³Id., *ibid.* p.116.

O belo, sendo ficção, invenção, falso, não invalida a razão do poema que é exaltar a alma. Ao contrário, para Cortázar, o falso, o fantástico “ [...]constitui quase sempre a única beleza verdadeiramente exaltadora”⁵⁴. Por esta consideração cortazariana, podemos concluir que o poema é constituído também pela ficção, além da técnica e, ainda, essa constituição ficcional do poema é a verdadeira beleza que exalta a alma.

Poe definirá a poesia como *criação rítmica de beleza*, e coloca a idealidade como a faculdade puramente criadora do homem. Como já dissemos, a poesia é o modo poético mais elevado para Poe, que afirma que “[...]sob o sol não há nem pode haver uma obra mais digna nem de mais alta nobreza que esse poema, esse poema per se, esse poema que é um poema e nada mais, esse poema escrito somente pelo poema em si”⁵⁵.

Então, se o poema é coisa estética, o seu fim é a beleza e a idealidade, e é a faculdade criadora do homem, nada mais coerente que o modelo de narrativa ideal, que serve de paradigma para o narrador do conto seja o gênero poético mais elevado. Além do mais, é com todos esses valores poéticos de elevação que o narrador opõe sua atividade criadora.

O embate do narrador consiste no desejo de escrever a verdade Anabel e não a ficção Anabel, quando, por exemplo, escreve no diário: “[...]Uma resistência em construir um diálogo que teria mais de invenção do que de outra coisa”⁵⁶. Portanto não quer escrever sobre Anabel nos moldes da *criação rítmica de beleza*, não deseja a idealidade, não deseja (re)criar Anabel. O narrador não quer escrever o conto em conformidade com tais valores de ordem estética, embora acredite que somente a escrita do conto poderá organizar a história que viveu com Anabel. Poder arrancar Anabel da imagem confusa e manchada que

⁵⁴ CORTÁZAR, Julio. Julio. *Valise de cronópio*. Op. cit. , p.115.

⁵⁵ Id. Ibid. p. 117.

⁵⁶ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto, op. cit.p. 155.

lhe resta é o desejo do narrador, e afirma isso quando diz: “[...]penso que faço isso por Anabel, finalmente quereria escrever um conto capaz de mostrá-la de novo para mim”⁵⁷. A escrita do conto é a recuperação de Anabel através da memória do narrador.

Entretanto escrever o conto implica submeter a sua escritura à ordem estética; significa falar de Anabel imitando-a, falsificando-a, daí a fuga do narrador em subordinar sua escritura à estrutura estética, por isso as voltas em círculo, “[...] por isso jogo estupidamente com a idéia de escrever o que não é verdadeiramente o conto (de escrever tudo o que não seria Anabel, claro) [...]”⁵⁸. Temos, então, um questionamento: escrever o que seria Anabel é escrever verdadeiramente o conto? O advérbio verdadeiramente significa escrever o conto com o procedimento de distância estética, e o narrador não quer escrever sobre Anabel esteticamente. O narrador não busca a beleza transcendente e sim a verdade Anabel.

A verdade está na ordem profunda e incompreensível da coisa Anabel. A escrita desta verdade será inevitavelmente mediatizada pela linguagem que, em si, já está na ordem estética, de forma que a única possibilidade da escrita do conto será se o narrador subordinar a ordem profunda à ordem estética. Daí advém o desejo do narrador em renunciar a toda escrita enquanto escreve. Em resumo, Anabel está na ordem mais profunda e incompreensível, e o narrador resiste em pôr essa ordem e adequá-la na ordem estética, em criação (rítmica) de beleza.

A escrita do conto, através de uma linguagem que busque ao máximo a não mediação entre o verbo e o seu signo, podemos pensar na semiótica, que, a contrário da mimese, defende que a literatura não é só representação do real, da vida, de um referencial,

⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto, op. cit. p. 157.

⁵⁸ Id. Ibid., p. 148.

ela trabalha com o seu próprio universo, a literatura fala de si própria. Barthes acredita que a narrativa não tem a função de representar, ou seja, a narrativa não é de ordem mimética⁵⁹.

Se a linguagem “imita” alguém, é a si própria. Esses embates partem da relação entre literatura e realidade. E só podemos colocar essa questão, entre o real e a literatura, considerando que a literatura não tem o poder de apresentar o real, mas apresenta um “efeito real”, ou seja, uma sensação de realidade.

Quando esse afastamento da literatura com o objeto real acontece, percebe-se mais acentuadamente o caráter de intertextualidade. No conto, por exemplo, quando o narrador cita a Annabel Lee, de Edgar Allan Poe, como paradigma de sua Anabel Flores, ao invés de compará-la com uma mulher real, torna nítida essa intertextualidade. Então, quando o escritor fala da realidade através de outro texto, a intertextualidade se apresenta e o conceito de *sèmiosis* se torna claro.

O drama do narrador de “Diário para um Conto” define-se nesta situação: ele quer falar de uma mulher que existia em sua vida real. Ele quer falar de algo real, mas, não através de um texto mimético, mas ao mesmo tempo se pergunta: “Como falar de Anabel sem imitá-la, isto é, sem falsificá-la?”⁶⁰. Tarefa difícil para o narrador que deseja falar de Anabel, recuperando Anabel, o que se torna impossível seu objetivo, uma vez que ele é um escritor e só pode fazer isso textualmente, ou deixar de fazê-lo.

Voltando a questão de representação e da literatura, dizemos que o projeto ficcional de Julio Cortázar prima pela apresentação da literatura e não pela representação literária. Essa apresentação significa aproximar o máximo possível a linguagem verbal do

⁵⁹ BARTHES, Roland. *Éléments de sémiologie* (1964). *L'aventure sémiologique*. Paris. Ed. du Seuil, 1985. (Reedição Col. Points). Apud COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, op. cit. P. 101.

⁶⁰ CORTÁZAR, Julio. *Diário para um conto*, op. cit. p. 148.

vivido, do que ele quer dizer. Sem que para isso, ele tenha que usar os “ornamentos”, ou seja, subordinar a linguagem poética à linguagem estética.

Todavia, persiste a questão: por que o modelo de narrativa que serve de paradigma à narrativa impossível do narrador é um poema, e não um conto de Poe? Julio Cortázar ao discorrer sobre a “Filosofia da Composição”, mostra que Poe, apesar de defender em seu famoso ensaio a técnica poética, deixa entrever em algumas ocasiões de seu discurso a face apaixonada da poesia. A primeira delas se dá no prefácio de *O corvo e outros poemas*, quando Poe escreve:

Não creio que este volume contenha nada de muito valioso para o público ou de muito honroso para mim. Razões alheias à minha vontade me impediram todo o tempo de esforçar-me seriamente por algo que, em circunstâncias mais felizes, teria sido meu terreno predileto. Para mim a poesia não foi um propósito, mas uma paixão...⁶¹.

Numa segunda ocasião, Cortázar fala sobre alguns poemas breves de Poe, citando o *Ulalume*, que considera o seu poema mais belo junto com *To Helen*. Segundo Cortázar:

Poe se entregou indefeso à matéria poética que nascia e ganhava forma sob os seus olhos, mas que por ser tão profundamente própria dele, era-lhe incompreensível no plano consciente. Por mais que ordenasse as estrofes, criasse ou completasse a música obsedante desta evocação necrofílica, desta confissão final de derrota, Poe não sabia o que havia escrito. [...] o poeta enamorado da técnica do verso e da música verbal, confessou mais uma vez que o final de *Ulalume* era um enigma tão grande para ele como para seus leitores⁶².

Para nós, um importante momento acontece quando Cortázar cita o próprio poema *Annabel Lee*, dizendo que:

⁶¹ POE, Edgar Allan. Prefácio à edição de *O corvo e outros poemas*. Apud Cortázar, Julio . *Valise de Cronópio*, op cit. p.117.

⁶² CORTÁZAR, Julio . *Valise de Cronópio*, op cit., p. 119-120.

Poe chorou a morte da sua mulher, e o fez com acentos que jamais poderiam ter nascido de um ‘combinar cuidadosa, paciente e compreensivamente’. Sua técnica admirável encheu de música uma urgência apaixonada, uma angústia entranhada demais para admitir dissimulação⁶³.

O que Cortázar nos diz, então, é que a técnica minuciosamente trabalhada de Poe vem depois da pulsão apaixonada, demasiadamente entranhada numa angústia, para que fosse possível a dissimulação. Por esta consideração de Cortázar sobre o poema *Annabel Lee*, encontramos a resposta de nossa pergunta: por que um poema e não um conto de Poe?

A leitura de Cortázar sobre a “Filosofia da Composição”, de Poe nos permite traçar um paralelo de coincidências com a escolha do narrador em tomar como paradigma à sua fraude de conto, o poema *Annabel Lee*, de Poe. A primeira coincidência é: “*Poe chorou a morte de sua mulher*”; de certa forma, podemos sentir um lamento do narrador pela ausência definitiva de Anabel, que havia partido com seu amante William. Porém, antes da partida definitiva de Anabel, ela e o tradutor começaram a ter uma relação um pouco mais próxima que a de cliente e tradutor. Entretanto, a expectativa do tradutor em relação à moça era diferente do que ela esperava dele, a saber: apenas traduzir as suas cartas, além de algumas tardes fortuitas de uísque, sexo e risos. Mas o tradutor, por sua vez, se envolveu emocionalmente com Anabel; começou a traduzir suas cartas para o amante com menos sentimento, muito embora preferiria não levar Anabel para o seu mundo, como, por exemplo, conhecer o seu apartamento.

Na trama do conto, o tradutor foi envolvido como elo de comunicação entre os planos de Anabel e o seu amante, que vivia do outro lado do oceano, no propósito de ajudar a uma amiga. Essa trama consistia na morte de uma prostituta, que estava

⁶³ CORTÁZAR, Julio . *Valise de Cronópio*, op. cit., p. 119

prejudicando a sua amiga Marucha, e na saída providencial dos amantes. Em alguns momentos, o narrador chama Anabel de inocente, no entanto foi ele quem se envolveu nesta trama sem a menor percepção sagaz de onde estava entrando e, mais adiante, quando a trama se desenrolava finalmente, ele mesmo conclui:

[...] foi como se Dickon Carr e Ellery Queen fossem pura merda e a inteligência ainda pior do que a merda comparada com essa milonga na qual o anjo tinha se encontrado com o outro anjo (per modo di dire, claro), para de passagem entre um tango e outro cuspir-me em pleno rosto, eles do seu lado cuspidando-me sem me ver sem saber de mim e sobretudo não se importando porra nenhuma comigo, como quem cospe no chão sem sequer olhá-lo. Sua lei e seu mundo de anjos, com Marucha e de certo modo com Dolly também, e eu deste outro lado com a cãibra e o Valium e Susana.[...] ⁶⁴.

Anjos em seu mundo, Anabel, o amante e as companheiras; é assim que o narrador os vê agora, e a ele e aos seus amigos chama de inocentes. Fica evidente o lamento do narrador por Anabel não corresponder às suas expectativas, e a própria tentativa da escritura do conto é uma prova de como chorou a “morte” dessa mulher, da sua Anabel Flores. No início do desfecho da história, ainda chegou a acreditar que Anabel viria ao seu encontro:

[...]quando voltei ao escritório tinha tudo pensado para explicar convincentemente minha ausência a Anabel; conhecia de sobra sua falta de curiosidade, aceitaria qualquer coisa... [...]. No princípio acho que a esperei vagamente,[...] no fundo me sentia ofendido por estar me abolindo tão facilmente...[...] finalmente fui ficando, fui me acostumando até agora, até os cabelos brancos, esta diabete que me encurrala no apartamento, estas recordações ⁶⁵.

Essa é a resposta a nossa pergunta. Só poderia ser um poema de Poe, e não um conto e, mais especificamente, aquele poema, pois a justificativa é simples, mas nem por isso com menos força: Anabel Flores estava entranhada demais no narrador para

⁶⁴ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 180.

⁶⁵ Id., ibid., p. 181.

admitir qualquer possibilidade de dissimulação; assim como a *Annabel Lee* era para Poe uma “[...] angústia entranhada demais para admitir dissimulação”⁶⁶. E esta maneira de escrita apaixonada é a marca do narrador cortazariano, que não consegue se desvencilhar de seu objeto de escrita para, enfim, escrevê-lo. De modo que, a escrita sobre Anabel no diário é um recurso ou estratégia de narrativa, que esse narrador encontra para a escrita de sua “fraude” de conto, como ele mesmo considera os escritos no diário sobre Anabel.

É importante ressaltar a afirmação de Cortázar de que “[...]um conto é uma obra de arte e não um poema, é literatura e não poesia”⁶⁷, porque o narrador deseja escrever um conto, porém foge e se diz incapaz de decidir pelo procedimento estético de distância entre narrador e personagem. Dizer que o conto é obra de arte e não um poema é colocar o poema na esfera do extraliterário, no campo da ordem mais profunda e, portanto, incompreensível das coisas; o que resume a tentativa frustrada da escrita do conto por parte do narrador, pois que o seu desejo é escrever sobre Anabel na ordem mais profunda, portanto, poeticamente, e não artisticamente, como invenção contística.

Apesar de todas as críticas à narrativa do escritor Bioy Casares, o narrador do conto deixa as lamentações de lado e critica, de forma mais aguda, a escolha do foco narrativo de Bioy:

- Bem – eu teria dito -, comecemos porque era uma república e não um reino nessa época, mas além disso Anabel escrevia seu nome com um ene só, sem contar que **many and many years ago** tinha deixado de ser uma **maiden**, não por culpa de Edgar Allan Poe, mas de um viajante comercial de Trenque Lauquen que a deflorou aos treze anos. Isso sem falar que além disso se chamava Flores e não Lee, e que teria dito descabaçar em vez da outra palavra que ignorava totalmente ⁶⁸.

⁶⁶CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*, op. cit. p. 119

⁶⁷ id., *ibid.*, p. 128

⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. *Diário para um conto*. op. cit. p.p. 147-148.

Pela primeira vez, o narrador do conto é direto em suas idéias, não é apenas porque não consegue escrever o conto, a causa de sua ironia em relação ao narrador ideal, nem por ressentimento, mas por acreditar em outras convicções literárias: para se chegar mais próximo à realidade Anabel, seria impossível escrever da maneira de Bioy: com distanciamento estético entre narrador e personagem e dando as referências de tempo, lugar e nome.

É ironicamente significativa a escrita do narrador ao dizer que Anabel deixou de ser uma donzela não por causa de Edgar Allan Poe, mas por um viajante comercial que chegara à sua cidade; nisto está contida a idéia de que não foi ficcionalmente que Anabel foi deflorada (ainda que estejamos falando de um conto), mas é um dado de sua história.

Um outro traço do narrador do conto é este; o de não conseguir escrever a ficção Anabel, muito embora escreva em seu diário, após a recordação de um diálogo, o seguinte pensamento: “(Não me lembro, como poderia **me lembrar** desse diálogo. Escrevo-o escutando-o, ou o invento copiando-o, ou o copio inventando-o. É o caso de se perguntar de passagem se não será isso a literatura)”⁶⁹.

Recordar o diálogo já é, de certa forma, uma invenção, uma cópia do diálogo já ocorrido. Aqui é curioso também o fato de o narrador pôr em destaque a forma verbal **me lembrar**, colocando-nos frente a frente com a sua impossibilidade do conto: estou tentando escrever sobre mim mesmo. Cito: “[...] procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel”⁷⁰.

⁶⁹ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit., p. 166.

⁷⁰ Id, ibid p.182.

O narrador sabe que escrever sobre Anabel é reescrever algo de sua vida, e agora talvez com outros olhos, rever a si próprio sem a maquiagem da ilusão sobre seu passado, sobre a sua relação com Anabel. Quando ele diz “[...] e é tão triste escrever sobre mim mesmo...”⁷¹ é porque essa reescrita de si próprio apresenta o que ele é. O narrador deu-se conta de que desde o começo, falava de si, tomando Anabel como uma citação, que a partir dela, de sua história com ela, começou a escrever sua própria história.

Antoine Compagnon, aponta que “[...] a citação é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita”⁷². Anabel é o ponto de partida na escrita do narrador. Ela é a epígrafe do livro de sua existência, é a origem de seu fazer literário. É através de Anabel que o narrador se escreve como sujeito.

Dizer que o poema é de Edgar Allan Poe é aceitar a cópia, o limite em que o ato de escrever perde-se em si próprio. Em “*Pierre Menard : Autor de Quijote*” Jorge Luís Borges, penetra no mais profundo íntimo da reescrita. Se escrever é sempre reescrever, Borges utiliza truques que disfarçam a cópia que fez de Cervantes, tornando o seu “*Quijote*”, mais que uma mera cópia, quase um “clone” que possui tudo que o original possui, mas que é outra personagem. Em “Diário para um Conto”, o narrador tenta por esses mecanismos literários sutis do ato de copiar, reescrever sua vida.

O que acontece é que o narrador dialoga com Edgar Allan Poe, em seu poema *Annabel Lee*. É uma brincadeira quando ele, o narrador, coloca como sendo o escritor Bioy Casares quem escreveu essa história, como o jogo borgeano em *Pierre Menard*.

⁷¹ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p.p.182

⁷² COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo horizonte: UFMG, 1996. p.33

O escritor do diário, escrevendo ficção em suas anotações pessoais, coincide em pensamento com a teoria do narrador de *O Jogo da Amarelinha*, que acredita, que *tudo é escrita, ou seja, fábula*, enfim, que tudo é invenção. Dessa forma, é através desse instrumento de escrita – o diário –, que a história de Anabel vai sendo construída pelo narrador; que o conto torna-se, então, possível.

O narrador tem a narrativa do escritor Bioy Casares como um paradigma na elaboração de sua teoria do conto, que consiste em desconstruir a estrutura da narrativa ideal (possível), isto é: narrar com o procedimento de distância estética e com as referências de tempo, lugar e nome. O que se trava na narrativa cortazariana é um embate entre o narrador do conto e o narrador ideal (o escritor Bioy Casares). O narrador-personagem dá ao leitor as mesmas referências de tempo, lugar e nome (como assim fez o escritor Bioy Casares), mostrando-nos que, em qualquer espaço de escrita, seja um diário ou um livro de contos, não há como fugir da ordem estética, pois que a forma das letras do idioma é já um instrumento da estética, ou seja, a linguagem em si é de ordem estética. E, dessa forma, vai-nos sendo revelada a história de Anabel; que se chamava Anabel Flores e foi deflorada aos treze anos por um viajante, em Trenque Lauquem, já na época da república e não na dos reinos.

Cortázar, no seu ensaio “Teoria do Túnel”, no item 3. “Vocação e Recurso”, aborda a diferença que define o perfil do escritor vocacional e do escritor contemporâneo. Ele começa o texto, mostrando o que é que objetiva um escritor vocacional, que cultua a forma do livro:

A ênfase mais intencionada do escritor repousa na estrutura estética do livro, sua perfeição e adequação verbal. [...] Dessa maneira, Flaubert está antes de mais nada preocupado com a resolução formal de sua obra

literária. [...] não em vão um André Gides vai afirmar, com certa petulância, que só pela forma as obras do homem duram⁷³.

E ainda diz: “O Livro como fim estético, a crescente renúncia a utilizá-lo em função panfletária ou pedagógica, acentua-se em escritores como Balzac, para culminar com aquele que fará do livro a razão de ser da literatura, Gustave Flaubert”.⁷⁴ Esta postura cortazariana é uma contra-investida direta e clara em escritores que ele define como os vocacionais, aqueles que supõe terem uma:

[...] íntima harmonia prévia entre um sistema de elementos enunciáveis, uma carga afetivo-intelectual determinada e um instrumento expressivo: a linguagem literária, o estilo. Um escritor vocacional busca e estabelece no curso de suas primeiras obras o equilíbrio paulatino entre sua necessidade de enunciar e seu instrumento enunciador⁷⁵.

É por esta via de paradigma com o escritor vocacional que Cortázar escolhe o olhar de seu narrador; um narrador que parte de um modelo de narrativa para dizer que a (sua) narrativa é, de certa forma, impossível, uma vez que busca, resgatando Anabel do passado, a compreensão dos fatos e, até mesmo, os fatos como verdade. Mas o narrador, ao tentar escrever o conto, cai sempre no mesmo círculo vicioso de sua memória, que a compreende como uma “[...] memória que não tem demasiados méritos [...] já que esquece tanta coisa mais importante”⁷⁶.

Em um momento de lampejo de esperança, em que o narrador percebe que nem tudo é fatalmente invenção, há uma frágil suspeita de que seja possível a escrita do conto, o conto como verdade definitiva:

Não, nem sempre há invenção ou cópia. Ontem á noite pensei que tinha de continuar escrevendo tudo isto sobre Anabel, que possivelmente me

⁷³ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. op. cit. v.1. p. 30.

⁷⁴ Id. Ibid., p. 32.

⁷⁵ Id. Ibid., p.38.

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit., p. 155.

levaria ao conto como verdade última, e de repente foi outra vez o quarto da Reconquista, o calor de fevereiro ou março,[....]⁷⁷.

O que se discute na citação acima é a questão da literatura como cópia ou invenção, literatura em contra-ponto á realidade. Ao acreditar que nem sempre há a cópia ou invenção na escrita, é pensar a literatura não apenas como cópia da realidade, mas como potência do falso ou do simulacro.

Articulamos essa passagem do conto com a “reversão do platonismo”, da filosofia nietzscheana, quando, no século XIX, Nietzsche promove a potência do falso, evidenciando o que toda uma tradição filosófica do pensamento ocidental, fundamentada na busca da verdade, havia recalcado. Gilles Deleuze recobra o projeto da filosofia nietzscheana em “Platão e o simulacro”⁷⁸, pontuando que o sentido do termo “reversão” não deve ser entendido como um rechaço ao modelo platônico, ao contrário, deve-se retomar a estratégia platônica de seleção e exclusão, com a intenção de “[...] encurralar esta motivação – assim como Platão encurrala o sofista”⁷⁹.

A estratégia platônica defende um processo de seleção do verdadeiro, excluindo, dessa forma, o falso, através da autenticidade da Idéia ou Modelo, como essência verdadeira. Dessa forma, a estratégia platônica se baseia em selecionar “pretendentes” bem fundados (as cópias), garantidos pela semelhança ao Modelo, à Idéia. O simulacro, por sua vez, “[...] é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude”⁸⁰.

⁷⁷ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit., p. 167.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva. 1974. (Estudos, 35)

⁷⁹ Id., Ibid., p. 259.

⁸⁰ Id. Ibid., p. 263.

Essa dessemelhança do simulacro não deve ser entendida como uma “cópia mal fundada” ou “falsa cópia”, mas como um elemento desestabilizador que põe em discussão as próprias noções de cópia e modelo. Esta é a potência do simulacro. Vale ressaltar, ainda, que toda a filosofia nietzscheana, quando se trata de representação, aponta para a não existência de distinção entre cópia e simulacro, estremecendo a rigidez da hierarquia platônica, colocando tanto a cópia quanto o simulacro no plano da encenação. Dessa forma, a escrita do conto sobre Anabel teria a potência do simulacro e do falso, se fosse escrito, porém, de assalto o narrador é pego novamente pela crueza do presente – o quarto da Reconquista e o calor de fevereiro ou março...

Escrever o conto seria enquadrar a história que o narrador/ tradutor viveu com Anabel num real definitivo, numa verdade absoluta e última. Seria fixar a verdade da história num papel, como o registro último dos acontecimentos. E a história, Anabel e o narrador são muito mais que esse registro de papel. Ainda em “Teoria do Túnel”, Julio Cortázar acrescenta que:

[...] nenhum dos escritores vocacionais parece conhecer a dúvida que angustia o escritor contemporâneo, reflexo localizado de uma angústia generalizada do homem de nossos dias: a dúvida de que talvez as possibilidades expressivas estejam impondo limites ao exprimível; que o verbo condicione seu conteúdo, que a palavra esteja empobrecendo seu próprio sentido⁸¹.

O escritor contemporâneo opõe-se ao escritor vocacional, pois que não busca a imanência do verbo, já que, para esse escritor, escrever não passa de um recurso; pois escrever é a única maneira que encontra para agir, para se auto-realizar, “[...]à margem de qualquer realização estética ou com a realização estética[...]”⁸².

⁸¹ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. Op. Cit. v.1. p. 30.

⁸² Id. Ibid. p.46.

Essa distinção cortazariana entre o escritor vocacional e o “jovem escritor rebelde”, que surgiu nas décadas de 1910 e 1920, está claramente presente em sua produção ficcional, como confirma o narrador, ao escrever, no dia 26 de fevereiro em seu diário, o seguinte:

Escritores que aprecio têm sabido criticar amavelmente a linguagem de alguém como Anabel. Divertem-se muito, claro, mas no fundo essas facilidades da cultura me parecem um pouco canalhas, eu também poderia repetir tantas frases de Anabel ou do porteiro galego e no final pode até acontecer que o faça se acabar escrevendo o conto, não há nada mais fácil⁸³.

Escrever o conto seria uma tarefa fácil demais para o narrador. Seria trabalhar pelo equilíbrio entre o instrumento enunciativo (a linguagem) e a sua necessidade de enunciação. Seria repetir as frases de Anabel ou do porteiro galego, em sua linguagem, de pessoas de classe social baixa. O narrador, então, estaria mais inclinado para o escritor vocacional do que para o escritor rebelde, que rechaça tal facilidade. E sabe que, somente aceitando todos os procedimentos da narrativa ditos até aqui, ele poderia escrever, finalmente, o conto.

Na escrita do dia 4 de fevereiro, o primeiro parágrafo inicia uma observação do narrador sobre o processo de narração que deseja: “Curioso, ontem não pude continuar escrevendo (refiro-me à história do viajante comercial), precisamente talvez porque senti a tentação de fazê-lo e lá estava somente Anabel, sua maneira de me contar o fato”⁸⁴. Durante toda a narrativa, a que temos acesso através do diário, percebemos um narrador que registra a trajetória técnica do seu processo narrativo, mostrando-nos que a técnica de Bioy e Poe não servem como modelo para a escrita do conto que deseja escrever. Mas é a

⁸³ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 175.

⁸⁴ Id. ibid. p. 148.

partir desse modelo, como um contra-ponto, que o narrador monta literariamente sua estratégia narrativa: ao dizer que o modelo Bioy/Poe é tudo o que ele não deseja como narrativa para o seu conto sobre Anabel, o narrador faz do modelo Bioy/Poe um paradigma de sua escrita.

Quando o narrador pontua que a sua impossibilidade de escrita se dá justamente pela presença de Anabel, é porque ela foi a ponte entre a história do viajante comercial e o narrador. O que significa que a história do viajante comercial é a história de Anabel. É a história, enfim, daquela adolescente que se tornou prostituta e veio parar num subúrbio de Buenos Aires.

Anabel é o seu objeto, é o seu desejo de narrativa. O narrador quereria escrever um conto sobre Anabel. Entretanto lhe sobrevém o seguinte questionamento:

Como falar de Anabel sem imitá-la, isto é, sem falsificá-la? Sei que é inútil, que se entro nisso terei de me submeter à sua lei, e que me falta a habilidade e a noção de distância de Bioy para me manter longe e marcar pontos sem dar demasiado as caras. Por isso jogo estupidamente com a idéia de escrever tudo o que não é verdadeiramente o conto (de escrever tudo o que não seria Anabel, claro)⁸⁵.

Se escrever o conto é escrever sobre Anabel ficcionalmente, isto significa escrever ou narrar uma história, de acordo com o modelo da estrutura da narrativa literária, com procedimento de distância estética e referência de nome, lugar e tempo. No entanto o narrador não deseja escrever essa Anabel ficcional, imitando-a, falsificando-a, e sim a verdade Anabel. Então, por que o narrador coloca que esses registros de seu processo narrativo escritos num diário é um jogo, que consiste em “[...]escrever tudo o que não é verdadeiramente o conto (de escrever tudo o que não seria Anabel)”⁸⁶?

⁸⁵ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 148.

⁸⁶ Id. Loc. Cit.

Talvez porque a única possibilidade de escrever sobre Anabel seja através da ficção. Não há mais a possibilidade de resgatar Anabel. E por isso o encadeamento preciso com as voltas a seguir, que mais parece um desabafo e uma confissão do narrador ao perceber a sua irrealizável empreitada: “[...] por isso o luxo de Poe e as voltas em círculo, como agora a vontade de traduzir esse fragmento de Jacques Derrida que encontrei ontem á noite em *La vérité en peinture* [...]”⁸⁷.

Por isso *o luxo de Poe*, além da técnica que o narrador admira (e sabemos que a eleição de Poe não reside apenas na técnica, mas sobretudo na paixão contida no poema), podemos ver essa expressão “luxo de Poe” como um certo despeito em relação ao narrador que conseguiu narrar sua história com a sua Annabel Lee, um narrador que teve a coragem de dizer que sua Annabel morreu, um narrador que assumiu o seu amor por sua Annabel, um narrador que pronunciou a própria morte quando diz que jaz ao lado de sua amada, de sua noiva Annabel Lee, em seu sepulcro junto ao mar. Enfim, “o luxo de Poe” carrega toda essa simbologia de um narrador, que através de sua amada falou, sobretudo, de seu próprio amor, ou seja, falou de si mesmo.

Mas, “o luxo de Poe” resulta num poema, com técnica fina e bastante trabalhada na rima, de acordo com os procedimentos de ordem estética. Porém, o narrador cortazariano rejeita essa ordem. Os procedimentos dessa ordem põem a literatura no lugar de bela arte e o livro no lugar de um instrumento produzido por uma arte, com seus gêneros, temas, estruturas e técnicas. E, como vimos em Poe, a arte busca a beleza, distinguindo-se da verdade. Entretanto, o escritor Julio Cortázar propõe a desconstrução da

⁸⁷ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 148.

literatura como bela arte, deseja pôr a literatura no lugar de verdade possível, no lugar de reconhecimento.

Fugindo da escrita do conto e dando voltas em círculo, o escritor do diário começou a traduzir um fragmento do filósofo francês Jacques Derrida, que segundo ele, “[...] não tem absolutamente nada a ver com tudo isso mas que se lhe pode ser aplicado assim mesmo em uma inexplicável relação analógica [...]”⁸⁸.

Observando, que o fragmento de Derrida se refere a alguém que enfrenta algo que lhe parece belo, o narrador justifica, portanto, a escrita do fragmento como sendo possível. Porém, o narrador do conto, por sua vez, diz que enfrenta “um nada, que é este conto não escrito, um vazio de conto, uma fraude de conto”.

Destacamos um ponto da tradução do fragmento de Derrida, em que o filósofo, traduzido pelo narrador-personagem, enfatiza a ausência de algo; esse algo que lhe escapa – o belo:

[...] não (me) resta quase nada: nem a coisa, nem a sua existência, nem a minha, nem o puro objeto nem o puro sujeito, nenhum interesse de nenhuma natureza por nada. Entretanto eu amo: não, ainda é muito, é ainda interessar-se sem dúvida na existência. Não amo, porém me comprazo nisso que não me interessa, ao menos nisso que é indiferente que ame ou não. [...] não tomo o que recebo. E no entanto eu o dou para mim mesmo. Posso dizer que o dou para mim? É tão universalmente subjetivo – [...] – que pode vir somente de um todo externo. Inassimilável. [...] Não o tomo, não o recebo, não o devolvo, não o dou nunca para mim porque eu (eu, sujeito existente) nunca tenho acesso ao belo enquanto tal. O fato de existir não me dá jamais um prazer puro.⁸⁹

Este fragmento de Derrida tem uma relação com a teoria que o escritor do diário está construindo com os seus registros; justamente porque nunca, enquanto sujeito, o

⁸⁸ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 148

⁸⁹ Id. Ibid., p. 149.

escritor poderá chegar à narrativa enquanto tal, ou seja, ao presente do acontecimento, porque toda narrativa é já passado.

Podemos sobrepor ao fragmento de Derrida os personagens do conto e vamos ver que há uma estreita relação entre o fragmento e a angústia pela qual passa o narrador: ao narrador não lhe resta quase nada: nem a coisa Anabel, nem a existência da coisa Anabel, nem a sua própria existência, nem Anabel em estado puro, nem o narrador está em estado puro, entretanto o narrador ainda ama, ou seja, ainda guarda na memória as lembranças de sua história com Anabel e isso significa, de alguma forma, interessar-se pela existência de Anabel.

Quando o narrador coloca que foi possível para Derrida escrever esse fragmento, ele – o narrador – justifica tal possibilidade na premissa de que Derrida está falando de alguém que enfrenta algo que lhe parece belo, no entanto o narrador enfrenta um vazio de conto, um conto não escrito, uma fraude de conto, isto é, um desejo (que se sabe irrealizável) de escrita. O vazio de conto para o narrador é, de certa forma, Anabel; “[...] há Anabel embora não haja conto. E o prazer reside nisso, ainda que não seja um prazer e se pareça com alguma coisa assim como uma sede de sal, como um desejo de renunciar a toda escrita enquanto escrevo [...]”⁹⁰.

Renunciar a toda escrita enquanto escreve é o desejo do narrador, por isso é tão falso simplesmente imitar Anabel; por isso é impossível o narrador compreender o que sente. Sua história com Anabel se passou nos anos 40 da velha Buenos Aires, e somente quarenta anos depois o tradutor de francês e inglês sente um desejo inexplicável e incontrolável de escrever um conto sobre Anabel. Este desejo de renunciar a toda escrita enquanto escreve é o desejo de romper com a linguagem através da própria linguagem,

⁹⁰ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 150.

fazendo assim algo extralinguagem existir por meio da linguagem. A imagem que Cortázar nos propõe é a de um túnel em construção: “Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica de um túnel, destrói para construir”⁹¹.

A expressão “o luxo de Poe” e o fragmento de Derrida formam um encadeamento linear do pensamento teórico do narrador. O fragmento de Derrida mostra claramente a impossibilidade da narrativa. O narrador cortazariano nos apresenta um ressentimento e um despeito em relação ao narrador de Poe, pois este consegue (e só assim) falar de si mesmo, através de sua Annabel Lee; ao contrário dele, que não consegue escrever o conto sobre Anabel.

A possibilidade e a realização da escrita do narrador de Poe, em oposição ao narrador do conto que não realiza o que pretende, estão claramente explicadas no fragmento de Derrida. Ele usa “o luxo de Poe”, com sua Annabel Lee, como paradigma de uma narrativa possível diante de uma outra não possível e, através do fragmento, explicita a causa de sua frustração do conto, que aqui destacamos: “[...] *eu* (eu, sujeito existente) nunca tenho acesso ao belo enquanto tal. O fato de existir não me dá jamais um prazer puro”⁹².

A existência é o presente, e a narrativa trata com algo que já é passado, por essa razão é impossível chegar até Anabel enquanto Anabel; pois como diz o fragmento de Derrida sobre o fato de sentir o prazer puro: “[...]em última instância, este prazer que me dou, pelo qual me dou, nem sequer o experimento, se experimentar significa sentir:

⁹¹CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. op. cit. v 1. p. 49.

⁹²CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 149.

fenomenalmente, empiricamente, no espaço e no tempo de minha existência interessada ou interessante. [...] O fato de existir não me dá jamais um prazer puro”⁹³.

É impossível sentir e atingir o belo enquanto tal na existência presente. O “luxo de Poe” e o fragmento de Derrida mostram que o narrador sabe que é impossível a escrita do conto porque Anabel é passado.

Através das elaborações do narrador, Cortázar sugere que a narrativa não seja apenas mais um modo ou estilo do gênero; reclama, entretanto, um reconhecimento da literatura com valor de possibilidade. Cortázar quer uma literatura não apenas vista como apreciação estética ou contemplação, mas sobretudo como reflexão e até mesmo reflexo da vida, do outro, de si mesma.

Não é à toa que o narrador⁹⁴ de *O jogo da Amarelinha* afirma que “A nossa verdade possível tem de ser invenção, ou seja, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura todas as turas deste mundo. Os valores, turas, a santidade, uma tura, a sociedade, uma tura, o amor, pura tura, a beleza, tura das turas”⁹⁵.

Colocar que a cultura das coisas é invenção é questionar as verdades definitivas. Cultura significa “aplicação do espírito a um determinado estudo e também reunião de conhecimentos básicos indispensáveis para o entendimento de qualquer ramo do saber humano”⁹⁶. Esses conhecimentos nada mais são do que verdades estabelecidas por determinados pontos de vista a partir de experiências pessoais; e as provas de que essas verdades são realmente verdadeiras estão em quem as crê como verdade. Quando o

⁹³CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p.149.

⁹⁴ O narrador de *O Jogo da Amarelinha* mescla entre a 1ª. Pessoa e a 3ª. Pessoa, em 1ª. Pessoa quem narra é Horácio Oliveira.

⁹⁵ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. op. cit.p. 493

⁹⁶ MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa/ São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

narrador diz que a verdade possível é invenção, justifica a condição da literatura ficcional como uma verdade possível, pois é invenção. Ou seja, é totalmente real a invenção.

Está muito clara a postura do escritor do diário na sua eleição de narrar a história; ele não deseja entrar nessa questão da imitação literária, caso entrasse, sua escrita estaria subordinada à estrutura da ordem estética. O tema da mímese é ainda motivo de discussão no âmbito dos estudos literários. A representação na arte é um assunto que surgiu desde Aristóteles, com sua *Poética*; na qual o conceito de arte estava diretamente ligado à imitação, à representação das coisas e dos homens:

A epopéia, o poema de cunho trágico, o ditirambo e, na maior parte, a arte de quem toca a flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações. [...] Da mesma maneira como alguns imitam coisas, expressando-se por traços e por cores (pela arte ou pela prática), assim também acontece nas citadas artes; todas realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, de modo separado ou combinado⁹⁷.

Mas como será que o escritor Julio Cortázar considera a questão da representação na literatura? Cortázar busca um ideal literário: a não mediação entre o vivível e o verbo. Para Cortázar, a representação é apenas um pensamento do passado, o tempo em que se acreditava que a arte representava o “real”; a literatura cortazariana vem defender a idéia de que a arte nunca representou o real, ela já é, ao seu modo, real. Para que não haja mais a mediação entre verbo e vivência, Cortázar propõe uma literatura de ruptura à estrutura da ordem estética, a qual o escritor clássico-tradicional subordina a sua escrita, pois “[...] o seu estilo tende a se uniformizar retoricamente – e então a decadência se precipita, irremissível -, como se o escritor fosse menos indivíduo que instrumento-agente dentro de uma ordem que o subordina e o supera⁹⁸”.

⁹⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural. 1999. p.p. 37. (Coleção Os Pensadores)

⁹⁸ CORTÁZAR, Julio. Teoria do Túnel. op. cit. v. 1. p.30.

Renunciar a que a narração seja uma obra de arte é trazê-la para a esfera do palpável, do atingível, é quebrar com a aura sagrada que envolve a arte, é senti-la na pele, é experienciá-la, saboreando-a em seu gosto inventado, possível. Cortázar vê que o romance hedonista é de alguma forma *voyeur*, e isso sugere que tal classificação de romance, que tem uma intenção específica, não passa de um tratado ético de como seguir, tem sempre um fim moral, uma moral sem questionamentos, que aceita determinações, (im)pondo como referência um modelo exemplar de conduta. Morelli deseja e aspira por um romance com imagens, em que o mais importante seja a imagem literária em si, e não a mensagem por trás dessa imagem.

Segundo a teoria cortazariana, a linguagem poética é imagem. E essa linguagem faz parte do projeto literário de Cortázar, que é desconstruir o rigor que a linguagem estética impõe ao escritor. A linguagem subordinada à ordem estética é aquela em que o escritor busca o equilíbrio perfeito e harmônico entre as estruturas que o idioma lhe oferece e o enunciado que ele constrói.

Compagnon, em *O demônio da teoria*, sintetiza a discussão teórica sobre a representação na literatura. Coloca as três leituras que foram feitas, no âmbito dos estudos literários, da obra que é uma referência no tema da mimese – *A Poética*, de Aristóteles.

Segundo ele, a primeira leitura, a da tradição, apontava a mimese como imitação do mundo, pura e simplesmente; a segunda leitura, em geral feita por teóricos modernos, que viam na *Poética* uma técnica de representação, retrucavam que a mimese não possuía uma exterioridade e apenas fazia pastiche da literatura⁹⁹. A terceira leitura, que

⁹⁹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. op. cit., p. 127.

vê a mimese não mais passiva e sim ativa, diz que a mimese constitui aprendizagem, e, se há aprendizagem, existe alguém para aprender, para piscar o olho – o leitor.

Esta terceira leitura que Compagnon apresenta em seu livro está respaldada na teoria de Paul Ricoeur, em seu trabalho intitulado, *Temps et récit* que diz:

[...] a *mimèsis*, imitação ou representação de ações, mas também agenciamento dos fatos, é exatamente o contrário do ‘decalque do real preexistente’: ela é imitação criadora. Não duplicação da presença, mas incisão que abre o espaço da ficção; ela instala a literariedade da obra literária: o artesão das palavras não produz coisas, apenas quase-coisas, inventa o como-se¹⁰⁰.

Ricoeur fala da mimese como representação de ações, mas também como agenciamento dos fatos, e por isso ela é imitação criadora, e não um mero decalque do real. Destaquemos aí os fatos, as ações, o mundo, porque Ricoeur via na mimese uma ligação com o mundo, ou seja, ela não está desvencilhada da referência. E o escritor Julio Cortázar sabia dessa ligação.

Morelli, o personagem teórico-crítico e também escritor de *O jogo da Amarelinha*, ao perguntar como contar sem cozinha, sem maquiagem, sem piscadelas de olho ao leitor, nos fala da referência, de sua importância, de sua necessidade para a literatura, porque “[...] o real nunca está de todo ausente em substituição a uma lógica puramente alegórica”¹⁰¹.

Em *O jogo da Amarelinha*, encontramos uma espécie de declaração de amor à mimese; Cortázar pontua a mimese como imitação criadora, um quase-coisas, um como-se, e afirma a sua identificação com a teoria que diz que a mimese não é simplesmente réplica da cópia do original:

¹⁰⁰ RICOEUR, Paul. Apud. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, op. cit. p. 130.

¹⁰¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*, op. cit, p.138

A ironia da história desejou que, no mesmo momento em que a representação da realidade se tornava objetiva e, por conseguinte, fotográfica e mecânica, um brilhante parisiense que queria fazer realismo tivesse sido impulsionado pelo seu notável gênio a devolver à arte sua função de criadora de imagens¹⁰².

A angústia que caracteriza o escritor contemporâneo, de acordo com o ensaio “Teoria do Túnel”, está presente na ficção e também na teoria cortazariana, mostrando que a literatura fala da literatura, ou seja, uma arte fala dela mesma. A literatura fala do mundo, mas fala do mundo literariamente, e, ao falar literariamente, está falando de sua própria arte. Por isto o que existe para Julio Cortázar é a apresentação da literatura, ao invés de a literatura ser a representação de algo exterior a ela (o real, o mundo). A literatura não significa, ela é, e, ao ser, ela se mostra, se apresenta. A representação na ficção cortazariana não prima pela representação de um real, mas sim defende a própria apresentação de sua arte: a literatura. É como se a literatura viesse apresentar a existência das palavras pela palavra.

É por esta via do pensamento teórico-literário que o escritor cotidiano, o narrador de “Diário para um conto”, traça a trajetória de sua narrativa. A postura literária do narrador é de recusa de uma literatura que está subordinada à linguagem estética. A decisão do narrador por uma escrita extraliterária é clara quando registra em seu diário que escreve tudo o que não é verdadeiramente o conto nem o que realmente seria Anabel.

Com todas as elaborações de rejeição do método tradicional na escrita de um conto, o narrador coloca nitidamente sua eleição por uma metodologia de escrita. Neste item, vamos tratar do método desse escritor que, de certa forma, foge à escrita do conto, e,

¹⁰² CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da Amarelinha*. op. cit. p 549-550.

segundo suas considerações, sendo o conto finalmente escrito, sua linguagem estaria fatalmente fadada à subordinação da linguagem estética.

Ao aparecer fortuitamente uma foto de Anabel, o narrador deixa claro ao leitor que, até o momento, em que o desejo de escrever um conto sobre Anabel se instalasse com toda a sua força de “comichão”, a presença da moça, na memória do narrador, ainda não havia sido despertada, pois a foto de Anabel servia despreziosamente como um marcador de página num romance de Onetti. É como se a presença de Anabel estivesse guardada por quarenta anos na memória do narrador e um elemento concreto, como uma foto, a fizesse despertar. Entretanto, a partir deste novo elemento que surgiu, o narrador recordou do primeiro dia em que Anabel foi ao seu escritório e nos conta, com a sua eleição de detalhes, como a moça se apresentou diante de seus olhos: “[...] tinha o cabelo preso [...], e o que mais se destacava nela era a carteira de plástico brilhante e uns sapatos que não tinham nada a ver com as onze horas da manhã de um dia útil em Buenos Aires”¹⁰³.

À tarde quando volta a escrever em seu diário, o narrador dá dicas a seus leitores que releu o que havia escrito pela manhã, pois que se pergunta: “Estou escrevendo o conto ou continuo os preparativos para provavelmente nada?”¹⁰⁴. Ele é o primeiro leitor de sua escrita. O método do escritor do diário consiste em, através de sua própria memória, remontar para si mesmo e para o leitor a história de Anabel. Porém, vale ressaltar que sua memória é fragmentada, não lembra dos acontecimentos cronologicamente, ou de maneira linear. Faz-se aí uma metodologia de trabalho diferente da metodologia da narrativa tradicional, propondo uma outra: não segue a narrativa de maneira cronológica, de acordo com os fatos, como aconteceram no passado.

¹⁰³ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 151-152.

¹⁰⁴ Id., *ibid.*, p. 152.

Podemos ler a metodologia do trabalho do narrador do conto de Cortázar a partir do conceito freudiano de perlaboração que Jean-François Lyotard utiliza em “Reescrever a Modernidade”¹⁰⁵, quando o filósofo trabalha a questão da reescrita na modernidade.

Segundo Lyotard, não se faz possível diferenciar um acontecimento anterior (*proteron*) para algo que está para acontecer (*husteron*), sem que se possa situar o fluxo dos acontecimentos em um agora. Da mesma forma que é impossível dominarmos esse “agora”, uma vez que ele é constantemente arrastado pelo fluxo de consciência, isto é, o “agora” é o curso das coisas, o curso da vida, não cessa de dissipar¹⁰⁶.

A teoria psicanalítica freudiana distingue repetição, memorização e perlaboração. A repetição é oriunda de uma neurose ou psicose, que resulta de um dispositivo, permitindo, assim, que o desejo inconsciente se realize pela repetição, fazendo com que toda a existência desse sujeito seja organizada como num drama, vista como sina ou destino.

A memorização, por sua vez, significa escrever sempre e mais, e não escrever de novo, (escrever por cima de). Entretanto, Lyotard pontua que a reescrita nietzscheana repete o mesmo erro, embora o pensamento nietzcheano seja o de “não existir nada”, “porque nada existe que seja princípio ou original”, o filósofo alemão denomina de “Vontade de Poder” aquilo que funde as perspectivas, reiterando, assim, no ocidente o processo metafísico de repetição¹⁰⁷.

¹⁰⁵ LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. In: _____. *Inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1990. p. 33-43.

¹⁰⁶ Id. Ibid. p. 33.

¹⁰⁷ Id., ibid., p. 37.

Então o processo de memorização está estritamente ligado ao desejo. É nesse momento que Freud separa a perlaboração da lembrança, visando uma reescrita que escapasse da repetição. Relembrar significa querer apreender o que se tornou passado, e Lyotard, citando a tragédia Édipo, observa que “[...] a vontade de identificar a origem do mal advém de uma necessidade do desejo. Porque é da essência do desejo desejar igualmente libertar-se de si próprio, uma vez que o desejo não é suportável (...) tentar recordar é provável mente uma outra maneira de esquecer”¹⁰⁸.

Vemos esse desejo de livrar-se da comichão de conto se manifestar diversas vezes no narrador de “Diário para um conto”. O desejo de escrever um conto sobre Anabel parte do princípio de querer agarrar o passado, de exibir, como disse Lyotard, o crime original, perdido. Para ilustrar o que estamos dizendo, citamos um fragmento escrito no diário:

A verdade é que teria gostado de escrever sobre tudo isto, fazer um conto sobre Anabel e aqueles tempos, possivelmente teria me ajudado a me sentir melhor depois de tê-lo escrito, deixar tudo em ordem [...]¹⁰⁹.

Entretanto, contrário a esse processo de memorização, Freud decide pelo conceito de perlaboração, que consiste num trabalho sem fim, sem vontade, ou seja, um trabalho que não é guiado pelo conceito de um objetivo¹¹⁰. Mas a perlaboração tem uma finalidade, que é permanecer no gesto duplo da reescrita, ou seja, a reescrita em direção ao interior e ao posterior, o que significa seguir a regra da “atenção igualmente flutuante”, de Freud. Lyotard afirma que:

[...] o único fio condutor de que dispomos na perlaboração é o do sentimento ou antes, da escuta do sentimento. Um fragmento de frase, um pedaço de informação, uma palavra que ocorra, ligando-se de

¹⁰⁸ LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. op. cit., p.38.

¹⁰⁹ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 181-182.

¹¹⁰ LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. op. cit., p.39.

imediatamente a uma outra unidade. Não há raciocínio, argumento ou mediação¹¹¹.

É dessa forma que pouco a pouco, o narrador se aproxima da composição de uma cena, relacionando o passado de Anabel com o dele - o tradutor, que agora está diabético, incrustado num apartamento. Lyotard ainda pontua que não é possível ser representado como num quadro, o tempo perdido é o que representa os elementos do quadro, mas um quadro impossível.

Por fim, Lyotard conclui que esta reescrita, a partir do conceito de perlaboração, não fornece nenhum conhecimento do passado, mas que a análise do passado está mais sujeita a técnica e a arte do que o conhecimento. Por esta razão, o narrador não consegue escrever o conto, pois que não pretende a técnica, a arte, e sim o conhecimento, ou até mesmo pensar em como poderia ter sido diferente o passado: “[...]O pior é que não consigo me convencer de que nunca poderei escrevê-lo porque entre outras coisas não sou capaz de escrever sobre Anabel [...]”¹¹².

Sendo assim, o conceito de Perlaboração permanece na reescrita do conto, o conto não como um fim, mas como uma constante flutuação na memória do narrador da coisa recalcada – Anabel.

À primeira vista, pode-se ter a impressão que a linha que tece a narrativa está perdida no labirinto dos fatos do passado, mas quando o escritor do diário escreve, deixando que as coisas venham por conta própria, que se apresentem por si, já é um método de trabalho. Vejamos com a citação do narrador:

Velhíssimo, novelo nebuloso com tantas pontas, posso puxar por qualquer uma sem saber no que vai dar; a desta manhã tinha um ar cronológico, a primeira visita de Anabel. Continuar ou não continuar

¹¹¹ LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. op. cit., p.39.

¹¹² CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 182.

esses fios: aborrece-me a repetição, mas também não gosto dos **flashbacks** gratuitos que complicam tantos contos e tantos filmes. Se vêm por conta própria, tudo bem; afinal quem sabe lá o que é realmente o tempo mas nunca determiná-los como plano de trabalho. Da foto de Anabel deveria ter falado depois de outras coisas que lhe dessem mais sentido, se bem que apareceu assim por algum motivo[...]”¹¹³.

O narrador, então, apresenta a sua metodologia do trabalho de escrita: se uma lembrança lhe vem à mente e, por casualidade, coincide cronologicamente com os acontecimentos da história, tudo bem para ele, mas daí a tomar o tempo cronológico como um método para a sua escrita, não é de seu agrado. O narrador sabe das infinitas possibilidades de como contar, essa é uma questão levantada por ele; são tantos os fios do novelo, e puxar qualquer um significa que cada fio será uma narrativa diferente, “[...]puxar qualquer um sem saber no que vai dar[...]”¹¹⁴.

De modo simultâneo às inferências do narrador diante da (im)possibilidade de sua narração, que constitui a escrita do conto de Julio Cortázar, ele elabora uma teoria da narrativa: a narrativa possível é aquela que obedece aos procedimentos da ordem estética, a saber: manter o distanciamento entre narrador e personagens; dar ao leitor as referências de tempo, lugar e nome; narrar de forma linear, seguindo a cronologia de encadeamento dos fatos. Entretanto, sua narrativa de conto é impossível, porque decide escrever sobre Anabel, rechaçando todos esses procedimentos. Essa é a estratégia que o narrador encontra para escrever sobre Anabel: através de seu diário, numa escrita que mescla seus lamentos diante da dificuldade em escrever o que deseja, o narrador conta a história de Anabel Flores.

¹¹³ LYOTARD, Jean-François. Reescrever a modernidade. op. cit., p.152

¹¹⁴ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op. cit. p. 151.

Dessa forma, o narrador relata a história de Anabel em seu diário, o que de certa forma é uma outra maneira de contar. O leitor sabe as referências de tempo, de lugar (anos 40, em Buenos Aires) e de nome (Anabel Flores). O leitor sabe da proximidade que o narrador tem com a sua personagem: a história que o tradutor (narrador) viveu com a prostituta (Anabel). O leitor tem um método narrativo: à medida que a memória do narrador é acessada por alguma lembrança (que não obedece à linearidade dos fatos), ele registra em seu diário. Enfim, temos um corpo textual que conta a história de Anabel, muito embora, para o narrador, não seja um conto, porque foge à estrutura dessa forma narrativa.

Essa discussão em torno do registro escrito num diário ser ou não um conto é bastante pertinente, como mostra Evando Nascimento, em seu livro *Derrida e a Literatura*¹¹⁵, no item “O relato ou a narrativa (récit)”, no capítulo “Literatura e Pensamento”. Segundo Evando Nascimento, que parte da tradução da palavra *récit* para ler (com) Derrida¹¹⁶, pode-se conceituar de forma simples os termos relato e narrativa, como sendo o relato, um modo ou tipo de produção do discurso geral, ou seja, equivale à abrangência dos diversos segmentos do discurso, e a narrativa, por sua vez, constituindo um modo ou tipo de produção do gênero literário, isto é, tem a especificidade de literatura. Entretanto, Evando Nascimento observa que ver de forma simples e inequívoca esses dois termos não resolve a questão. O que ele prioriza é a discussão sobre a possibilidade do relato ou narrativa, quando esses dois modos de contar consistem em reconstituir um passado.

¹¹⁵ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

¹¹⁶ Ler (com) Derrida é uma forma que Evando Nascimento utiliza em seu trabalho, que consiste não apenas em ler Derrida, mas ler com Derrida: “[...]ler (com) Derrida é traduzir Derrida”.(op., cit., p..37.)

Evando Nascimento aborda essa questão, partindo do texto de Jacques Derrida “La loi du genre”, que é o resultado de uma conferência pronunciada pelo filósofo francês em um colóquio internacional sobre a questão do gênero. Derrida elege o texto “La folie du jour”, de Maurice Blanchot, para abordar o assunto.

Na leitura sobre a conferência de Derrida, Evando Nascimento toca na problematização da questão do gênero, já mesmo no título do texto de Blanchot, que foi publicado pela primeira vez em maio de 1949 na revista *Empédocle*, com o título “Un récit”, e republicado em forma de *livro*, em 1973, já com o título de *La folie du jour*.

As perguntas que Evando do Nascimento faz, servem para enriquecer a nossa leitura diante da proposta do narrador do conto de Cortázar em relação à impossibilidade da narrativa. Lendo (com) Derrida, Evando Nascimento se pergunta:

[...] para começar, será La Folie du jour uma narrativa? Se sim, de que tipo, um conto, uma novela ou um romance de dimensão reduzida? Ou será que o termo relato, até certo ponto sinônimo de narrativa em português, serve melhor para traduzir o récit. [...] Desde logo porque récit é uma palavra suficientemente ampla para abrigar diversas definições, mais ou menos sinônimas: anedota, resumo (de fatos), história, historieta, narração, relatório, romance, apólogo, conto, fábula, lenda, mito, odisséia, anais, crônicas, histórico, memória[...]”¹¹⁷.

Então, o narrador de “Diário para um conto” faz a diferenciação entre a escrita de um conto, que seria especificamente literatura, e a sua escrita em um diário. Porém a escrita da história de Anabel em um diário é mesclada com as elaborações teóricas do narrador sobre a sua tentativa frustrada do desejo de escrever um conto. E esse questionamento está registrado nas páginas do diário: “(Não me lembro, como poderia me lembrar desse diálogo. Mas foi assim, escrevo-o escutando-o, ou o invento copiando-o, ou

¹¹⁷ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. op., cit., p 284.

o copio inventando-o. É o caso de se perguntar de passagem se não será isso a literatura.)”¹¹⁸.

Existe uma semelhança entre o texto de Cortázar e o texto de Blanchot, que é a história de um escritor e sua narrativa. No conto de Cortázar, o escritor trabalha oficialmente com tradução e compartilha claramente com o leitor o seu desejo de escrever um conto. Já no texto de Blanchot, o fato de o personagem ser um escritor, segundo Evando Nascimento, é uma informação suplementar. E a diferença entre o texto de Cortázar e o de Blanchot é que o escritor de “Un récit” não deseja relatar o que aconteceu. Vale ressaltar, ainda, que as circunstâncias da possibilidade da narrativa são distintas nos dois textos.

A história do texto de Blanchot é a seguinte: um escritor sofre um grave acidente que quase lhe custou a visão. Alguém desconhecido arremessou cacos de vidros em seu rosto, levando-o a agonizar sete dias num leito de hospital, e por isso o “Eu” foi submetido a um interrogatório por duas autoridades médicas (um especialista da visão e o outro de doenças mentais). As autoridades médicas lhe exigiam um relato exato do que se teria passado e ele responde da seguinte maneira: “ – Um relato? Comecei: não sou sábio nem ignorante”¹¹⁹.

Para Evando do Nascimento, que leu (com) Derrida “[...] a transgressão do personagem de La Folie du Jour consiste na recusa, ou na incapacidade alegada, de compor um relato exato sobre o que lhe aconteceu”¹²⁰. O que tem também uma semelhança com o narrador-personagem do conto de Cortázar; a sua recusa e a sua incapacidade confessada em escrever um conto à maneira de Bioy Casares.

¹¹⁸ CORTÁZAR, Julio. *Diário para um conto*. op. cit., p. 166.

¹¹⁹ NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*, op. cit. p. 286.

¹²⁰ Id., *ibid.*, p. 285.

Narração é sempre contar uma ação já passada, e, dessa forma, o narrador cortazariano percebe que a sua escrita de conto é impossível. Por isso o registro do narrador em escrever as voltas em círculo ao invés da escrita do conto, e uma dessas voltas é a tradução de um fragmento de Derrida. Já não resta quase nada ao narrador, nem o puro sujeito – aquele que viveu a história com Anabel – nem o puro objeto – a Anabel de 40 anos atrás. Só o que lhe resta são lembranças esmaçadas na memória. E essas lembranças fazem parte da memória do narrador, desse sujeito, e por isso são memórias subjetivas e, os fatos que chegaram até nós como registro em seu diário, de certo já terão sido interpretados por esta subjetividade. Os fatos da história de Anabel já trazem a marca de um olhar subjetivo.

O método de escrita do narrador é rechaçar a idéia de subordinação à ordem estética (mesmo “crendo” que só assim a escrita do conto será possível), por isto não segue uma linearidade cronológica dos acontecimentos. Além disso, o narrador coloca suas objeções aos *flashbacks* e à repetição, o que também é uma maneira de eleição de sua metodologia. Assim como a foto de Anabel o fez lembrar-se do primeiro dia que ela veio ao seu escritório, todas essas conjecturas sobre sua metodologia de trabalho o remetesse à lembrança de um bilhete que Anabel deixou pregado com um alfinete na porta de seu escritório: “[...] já nos conhecíamos bem e, embora o bilhete pudesse me prejudicar profissionalmente diante dos clientes respeitáveis, causou-me um prazer infinito ler VOCÊ NÃO ESTÁ, DESGRAÇADO, VOLTO À TARDE”¹²¹.

Esse dado mostra que o narrador realmente não tem uma metodologia cronológica de trabalho; ele começa por um acontecimento linear e, logo depois, passa para

¹²¹ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op.,cit.,p. 152.

um momento em que ele e Anabel já se conheciam bem. Nota-se, também, um certo ar de intimidade no relacionamento entre Anabel e o tradutor, pela linguagem coloquial utilizada no bilhete.

Uma vez teorizado sobre o seu próprio método de trabalho, o narrador deixa um pouco as considerações sobre a questão da possibilidade da narrativa e passa a destrinchar mais correntemente os fatos.

É importante observar que o narrador se coloca também como um leitor de sua própria escrita e, ao reler o que escreveu, para encontrar um dos fios que tecem sua narrativa, se sente um tanto mais livre por tirar de seus ombros o peso da responsabilidade de ser um conto, de ser literatura, de ser arte. Ao dizer “[...]além do que isto não é um conto [...]”¹²², parece libertar a sua linguagem narrativa, de alguma forma, da subordinação à linguagem estética e, assim, recomeça a contar a história de Anabel.

É interessante a maneira como o narrador vai apresentando os fatos aos leitores. Antes de falar sobre o primeiro dia em que Anabel foi ao seu escritório, ele nos dá a informação de que a moça se dedicava ao “exercício da prostituição”.

O que faria, então, uma prostituta no escritório de um tradutor? O narrador explica: “Trazia-me uma carta de um tal William, datada em Tampico um mês antes, que lhe traduzi em voz alta antes de escrevê-la como me pediu depois. ‘Porque posso me esquecer de alguma coisa, disse Anabel’”¹²³. O pedido de Anabel serve para alertar para uma das características da escrita: impedir, porventura, algum esquecimento. O registro escrito é o que salva os fatos do esquecimento, mas também não se pode esquecer que os fatos estão guardados, além disso, numa memória fragmentada.

¹²² CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op.,cit., p. 154.

¹²³ Id. Ibid., p. 155.

Vemos, então, que o narrador desafia o narrador ideal – o escritor Bioy Casares –, mostrando que não é possível narrar de maneira linear, sem vestígios de obstáculos ou falhas de memória. Isto é, ocultando indícios dessa memória fragmentada e subjetiva, tão fortemente presente em qualquer atitude narrativa, porque narrar à maneira de Bioy seria falsear duplamente a história: primeiro, porque a história já se deu no passado; segundo, porque os fatos não vêm à memória, assim, linearmente.

O escritor contemporâneo que Cortázar descreve em “Teoria do Túnel” coincide em atitude com o escritor do diário, uma vez que ambos vêm a escrita como um movimento de ação, um instrumento de exorcização, uma forma de catarse. Somente por essa razão, o narrador continua tentando escrever um conto sobre Anabel, pois a escrita, para o narrador do conto, é talvez a única maneira que ele encontra para se livrar das lembranças que insistem permanecer em sua memória:

Acontece que não é fácil continuar, vou me submergindo em lembranças e ao mesmo tempo querendo fugir delas, exorcizá-las escrevendo-as (mas então há que assumi-las pra valer e é aí que está). Pretender contar desde a névoa, desde coisas esgarçadas pelo tempo [...]. Só agora sei realmente o que acontece, o caso é que nunca soube grande coisa do que tinha acontecido, quero dizer as razões profundas desse tango barato que começou com Anabel, a partir de Anabel¹²⁴.

As lembranças atormentam o tradutor público, que se vê preso a essa teia de acontecimentos do passado e, então, busca, quase em desespero, através da escrita, livrar-se delas, mas, ao escrevê-las, para poder conseguir assim uma espécie de paz, sabe que é preciso assumi-las. No entanto como assumir essas lembranças se estão já fragmentadas, tão dispersas no tempo?, “como contar desde a névoa?”.

Este é o conflito que atormenta o narrador: o desejo de expurgar essas lembranças da memória, no entanto ele não sabe como se livrar dessas lembranças, pois que

¹²⁴CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op., cit. p. 156-157.

não as tem retidas na memória em sua totalidade. Faltam-lhe algumas peças do quebra-cabeças, como a peça Anabel e até mesmo a peça tradutor público, ou seja, as razões profundas que configurariam a totalidade do acontecido, e assim a compreensão e a paz: “[...] finalmente queria escrever um conto capaz de mostrá-la de novo para mim, [...]”. Poder arrancar Anabel dessa imagem confusa e manchada que dela me resta [...] ¹²⁵ .

Acreditamos que o tradutor queria recuperar uma Anabel que talvez nunca tivesse existido, e aí reside a sua mais profunda dificuldade. A naturalidade e a alegria de Anabel de quando convivera com ela durante algum tempo, a leveza de seus encontros com uísque, músicas e risos, a intimidade e abertura natural que Anabel aparentemente lhe havia dado, serviram para construir uma imagem ficcional da prostituta. O narrador-personagem, embora pensasse que mantinha certa distância com aquela amizade, pois que não a levou para conhecer seu apartamento, lugar de intimidade, envolveu-se com a moça, mas não aconteceu o mesmo com ela. A relação dos dois foi, desde sempre, muito definida para Anabel: um tradutor que traduzia as cartas para o seu amante. O fato de, algumas vezes, se encontrarem no apartamento de Anabel, não significava uma relação de intimidade com o tradutor, pois que ela era uma prostituta, sendo seu apartamento um lugar de trabalho.

Ao desejar escrever um conto, a fim de reconstituir a história dessa Anabel imaginária, de encontrar algum vestígio que salvasse a imagem de Anabel do que realmente aconteceu, o narrador sabe, de alguma forma, que a realização desse conto significa também desnudar-se; estar frente a frente consigo mesmo; ver Anabel no espelho é ver-se, na verdade. Anabel servia como espelho para o tradutor, previsível em sua vida certinha.

Anabel, sendo o outro, é quem denuncia o horror dos amigos inocentes engravatados do tradutor. E, uma vez mais, o tradutor foge do outro, que através dele veria

¹²⁵ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto. op.,cit., p. 157.

a si mesmo. Ocorre o mesmo com Horácio, personagem protagonista de *O Jogo da Amarelinha*, que foge da Maga, sua amante-mulher-namorada, porque sabe que somente ela poderia mostrar Horácio a Horácio: “[...] Horácio anda em busca da luz negra, da chave, e começa a perceber que essas coisas não se encontram na biblioteca. A verdade é que foi você (Maga) quem lhe ensinou, isto é, se ele vai embora, é porque não lhe perdoará jamais”¹²⁶. Anabel, então, representa o elemento que deflagra a situação de estranheza na comodidade do tradutor, e através da escrita, o narrador busca saber em qual instância dele mesmo esse outro (Anabel) se encontra.

A escrita no diário seria a saída que o narrador do conto encontraria para contar a sua história. Desse modo, o narrador tira o peso do literário no registro de sua escrita, repensando a concepção de espaço literário. Pode-se dizer que, o conto é considerado um gênero literário, ou seja, é ficção. Entretanto o diário é um espaço de foro íntimo. A escrita num diário significa um registro íntimo, pessoal, sentimental, e o espaço ficcional seria aquele em que o indivíduo se sentiria mais livre para criar, inventar e contar a sua história como bem lhe aprouvesse. No entanto não é isto o que ocorre; o narrador fala da dificuldade em escrever um conto sobre Anabel, de acordo com os parâmetros da narrativa de ficção. Ele não deseja a invenção, pois que, mesmo contando um momento da vida de Anabel, já seria ficcionalizar, de alguma forma: primeiro, porque estava contado desde o seu ponto de vista e, segundo, porque estaria contando uma história passada, e só por ser passado é passível de interpretação e invenção.

A história de Anabel, se fosse contada de forma literária, como a do escritor Bioy Casares, não teria desfecho, pois o narrador ficou condicionado simplesmente ao fato

¹²⁶ CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo da Amarelinha*. op. cit. p. 162.

da fuga de Anabel com William, sem ter ao menos qualquer explicação, por parte de Anabel. Entretanto nós leitores temos, em compensação, o final da escrita do diário, em 28 de fevereiro. Neste momento, o narrador volta ao fragmento de Derrida, mostrando a relação do fragmento com o drama vivido pelo narrador: o que resta ao narrador é quase nada, apenas lembranças de Anabel que lhe vêm à memória. Contudo o que mais interessa nessa confissão de diário é que o narrador percebe que a sua dificuldade reside em contar a sua própria história, pois falar sobre Anabel é falar sobre ele mesmo: “[...]procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel¹²⁷ .

Anabel é um espelho, em que o narrador do conto procura se ver, mas ao mesmo tempo, convive com o desejo de renunciar a toda escrita enquanto escreve, ou seja, renunciar a todos os signos convencionais da escritura, para poder chegar, mesmo que precariamente, a escrever-se. O registro no diário é a prova dessa consciência do narrador, dessa angústia que é o outro perturbador e provocador como Anabel; esse outro que sacode a comodidade do honesto e previsível tradutor nacional público, como se pode ver nas palavras do narrador:

[...]basta-me reler este diário para sentir que ela não é mais que uma catalisadora que tenta me arrastar para o fundo mesmo de cada página, que por isso não escrevo, ao centro do espelho onde teria querido vê-la e no entanto vejo um tradutor público nacional devidamente diplomado, com sua Susana previsível e até cacofônica, suasusana, por que não a terei chamado Amália ou Berta. Problemas de escrita, qualquer nome não se presta a ... (você vai continuar?)¹²⁸ .

Podemos dizer que o narrador cortazariano se caracteriza, sobretudo, pela subjetividade. O narrador é consciente do caráter subjetivo que concerne a toda narração,

¹²⁷ CORTÁZAR, Julio. Diário para um conto, op. cit. p. 182.

¹²⁸ Id. Ibid., p. 160-161.

daí a dificuldade em escrever o conto sobre Anabel, porque, na verdade, a dificuldade está em escrever sobre si mesmo.

A escrita sobre si mesmo é triste e desinteressante, então se busca o recurso de dar voltas e escrever sobre o outro, que acaba revelando algo do próprio ser que escreve. Silviano Santiago, no ensaio “O narrador pós-moderno”, como já expressei, visionava a subjetividade do narrador, quando aponta que o olhar do narrador pós-moderno lança-se para fora de si, mas que, ao olhar para fora e contar uma história que aparentemente lhe é alheia, o narrador narra sobre si mesmo.

O belo, citado no fragmento de Derrida, é tão universalmente subjetivo que pode vir somente de um todo externo. Inassimilável. Talvez seja isso o que acontece com o narrador em relação à narrativa. Quando o narrador lança o olhar para fora de si, ele vê outra coisa que não é ele e, assim, volta o olhar para si mesmo numa tentativa de organizar e codificar a identidade, agora mesclada e até mesmo desorbitada e provocada pelo outro.

Então, ao voltar o olhar para o outro, que é pulsante e vivaz, como Anabel, o narrador é perturbado e provocado por este outro ser que contrasta com o seu. No entanto, este ser o atrai, pois que lhe revela algo: um amor (perturbador) por uma prostituta e sua comodidade em não assumir este amor. Revela também a seleção de sua memória e como tentava esconder de si este sentimento por Anabel. Dessa forma, temos um narrador que se permite ser provocado para provocar-se, mas também, ao provocar-se, a narrativa ameaça a estagnação; ele se pergunta se deseja continuar e não continua, o outro ainda é o seu recurso possível.

Pode-se dizer que o outro é o recurso possível de qualquer narração, assim como Anabel que conta a sua história para o tradutor, como se fosse a história de uma outra pessoa; uma menina que se chamava Chola. Somente assim Anabel conseguiu contar a sua história; através do outro, inventando um personagem, inventando uma história semelhante à sua, mas que, no fundo, era a sua.

Configura-se, assim, o perfil deste narrador: consciente de sua impotência em narrar uma história, e essa impotência vem do fato de que narrar significa narrar-se, então o desejo de contar uma história sempre será frustrado se o narrador tiver essa consciência, pois que sua história é e sempre será subjetiva. O narrador escreve um conto para o leitor, mostrando que o escritor do diário – o tradutor público – não consegue escrever um conto estruturado no modelo de narrativa, que considera ideal – o de Adolfo Bioy Casares, com o procedimento de distância estética e as referências de tempo, lugar e nome.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação apresentou ao leitor, em linhas gerais, o projeto literário de Julio Cortázar, dando-lhe, assim, a conhecer alguns de seus textos, tanto os textos teórico-críticos como os de ficção, a exemplo de *O Jogo da Amarelinha*, “Diário para um conto”, “A escola de noite”, “O perseguidor”, os ensaios críticos “Teoria do Túnel”, “Rimbaud”, “América Latina; exílio e literatura”, entre outros textos citados no corpo da dissertação.

A dissertação procurou dar ênfase à produção literária de Julio Cortázar, uma vez que esse escritor, já falecido, deixou um legado literário que se configura como um importante “documento” para as discussões literárias contemporâneas: o (inter)cruzamento discursivo do ficcional com a crítica literária, a pluralidade de vozes, o dinamismo e a intercomunicação na criação literária. Características também presentes na produção crítica do escritor.

A nossa leitura de *O Jogo da Amarelinha* e de “Diário para um conto” baseou-se no jogo aglutinatório entre crítica e ficção, presente nesses dois textos, pontuando em cada um deles um aspecto diferente. Em *O Jogo da Amarelinha*, enfocamos a questão da representação literária, mostrando que, no livro, o escritor Julio Cortázar defende a apresentação da literatura, em vez da representação de algo que lhe é exterior. Já em “Diário para um conto”, ainda nessa mesma esfera do vai e vem entre a crítica e a ficção, nos centramos na narrativa e na figura do narrador; o tipo de narrador cortazariano ressentido com a tradição literária, a qual não consegue romper e desvencilhar-se.

O narrador não consegue escrever o conto que gostaria, bem verdade, mas o escritor Julio Cortázar realiza a escrita de “Diário para um conto”, pontuando a angústia de um narrador que deseja escrever um conto, rompendo com o modelo tradicional de literatura, mas que culmina numa frustração, uma vez que não efetua a escrita que deseja.

Como suporte teórico sobre essas considerações, nos respaldamos, principalmente, no ensaio crítico de Cortázar que justifica e explica toda a sua produção ficcional: “Teoria do Túnel”. Dessa forma, consideramos que a produção crítica e ficcional do escritor Julio Cortazar configura-se como um importante legado da literatura para a investigação de estudiosos das Letras, justamente por Cortázar se revelar um escritor múltiplo, tanto pela dedicação à atividade ficcional, crítica e acadêmica, como também pela dedicação às atividades outras que por certo compõem o quadro de suas obras e problematizam as marcas desse escritor. Temos, então, o fotógrafo, o compositor de tango, o amante e estudioso de jazz, o tradutor, o agudo observador de pintura, com suas formas, cores e imagens.

Inserido na discussão contemporânea, propondo a fusão de espaços no âmbito literário, Julio Cortázar é um escritor que teoriza sobre a literatura no próprio texto ficcional e que faz do texto crítico um jogo lúdico de palavras, em que brinca com as frases, sílabas, enfim, com o idioma, aglutinado, dessa forma, a ficção e a crítica em sua produção artística.

ABSTRACT

This paper is a critical reading of some texts from the literary production by Julio Cortázar, focusing the manifold aspects of his writings, which cover the essay, the novel and short stories. As the main corpus of this work were selected his tales, where the figure of the narrator stands out. The many faces of the author Cortázar are also presented: "Cortázar Plural": the educationalist, the intellectual, the critic and the fictionalist, observing the presence of each one in his literary production.

Keywords: Julio Cortázar, multiplicidade, crítica, narrativa.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Prólogo. In ____ . *Cortazar, obra crítica*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, 2. ed.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).

ARRIGUCCI Jr. David. *Teoria da Narrativa: posições do narrador*. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v.31,n.57,p.9-43, set,1998

ARRIGUCCI Jr. David. O labirinto visto de fora: a ruptura e o sistema. In: ____ . *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, 1973, (Coleção Debates).

ARRIGUCCI Jr. David. O Projeto: a verdade da invenção. In: ____ . *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Júlio Cortazar*. São Paulo: Perspectiva, p.15-49. 1973,(Coleção Debates).

ARRIGUCCI Jr. David. A parábola da destruição: a destruição anunciada. In: ____ . *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, p.213-249. 1973,(Coleção Debates).

BARTHES, Roland. A morte do autor. In ____ . *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1968 (Coleções Signos,44)

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Cultrix, 1980

BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nikolai Leskov. In ____ . *Textos Escolhidos*. Tradução de Otília B. Fiori Arantes. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-83. (Coleção Os Pensadores)

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco,1987.

BLOOM, Harold. Introdução, Meditação sobre a Prioridade e Sinopse. In ____ . *A angústia da influência; uma teoria da poesia* . Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.33-45

- CÂMARA, Leônidas. *O duplo registro na ficção de Júlio Cortazar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, Recife: Fundarpe, 1983.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *O livro de Manuel*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- CORTÁZAR, Julio. *Do sentimento do fantástico*. In ____ . *Valise de Cronópio*. Tradução de David Arrigucci Jr. Organização de Haroldo de Campos e David Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.175-179
- CORTÁZAR, Julio. Queremos tanto a Glenda. In ____ . *Orientação dos gatos*. Tradução de Remy Gorga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.15-23.
- CORTÁZAR, Julio. *Fora de hora*. Tradução de Olga Savary. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985
- CORTÁZAR Julio. Diário para um conto. In ____ . *Fora de Hora*. Tradução de Olga Savary. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 145-182.
- CORTÁZAR, Julio. A escola da noite. In ____ . *Fora de Hora*. Tradução de Olga Savary. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.77-103
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica* Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira..1998. v.1
- CORTÁZAR, Julio. Teoria do túnel .In ____ . *Obra crítica* Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999 . v. 1 p.14-46.
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da Amarelinha*. Tradução de Fernando Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira . 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Organização de Jaime Alazraki. . Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999, v.2
- CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1999, v. 3
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977
- CORTÁZAR, Julio. *Ultimo round*. México: Siglo Veinteuno Ediciones, 1985. Tomo I

- CORTÁZAR, Julio. *Ultimo round*. México: Siglo Veinteuno Ediciones, 1985. Tomo II
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veinteuno Ediciones, 1985. Tomo I
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo Veinteuno Ediciones, 1985. Tomo II
- CORTÁZAR, Julio. *Orientação dos gatos*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Glória Rodrigues. Rio de Janeiro: Record/ Altaya, 1995.
- DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In _____. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.259-272
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Wizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971
- DERRIDA, Jacques. *La verite em peinture*. Paris: Flammarion, 1978. p.440.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Ed. Passagens, 1992.
- GARFIELD, Evelyn Picon. *Cortázar por Cortázar* [entrevista] México: Universidad Veracruzana, Cuadernos de Textos Críticos, 1978. Edición Crítica, coordinada por Julio Ortega y Saul Yurkievich. Fondo de Cultura Economica, Buenos Aires, 1992.
- HOISEL, Evelina. *A escritura biográfica*. Tese (Doutoramento em teoria da literatura e literatura comparada) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.
- MICHAELIS: *moderno dicionário da língua portuguesa*/ São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EDUFF, 2001.
- NESTROVVISKI, Arthur. Apresentação. In _____. *Introdução, Meditação sobre a Prioridade e Sinopse*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.11-27
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes. 1986.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do Barro; do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984

PLATÃO, A *república*. Tradução de Leonel Vallandro, 23.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 (Clássicos de bolso).

PIGLIA, Ricardo. *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*. Florianópolis, 13 de ago. 1990. [aula inaugural do Curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC]. Tradução e transcrição de Raul Antelo. Xerocopiado.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. O escaravelho de ouro. Tradução de Luísa Feijó. In: ____ . *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Caras, 1989.p.35-68.

POE, Edgar Allan. Annabel Lee. In ____ . *Great Tales*. New York: Pocket Books, 1951. p.93-94

PREGO GADEA, Omar; Cortázar, Júlio. *La fascinación de las palabras*. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.ar>>. Acesso em 24/11/2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In ____ . *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 p.38-52.

SARTRE, Jean- Paul. *O existencialismo e um humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Presença, 1978. 4. ed.

SOSNOWSKI, Saul. Júlio Cortázar diante da literatura e da história. In: ____ . CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Organização de Saul Sosnowski. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira..2001.

SOUZA, Eneida Maria de. O tempo de pós-crítica. In ____ . *Literatura Comparada: ensaios*. Organização de Eneida Leal Cunha e Eneida Maria de Souza. Salvador: EDUFBA. 1996 p.27-39.

TELLES, Lígia Guimarães. *Périplo peregrino; o perfil do artista na produção textual de Judith Grossmann*. Salvador: Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, 2000. 240p. (Tese de Doutorado).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WOOLF, Jorge H. *Julio Cortázar: a viagem como metáfora produtiva*. Florianópolis, Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1998, (Coleção Pequenas Biografias Insólitas).

YURKIEVICH, Saul. Um encontro do homem com seu reino. In: ____ . CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica*. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1998.

