

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

JEOVANA JOSÉ DE SOUZA

**O PROCESSO INVENTIVO DE JULIO CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO
COM OUTROS SISTEMAS: PINTURA E CINEMA**

GOIÂNIA

2017

JEOVANA JOSÉ DE SOUZA

**O PROCESSO INVENTIVO DE JULIO CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO
COM OUTROS SISTEMAS: PINTURA E CINEMA**

Dissertação apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura e Crítica Literária, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof^o. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

GOIÂNIA

2017

S729

Souza, Jeovana José de

O Processo inventivo de Julio Cortázar e sua relação com outros sistemas[manuscrito]: pintura e cinema/ Jeovana José de Souza.-- 2017.

115 f.; il 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f.112-115

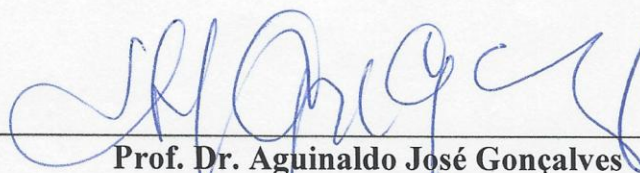
1. Cortazar, Julio, 1914-1984 - História e crítica.
 2. Literatura argentina - contos - História e crítica.
 3. Arte e literatura. 4. O Fantástico na literatura.
- I.Gonçalves, Aguinaldo José. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.2(82)-34.09(043)

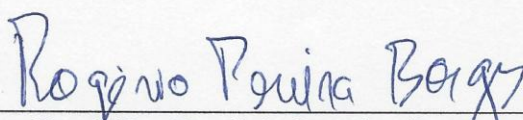
**O PROCESSO INVENTIVO DE JULIO CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO COM
OUTROS SISTEMAS: PINTURA E CINEMA**

Dissertação aprovada em 14 de março de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Aginaldo José Gonçalves
PUC Goiás / Presidente



Prof. Dr. Rogério Pereira Borges
PUC Goiás / Examinador Interno



Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
UnB / Examinador Externo

Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes
UFG / Examinador Externo Suplente

“A arte existe para que se recupere a sensação de vida; existe para fazer com que as coisas sejam sentidas, para fazer a pedra pedrar”.

(Victor Shklovsky)

Dedico este trabalho ao meu esposo que com paciência e sabedoria soube ser minha ajuda adequada, para que eu pudesse vencer esse desafio.

Também dedico aos meus filhos e netos, pois, afinal, eles são a fonte onde busco forças para continuar minhas batalhas.

Dedico ao meu orientador que com sua amizade, carinho, simplicidade, e, principalmente, competência mostrou-me o outro lado da vida – a arte.

Dedico à minha mãe, por ter vivido uma vida inteira dedicada às filhas. Tenho certeza que ela também se realiza com as minhas vitórias.

E, por fim, dedico ao Pietro – meu neto – que por tantas vezes, no decorrer desse ano, pediu-me para levá-lo ao parque, e, como resposta recebia apenas a frase: “Quando a vovó terminar o trabalho, nós vamos”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os meus professores: Maria Aparecida, Rogério Borges, Lacy Guaraciaba, Éris Antônio, Divino José, Maria de Fátima, Aguinaldo José, Maria Teresinha e José Ternes, pelo empenho, carinho, competência e dedicação na missão de transmitir o conhecimento.

Agradeço aos meus colegas de mestrado pela amizade e companheirismo, construídos ao longo desses dois anos de estudo, fazendo com que nossa turma se tornasse não uma turma de alunos, mas, uma turma de amigos em busca do conhecimento.

Agradeço aos meus familiares pela compreensão em relação à minha ausência nas reuniões de família. Sei o quanto minha presença é importante na vida deles, no entanto, souberam ter paciência, para que meu tempo de clausura e dedicação aos livros chegasse ao fim.

Agradeço ao meu esposo que, como sempre, não mede esforços para que meus sonhos se transformem em realidade.

E, por fim, agradeço ao meu orientador Aguinaldo José Gonçalves por ter sido minha estrela guia. Orientou-me com competência, dedicação e sabedoria, para que eu pudesse fazer a travessia desértica em busca do conhecimento e chegar ao oásis chamado arte.

RESUMO

SOUZA, Jeovana José. **O Processo inventivo de Julio Cortázar e sua relação com outros sistemas: pintura e cinema.** (2017) 115 f. Dissertação/Mestrado – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2017.

Esse trabalho tem o propósito de apresentar os procedimentos inventivos na obra do escritor argentino Julio Cortázar, e, tem como recorte a leitura e a análise de alguns contos, que nos valeram como paradigmas à realização desse estudo. Tais procedimentos envolvem não apenas as especificidades próprias da estrutura do conto, mas, as possibilidades de relações entre o discurso verbal e outras formas de interações semióticas, no caso desse trabalho, a pintura, o cinema e a fotografia. Primeiramente o texto se detém no discurso verbal, por meio da análise e reflexão de três contos, mediante os traços de estilo que os compõem, são eles: “Casa tomada”, “Carta a uma senhorita em Paris” e “Circe”. Num segundo momento, utilizaremos o conto “Continuidade dos parques” por melhor se dispor às relações de semelhanças com as pinturas “A condição humana” e “O Espelho falso”, representada no trabalho pela obra plástica de René Magritte, e, finalmente, compondo o terceiro capítulo, o trabalho realiza um movimento mais ousado, imposto pelo conto *sui generis*, “As Babas do Diabo”, recriado no cinema por Michelangelo Antonioni no filme “Blow-Up”. Move-se entre essas duas obras, a questão do real e o imaginário, representado pela linguagem fotográfica. Esse movimento de sistemas distintos, advindo do notável universo de invenção do escritor argentino, suscita, ao longo do trabalho, várias questões teóricas tais como: noções de realismo e suas vertentes, e, questões concernentes à criação artistas e suas nuances expressivas.

Palavras chave: Cortázar, fantástico, estranhamento, arte, realidade.

ABSTRACT

SOUZA, Jeovana José. **The inventive process of Julio Cortázar and its relation with other systems: painting and cinema.** (2017) 115 p. Thesis/Master - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2017.

The purpose of this project is to present the inventive procedures in the work of the Argentine writer Julio Cortázar, and, has as cut the reading and analysis of some tales, that earned us as paradigms to the achievement of this project. Such procedures involve not only the proper specifications of the tale's structure, but, the possibilities of relations between the verbal speech and other ways of semiotics interactions, in the case of this project, the painting, the movies and photography. First the text holds in the verbal speech, by the analysis and reflection of three tales, through the style traces that compose them, are they: "Casa tomada", "Carta a uma senhoria em Pais" e "Circe". In a second moment, we will use the tale "Continuidade dos parques" for better disposing to the similarity relations with the paintings "A condição humana" e "o Espelho falso", represented in the project by the plastic work of René Magritte, and, finally, composing the third chapter, the project realizes an audacious movement, imposed by the tale *sui generis*, "As Babas do Diabo", recreating in the movies by Michelangelo Antonioni in the movie "Blow-up". Move among this two works, the question of real and imaginary, represented by photographic language. This movement of distinct systems, coming of the remarkable universe of invenção of the Argentine writer, excites, during the project, many theoretical questions such as: realism notions and its strands, and, concerned questions to artist's creations and its expressive nuances.

Key words: Cortázar, fantasy, strange, art, reality

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Anel de Moebius	57
Figura 2: A condição humana.....	66
Figura 3: O espelho falso.....	72

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 A LITERATURA DE CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO COM O FANTÁSTICO	16
2.1 A natureza do conto.....	17
2.2 A literatura fantástica em Cortázar.....	20
2.3 Julio Cortázar e o gênero fantástico	24
2.4 Umberto Eco e a concepção de obra aberta.....	30
2.5 A relação entre “O Estranho” de Freud e a literatura de Cortázar	33
2.6 O fantástico nos contos: “Casa Tomada”, “Uma Senhorita em Paris” e “Circe”	39
2.6.1 Casa Tomada	41
2.6.2 Carta a uma senhora em Paris	45
2.6.3 Circe	50
3 O DISCURSO LITERÁRIO DE CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO COM OUTROS SISTEMAS.....	55
3.1 A relação entre o Anel de Moebius e a Arte de Cortázar	56
3.2 O silêncio significativo da literatura de Cortázar	60
3.3 As relações homológicas entre o conto “Continuidade dos Parques” e as telas: “A Condição Humana” e “O Espelho Falso”	65
4 UMA RELEITURA DO CONTO “AS BABAS DO DIABO” NA VISÃO CINEMATOGRAFICA DE MICHELANGELO ANTONIONI, COM O FILME “BLOW-UP”...	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	112

1 INTRODUÇÃO

Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero.

Julio Cortázar

Esta pesquisa tem como proposta analisar o painel inventivo do escritor argentino Julio Cortázar, elegendo o gênero conto como fio condutor de nossas perquirições crítico analíticas, cujas obras mantêm uma intensidade literária que acaba por desvelar o perfil do estilo desse escritor. Além de analisar os contos, faremos uma relação homológica entre a literatura cortazariana e outros sistemas artístico, no caso a pintura e o cinema, no intuito de mostrar como os sistemas dialogam entre si, apesar de seus diferentes aspectos.

Para essa abordagem crítica é necessário fazer uma especificação do corpus e de uma coerente interligação entre suas partes. Esse corpus se constitui do que poderíamos denominar de blocos inventivos, que respeitarão um procedimento gradativo de complexidade e problematização, no que diz respeito aos processos de invenção.

O primeiro deles consiste na leitura crítica do conto “Casa tomada”, “Carta a uma senhorita em Paris” e “Circe”. Esse bloco será formado na intenção de compreender o estilo de Cortázar por Cortázar, ou seja, através da decomposição dos contos conheceremos o processo inventivo do escritor, que tem na desautomatização da linguagem sua principal característica. No entanto, antes desse estudo, faremos uma revisão bibliográfica de algumas teorias referente à natureza do conto, além de fazer uma explanação sobre o gênero fantástico e a inserção da literatura de Cortázar neste contexto.

O segundo bloco focaliza a complexa relação entre texto e leitor trabalhada no conto “Continuidade dos parques” do livro “Final do jogo” e o modo como essa literatura cortazariana dialoga com as obras contemporâneas. Para fazer a relação homológica com o conto, selecionamos as telas “*La condition humaine*” (A condição humana) e “*The false mirror*” (O espelho falso) do pintor belga René Magritte. Tal escolha se deu tanto pelo gosto estético quanto pela relação de proximidade na composição do estilo do poeta e do pintor. Como veremos, a influência do movimento surrealista é uma forte tendência nas obras de Cortázar e Magritte, que subvertem os procedimentos automatizados da linguagem cotidiana criando uma linguagem gráfica e visual completamente desautomatizada.

Esse estilo singular de composição faz parte de uma oposição entre as leis da linguagem poética e da linguagem cotidiana. No texto “A arte como procedimento” o escritor russo Victor Chklóvski (2013, p. 105) vai dizer que “o caráter estético se revela sempre pelos mesmos sinais: é criado conscientemente para libertar do automatismo a percepção; sua visão representa o objetivo do criador e é constituída artificialmente, de maneira que a percepção se detenha sobre ela e chegue ao máximo de força e de duração”.

Nessa perspectiva, entendemos que não haveria outro caminho para Cortázar e Magritte expressarem sua arte senão através da desautomatização da linguagem, pois, o que diferencia uma linguagem prosaica de uma linguagem poética é exatamente a ruptura com a linguagem habitual, cotidiana, buscando o outro lado das coisas, uma linguagem ao revés.

Outro aspecto que demonstra semelhança no universo artístico do poeta e do pintor é a questão do real, do espelho, o movimento entre a realidade fictícia e a realidade cotidiana criando um contrassenso na visão entre realidade e fantasia, o estilhaçamento da linguagem gráfica e visual, o uso da sobreposição, da ambiguidade, etc, sendo que todos esses elementos são trabalhados dentro do que se poderia problematizar a respeito do caráter mimético da representação.

Finalmente, o terceiro bloco atinge uma instância mais elevada de reflexão, uma vez que três sistemas semióticos se interpenetram no que poderíamos denominar de construção do enigma. As obras escolhidas para análise são: “As babas do diabo”, conto do livro “As armas secretas” de Julio Cortázar e a sua releitura, realizada no filme “*Blow-up*” do cineasta Michelangelo Antonioni. O movimento que se trava nessa conjunção intersemiótica perpassa três gamas de signos que se reportam em busca de uma possível isotopia: o discurso verbal, o discurso fotográfico e o discurso cinematográfico.

Como vimos, o objetivo desse estudo se fundamenta na apresentação das obras de Julio Cortázar por meio de paradigmas expressivos de sua poética. Tendo uma visão do conjunto de sua obra, a dissertação se propõe marcar, por recortes determinantes, os aspectos que melhor desvelem traços de um estilo tão contundente, bem como sua visão de mundo.

Considerando a feliz referência de Davi Arrigucci (1995, p. 20), que denomina as obras cortazarianas como possuidoras de “estruturas porosas”, esperamos adentrar nessas estruturas que são responsáveis em dar forma ao procedimento inventivo de suas narrativas. Para tanto, é preciso traçar objetivos específicos que nos levará à compreensão do estilo transgressor das obras de Cortázar.

Dentre os elementos a serem observados na literatura fantástica do escritor, destacamos: o grau de ambiguidade e de abertura da obra; os procedimentos do estilo narrativo que justifiquem a natureza de intensidade conotativa do discurso, como questões de verossimilhança: a linha tênue entre o real e o fantástico presente na obra cortazariana; e o conto como gênero poético próximo da estrutura do poema: a magia como resultante do sincretismo tensivo de Cortázar.

A metodologia utilizada para investigar e teorizar o procedimento inventivo que Cortázar utiliza como estilo de construção narrativa é a investigação bibliográfica, cujos referenciais teóricos devem nos guiar na busca da definição de alguns conceitos concernentes à literatura fantástica, ao grau de literariedade e de abertura de uma obra, à criação literária, as características e o uso da linguagem poética nos contos, os elementos que compõem a natureza do conto, a definição de gênero literário, etc.

Citaremos alguns teóricos e críticos de literatura, dentre os vários que serão visitados ao longo do processo de construção dessa dissertação, que foram imprescindíveis para reforçar nossos argumentos sobre o processo inventivo da literatura fantástica de Cortázar e sua relação com outros sistemas. São eles: Davi Arrigucci Júnior, Umberto Eco, Massaud Moisés, Tzvetan Todorov, Roman Jakobson, Boris Tomachevski, Victor Chklóvski, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze e Félix Guatarri, Paul Ricoeur, Aguinaldo José Gonçalves, Mikhail Bakhtin, Julio Cortázar, Susan Sontag, Christian Metz, Georges Didi-Huberman, Ismail Xavier, Zygmunt Bauman, Marcel Proust, dentre outros.

Para a análise dos contos, propriamente dito, serão utilizados fragmentos das narrativas que servirão como fonte referencial para nossas argumentações, servindo também para ilustrar e comprovar as teorias aplicadas sobre os procedimentos que estruturam a

literatura de Cortázar. Entrevistas, anais, artigos científicos também serão visitados no decorrer da pesquisa.

Para refletir sobre as teorias do conto uma das melhores referências teóricas é o próprio Cortázar que além de excelente contista também era um excelente crítico de literatura. A obra *Valise de Cronópio* (2011) do escritor argentino, traduzida por Davi Arrigucci e João Alexandre, se estrutura numa linguagem bastante dialética, favorecendo uma maior interação com o leitor que, tomado pela sensibilidade artística, percebe que não cabe tentar enquadrar a arte em nenhuma verdade absoluta, pois, na realidade da ficção, o real e o imaginário têm a mesma representatividade, tudo se torna passado, efêmero e fugaz.

Traçar um perfil “estrutural” básico de um conto é um tanto quanto perigoso visto que há vários mal entendidos e confusões, neste terreno. Para Cortázar (2011, p. 50), “é preciso chegar a uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria”.

Apesar das estruturas do conto não serem rígidas, visto que a arte é libertadora e propõe uma constante transgressão, um constante rompimento de paradigmas, o conto, em seus diferentes aspectos, geralmente se mantém sob a forma de uma história curta e objetiva, na qual todas as palavras utilizadas parecem ser necessárias para dar sentido à narração.

De maneira metafórica, Cortázar (2011) refere-se ao conto como uma espécie de tremor de água dentro de um cristal, uma síntese viva concomitante com uma vida sintetizada. Tal definição nos faz pensar que expressar a arte através da escrita é expressar a própria vida, é descrever um mundo singularizado e em ebulição, é romper com todas as barreiras e adversidades recorrentes do cotidiano, numa transcendência que vai além da representação da realidade.

Para o poeta argentino, comparar o romance com o conto seria comparar o cinema com a fotografia respectivamente. Segundo o escritor, o cinema e o romance têm uma ordem mais aberta e romanesca em relação à fotografia e o conto. Enquanto aqueles podem desenvolver sua trama de maneira parcial e cumulativa, estes precisam trabalhar de modo conciso, dentro de limites definidos, de modo que o fotógrafo e o contista sabem que não têm o tempo a seu favor.

No entanto, apesar de trabalhar numa estrutura enxuta, os acontecimentos narrados no conto devem ser bastante significativos, a ponto de causar no leitor uma espécie de abertura

que o projete para algo além dos argumentos presentes na narrativa. Por isso, o tempo e o espaço devem ser condensados a uma pressão tal que irão provocar essa abertura na obra, que se caracteriza de modo incisivo, sem tréguas desde as primeiras frases da narrativa.

Um bom contista deve prender a atenção do leitor utilizando um estilo narrativo baseado na intensidade e na tensão, cujas técnicas são empregadas com o objetivo de desenvolver a temática do conto. Esses recursos vão eliminar tudo que não convirja essencialmente para o drama, que vai sendo revelado pelo autor de forma lenta, gerando no leitor uma expectativa e um desejo de conhecer o desfecho da história.

Ao analisar alguns dos contos fantásticos do escritor argentino, algumas expressões vão se revelando como traços distintivos do gênero. O leitor atento consegue classificar o gênero literário do realismo fantástico pelas imagens simbólicas que essas expressões vão se configurando no desenrolar da narrativa. Expressões como devaneio, imaginação, símbolo, significante, metáfora, transgressão, insólito, irreal-real, ilusão, hesitação, desautomatização da linguagem, hibridismo, esquizofrenia etc., são palavras significativas para compor o perfil do gênero fantástico.

Basicamente todos os contos de Cortázar apresentam traços de uma ambiguidade entre o plano real e o plano imaginário, dando asas à imaginação do leitor que passa a ser coautor da história. Em uma entrevista a uma teve espanhola, o escritor dizia ao entrevistador Joaquín Serrano (Programa A Fondo, 1977) que se interessava pelo outro lado das coisas, ou seja, queria falar sobre o indizível, conhecer o que estava além das aparências.

O escritor sentia-se mais cômodo no terreno do irracional, sua noção de estilo era muito diferente da noção de estilo conceituada pelo dicionário. Seu modo de pensar sobre o significado da palavra fantástico era relativo, pois, para o poeta o real e o fantástico se entrecruzam cotidianamente e, é nesse jogo entre o real e o fantástico que as narrativas vão sendo construídas.

A linguagem poética empregada nas obras cortazarianas serve de instrumento para sondar o real. O estilo literário do escritor é marcado pela invenção, pela busca contínua de novos caminhos, avesso aos modelos tradicionais traz para a ficção uma característica porosa e aberta a novas expansões de forma única e coesa internamente. Cortázar é considerado um dos grandes contistas hispano-americanos do século XX devido aos riscos que assumiu para conquistar a liberdade inventiva que está presente em sua obra. Seu estilo de arte é libertário e transgressor porque abandonou as estruturas convencionais já estabelecidas, fazendo uso da desautomatização da linguagem e mergulhando num universo labiríntico de criação.

2 A LITERATURA DE CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO COM O FANTÁSTICO

Não há fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico. Já se terá adivinhado que como sempre as palavras estão tapando buraco.

Julio Cortázar

Embora a análise dos contos “Casa tomada”, “Carta a uma senhorita em Paris” e “Circe” seja nosso principal objetivo, neste capítulo, entendemos que num primeiro momento é imperioso discutir, mesmo que em linhas gerais, algumas questões sobre o gênero literário fantástico, possibilitando categorizar a obra de Cortázar dentro de critérios previamente estabelecidos, com o fito de contribuir para sua identificação em um vasto contexto criativo.

Além de fazer um estudo sobre o gênero em si, é necessário contextualizar as obras do escritor fazendo uma relação entre suas obras e a natureza do conto, assim como classificar o gênero fantástico correlacionando-o com a literatura fantástica de Cortázar, cujas características, como veremos, transitam pelos planos do real e do imaginário, e, pontuar o estilo de composição unívoco do escritor considerando as influências, inclusive do surrealismo, que contribuíram para a formação da natureza ímpar das obras cortazarianas.

Sobre a classificação dos gêneros, o linguista francês Tzvetan Todorov (2014, p. 11-12) assevera que “não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura”. Com efeito, classificar uma obra literária em uma categoria de gênero é reconhecer que esta obra possui um predomínio de características que são comuns a essa categoria.

Não é necessário ler todas as obras de um gênero literário para se ter o direito de discutir sobre ele, até porque existem milhares de títulos nos catálogos literários, inclusive na literatura fantástica, por exemplo. O que acontece nos procedimentos científicos é um levantamento dos fatos semelhantes, feito em um determinado número de ocorrências, tirando uma hipótese geral desses resultados que servirá para classificar todas as obras, cujas características se assemelharem às obras tomadas como referências, criando, de certa forma, um método dedutivo por aproximação.

Nesse sentido, uma lacuna se cria na questão de definição dos gêneros, pois, como disse Karl Popper *apud* Todorov (2014, p. 08),

de um ponto de vista lógico não se justifica inferirmos proposições universais a partir de proposições singulares, por numerosas que sejam; pois qualquer conclusão tirada desta maneira poderá sempre revelar-se falsa: pouco importa o número de cisnes brancos que tenhamos podido observar, isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes sejam brancos.

As reflexões sobre a classificação dos gêneros feitas por Todorov são valorosas para perceber que uma obra de arte, mediante sua grandeza e universalização, ganha vida própria tornando-se única e singular. No caso específico da arte literária, essa singularidade também pode ser observada nas reflexões de Blanchot *apud* Todorov (2014, p. 12) que diz que quando um texto ganha vida própria não pertence a nenhum gênero, pois, o que importa é o livro tal como ele é.

Mesmo compartilhando das ideias de Blanchot referente à autonomia e amplitude do texto, por questões didáticas, classificaremos as obras de Cortázar como pertencente ao gênero fantástico a fim de justificar a complexidade dessas obras, e, facilitar a compreensão e a identificação dos traços que distinguem esse gênero.

Outra razão para classificar os contos de Cortázar no gênero literário fantástico está no fato de possibilitar a compreensão sobre o sentimento de estranhamento que este tipo de obra causa no leitor, pois, em obras dessa natureza o escritor se apropria de fatos do cotidiano, numa espécie de metamorfose da realidade, para recriá-los de uma maneira tão inusitada e enigmática que transcende a qualquer expectativa dos leitores, colocando-os numa situação de hesitação e instabilidade diante da obra.

2.1 A natureza do conto

Assim como classificar uma obra literária em um determinado gênero é uma tarefa arriscada, traçar o perfil que estrutura o gênero conto, também não é um trabalho simples, pois, como vimos, existem várias classes e níveis de generalidades, sendo que os escritores, ora ou outra, vêm romper com as estruturas estabelecidas criando no campo da literatura uma esfera de instabilidade permanente.

Apesar da tentativa de classificar os gêneros literários ser considerada um terreno de areia movediça, é possível identificar algumas características que são intrínsecas ao conto e

que, de certa forma, facilita reconhecê-lo e distingui-lo em relação ao romance, a novela e a poesia, tais como: a restrição do espaço narrativo, a quantidade de personagens, a unidade dramática, a objetividade, o desenvolvimento de uma só ideia, os acontecimentos dos fatos ocorrerem em um curto espaço de tempo etc.

No entanto, conhecer algumas características que estruturam o gênero conto não significa enquadrá-lo em um modelo narrativo, até porque este modelo não existe. No conto não há leis específicas de classificação e sim constantes e pontos de vista.

Ainda sobre esse gênero, o escritor continua dizendo que “há demasiada confusão, demasiados mal-entendidos neste terreno” (CORTÁZAR, 2011, p. 150). Logo, enquadrá-lo em uma regra específica é demasiado perigoso, pois, apesar de manter uma regularidade em sua estrutura, os modelos não são fechados, nem tampouco engessados em estruturas rígidas e inflexíveis.

Portanto, apesar de encontrar, na narrativa, alguns traços predominantes de um gênero textual, torna-se um risco classificá-la baseado exclusivamente nesses elementos constitutivos do gênero, pois, como já dissemos, alguns escritores estão constantemente transgredindo as estruturas tradicionalmente estabelecidas. Nesse sentido, Cortázar é um dos principais anárquicos do sistema porque rompe com o estruturalismo literário criando uma ambiguidade narrativa que transita na esfera do real e do imaginário.

Mesmo não havendo uma fôrma possível para enquadrar os gêneros literários, alguns parâmetros podem ser considerados na classificação do conto. Apesar de sua origem pertencer à mesma matriz da novela e do romance, o conto dificilmente poderia ser transformado em um deles, pois, a estrutura das narrativas longas – a novela e o romance – não podem se reduzir à estrutura de uma narrativa curta e vice-versa. Como a novela e o romance são irreversíveis: jamais deixa de ser conto a narrativa que como tal se engendra, logo não pode ser reduzido a nenhum romance ou novela (MASSAUD Moisés, 1973, p. 19).

Sobre o conto podemos citar as seguintes características: é a composição de uma narrativa curta e única sob a qual se instaura um drama. Sua univocidade é devido à formação de apenas uma unidade dramática que gravita em torno de um único conflito, uma única ação, contendo um número reduzido de personagens. Há acontecimentos sem dramas, porém, estes acontecimentos funcionam apenas como satélite, pois, é no drama que a ação central prevalece.

Diferentemente do romance que se desenvolve sem um esgotamento do texto romanceado, acumulando progressivamente seus efeitos no leitor, o conto trabalha com a noção de limite, sendo que o escritor sabe que não tem o tempo por aliado. Sua principal

estratégia é trabalhar o espaço literário de maneira vertical e profunda, condensando o espaço e o tempo da narrativa, provocando uma tensão tanto formal como espiritual no leitor.

Devido à objetividade do conto o escritor deve precisar cautelosamente cada palavra que utilizará em seu enredo, para não haver excesso de informações desnecessárias, inclusive, comparado ao romance e à novela, este tipo de texto tem limitações até mesmo em relação à quantidade de páginas.

As características em relação ao espaço e ao tempo são condicionadas pela ação¹ da narrativa, a qual geralmente se desenvolve num ambiente restrito: numa rua, parque, casa, quarto, etc.; sendo que, essa restrição torna-se necessária para a organização do enredo porque se os espaços se expandem a possibilidade de perder a objetividade também. (MASSAUD Moisés, 1973).

Além da ação, do espaço e do tempo é necessário acrescentar o tom à narrativa para que esta tenha estrutura mais harmônica. O tom é evidenciado pela “tensão interna da trama narrativa”, Cortázar *apud* Massaud Moisés (1973, p. 75), ou seja, as palavras devem ser cuidadosamente pensadas, organizadas e estruturadas no texto, de modo que no arranjo não haja excessos de palavras, tampouco a falta delas, para não comprometer a estrutura textual.

Apesar de ser uma narrativa curta e ter a objetividade como uma das principais características, às vezes o escritor faz uso das digressões desviando a atenção do leitor para os elementos acessórios do texto, isso com o objetivo de adiar o clímax do enredo. Nesse tocante, é preciso estar atento a este recurso, pois, devido à amplitude das informações, pode desencadear uma história paralela, e, até imprópria ao conto. Essa derivação – aberturas provocadas pelos elementos satélites ou figurantes – leva à quebra da tensão narrativa, determinando um recomeço que pode ser prejudicial, dependendo do volume e da frequência da inclusão desses elementos. Obviamente que os contos mais longos estão mais propensos a se alongarem no espaço da ação.

O crítico literário Davi Arrigucci, percebendo a sintonia entre as conjecturas de Cortázar e Quiroga acerca da natureza do conto, faz a seguinte observação:

O conto é entendido, então, como uma totalidade orgânica, uma narrativa de economia rigorosa, uma estrutura em tensão, limitada quanto ao tempo e quanto ao espaço, na qual todos os elementos devem estar, necessariamente, em função do efeito unitário do conjunto. Se o contista conseguir concentrar coesamente todos os elementos narrativos, eliminando tudo o que é supérfluo ou desvinculado do conjunto, manterá a tensão interna, capaz de prender o interesse do leitor até quando se despeche sobre ele o impacto final, com toda a intensidade (ARRIGUCCI, 1995, p.130).

¹ Por ação devemos entender as atitudes praticadas pelos personagens da narrativa. Essas ações podem ser realizadas de maneira interna (quando acontece somente na mente do personagem), ou externa (o personagem se desloca no espaço), conforme expressa Moisés Massaud em “A Criação Literária” de 1973.

De acordo com Cortázar, não há por parte dos críticos de literatura um interesse em pesquisar sobre a problemática do conto. Para o escritor, esses críticos estão mais voltados para as teorias polêmicas em relação ao romance, talvez pela dificuldade em analisar o conto, que ele mesmo define como sendo um gênero “de difícil definição, esquivo em seus múltiplos e antagônicos aspectos, secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2011, p. 149).

Assim como as narrativas fantásticas vieram romper com os modelos tradicionais da estrutura narrativa, o conto também não está alheio a sofrer mudanças, mas, ao contrário, a visão dos escritores contemporâneos é a de que a criação espontânea precede a crítica, no entanto, como vimos, não há regras definidas para a escritura de um conto.

Em “Alguns aspectos do conto”, no livro “Valise de cronópio”, Cortázar (2011) menciona que o que vai determinar se um conto é bom ou ruim não é a escolha do tema, mas, o tratamento que se dá a ele. É preciso estruturar a narrativa fazendo o uso da tensão, mas, também da intensidade, ou seja, o escritor deve eliminar todos os excessos que não contribuem na formação do texto, para, assim, criar expectativas no leitor, na medida em que o aproxima lentamente da história.

Fazer uma reflexão sobre a natureza do conto é interessante para compreender o rigor com que Cortázar trabalha a forma, em suas obras. Reconhecer as limitações que envolvem a criação da narrativa curta também é reconhecer a grandeza do escritor como contista, pois, estar submetido às limitações de tempo, espaço, personagens, ação, ter que ser objetivo e preciso com as palavras, e, ainda criar uma história que envolva e cause hesitação no leitor é reconhecer o talento ímpar desse notável escritor.

2.2 A literatura fantástica em Cortázar

Na literatura fantástica, o uso da linguagem revela e, ao mesmo tempo oculta universos expressivos e significações inusitadas. Os eventos se apresentam de forma fragmentada, fazendo com que o leitor também se torne, em parte, coautor do texto. O escritor, com seu estilo de criação camaleônico, molda a linguagem fazendo com que suas narrativas se tornem um verdadeiro enigma. Assim, a linguagem metafórica empregada na literatura fantástica opera num sentido inverso aos modelos tradicionais, cujo estilo sugere uma semelhança mais vigorosa com a realidade cotidiana.

O leitor de obras fantásticas precisa se integrar com o mundo dos personagens de modo a enredar-se também pela história. Esta integração lhe trará como resultado uma visão ambígua e um sentimento de incerteza em relação aos acontecimentos narrados. Tal sentimento se deve porque o escritor cria um jogo de oposição entre o real e o imaginário, bem como sobre o natural e o sobrenatural, subvertendo toda lógica conceitual que o leitor tem de uma estrutura narrativa.

Algumas palavras se tornam fundamentais para nortear o conceito do gênero literário fantástico. A valorização da construção narrativa está sob os parâmetros de uma literatura baseada no imprevisível e inusitado, cuja poeticidade se dá através de uma linguagem desautomatizada, que se apropria do imaginário, dos símbolos, do significado, da metáfora, da transgressão, do insólito, da imagem, entre outras, para transcender a toda expectativa de previsibilidade de uma obra.

Na literatura fantástica o grau de literariedade está no uso de todos os recursos estilísticos (verbal, sintático, semântico) que compõe a poeticidade da linguagem, cuja disposição, na obra, se forma de maneira transgressora em relação aos cânones de uma estética conservadora da linguagem literária, resultando numa completa desautomatização dessa linguagem.

No que se refere à classificação do gênero fantástico, existe um contrassenso entre alguns críticos de literatura que consideram uma obra pertencente à literatura fantástica se a narrativa estiver associada, diretamente, à intensidade emocional do leitor, sendo que o sentimento de medo e horror deve ser indissociável para a formação do gênero.

Segundo Todorov² (2014), ainda que o medo esteja bastante ligado ao gênero fantástico ele não pode ser uma condição determinante para a existência do gênero. Seria desastroso e inconcebível pensar que a classificação dos gêneros dependesse do nível de emoção do leitor e não das características intrínsecas de determinado gênero, presentes na obra literária.

Uma obra literária não pode ser classificada numa espécie de gênero baseado no sangue frio ou não do leitor, pois, o escritor, no seu processo de criação, obedece às técnicas de construção interna da narrativa, fazendo o uso de elementos essenciais, tais como a linguagem poética, por exemplo, conferindo, assim, o grau de literariedade necessário para que o texto seja considerado uma obra literária.

² Todorov não compartilha do pensamento de alguns escritores que atribui a fatores externos (no caso, o leitor), a classificação do gênero fantástico.

Para a escritora Ana Luiza Camarani, as características que definem a literatura fantástica são as seguintes:

A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais (CAMARANI, 2014, p. 07-08).

As obras fantásticas se desenvolvem numa espécie de campo minado, visto que o enredo transita no antagonismo entre fatos do cotidiano e elementos insólitos, provocando uma desterritorialização dos conceitos de realidade e imaginação no leitor, que acaba se arriscando no desconhecido, estabelecendo linhas de fuga³ para formar novas conexões com as múltiplas associações que um texto desta magnitude oferece.

A natureza dos eventos é questionável no gênero fantástico, pois, as tramas se desenrolam mediante contradições, recusas mútuas e implícitas. É preciso manter essa natureza contraditória na qual o irrealismo se alia ao realismo. Na dualidade dos textos fantásticos algo de racional se mistura ao extraordinário sem podermos descartar nenhuma possibilidade de desfecho. É desta relação que surge uma abertura pela qual o fato insólito ou fantástico se deixa infiltrar, gerando o inexplicável.

Na construção deste tipo de narrativa, a metáfora é um dos principais recursos disponíveis de que o escritor lança mão para desafiar o leitor a interagir com o texto, pois, segundo Paul Ricoeur (2005, p. 13), “a metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção”.

Para o filósofo, se a metáfora é um enunciado provavelmente esse enunciado não terá tradução no seu sentido real e nem mesmo no seu sentido figurado, sendo que, sua função é contribuir para a abertura de novos campos da realidade. Na literatura fantástica a abundância metafórica cria uma intensa figurativização da palavra, dificultando a interpretação do leitor, que não se sente confortável tampouco familiarizado com esse estilo de literatura.

Nessas reflexões sobre o fantástico, não podemos deixar de trazer à luz o pensamento de Jacques Finné *apud* Todorov (2014) que subdividiu em dois vetores as narrativas fantásticas: um vetor de tensão, que se centra nos mistérios e culmina com a explicação sobrenatural; e, um vetor de relaxamento, que aniquila a tensão por meio da explicação na

³ Os termos: “linha de fuga” e “desterritorialização” são expressões utilizadas por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, para tratar sobre as teorias rizomáticas, do livro “Mil Platôs”: Capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1, 2011.

qual as consequências lógicas da narrativa são exploradas. É importante ressaltar que, para o crítico, o primeiro vetor tem uma duração mais longa na narrativa.

Há uma contraposição entre as ideias de Finné e Todorov em relação ao papel do leitor na narrativa, sendo que, para Finné a representação do leitor está somente no vetor tensão, devido ao fato da hesitação ser dissipada no momento em que surge a explicação; já para Todorov, é na hesitação do leitor que a narrativa se constrói. “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2014, p. 36).

Os escritores do gênero fantástico aderiram às características do surrealismo, que se estrutura sob uma atmosfera de indeterminação e incerteza, cuja intenção inventiva é a de transfigurar a realidade.

Se tomarmos as ideias que serviram de base filosófica para o surrealismo, veremos que a literatura fantástica sofreu forte influência desse gênero. Tal observação pode ser observada nas reflexões do escritor francês Maurice Nadeau *apud* Lúcia Santos (2002) que diz que:

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico.

Os surrealistas defendem uma espécie de automatismo do pensamento, cuja função seria a de expressar de todas as formas (verbalmente, por escrito, através de pinturas em tela) o desejo e o imaginário humano, sendo que, a linguagem seria o instrumento de manifestação do pensamento.

Esse movimento se estrutura mediante a seguinte filosofia:

Os objetos passam a ser dotados de um inesgotável poder de migração. Instaura-se uma atmosfera de indeterminação e de incerteza que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes metamorfoses. Essa evocação da origem está na base da sensibilidade surrealista, como se fosse possível reinventar o mundo a partir de um grau zero no qual todos os elementos se encontrariam em constante transição (MORAES, 2012, p. 76).

Essa filosofia surrealista de transgressão do pensamento se incorporou de tal forma na vida dos poetas e artistas plásticos que, muitos deles, passaram a viver de maneira desregrada, com os sentimentos em constante ebulição, à beira de um transtorno psíquico, tendo apenas como garantia de sobrevivência o produto de suas experiências exposto à sociedade.

De modo geral, o homem busca na arte uma maneira de libertar-se do caos estabelecido pela dura realidade social. O simples fato de deixar a imaginação fluir, característica essencial para a criação e contemplação artística, de certa forma, o indivíduo já está contribuindo para a conservação da sua integridade psicológica. Nesse sentido, a arte torna-se uma espécie de salvaguarda da mente fazendo com que seus artistas e apreciadores permaneçam numa determinada realidade social sem serem consumido por ela.

De acordo com as reflexões de Bachelard (1993), a realidade plastifica o indivíduo tornando-o um sujeito mecanizado, condicionado pela sociedade e tolhido do seu poder de criação. A imaginação parece tornar-se a “tabua de salvação” na preservação da liberdade e autonomia psíquica desse sujeito, visto que, a imaginação é a condição necessária para a proteção de nossas faculdades mentais, na medida em que se torna o “instrumento” que nos liberta da máquina social.

O poeta no seu fazer artístico, ao entregar-se à imaginação, cria obras literárias que, quando em contato com o leitor, o transporta para um mundo mágico e particular. As narrativas fantásticas se tornam um campo literário fértil para a fruição da imaginação do escritor e do leitor. Isso se deve à liberdade de criação do artista e ao favorecimento em relação à estrutura e ao estilo que compõe a literatura fantástica, que se movimenta nos planos da realidade e da fantasia.

2.3 Julio Cortázar e o gênero fantástico

Julio Florencio Cortázar além de ser um dos escritores argentinos mais cultuados da contemporaneidade também é um dos expoentes do gênero fantástico. Sua notoriedade está vinculada ao processo inventivo de sua criação, fazendo uso do significante no lugar do significado, que ao ser aniquilado provoca uma completa destruição da linguagem.

Com uma prodigiosa naturalidade, o escritor movimenta-se entre o mundo fantástico e o cotidiano sem perder o rigor da escrita; no entanto, seu desejo é perseguir uma arte literária que faz uso de uma linguagem cujo estilo de improvisação se assemelha à linguagem musical do jazz – uma de suas grandes paixões – trazendo para suas narrativas uma imprevisibilidade que põe “em risco a própria integridade da forma”. (Davi Arriguicci”. p.15, 1995)

A natureza das obras de Cortázar está no processo de desautomatização da linguagem. Suas narrativas são criadas numa realidade governada por leis desconhecidas, fazendo gerar, em nós leitores, um sentimento de estranheza e incerteza que é próprio da literatura fantástica.

O efeito de um sentido fantástico nas obras do escritor ocorre pelo engendramento dos planos real e fantástico, criando um dualismo que entrelaça o mundo natural e o mundo sobrenatural, provocando um frenesi de sensações no leitor, em função de uma literatura transgressora e absurda do ponto de vista da racionalidade.

Como já dissemos anteriormente, o movimento surrealista teve fortes influências na literatura fantástica, e, conseqüentemente, na produção das obras de Cortázar, pois, assim como os surrealistas, o escritor também via a realidade por meio de uma consciência em constantes devaneios e transformações. No surrealismo as manifestações do inconsciente podem ser expressas através da literatura, da pintura, e, das artes em geral, à partir de um rompimento entre as barreiras do pensamento e da fala.

Não há dúvidas que o surrealismo influenciou a literatura fantástica, e, conseqüentemente, a literatura cortazariana. No entanto, o processo inventivo do escritor argentino é ainda mais ousado, chegando a ser anárquico devido ao rompimento com estruturas, regras e normas que padronizam e alicerçam as escolas literárias.

Apesar de sofrer influências surrealistas no seu estilo narrativo, Cortázar, em alguns aspectos, acaba não concordando com a proposta do movimento que, de certa forma, torna-se uma espécie de escola literária por sistematizar o que deveria ser a própria assistematização, ou seja, a proposta inicial era de um movimento cuja radicalidade implicaria num constante processo de revolução, numa rebeldia de uma realidade de natureza mista, e, ao definir certos critérios de composição artística, para o poeta, o movimento perdeu parte de sua arbitrariedade.

Ao refletir sobre o movimento, Cortázar diz que o

surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo (CORTÁZAR *apud* Davi Arrigucci, 1995, p. 96).

As narrativas do escritor estão na contramão de um estilo de literatura voltado para o realismo porque para Cortázar não é possível definir nem explicar todas as coisas, ou seja, sua visão sobre a literatura realista é de uma literatura que representa uma falsa realidade. Logo, seu estilo literário segue um caminho oposto ao realismo ingênuo, trilha na vertente de uma narrativa que mescla o real e o imaginário rumo ao desconhecido.

Os enredos dos contos de Cortázar são inimagináveis e sempre abordam fatos surpreendentes. Usando de uma linguagem cotidiana para criar elementos insólitos, o escritor faz com que suas narrativas ganhem características labirínticas, desafiando o leitor a encontrar uma saída. Portanto, a forma de criação da literatura cortazariana é um convite atraente para quem quer refugiar os pensamentos no esconderijo da imaginação.

Apesar de afirmar a existência de elementos invariáveis na composição de uma obra, de crer que há constantes e valores que se apliquem a todos os contos de todos os gêneros, a predileção do escritor é pelo que o conto traz de excepcional, tanto em relação ao tema quanto em relação às formas expressivas; sendo preciso uma certa transcendência metafísica para entrar no mundo imaginário de Cortázar.

O poeta e escritor, em seu livro *Valise de Cronópio*, vai justificar o porquê de ter sido classificado como um escritor de literatura fantástica e expressar suas ideias sobre o modelo tradicional de realismo: “quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII” (CORTÁZAR, 2011, p. 148).

Nesse sentido, é possível compreender o porquê de Cortázar não se sentir confortável ao ser enquadrado, pelos críticos, como um escritor de obras do gênero fantástico. Devido à forma com que o poeta enxerga a realidade, o significado da palavra “fantástico” passa a ter um sentido diferente em relação às outras pessoas, o termo fantástico torna-se relativo, pois, Cortázar se movimenta de forma tranquila e segura neste terreno insólito. Seu modo de perceber a realidade transcende ao modo que a maioria dos seres humanos percebe as coisas do mundo; Cortázar parece preferir o avesso das coisas.

Não é sem razão que os temas: labirinto e jogo estão presentes em boa parte de suas obras. Ao ler os contos do escritor, o leitor se depara com um terreno verdadeiramente movediço, carregado de imprecisões e incertezas. O enredo não segue uma linearidade lógica dos fatos, e, tampouco se sujeita às regras de espaço e de tempo. Seu estilo de criação está voltado para um jogo tenso de oposições, que ao mesmo tempo afirma e nega os fatos ao associar elementos naturais aos sobrenaturais. É nesse jogo de ambiguidade, criado pelo uso de uma linguagem desautomatizada, de uma consciência poética delirante, que as narrativas cortazarianas se constituem.

Como vimos, a literatura fantástica se movimenta tanto no plano do real quanto no plano do imaginário. O escritor de obras fantásticas precisa criar um elo significativo entre

esses dois mundos, sendo que, o devaneio torna-se um estado necessário para o fazer artístico do poeta. Nesse sentido, Gaston Bachelard vai dizer que “o devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente” (BACHELARD, 2009, p. 05).

Essa fuga da realidade de que fala o filósofo e poeta francês é uma característica recorrente nas obras de Cortázar, pois, ao criar um dualismo entre realidade e imaginação o escritor consegue manter um vínculo entre o mundo ficcional e o mundo real. Ao fazer uso das palavras, mesclando fatos do cotidiano a fatos insólitos, surgem os acontecimentos estranhos na obra. Tais acontecimentos criam um contrassenso de sentido às narrativas sendo que, as palavras acabam ganhando o sentido metafórico de “tapar buracos”; visto que esse jogo duplo da linguagem mascara uma realidade para trazer à tona uma nova forma de realidade.

A ambiguidade se realiza em todas as dimensões estruturais das narrativas de Cortázar, com o propósito de estabelecer a tensão entre literatura e realidade, acabando por oferecer uma malha ainda mais complexa da linguagem. Ao usar na epígrafe a expressão: “tapar buraco”, Cortázar promove uma forma dialética de manifestar a sua visão sobre a própria literatura. Os buracos podem ser entendidos como vazios instaurados no discurso, integrados a signos determinantes de um conteúdo que se torna obscuro no contexto criado, fazendo com que suas obras ganhem um caráter plurissignificativo.

Apesar de fazer uso de uma linguagem acessível à compreensão do leitor, os contos de Cortázar manifestam situações de incongruência e incoerência com a realidade que é inaceitável do ponto de vista cotidiano. Esse estilo singular da literatura cortazariana provoca uma espécie de esquizofrenia, tanto na obra em si quanto na comunicação da obra e o leitor, pois, o mundo referencial e exterior vivido pelo leitor cria dificuldades de interação com o mundo fantástico e interior da obra. No entanto, não passa de um jogo que desafia a interpretação e as leis internas da construção, se arriscando nesse quebra-cabeça que é a própria imagem do mundo.

Os leitores de Cortázar exercem um papel de coparticipantes de suas narrativas porque estas possuem as características de uma obra aberta. Assim, em *Rayuela* (O jogo da amarelinha), por exemplo, Cortázar introduz no leitor uma nova forma de ler uma novela. Uma das obras de maior reconhecimento do escritor, *Rayuela* transpõe a ordem espacial da narrativa, criando uma abertura para a sequência da leitura do texto, cuja linearidade estrutural com começo, meio e fim perde totalmente a referência.

Em *Rayuela*, o jogo se dá de modo complexo, visto que envolve o plano dos significantes também. Esta obra nos convida a jogar com a própria narrativa, pois, sua estrutura, fragmentada em blocos, permite que o leitor escolha a sequência que dará à leitura do texto. É essa autonomia em decidir que rumo a trama deve seguir que faz com que o leitor se sinta como um coautor desse tipo de obra.

A leitura pode se dar em saltos, sem comprometer o significado do enredo. Essa liberdade de criação muda completamente o conceito tradicional de novela, fazendo com que o leitor, antes passivo, se torne participante ativo da história, além de ganhar mais autonomia em relação à criticidade da obra em questão.

Um dos grandes estudiosos das obras de cortazarianas, o escritor e crítico literário Davi Arrigucci Júnior, em seu livro “O escorpião encalacrado” faz a seguinte observação sobre Cortázar:

O que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma inventividade à flor da pele, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção poroso e aberto a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente (ARRIGUCCI, 1995, p. 130).

Esse universo ficcional, composto de porosidade e abertura, de que fala o Arrigucci acerca das narrativas de Cortázar, nos remete a outros fatores que também podem contribuir para compor uma obra rizomática, pois, a palavra rizoma parece, neste contexto, estabelecer uma relação de sentido com os termos porosidade e abertura ao manter também um elo de comunicação entre si.

Essa ideia de relacionar o rizoma aos significados de poroso e aberto está no fato de que, para um rizoma qualquer ponto pode e deve conectar-se a outro ponto qualquer. Ao contrário de uma árvore, por exemplo, que fixa suas raízes em um lugar específico, o rizoma se conecta com cadeias diferentes e de diferentes maneiras. Assim como algo poroso ou algo que tem abertura para vários pontos, o rizoma também pode fazer várias conexões de diferentes maneiras, ou seja, esses três elementos se abrem para o novo e são imprevisíveis, assim como a literatura de Cortázar.

A construção do sistema rizomático é como se fosse a construção de uma teia de aranha, sendo impossível identificar onde ela começa ou onde termina. Sob a metáfora da teia de aranha, para cada abertura que se forma entre um fio e outro uma cadeia diferente também se forma, tais como: a cadeia biológica, econômica, social, política etc. Apesar de serem

cadeias distintas, elas se comunicam e estão interligadas entre si através dos “fios” que as envolvem.

Em um rizoma não há pontos específicos, mas, linhas que podem ser quebradas em um lugar qualquer e ressurgir em outro. Não existe uma regularidade a ser seguida nem, tampouco, uma ordem sequencial das coisas. As linhas se segmentam, estratificam, organizando significado e territorializando o rizoma, mas, também há linhas que o desterritorializa numa fuga constante.

A literatura de Cortázar, constituída de uma relação binária entre o real-irreal, o lógico e ilógico, pode ser comparada a uma espécie de anel aberto que, ao se conectar multiplica suas dimensões naturais, formando novos agenciamentos, num processo que é cíclico, constante e transformador. O estilo das obras fantásticas de Cortázar também se assemelha ao rizoma porque suas conexões – espécie de sinapse que se liga de maneira involuntária e inconsciente a outra sinapse – também vão se formando no jogo narrativo de uma linguagem desautomatizada, representando as linhas de fuga que desterritorializam para novamente territorializar.

O sentimento de estranhamento que envolve o leitor das narrativas cortazarianas está relacionado com os elementos surpresa do enredo, porém, esse tipo de leitura, apesar de trazer uma vulnerabilidade para esse leitor “impotente”, aumenta muito sua capacidade de imaginação.

A singularidade empregada no uso da linguagem pode ser adjetivada por algumas expressões, tais como: a incerteza, cadeias semióticas, esquizofrenia, caos etc., palavras que no conjunto da obra contribuem para a desestabilização do leitor, devido à gama de possibilidades interpretativas que esses conceitos trazem para o texto.

A literatura fantástica de Cortázar promove no leitor o gosto pela leitura impressionista. O grau de dificuldade nesse tipo de narrativa acaba contribuindo para o desenvolvimento de uma maior capacidade de interpretação textual, levando em consideração a pluralidade de sentido, além de despertar no leitor uma nova forma de ver a obra de arte contemporânea.

Neste sentido, a amplitude de significados que o fantástico propicia através da obra permite, até certo ponto, conceituar como rizomorfa as narrativas de Cortázar, pois, segundo Deleuze e Guatarri, (2011, p. 34) “ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-la servir a novos e estranhos usos”.

O sentimento de hesitação que o leitor sente ao ler as obras de Cortázar é proveniente da capacidade inventiva que ele tem, inclusive, apropriando-se de uma variedade de influências, principalmente musical, e se arriscando, até mesmo em relação à estrutura da forma, ao mesclar os gêneros literários. Sua rebeldia o levou a romper com a literatura constituída sob os modelos tradicionais e conservadores para ousar num estilo de obra aberta, de tendências surreais, priorizando a dar vazão aos seus instintos e desejos, opondo-se à dura realidade a ser transformada.

Ao falarmos que a literatura de Cortázar é uma obra aberta é necessário esclarecer sobre a teoria “obra aberta”, de Umberto Eco, para que o leitor perceba a relação existente entre a teoria e os contos do escritor.

2.4 Umberto Eco e a concepção de obra aberta

Quem melhor teorizou sobre o conceito de obra aberta foi o linguista e escritor italiano Umberto Eco (1971). O termo “obra aberta” representa uma amplitude maior das diversas possibilidades de desenvolver as ideias de um texto. Quanto mais fruição, poeticidade e ambiguidade um texto tiver, maior será a sua abertura. Todavia, se uma narrativa se caracterizar pela objetividade, pelo uso da linguagem denotativa, e, encontrar-se dentro de um modelo estruturalista, terá como resultado uma obra fechada, previsível, incapaz de despertar o sentimento de estranhamento no leitor, e, tampouco, de torna-lo um coparticipante da história.

O que torna uma obra aberta é sua capacidade de fruição, de sugerir uma pluralidade de sentidos, de estabelecer com o leitor um diálogo múltiplo, dinâmico, com movimento e abertura para o novo. Não é reproduzindo um modelo estruturalista, objetivo, delimitado, obedecendo à linearidade do tempo e do espaço que uma narrativa será considerada aberta.

Para Umberto Eco (1971) uma forma só é descritível se gerar suas próprias interpretações, assim, ela estará afastada de um estruturalismo de rigor objetivista, cuja pretensão é investigar as formas significantes que são, historicamente, convergidas pela abstração do jogo variável dos significados.

Para a construção de um estilo de linguagem inovador e autêntico o escritor contemporâneo precisa estar atento às exigências de seu tempo, ou seja, deve ser capaz de transgredir as barreiras do conservadorismo estruturalista, provocar e jogar com a linguagem,

romper com os paradigmas do passado fazendo uso da ambiguidade, que é um dos alicerces fundamentais para estabelecer a poeticidade e abertura de uma obra literária.

Quando o leitor é convidado pelo escritor a participar da criação de uma obra literária, temos a chamada “obra aberta em movimento”. Há uma infinidade de possibilidades interventivas por parte do leitor, porém, todo o controle das intervenções fica sob o domínio do autor da obra. Independentemente de uma participação mais efetiva ou não do leitor, em relação às intervenções de um texto, o escritor pode lançar mão de uma poética sugestiva, para dar à obra uma abertura que favoreça a uma boa fruição por parte do leitor.

Segundo Umberto Eco,

a obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do interprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do interprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente disposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela esse gênero de “abertura”. (1971, p. 46)

Notaremos que, ao analisar alguns contos de Cortázar, todas as características de uma narrativa sugestiva estarão presentes nos enredos. Suas obras se encaixam na classificação do gênero fantástico devido à desautomatização da linguagem, o uso concomitante do racional e irracional, a transgressão das convenções, a ambiguidade etc.

Os contos de Cortázar se inserem na teoria sobre a obra aberta de Umberto Eco porque oferecem uma abertura às múltiplas interpretações. Nas obras do escritor, a linguagem se apresenta de maneira frutiva, no entanto, o leitor sente-se deslocado do contexto narrativo devido à arbitrariedade do processo inventivo do escritor, que usa a transgressão tanto na forma quanto no conteúdo. O estranhamento que o leitor sente ao ler as obras de Cortázar tem relação com a composição das estruturas internas dessas narrativas que fogem dos modelos tradicionais; no entanto, esta hesitação torna-se uma mola propulsora para uma efetiva interação com a narrativa, pelo fato desse tipo de texto trazer uma ampla abertura à múltiplas significações.

Além de poeta, Cortázar também era um excelente crítico de literatura. Exercendo uma dupla função, o escritor transitava de maneira brilhante tanto no campo das artes quanto no campo da linguagem. A dupla face de criação vivida pelo poeta e crítico de literatura o leva, de um lado, a manipular, jogar e articular essa linguagem, utilizada como instrumento

para compor suas narrativas, e, de outro lado, é necessário avaliar seus próprios limites enquanto escritor, tendo esta mesma linguagem como instrumento de avaliação.

No entanto, com um alto grau de consciência sobre o processo de criação artística, além da certeza de que sempre alguma coisa escapa ao texto, Cortázar busca manter o rigor linguístico em cada palavra utilizada, fazendo o uso de uma metalinguagem que chega a ser a predominância de suas obras, embora, em seu conjunto, essas narrativas apresentam uma forte tendência à mistura de gêneros e à instauração total da poeticidade do texto.

A maneira que a linguagem está estruturada nas narrativas de Cortázar lembra um escorpião enlacado, inclusive tal expressão tornou-se o título do livro de Davi Arrigucci, escritor e crítico das obras cortazarianas. A metáfora do escorpião que se enlaca ferindo a si mesmo faz alusão a uma linguagem que, ao mesmo tempo, é utilizada para construir, mas, que também está a um passo de ser destruída.

A linguagem se apresenta sob a forma de círculo, fechada em si mesmo, voltada para um processo de criação enigmático, cabendo ao leitor encontrar a saída. Trata-se de uma progressão que não avança, de uma narrativa problemática onde não somente a linguagem, mas, também os personagens não se encontram.

Ao romper com o tradicionalismo literário, Cortázar mescla a linguagem poética, referencial e metalinguística, cujo estilo de construção, segundo Arrigucci, (1995, p. 10) “promove a própria destruição para obter um tipo superior de construção”. E, é por meio das análises dos contos que veremos como o autor dominava de maneira singular as técnicas de construção da linguagem, empregando com maestria, em suas narrativas, as dissolvências do poeta e o jogo da duplicidade, presente no gênero fantástico.

O estilo de criação artística voltado para a arbitrariedade, para a rebeldia, para a criação de elementos insólitos e estranhos instalou-se não somente na literatura fantástica e no estilo literário de Cortázar, mas, nas artes em geral. Esse modo dos artistas expressarem a arte ou, de mostrar a arte apresentando uma nova forma de realidade, convencionou que o “objeto” a ser representado não poderia ter a própria aparência, deveria, sim, ser fragmentado, transfigurado, incessantemente metamorfoseado, fazendo com que o apreciador de arte, de um modo geral, sentisse o estranhamento de que tanto falamos.

Dentro do contexto literário, o significado da palavra estranho ou estranhamento parece ser um *leitmotiv* para traçar e identificar o perfil da literatura fantástica. Nesse sentido, propomos conhecer um pouco mais sobre esta palavra tão emblemática nas obras de Cortázar,

fazendo um estudo mais sistemático do assunto, cuja referência textual será: “O estranho” de Freud (1990).

A escolha do texto freudiano, para explicar o “Estranho” na literatura fantástica de Cortázar, foi motivada pelo fato do psicanalista não limitar-se em buscar a significação da palavra apenas na psicanálise, mas, foi buscar também na estética – campo que serve à literatura – a resposta para as suas indagações.

2.5 A relação entre “O Estranho” de Freud, e a literatura de Cortázar

Em seu artigo sobre “O estranho” Freud (1990) inicia dizendo que a estética é um campo que por natureza se preocupa com o belo, o atraente, o sublime etc, ou seja, se preocupa com o lado positivo das coisas. No entanto, ela também se interessa pela teoria da qualidade de sentir, teoria essa que, em tese, pode auxiliar o psicanalista nas reflexões sobre o termo “estranho” para chegar a um resultado satisfatório às suas indagações.

Freud vai dizer que encontrou na literatura médico-psicológico apenas um artigo que ele denomina de “fértil”, mas, que não tem muita profundidade, do psiquiatra Ernst Jentsch, o qual afirma que o sentimento de estranheza está relacionado com a incerteza intelectual.

Para Ernst *apud* Freud (1990) o que provoca a incerteza no ser humano está na relação que ele estabelece com algo que pode ou não ser familiar. Sem mais avanços em sua teoria, ele vai dizer que quanto mais ambientada a pessoa estiver, quanto mais lhe for familiar algo ou alguém, menor são as chances de surgir esse sentimento de estranheza, pois, num ambiente conhecido não há muito espaço para incertezas.

No entanto, para Freud (1990) as reflexões de Ernst estão incompletas, pois, de acordo com o psiquiatra o sentimento de incerteza e estranhamento são questões mais complexas do inconsciente e que, portanto, não está relacionada apenas com o fato de conhecer ou não “a coisa”.

Apesar de não encontrar uma definição única para a palavra “estranho” foi no alemão, sua língua materna, que Freud encontrou a melhor definição para este termo: o significado de *Heimlich* quer dizer doméstico, familiar, e, seu contrário, *Unheimlich* significa o não familiar, o estranho.

Para escrever seu ensaio sobre a manifestação do sentimento de estranheza nos indivíduos, Freud usou exemplos baseados no conto “O homem da areia” do escritor alemão

E.T.A Hoffmann, por entender que o enredo desse conto consegue exemplificar bem suas principais teorias sobre o assunto.

Em linhas gerais, este conto tem início com as recordações de infância de uma criança chamada Natanael e termina com sua morte, já na fase adulta. Quando Natanael era criança, sua mãe e sua babá contavam-lhe histórias sobre “O homem da areia” que vinha à noite arrancar, e, levar para seus filhotes comerem, os olhos de crianças que não queriam dormir.

Essas histórias de horror fizeram com que Natanael passasse a ter medo de acontecer com ele o mesmo destino das outras crianças narradas nas fábulas. Apesar do medo de ter os olhos arrancados, um dia, a criança resolveu conhecer o monstro que vinha roubar suas noites de sono tranquilo. Então, se escondendo no escritório do pai, Natanael ficou à espreita, aguardando a chegada do “monstro”, que sua imaginação havia criado. Por coincidência ou não, naquela noite, o pai de Natanael recebeu a visita do seu advogado, de nome Copélio, que imediatamente foi associado pela criança como sendo o homem da areia. Essa associação entre o advogado e o monstro que arranca os olhos talvez tenha relação com o fato de Copélio amedrontar as crianças, sempre que tinha uma oportunidade.

Em outra cena – sem saber se era realidade ou delírio da criança – Natanael ouve o advogado falar para o pai: __ Aqui os olhos! Então, neste instante, o menino grita de medo, e, logo é agarrado pelo advogado, que com um carvão em brasas tenta furar- lhe os olhos, parando somente pelo pedido de clemência de seu pai, que cai em profunda depressão.

Um ano depois, o pai da criança é morto por uma explosão dentro de seu escritório, onde também se encontrava o advogado Copélio, que sumiu sem deixar rastro.

Um dia, já na fase de estudante, Natanael, pensando estar curado dos traumas da infância, conhece um vendedor italiano chamado Coppola que lhe oferece um barômetro. Quando o jovem recusou o objeto, Coppola disse-lhe que também tinha ótimos olhos para vender. Bastou ouvir a palavra olhos para que o jovem voltasse a sentir-se aterrorizado, acalmando-se somente ao perceber que se tratava de óculos e telescópio; objeto este que Natanael acabou adquirindo.

Observando com seu telescópio a casa do professor Spalanzani, o jovem vê uma bela moça que, provavelmente, seria a filha de seu professor. Natanael cai de amores pela jovem, e, inclusive termina com o noivado que mantinha com a irmã de seu melhor amigo. Porém, a

moça chamada Olímpia, por quem o jovem se apaixonou, era um autômato⁴, cujo mecanismo foi criado por Spalanzani e os olhos foram feitos por Coppola.

Numa discussão entre Spalanzani e Coppola, presenciada por Natanael, Coppola sai com a boneca, mas, antes, arranca seus olhos e os joga no chão, onde o mecânico Spalanzani os apanha e os arremessa no estudante dizendo que o oculista Coppola roubou-lhe os olhos. Ao ouvir estas palavras Natanael volta a ter um novo ataque de loucura, repetindo palavras desconexas que se referiam tanto a fatos do passado, inclusive a morte do pai, quanto a fatos do presente, numa espécie de alucinação, devaneio e loucura.

Passado um tempo, o jovem se recupera e retoma seu noivado com Clara, chegando a marcar o casamento. Um dia, Natanael e Clara estavam passeando pelo mercado e a moça pediu ao noivo para subirem até a alta torre da prefeitura para apreciarem a paisagem. Já em cima da torre, o olhar de Clara é atraído por um objeto que se movimenta na rua. Natanael, com seu telescópio, também olha para baixo e vê Copélio. Ao se deparar com a imagem do vendedor de óculos o jovem tem um novo surto e tenta jogar a noiva de cima da torre, mas, os gritos de Clara são ouvidos por seu irmão, que consegue salvá-la a tempo. Porém, para Natanael é tarde demais, sua loucura o leva a pular do alto da torre. Em baixo, entre as pessoas que vinham observar o corpo, já sem vida, estava o advogado Copélio.

O desfecho da história nos leva a pensar que, ao olhar para baixo, o jovem viu, entre a multidão, o advogado Copélio; o homem responsável por toda sua desgraça. A figura de Copélio, Coppola e o homem da areia simbolizam todo sentimento de medo, horror e estranhamento que Natanael sentia desde criança, sentimentos estes que o acompanharam por toda sua vida.

Para Freud, o conto “O homem da areia” de E.T.A Hoffmann é a figura criada para impedir a realização do amor, e, essa afirmação tem seu fundamento na sequência de infortúnio vivido por Natanael. Primeiro, o jovem sofre uma crise de ansiedade devido à morte do pai; em seguida, o rapaz se separa da noiva e se afasta de seu melhor amigo, por causa de Olímpia. Seu amor por Olímpia não pode ser correspondido porque a jovem é um simulacro humano, ou seja, Natanael apaixonou-se por uma boneca, e, por fim, quando retoma seu noivado com Clara, motivado pelas circunstâncias, põe fim à própria vida.

Em toda a narrativa percebe-se que nenhuma cena proporcionou uma harmonização do enredo, mas, ao contrário, os episódios foram sendo desenvolvidos de modo a intensificar a

⁴ subst. masc./ 1. Máquina ou engenho composto de mecanismo que lhe imprime determinados movimentos (p.ex., um relógio, certos tipos de brinquedo etc.). 2. Aparelho com aparência humana, ou de outros seres animados, que reproduz seus movimentos por meios mecânicos ou eletrônicos. www.dicionarioinformal.com.br

perturbação mental do jovem até culminar no suicídio. Ora, nenhuma ação foi pensada por Hoffmann de maneira ingênua. É preciso que o leitor faça uma reflexão profunda e crítica da obra interpretando-a não apenas à partir do que revela sua superfície, mas, principalmente, o que está nas entrelinhas do texto. Todos os fatos ocultam uma realidade a ser desvendada e, é com essa intenção que Freud toma o texto como referência para analisar o estranho. O psicanalista, para formular suas teorias descobrindo a motivação que desencadeia a sensação de estranhamento no indivíduo, parte do sentimento de medo que Natanael adquiriu na infância.

A perturbação psicológica de Natanael, proveniente do medo que ele sofreu de ter os olhos arrancados, de acordo com o psicanalista, está relacionada com o medo da castração, ou seja, medo de perder os órgãos sexuais. Neste conto, o fato da boneca ser ou não um objeto inanimado se torna irrelevante, em relação ao medo de perder os olhos. Diante dessa observação, não procede à teoria de Jentsch de que é a incerteza intelectual que cria o sentimento de estranheza, pois, o sentimento de estranheza, neste conto, refere-se ao medo de perder os olhos e não no fato de descobrir se Olímpia é ou não um ser humano.

De acordo com Freud, as causas que fazem com que algo assustador seja considerado estranho são o animismo⁵, a magia, a bruxaria, a relação com o duplo: o ego/narcisismo, com questões de sobrevivência, a relação por experiências de semelhanças, a garantia da imortalidade, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração. Todos esses elementos, segundo Freud, são característicos do psiquismo humano.

Observando as temáticas abordadas nas narrativas fantásticas de Cortázar verifica-se que muitos desses componentes do psiquismo estão sendo utilizados na construção dos enredos. Se para Freud esses princípios que desencadeiam o sentimento de estranhamento estão relacionados diretamente com o psíquico humano, logo, podemos inferir que as abordagens temáticas das narrativas fantásticas do escritor, ao gerar o sentimento de estranhamento no leitor, de certa forma, estimula as funções mentais do ser humano despertando seus sentimentos mais profundos.

Para a teoria psicanalítica, o afeto está relacionado com o impulso emocional, que ao sofrer uma repressão se torna ansiedade. Segundo essa teoria, a repressão pode retornar em

⁵ 1. *Fil.* cada uma das doutrinas que afirmam a existência da alma humana, considerada como princípio e sustentação de todas as atividades orgânicas, esp. das percepções, sentimentos e pensamentos. www.dicionarioinformal.com.br

forma de coisas assustadoras ou não, dando significado ao estranho, independentemente de saber se esse estranho era em sua origem assustador, ou, se trazia outro tipo de sentimento.

Diante dessas reflexões, o que se observa é que a natureza do estranho, na verdade, é algo familiar, que sempre esteve na mente humana, tendo se alienado devido ao processo de repressão. Foi baseado na teoria de Schelling sobre o verdadeiro significado da palavra “*Unheimlich*”, cujo significado se refere a tudo que deveria ter permanecido oculto, mas, veio à luz, que Freud (1990) encontrou fundamento para explicar as manifestações do inconsciente.

Uma das características fundamentais da literatura fantástica está na manifestação do sentimento ou afeto de estranheza, provocado no leitor. É por essa razão que fomos buscar no ensaio “O estranho”, de Freud, as explicações para esse fenômeno, pois, como vimos, o psicanalista aprofundou suas pesquisas para compreender não somente as causas que motivam esse sentimento, mas, também os mecanismos psíquicos que envolvem sua manifestação.

Há uma relação de duplicidade tanto nos encadeamentos que envolvem o comportamento humano quanto no estilo de linguagem utilizado na literatura fantástica. Nas obras literárias do gênero fantástico, a imaginação toma a forma da realidade invertendo a ordem natural das coisas, no entanto, nas entrelinhas está oculta, através das metáforas e alegorias, uma realidade que cabe ao leitor desvendá-la.

A engrenagem que move a literatura fantástica, criada pelo jogo paradoxal entre a imaginação e a realidade, em certo sentido, é semelhante às reflexões freudianas do consciente e inconsciente, pois, ambas se manifestam através do sentimento de estranheza. Nessa perspectiva, quando em seu artigo, “O Estranho”, Freud (1990, p. 08) disse que: “um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, quando algo que, até então, considerávamos imaginário, surge diante da nossa realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante”, o psicanalista está refletindo sobre uma ideia que é o próprio fundamento da literatura fantástica.

Influenciada pelos ideais surrealistas, a literatura fantástica leva o escritor/leitor a experimentar o outro lado das coisas; vivendo de maneira plena e livre dos ditames e regras impostos pela sociedade conservadora. Diante dessa afirmativa, conclui-se que o homem, ao perder sua liberdade de expressão, em função de uma sociedade que determina o que é certo ou errado (sujeitando-se a todas as formas de repressão), encontra na literatura uma maneira de libertar-se dessa opressão chamada realidade social.

O poeta, por exemplo, joga com a linguagem para criar uma ambiguidade narrativa construída através dos sentidos conotativos e denotativos das palavras. Esse estilo narrativo faz com que o leitor passe a interpretar o texto considerando as nuances que o envolve, pois, é assim que a literatura fantástica se constitui, cria-se um paralelismo entre o lógico e o ilógico, cujo procedimento torna-se ideal para gerar a camuflagem da realidade.

A percepção acerca da influência literária mostra que, a literatura surrealista deixa de herança para a literatura fantástica os reflexos de uma literatura que fragmenta e estilhaça a realidade dentro de uma ordem cotidiana; criando um caos narrativo estabelecido por uma lógica do absurdo.

A dicotomia dos significados constituída na mente humana, obviamente, é transferida para a linguagem, quase sempre manifestada por meio das metáforas e ambiguidades do texto. No entanto, nem tudo que é pensado deve ser expresso. Logo, o que vemos e conhecemos do outro, em parte, é uma representação desse outro, tal qual uma imagem fotográfica que também não é a coisa fotografada, mas, apenas sua representação. Nesse sentido, a realidade, como a conhecemos, torna-se fragilizada mediante as faces do próprio “eu”.

Portanto, se a arte representa uma realidade fragmentada e não há uma realidade absoluta, então, a vida em si, também é uma forma de arte, já que o indivíduo também mascara, perante a sociedade, seus sentimentos, seu caráter, sua personalidade, seus desejos ocultos, seus impulsos, seus comportamentos transgressores etc.

Usando de uma linguagem poética, o escritor cria uma narrativa que traz uma realidade ficcional, simbolizando a verdade da representação. No entanto, o texto ganha características enigmáticas porque nas entrelinhas, por vezes, está oculta uma realidade ainda mais perturbadora. Um bom exemplo do que estamos falando está na frase de Lautréamont⁶ “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (MORAES, 2012, p. 40).

Esta frase, que serviu de inspiração para o surgimento das imagens surrealistas, fora de um contexto não tem sentido algum, no entanto, como foi dita num período em que o movimento surrealista ganhava força tornou-se a água necessária para provocar o dilúvio.

Os dizeres de Lautréamont sobre o encontro de uma mesa de dissecação, um guarda-chuva e uma máquina de costura refere-se à colagem surrealista de três objetos totalmente

⁶ Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, foi um dos precursores do movimento surrealista, ao lado de Baudelaire, Rimbaud, Artaud, entre outros. A frase de Lautréamont, que serviu de incentivo para os escritores surrealistas, está em seu livro: “Leschants de Maldoror”, (Trad. “Os cantos de Maldoror”).

arbitrários, e, a princípio, desconexos e ilógicos, cujas imagens descontextualizadas tornam-se passíveis de múltiplas interpretações, colocando em xeque as ilusões da realidade. Assim, na interpretação de Breton, que buscou nos símbolos sexuais compreender a frase de Lautréamont, o guarda-chuva representa um homem, a máquina de costura representa uma mulher e a mesa de dissecação a cama onde eles fazem amor.

Como uma colcha de retalhos, vamos costurando nosso trabalho com as linhas teóricas da literatura, da psicanálise, da filosofia, da linguística e de outras ciências que nos forem necessárias, pois, essas áreas do conhecimento e os princípios que as norteiam não estão desassociados da literatura fantástica de Cortázar, mas, ao contrário, assim como os sistemas artísticos, elas também se relacionam, formando uma esfera que não se fecha, num processo de metamorfose constante. E, é pela constância entre os sistemas que Cortázar vai dizer que o fantástico não se fecha, e, que dele só conhecemos uma parte.

2.6 O fantástico nos contos: “Casa Tomada”, “Uma Senhorita em Paris” e “Circe”

Lançado no ano de 1951, o *Bestiario* foi o primeiro livro de contos de Cortázar. Este livro reúne oito histórias ordenadas respectivamente em: *Casa Tomada*, *Carta a uma senhorita em Paris*, *Longínqua*, *Ônibus*, *Cefaleia*, *Circe*, *As portas do céu* e o *Bestiário*.

Dentre as obras que compõem o *Bestiario*, analisaremos as narrativas “*Casa tomada*”, “*Carta a uma Senhorita em Paris*” e “*Circe*”. A escolha desses três contos se deu pelo gosto estético dessas narrativas, cujas características se expressam pela excentricidade, o grau de abertura, o sentimento de hesitação, de surpresa e estranhamento. O objetivo é fazer um estudo sistemático dos contos, numa tentativa de identificar as variantes do estilo de Cortázar, tendo como principal característica a ser observada a desautomatização da linguagem.

No entanto, apesar da singularidade que compõe cada narrativa, existem alguns elementos comuns à essas narrativas porque são traços que fazem parte da estética de composição do escritor, criando um efeito de literatura fantástica em todas as suas obras. A ambiguidade e o jogo do duplo, por exemplo, são características de todos os enredos do escritor, pois, o fato de mesclar uma linguagem cotidiana às ações alicerçadas em estruturas insólitas, automaticamente, cria-se um paradoxo indissolúvel entre arte e a realidade.

O jogo do duplo e a ambiguidade são os principais responsáveis por gerar os sentimentos de estranhamento e hesitação no leitor, que se sente na condição de coautor da obra. A construção de um enredo voltado para a criação de um sentido ambíguo das palavras

faz com que o leitor se envolva com o texto, buscando encontrar uma saída para a problemática que se instaura, devido ao rompimento de uma ordem tradicional das coisas. Porém, esse caos estrutural, proveniente da quebra de um paradigma, também acaba trazendo mais autonomia a esse leitor e mais abertura à narrativa.

Outro fator presente na literatura de Cortázar refere-se às motivações dos personagens e ao desfecho que, em praticamente todas as histórias, se encontram de forma indefinida, devido ao mistério que se instaura na história, provocando questionamentos no leitor, que se sente instigado em descobrir a esfinge que envolve a trama.

Em Cortázar, os seres humanos ganham características de seres mitológicos, como é o caso da personagem Délia Mañara, do conto “Circe”, por exemplo, que possui as características de uma feiticeira. Essa característica, trazida para o enredo de algumas obras do escritor, une as esferas do real e do imaginário, fazendo com que o ilógico e o absurdo ganhem espaço na narrativa.

As situações ordinárias das obras cortazarianas são transformadas em extraordinárias devido à inversão das estruturas que vai convergir num abismo e num embaralhamento da ordem estabelecida. Assim, o Bestiario de Cortázar segue o mesmo modelo dos Bestiarios medievais, que mesclavam, num mesmo grupo, animais mitológicos e domésticos como: o unicórnio e a vaca, por exemplo.

O escritor, em certa medida, retoma a ideia da transgressão e da liberdade vivida pelo povo no período carnavalesco da idade média.

De acordo com Bakhtin:

O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perturbação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1987, p. 08-09).

A literatura de Cortázar assume a abolição das regras, inclusive rompendo com os limites, as estruturais e as formas, como no romance Rayuela, por exemplo, promovendo o riso, devido ao efeito mágico e ilógico de sua lógica literária. Em seu estilo de criação, o escritor adota uma linguagem carnavalesca, que se fundamenta numa espécie de lógica original às avessas, criando uma paródia da vida cotidiana ao revés.

Vejamos na análise dos contos “Casa Tomada”, “Carta a uma senhorita em Paris” e “Circe” o estilo estético de Cortázar, que através de uma rebeldia da linguagem cria uma lógica que transcende a realidade habitual.

2.6.1 Casa Tomada

O jogo de duplicidade que, ao mesmo tempo, contrapõe e harmoniza, numa mesma estrutura narrativa, os elementos pertencentes ao mundo real e imaginário fez com que no conto “Casa tomada” o casal de irmãos abandonasse seu lar, simplesmente, porque ouviram barulhos e imaginaram que a casa estava sendo tomada. A cada novo ruído que o casal ouvia eles iam se isolando em partes da casa, até a abandonarem por completo. Ora, isso causa estranheza porque, na realidade, o homem se esforça para ter uma moradia, enquanto, na contramão, Irene e seu irmão, fazem o caminho inverso, abandonando-a sem nenhuma resistência.

No trecho a seguir, o personagem-narrador vai demonstrar o sentimento de tristeza que ele e sua irmã Irene sentiram pela falta de alguns objetos deixados na parte tomada da casa, no entanto, ao afirmar que esse sentimento durou poucos dias o narrador demonstra características de um casal conformado com seu destino, fragilizado e entregue à própria sorte.

Nos primeiros dias achamos penoso porque ambos tínhamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene sentia falta de umas pastas, um par de pantufas que a protegiam tanto no inverno. Eu, do meu cachimbo de zimbó e acho que Irene se lembrou de uma garrafa de hesperidina de muitos anos. Frequentemente (mas isto só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza (CORTÁZAR, 2014, p. 13).

Além de demonstrar a falta de resistência em permanecer na casa, os motivos livres que a narrativa apresenta, ao descrever os objetos que ficaram na parte tomada, servem para reforçar a ideia da passividade dos irmãos, pois, ao lamentar a perda desses objetos o narrador deixa claro que o sentimento de tristeza durou por pouco tempo. Tal passividade simboliza uma boa capacidade de adaptação dos personagens, e, uma resiliência diante da sociedade e da própria vida. Logo, a tristeza que eles sentem ao fechar a gaveta representa os sonhos sendo destruídos e os desejos sendo reprimidos.

Como vimos, a incógnita faz parte do estilo narrativo do escritor, que traz para as suas obras uma atmosfera de incerteza que não termina com o desfecho, ficando para o leitor a

tarefa de escolher um sentido que lhe pareça mais convincente, dentre as várias possibilidades que esse estilo de obra aberta oferece.

Sendo assim, podemos interpretar “Casa tomada” sobre vários pontos de vista: a cena dos irmãos abandonando a propriedade poderia ser uma metáfora da ditadura peronista ocorrida na Argentina, por exemplo. Esta relação é bastante pertinente, pois, mesmo tendo o direito de viverem em sua pátria, muitos cidadãos argentinos foram exilados ou fugiram para outro país, ou seja, assim como aconteceu com os irmãos em Casa tomada muitos argentinos também foram “expulsos” de seus lares. O próprio Cortázar, por não concordar com o regime peronista, se exilou, voluntariamente, em Paris.

No conto, através da fala do personagem-narrador, é perceptível como os cidadãos argentinos amam e cuidam de sua pátria. No trecho a seguir, fica evidente a intenção do narrador em dizer que se as coisas estão bem na Argentina os responsáveis não são os governantes, mas, sua população que é consciente do seu papel enquanto cidadão.

Irene e eu sempre estávamos nesta parte da casa, quase nunca passávamos da porta de carvalho, só para fazer a faxina, porque é incrível como de junta poeira nos móveis. Buenos Aires pode até ser uma cidade limpa, mas deve isto aos seus habitantes e não a qualquer outra coisa (CORTÁZAR, 2014, p. 12).

Outra possibilidade de interpretação pode ser a metáfora da passividade humana representando a nulidade do homem como indivíduo que reprime seus desejos e ideais, numa fuga “forçada” de si mesmo. Essa forma repressora de submeter os sentimentos se deve ao fato de se ver obrigado a subordinar-se às regras da convivência social, que, na maioria das vezes, mais exclui do que inclui o indivíduo.

Tomemos dois trechos do conto que sugerem a nulidade do homem e a passividade em aceitar as imposições sociais:

Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância.
[...]
— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo.
Ela deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados.
— Tem certeza?
Confirmei.
— Então — disse ela apanhando as agulhas — vamos ter que viver deste lado (CORTÁZAR, 2014, p. 13).

O desdenho que o personagem-narrador faz de si mesmo, aliado ao conformismo diante da vida, representa uma alienação em todas as esferas da sociedade, inclusive na esfera política. No entanto, a atitude de abandonar a casa pode ser entendida não somente como uma

metáfora da submissão humana, mas, também como uma metáfora do consciente dominando o inconsciente, criando uma ambiguidade narrativa que executa um rodopiar crítico em torno de si mesmo.

Obviamente cada leitor de “Casa tomada” encontrará diferentes meios de interpretá-la, no entanto, gostaríamos de acrescentar às possibilidades explanadas até o momento, a sugestão de um desejo incestuoso, porém, reprimido até certo ponto pelos irmãos.

Para defender a ideia do incesto é preciso situar o valor simbólico que a casa mantém neste conto. O conceito da palavra casa pode ser entendido sob uma dupla articulação do sentido de habitar. A primeira habitação se relaciona com o lugar onde habitam o grotesco, o terrível, já a segunda habitação é o espaço do aconchego, da segurança, do conforto.

No livro “A poética do espaço”, Bachelard (1993, p. 78) diz que “A casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho”.

Para o filósofo e poeta francês, a casa representa não somente o espaço físico que nos abriga, mas, também é o nosso cosmo, é o espaço que protege a nossa existência física e psicológica, nosso primeiro universo. A teoria de Bachelard sobre a dupla função do significado de casa pode ser entendida na frase: “Se a casa é um valor vivo, é preciso que ela integre uma irrealidade. É preciso que todos os valores tremam. Um valor que não treme é um valor morto” (BACHELARD, 1993, p. 73).

De acordo com as reflexões de Bachelard, o espaço da casa passa a ser não somente o lugar físico, onde os irmãos habitam, mas, também o espaço que abriga seus devaneios, seus sonhos mais íntimos, guardados no inconsciente.

Como veremos a seguir, o personagem-narrador nutre um exacerbado sentimento pela casa onde vive. O exagero é tão grande que ele chega ao ponto de dizer que, talvez, a casa tenha sido a causa dos irmãos não terem se casado.

Nós gostávamos da casa porque além de espaçosa e antiga (hoje que as casas antigas sucumbem ante a proveitosa venda dos seus materiais) guardava as lembranças dos nossos bisavós, do avô paterno, dos nossos pais e de toda a infância. (...) Algumas vezes chegamos a pensar que foi a casa que não nos deixou casar. (CORTÁZAR, 2014, p. 09).

Outro símbolo que podemos interpretar como um indício que caracteriza o desejo incestuoso do casal está na atividade de Irene em tecer e destecer o tricô. Assim como a personagem Penélope de a Odisséia, Irene “passava o dia tecendo tricô no sofá de seu quarto” (CORTÁZAR, 2014, pg. 10). Essa atividade de tecer e destecer de Irene, “Às vezes fazia um

colete e logo depois o desmanchava, num segundo, porque alguma coisa não tinha lhe agradado” (CORTÁZAR, 2014, p. 10), representa o símbolo não somente da permanência dos irmãos na casa, mas, também da permanência do irmão ao lado de Irene. A tessitura de Irene pode ser compreendida como uma metáfora para representar o amor inconsciente entre os irmãos.

Esse sentimento, a princípio, é negligenciado pelo casal, porém, com o passar do tempo os desejos vão “invadindo partes da casa”, ou seja, os desejos guardados no inconsciente começam a manifestar-se no consciente, materializando-se através dos ruídos.

Irene estava tricotando no quarto dela, eram oito da noite e de repente decidi colocar o bule do chimarrão no fogo. Fui pelo corredor até me deparar com a porta de carvalho entreaberta, e já estava na virada que leva à cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo sobre o tapete ou um sussurro abafado de conversa (CORTÁZAR, 2014, p. 13).

O fato do personagem-narrador e sua irmã nunca terem se casado, apesar das oportunidades que tiveram, além da admiração exagerada que o irmão sente por Irene e, a própria rotina que o casal mantém na casa são alguns elementos que vêm reforçar a ideia de que existe um sentimento de amor conjugal entre eles.

Vejamos a fala do personagem-narrador que demonstra as oportunidades de casamento perdidas e a satisfação em manter-se numa agradável rotina na companhia de sua irmã.

Era agradável almoçarmos pensando na casa profunda e silenciosa e em como éramos capazes de mantê-la limpa, sozinhos. (...) Irene recusou dois pretendentes sem qualquer motivo, no meu caso Maria Esther morreu antes que chegássemos a ficar noivos (CORTÁZAR, 2014, p. 09).

A permanência dos irmãos na casa simboliza a resistência diante do desejo incestuoso. Essa resistência exprime o conflito que se estabelece entre o inconsciente (desejo) e o consciente (proibido, pecado) do casal, cujo resultado é a decisão de abandonar a “casa”. Se a permanência dos irmãos na residência representa a resistência ao “pecado” do incesto, logo, a atitude de deixar a casa sugere o fim dessa resistência, ou seja, Irene e seu irmão se entregam ao desejo carnal, rompendo com a moral religiosa e as convenções sociais que convencionaram ser pecado, ser proibido a relação amorosa entre irmãos.

Observemos o momento em que os irmãos decidem abandonar a casa, podendo esse abandono ser entendido como uma possível entrega sentimental:

Rodeei com o braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e fomos para a rua. Antes de sair dali senti pena, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave num bueiro. Sabe-se lá se algum pobre diabo não cismava de roubar e se metia dentro da casa, a essa hora e com a casa tomada (CORTÁZAR, 2014, p. 16).

O sentimento de pena que o personagem-narrador sente ao fechar a porta da casa e abandoná-la pode ser entendido como uma espécie de culpa na consciência, pois, os irmãos, apesar de quebrarem o tabu sobre o incesto, no fundo compartilham da mesma visão religiosa que condena essa prática.

Quando os irmãos tomam a atitude de abandonar a casa, fechando a porta e jogando a chave dentro de um bueiro, podemos inferir que os sentimentos ganharam a batalha contra a razão e que o casal passará a viver como forasteiros das regras morais da sociedade, vivendo como transgressores de uma realidade imposta pelo engendramento da vida cotidiana.

Outra situação que compromete o casal está no fato de velarem o sono um do outro, de manterem frequentes insônias, de ouvirem uma voz que vem do interior, dos sonhos. Apesar dos quartos serem separados por uma sala, os irmãos escutavam até a respiração um do outro. Estes elementos conduzem a uma interpretação voltada para um contato mais íntimo entre eles.

Quando Irene sonhava em voz alta eu logo perdia o sono. Nunca consegui me acostumar com aquela voz de estátua ou de papagaio, uma voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene dizia que os meus sonhos consistiam em grandes sacudidas que às vezes faziam o cobertor cair. Nossos quartos tinham a sala entre eles, mas de noite se ouvia tudo na casa. Nós nos escutávamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto em direção ao interruptor do abajur, as mútuas e frequentes insônias (CORTÁZAR, 2014, p. 14-15).

Várias nuances na fala do personagem vão construindo a ideia de um incesto entre Irene e seu irmão, no entanto, como se trata de uma obra aberta, repleta de possibilidades interpretativas, outras vertentes também podem ser apontadas para a forma de composição da história, que se apresenta de forma tão ampla, enigmática e complexa. É assim que Cortázar joga com suas narrativas, o poeta cria um enredo que estrutura-se de forma circular provocando indagações sofre um desfecho que não se fecha, cabendo ao leitor à responsabilidade de encontrar uma saída desse labirinto discursivo.

2.6.2 Carta a uma senhora em Paris

No conto “Carta a uma senhorita em Paris”, como o próprio título prenuncia, trata-se de uma carta que um amigo, no caso, personagem e narrador da história, escreve a uma amiga

que vive em Paris. Na carta, o personagem demonstra um sentimento de culpa por quebrar, ele e seus coelhos, uma ordem preestabelecida no apartamento de sua amiga Andrée.

Vejamos qual é a justificativa que o amigo de Andrée tem para não se sentir confortável, vivendo na condição de morador do apartamento de sua amiga:

Andrée, eu não queria vir morar no seu apartamento da rua Suipacha. Nem tanto por causa dos coelhinhos, mas porque é doloroso para mim ingressar numa ordem fechada, já construída até nas mais finas malhas do ar, dessas que na sua casa são preservadas pela música da lavanda o adejar de um cisne com cosméticos, o jogo do violino e da viola no quarteto de Rará” (CORTÁZAR, 2014, p. 17).

As citações, características da modernidade, estão muito presentes nas narrativas de Cortázar. Tais citações sofrem uma fragmentação em suas estruturas porque o escritor se apropria de uma imagem conhecida e altera sua forma de uso. Este recurso é utilizado com os coelhos do conto “Carta a uma Senhorita em Paris”; pois, tanto podemos relacioná-los com o clichê usado nos espetáculos de mágica – que é o de “tirar o coelho da cartola” – quanto relacioná-los com a história de “Alice no País das Maravilhas”; história esta em que o coelho é o responsável por conduzir a personagem Alice para um mundo de fantasia, de sonhos, longe da lógica da realidade.

Na literatura fantástica, essas relações que vão se estabelecendo na obra, juntamente com a necessidade de associar uma imagem real com algo indizível, transporta o leitor para um mundo de sonhos e fantasias. Fazendo um paralelismo entre o coelho (animal) e as obras labirínticas de Cortázar veremos que ambos são os responsáveis em mostrar para Alice e o leitor, respectivamente, um mundo de fantasia, imaginação, e, conseqüentemente, uma nova forma ver o mundo.

É perceptível a intenção do escritor em transgredir a realidade e provocar o estranhamento no leitor, pois, em toda a coletânea do Bestiario estão presentes fatos inusitados e fantásticos. Em “Carta a uma senhorita em Paris”, por exemplo, a linguagem tem características carnavalescas devido à relação das imagens que se apresentam de forma grotesca (NOGUEIRA, 2002, p. 78), contendo em seu dinamismo uma espécie de metamorfose sobre o que nasce e o que morre – os coelhos – no caso desse conto. Há uma disformidade, e, portanto, uma incongruência dessas imagens em relação à vida cotidiana, fazendo com que no enredo o grotesco prevaleça e ganhe dimensões hiperbólicas.

O sentimento de estranheza que o leitor tem em relação ao conto “Carta a uma senhorita em Paris” está no fato da personagem vomitar coelhos. No entanto, ao mesmo tempo em que aparecem circunstâncias insólitas, que é o de vomitar os coelhos, uma rotina é

estabelecida na narrativa, tanto no modo de vida desses animais quanto no fato do personagem narrador vomitá-los, criando uma proximidade entre o insólito e a realidade.

A forma como o narrador desenvolve a trama faz com que o episódio de vomitar os coelhos se torne algo familiar e não um acontecimento sobrenatural. “Como isso sempre me aconteceu estando a sós, eu guardava o fato como se guardam tantos detalhes do que ocorre (ou a gente faz ocorrer) na privacidade total” (CORTÁZAR, 2014, p. 19).

A falta de questionamento da personagem em relação à atitude de vomitar os coelhos cria no leitor um sentimento de aceitação dessa realidade ficcional, que em nenhuma outra condição seria viável aceitá-la, pois, trata-se de uma realidade humanamente absurda.

Essa fusão do cotidiano com o fantástico é que cria a ambiguidade narrativa entre o real-irreal formando uma espécie de lógica do absurdo.

O trecho a seguir mostra não somente a atitude despropositada de vomitar coelhos, mas, também, a naturalidade com esses episódios são encarados:

Exatamente entre o primeiro e segundo andar senti que ia vomitar um coelhinho. Eu nunca tinha lhe contado isto, não pense que por deslealdade, mas naturalmente a gente não fica contando às pessoas que de vez em quando vomita um coelhinho. (...) Não me censure, André, não me reprove. De vez em quando me acontece de vomitar um coelhinho. Não é motivo para não morar em qualquer casa, não é motivo para alguém ficar envergonhado e se isolar e não querer falar (CORTÁZAR, 2014, p. 10).

Cortázar consegue imprimir traços de comicidade em suas narrativas devido à estranheza e às imagens absurdas e impensadas para a nossa realidade, pois, o leitor jamais espera se deparar com uma cena dessa natureza. Esse sentimento de estranhamento que se faz presente através das imagens do vômito vai ganhando características carnavalescas devido às formas exageradas em que a cena se apresenta.

Vejam os:

Quando sinto que vou vomitar um coelhinho, enfio dois dedos na boca como um alicate aberto e espero até sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas. Tudo é veloz e higiênico, transcorre num instante brevíssimo. Tiro os dedos da boca, e neles vem um coelhinho branco agarrado pelas orelhas (CORTÁZAR, 2014, p. 19).

O fato de o narrador escrever uma carta à sua amiga pode ser considerado como uma forma de materialização do duplo consciente *versus* inconsciente, pois, o esquema carta-destinatário-conteúdo se sustenta na natureza fantástica da escritura, permitindo que os episódios irracionais e fantásticos de um homem que vomita coelhos possam se inscrever em uma realidade absolutamente racional.

A luta que o ilógico trava para aniquilar a ordem lógica dos fatos refere-se à metáfora de uma mente em conflito, de uma condição de repressão humana sujeitada pelas normas sociais. As circunstâncias da narrativa, que gera a ação de vomitar os coelhos, sugerem um conflito entre o eu exterior e o eu interior de um sujeito, que enfrenta o antagonismo da ordem e do caos vivenciado pelos extremos da conduta humana, sugerindo uma batalha interna entre o eu apolíneo e dionisíaco.

Os coelhos vomitados pelo homem podem representar o sentimento de repressão vivido pelo personagem, provocado pelas regras de imposição social, representa a criatividade tolhida, a falta de aceitação de si mesmo e do outro, os desejos, inclusive os eróticos, proibidos, a liberdade oprimida etc.

Embora o conto tenha, em suas raízes, o fundamento que representa a realidade desse sistema social, também traz em seus interstícios uma forma de denunciar esses mecanismos de auto-regulação e de controle da sociedade, pois, a arte, como vimos, é também uma forma de denuncia, à partir do momento em que ela amplia nossa visão de mundo e estimula nossa criatividade.

O conflito existencial do personagem-narrador se dá pelo fato de se ver obrigado a aniquilar a própria natureza para se enquadrar nos paradigmas sociais.

Ah, querida Andréa, como é difícil se contrapor, mesmo aceitando com uma submissão total do próprio ser, à ordem minuciosa que uma mulher instaura em sua leve residência. Que culpa por pegar uma tacinha de metal e deixá-la na outra ponta da mesa, deixá-la ali simplesmente porque eu trouxe os meus dicionários ingleses e é deste lado, ao alcance da mão que eles têm que estar. (...) Tirar essa tacinha do lugar altera o jogo de relações de toda a casa, de cada objeto com o outro, de cada momento da sua alma com a alma inteira da casa e sua habitante longínqua. E eu não posso pôr os dedos em um livro, ajustar um pouco o cone de luz de um abajur, abrir a caixa de música sem que um sentimento de ultraje e desafio passe pelos meus olhos como um bando de pardais (CORTÁZAR, 2014, p. 17-18).

Neste contexto interpretativo, os objetos que são retirados do lugar simbolizam a violação das regras, a transgressão de uma ordem estabelecida, a metáfora do inconsciente que insiste em não se sujeitar à própria consciência, travando um conflito de ordem psicológica de proporções trágicas.

O personagem é um estranho para si mesmo e para a sociedade, visto que, seu caráter único, e, porque não dizer, “sobrenatural” não permite que ele estabeleça nenhum tipo de relação com o meio circundante. Diante da incapacidade de resolver seus conflitos, vive em condições de isolamento, numa espécie de fuga de si mesmo.

Embora não tenha feito outra coisa, o personagem está consciente de que fugir não é a solução para seus problemas.

Já fechei tantas bagagens na vida, passei tantas horas fazendo malas que não me levam a lugar nenhum, que quinta-feira foi um dia cheio de sombras, elementos de um chicote que me açoita indiretamente, da maneira mais sutil e mais horrível possível (CORTÁZAR, 2014, p. 19).

O protagonista precisava escrever a carta para sua amiga porque na escritura a realidade dos fatos parece se materializar. Além disso, certos segredos somente podem ser revelados através de cartas. A necessidade de escrever a carta era exatamente para revelar aquilo que de outra forma não seria revelado. Porém, a carta nunca chegou ao seu destino, Andrée nunca a recebeu, mas, ficou registrada a revelação de uma realidade transgredida pela batalha do caos sobre a ordem.

O desfecho do conto culmina no suicídio do personagem que, além de conviver com uma eterna solidão, não encontra esperanças de integrar-se socialmente. Diante da impossibilidade de resolver seus conflitos existenciais o protagonista resolve dar fim à própria vida, sucumbindo sua personalidade que, aliás, deveria ser a mola propulsora para leva-lo à liberdade.

Para o personagem-narrador seria até possível controlar alguns coelhos, mas, quando percebeu que de dez seria onze, depois doze, e, assim, sucessivamente, sentiu que a morte seria a única forma de pôr fim ao seu sofrimento, à sua condição de banido da própria pátria.

Quanto a mim, entre o dez e o onze há como um vazio intransponível. Veja só: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Já com onze não, porque dizer onze é certamente doze, Andrée, doze que será treze. Então há o amanhecer e uma fria solidão em que cabem a alegria, as lembranças, a senhora e talvez tanta coisa mais. (...) Não creio que vá ser difícil juntar onze coelhinhos espalhados pelos paralelepípedos, talvez nem reparem neles, atarefados com o outro corpo que é melhor levar logo, antes que passem os primeiros colegiais (CORTÁZAR, 2014, p. 29).

Ao estabelecer uma relação entre o sentimento de estranheza, proveniente da leitura do conto “Carta a uma senhorita em Paris” e do texto “O estranho” de Freud, entendemos que a ação de vomitar coelhos pode ser o reflexo da manifestação do inconsciente, uma apropriação do duplo interior, “numa espécie de expressão deformada do *unheimliche* freudiano, que enlaça ideias contrárias significando o estranho-familiar” (ANTÔNIO, 2012, p. 68).

O duplo se estabelece porque uma situação estranha e outra familiar estão conectadas entre si. A ação de vomitar coelhos é algo insólito e que causa estranheza, porém, pelos coelhos saírem de dentro do personagem, a ação ganha características de coisa familiar, logo, a metáfora dos coelhos pode se relacionar com o termo *unheimliche*, cujo sentido representa algo que veio à tona, mas, que deveria ter permanecido escondido.

O fato do personagem não se questionar em relação à estranheza de vomitar os animais configura uma naturalidade e uma familiaridade na ação, ou seja, é a manifestação do inconsciente que conduzido por uma lógica absurda e inexplicável cria uma nova realidade, que se materializa no elemento textual. No entanto, o fato de um homem vomitar coelhos é a parte insólita da narrativa que jamais se naturalizará, constituindo, assim, o jogo do duplo de si mesmo, o “estranho-familiar” (*unheimliche*).

2.6.3 Circe

No conto, “Circe”, cuja trama se desenrola em torno das personagens Delia Mañara e de seu pretendente Mario, a narrativa se constitui numa fusão de terceira e primeira pessoa, sendo que as falas do autor e dos personagens se misturam numa espécie de diálogo híbrido.

Sob o olhar de um leitor ingênuo, as ações que estruturam o enredo parecem se resumirem nos seguintes aspectos: o fato de Delia ter tido dois noivos, que morreram de forma inexplicável e duvidosa; na capacidade da jovem de dominar os animais; no fascínio que ela tem em fazer bombons, licores e doces; e, a condição de estar noiva pela terceira vez de um moço chamado Mario, cujos indícios sugerem ser a próxima vítima de Delia.

No entanto, é preciso buscar nas fendas do texto os elementos que vão descortinar o verdadeiro sentido da narrativa, inclusive, neste conto, estabelecemos uma relação entre a personagem Delia Mañara e seres da mitologia, visto que, seu comportamento se enquadra nas características de uma feiticeira.

O fio condutor de toda a narrativa está na hesitação de Mario em relação ao comportamento de sua noiva. Paira no ar uma forte suspeita de que Delia tenha sido a responsável pela morte de seus noivos, mas, embora todas as evidências apontem para essa vertente, Mario, cego pela paixão, recusa-se em acreditar que isso tenha sido verdade.

A duplicidade de sentidos criada na narrativa está no fato de Mario ignorar o que os indícios apontam sobre a personalidade de sua amada. Há uma contraposição entre a certeza e a dúvida sendo que, de um lado, os rumores acusatórios da vizinhança, aliado aos indícios referentes ao comportamento da moça, demonstram que a acusação tem procedência, e, de

outro lado, a hesitação obcecada do noivo e a veemência em negar os fatos favorecem para a absolvição da jovem. É no fato do jovem negar as evidências apontadas para o comportamento da amada que o texto cria um efeito de ambiguidade, acabando por gerar um espírito de incerteza no leitor.

A reação de Mario diante da opinião de vizinhos e familiares sobre o comportamento de Delia é de extrema ira e indignação: “Todos falam de Delia Mañara com um resto de pudor, sem muita certeza de que pudesse ser isso mesmo, mas em Mario um ar de raiva subia abertamente pelo rosto. De repente odiou sua família” (CORTÁZAR, 2014. p. 78).

Esse jogo com a linguagem cria no leitor uma expectativa sobre o que realmente teria acontecido com os outros noivos de Delia. Será que a jovem seria mesmo a responsável pela morte de Héctor e Rolo Médicis?

Estamos diante de uma narrativa em que prevalece a dúvida, pois, não se pode afirmar nada baseado apenas em suposições. Todos os acontecimentos estão submetidos aos indícios de uma sugestividade e, o que desencadeou essa condição de dubiedade foi o fato de Mario se recusar em enxergar a realidade, que estava bem diante de seus olhos.

A intensidade da obra se manifesta no conflito criado em torno da incerteza, fazendo gerar uma tensão do começo ao fim da trama. O sentimento de hesitação que toma conta do leitor não está somente no fato de presenciar um desfecho inesperado, mas, refere-se, principalmente, à sensação de estranhamento, cujo sentido já foi discutido nessa pesquisa.

Apesar de não dar crédito aos boatos que envolvem a noiva, Mario, em alguns momentos, deixa transparecer o sentimento de dúvida que acomete seus pensamentos, ou seja, ele nega duvidando da própria negação, estabelecendo, na narrativa, uma espécie de caracol da linguagem.

Enredado nas garras de Delia, o jovem se encontra em profundo estado de alienação, tornando-se incapaz de perceber as pistas que estão à sua volta. Aliás, não é por acaso a escolha do sobrenome Mañara para a personagem Delia, pois, o anagrama da palavra Mañara é aranha, sugerindo que Mario está preso nas teias da aranha Delia.

O único desejo de Mario é casar-se com sua amada. Esse estado de letargia amorosa o leva a negar para o mundo e para si mesmo que sua noiva não inspira confiança, mas, que carrega consigo os traços de uma feiticeira.

Agora que as fofocas não eram um artifício absoluto, a desgraça para Mario era que juntavam episódios desconexos para dar-lhes um sentido... As pessoas empregam tanta inteligência nessas coisas, e como tantos nós interligados formam afinal o pedaço de tapeçaria — Mario veria às vezes a tapeçaria, com nojo, com terror,

quando a insônia entrava no seu quatinho para lhe roubar a noite (CORTÁZAR, 2014, p. 81).

O título que Cortázar deu ao conto “Circe” também é de grande importância para a narrativa, pois, há uma estreita ligação entre a “Circe” da mitologia grega e a “Circe” – Delia Mañara – da contemporaneidade.

Segundo a lenda, a “Circe” mitológica vivia num palácio encantado na ilha de Eana e, era considerada uma feiticeira, uma bruxa que envenenava os homens com suas poções mágicas, transformando-os em animais, para exercer total controle sobre eles.

Na Odisséia, em suas perambulações em alto mar, Ulisses e seus homens chegaram à ilha de Circe, que os recepcionou com um banquete. A recepção calorosa tinha o propósito de distrair os navegadores para que a bruxa, com sua varinha mágica, pudesse transformá-los em porcos. Embora a magia não lhes tivesse afetado a consciência, Circe conseguiu fazer com que toda a tripulação grega fosse reduzida à condição de porcos. Porém, Ulisses, ajudado por Hermes, que lhe dá uma planta contra o feitiço, consegue render a feiticeira e exigir-lhe que seus homens sejam libertados do encanto.

Apesar de estarem novamente na condição humana, devido ao excelente tratamento regado aos prazeres da carne, do ócio e da bebida, Ulisses não se lembra de voltar à Ítaca, sua terra natal, permanecendo por mais algum tempo na companhia da feiticeira.

Ao comparar as duas histórias, torna-se evidente a influência da “Circe” mitológica na personagem Delia Mañara, pois, ambas têm o poder de enfeitiçar os homens e os animais.

Na personagem Delia as magias e bruxarias da Circe mitológica são representadas pelos bombons, licores e doces. Ao perfurar os bombons com uma agulha e inserir o licor temos o indício de que a “viúva negra” matava seus noivos por envenenamento.

Sua melhor receita eram uns bombons com um toque de laranja e recheio de licor, perfurou com uma agulha um dos que Mario lhe trouxera para mostrar como se manipulavam; Mario via seus dedos muito brancos contra o bombom, ao explicar ela parecia um cirurgião interrompendo um delicado momento da operação (CORTÁZAR, 2014, p. 84).

O poder que Delia exercia sobre os animais vem reiterar sua semelhança com a Circe da Odisséia.

Um gato seguia Delia, todos os animais sempre se mostravam submissos a Delia, não se sabia se era carinho ou dominação, viviam à sua volta sem que ela sequer os olhasse. Uma vez Mario reparou que um cachorro saiu de perto quando Delia foi acariciá-lo. Ela o chamou e o cachorro veio manso... A mãe dizia que Delia brincava com aranhas quando era pequena (CORTÁZAR, 2014, págs. 79-80).

Com características de uma bruxa que prenuncia acontecimentos futuros, interfere na lei da natureza e exerce magias ocultas, Delia prenuncia a morte do peixe e do gato.

Os trechos a seguir mostram o momento em que a jovem sentencia a morte desses animais:

— O peixe colorido está tão triste — disse Delia mostrando-lhe o aquário com pedrinhas e vegetação falsa. Um peixinho rosa... Mario pensou no olho salgado como uma lágrima que escorregaria entre os dentes ao mastigá-lo.

— É bom trocar a água com mais frequência — propôs.

— Não adianta, ele está velho e doente. Vai morrer amanhã (CORTÁZAR, 2014, p. 90).

Delia achava que o gato estava entupido de pelos e defendia um tratamento com óleo de castor. Os Mañara lhe deram razão sem opinar, mas não pareciam convencidos. Lembraram de um veterinário amigo, de folhas amargas. Preferiam deixá-lo sozinho no quintal, que ele mesmo escolhesse as ervas curativas. Mas Delia disse que o gato ia morrer, talvez o óleo prolongasse um pouco a sua vida (CORTÁZAR, 2014, p. 95).

É possível observar; não somente nos contos do “Bestiário”, mas, em todas as obras literárias de Cortázar, inclusive no romance *Rayuela*, que o consagrou como um dos principais escritores do gênero fantástico da contemporaneidade, como o escritor estrutura seus textos fazendo uso de uma linguagem estilizada da realidade, criando um círculo em espiral onde a arte e a realidade se mistura na literariedade da obra.

Parece que o escritor tem a intenção de desautomatizar o próprio mundo, sua rebeldia inventiva beira o abismo entre um texto literário e um texto de outra natureza, pois, apesar de se preocupar com a forma, sua liberdade de criação acaba por desafiar a própria arte. Assim, o efeito de estranhamento torna-se parte da essência de sua poética.

Há uma busca incessante por um devir que quebra as barreiras, transgridem os limites da suposta realidade e encontra na destruição das formas uma maneira de se rebelar contra as coisas do mundo. Cortázar ironiza a vida, estereotipando as relações que ela mantém com a sociedade, no entanto, por trás dessa linguagem deformada da realidade há sempre uma realidade a ser revelada.

É preciso perceber na lógica unívoca desse escritor uma arte literária transcendental, capaz de jogar com potencialidades reveladoras. A natureza das obras do escritor provoca um desvio no olhar do leitor no intuito de fazê-lo perceber uma nova dimensão da realidade. Seu estilo inventivo é um jogo labiríntico que camufla a linguagem para obrigar o leitor a sair da posição de espectador e se arriscar no papel de escritor coadjuvante.

O amante da literatura cortazariana precisa extrapolar os limites de uma leitura despretensiosa e ingênua para interpretar o que está para além do texto, buscando dar um

significado às obras literárias, que se estruturam sobre os moldes de uma obra aberta, para enxergar com os olhos da arte, a realidade que transcende as ações cotidianas e, que são de certa forma mais reais que a própria “realidade”.

3 O DISCURSO LITERÁRIO DE CORTÁZAR E SUA RELAÇÃO COM OUTROS SISTEMAS

Nessa segunda fase da pesquisa, nosso principal objetivo é fazer uma relação homológica entre a literatura de Cortázar e a pintura de René Magritte mostrando, por meio de raízes de procedimentos, a semelhança que há entre o texto verbal e o texto visual, expondo, no âmbito das diferenças de sistemas e da própria univocidade do ser, a equivalência de estilo e técnica entre o poeta e pintor, cuja influência comum é a estética surrealista.

O corpus escolhido para esta análise será o conto “Continuidade dos parques”, que está no livro “Final do jogo”, e, as telas: “A Condição Humana” (*La Condition Humaine*) e “O Espelho Falso” (*The False Mirror*), respectivamente. No entanto, antes de fazermos o estudo homológico entre os sistemas literatura e pintura, faremos um levantamento das influências que, de certo modo, compuseram o estilo discursivo da literatura de Cortázar, dando a conhecer não somente a obra enquanto criação artística, mas, um pouco da essência de seu criador.

As nuances que envolvem o estilo narrativo do escritor argentino vão formando teorias que se cruzam, e assim, o quebra cabeça cortazariano vai sendo formado. É perceptível como a literatura fantástica, em Cortázar, recebe características intrínsecas ao seu estilo narrativo, que são basicamente sua capacidade inventiva de criação, invertendo uma lógica habitual e desautomatizando a linguagem, impondo seu fazer artístico pautado na irreverência e, não permitindo curvar-se diante de nenhum modelo literário institucionalizado pela sociedade.

O gosto pela música, o boxe e o jogo foi uma forte influência nas obras do escritor. Segundo Davi Arrigucci, o poeta nutria pelo jazz uma paixão especial, inclusive, Cortázar o considerava como “a própria linguagem da invenção” (ARRIGUCCI, 1995, p. 34).

A influência desse estilo musical está presente em suas obras não somente na utilização de um ritmo diferenciado, que nada tem a ver com rimas e aliterações, mas, fazendo referências a jazzmen, a discos, melodias etc. É tão perceptível o gosto de Cortázar pelo jazz que o escritor escreveu narrativas dedicadas a músicos de sua preferência, como é o caso do conto “El perseguidor”, que conta a história do músico Johnny Carter.

Para Cortázar, a imprevisibilidade, aliada à liberdade de criação e à capacidade de improvisação, faz com que o jazz se torne uma referência para seu estilo de criação. Aliás, o

estilo inovador, arbitrário, ousado e irreverente desse ritmo musical o faz tão semelhante ao estilo literário do escritor, que parece ser duas modalidades de uma mesma linguagem.

Ainda sobre a influência do jazz, Cortázar expressou o seguinte: “por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (ARRIGUCCI, 1995, p. 41).

Para Davi Arrigucci, um dos maiores estudiosos da literatura de Cortázar, o jazz influenciou o estilo literário do escritor de maneira profunda. Sobre a relação entre a literatura de Cortázar e o jazz, Davi Arrigucci faz a seguinte reflexão:

Pela invenção, a linguagem do jazz funde aspectos díspares, combina elementos heterogêneos, concilia o aparentemente inconciliável, explorando a porosidade do espaço, rompendo a crosta da aparência em que se detém a percepção amortecida pelo hábito. Da mesma forma atua a linguagem da literatura, operando uma mudança e reorganização do mundo, numa espécie de bricolagem que altera a fisionomia antiga das coisas, ao atribuir-lhes funções inusitadas, descortinando novos mundos simultâneos (ARRIGUCCI, p. 41).

Tanto no jazz quanto na literatura de Cortázar há uma recusa em acomodar-se, em submeter-se a uma arte rotineira, a uma arte que se dobra diante da realidade. O estilo de rebeldia é que mantém esses sistemas – musical e literário – fiéis ao estilo de improvisação, conduzindo-os como se estivessem tomados pelo ópio, ou, por uma forma de devaneio.

Essas manifestações advindas do inconsciente – imaginação, ilusão, sonho, devaneio, delírio etc – por não serem dominadas pela consciência, área de atuação da realidade que nos é familiar (*Heimlich*), faz com que nosso lado não familiar (*Unheimlich*) manifeste o sentimento de estranheza.

3.1 A relação entre o Anel de Moebius e a Arte de Cortázar

Mas o aberto continua aí, pulsação de astros e enguias, anel de Moebius de uma figura do mundo onde a conciliação é possível, onde anverso e reverso deixarão de se desgarrar, onde o homem poderá ocupar o seu posto nessa jubilosa dança que alguma vez chamaremos realidade (CORTÁZAR, 1972)⁷.

A partir das reflexões feitas por Cortázar, em seu livro “Prosa no observatório,” faremos uma correspondência entre o significado da expressão anel de Moebius e o estilo literário do escritor, ressaltando que essa correspondência se estende para as artes em geral.

⁷ Os dizeres de Cortázar serviram de epígrafe para a revista ensaística “**Morel**” feita por Lucila Castilho Thedoro para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, da Universidade Estadual Paulista. (*repositorio.unesp.br*), 2014.

Conhecida como fita ou anel de Moebius a expressão refere-se a uma figura geométrica construída através da colagem de duas extremidades de uma fita que, ao dar meia volta em uma delas, forma uma estrutura semelhante ao número oito.

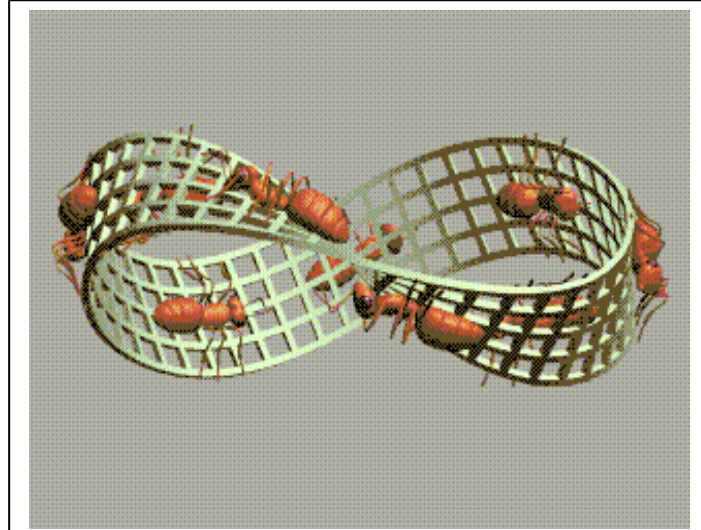


Figura 1: Anel de Moebius
Fonte: www.maraeducare.blogspot.com

O interessante a ser destacado sobre essa figura é que se trata de um tipo especial de superfície, pois, não existe lado de dentro nem de fora, há apenas um único lado e uma única borda formando uma curva fechada, ou seja, os lados, interno e externo, do anel são interligados.

Para termos uma ideia sobre a formação dessa estrutura, se fosse possível caminhar pelo anel, ora estaríamos na parte interna ora estaríamos na parte externa, num movimento contínuo do caminhar, sem nenhuma necessidade de fazer qualquer travessia. Mas, qual a relação que uma figura geométrica, voltada para o estudo da matemática, pode estabelecer com os sistemas relacionados à arte?

Embora pareça existir um abismo entre estas ciências, é perfeitamente possível vislumbrar na arte contemporânea características que se assemelham ao anel de Moebius. Inclusive, podemos pensar que Cortázar usou, metaforicamente, a figura do anel de Moebius, tanto para questionar a realidade quanto para demonstrar a dinamicidade da própria estrutura da arte.

Quando Cortázar diz que o anverso e reverso ainda serão um só, o escritor nos sugere duas reflexões: a primeira delas se refere à ideia de que apesar da arte se constituir em sistemas diferentes (música, cinema, pintura, escultura, literatura etc), assim como o anel de

Moebius, ela pode caminhar por “todos os lados”, pois, os sistemas são interligados entre si, ou seja, não há limites intransponíveis para a arte.

A segunda reflexão induz a um questionamento sobre o sentido de realidade. Cortázar parece não concordar com os limites que demarcam a esfera da realidade e da fantasia; a impressão que se tem, é que para o escritor esses dois universos não são indissociáveis, e, tampouco estão alheios ao sentido de verdade.

Na visão poética de Cortázar, a realidade e a fantasia se estruturam em nossa vida de forma semelhante à estrutura do anel de Moebius, ou seja, transitamos cotidianamente entre esses dois mundos sem perdermos nossa essência, a realidade e a imaginação são duas esferas que constituem um único ser.

O escritor ao mencionar a expressão “o aberto continua” confirma a teoria de que a arte está sempre em movimento, disposta não somente à uma multiplicidade de interpretações, concernentes ao próprio fazer artístico, mas, também, de uma multiplicidade de outras relações, tanto no campo das artes quanto em relação às outras áreas do conhecimento.

Pela sua dinamicidade a arte torna-se libertadora, pois, trilha os passos de uma inventividade sem limites, se desprendendo da obrigação de se enquadrar nos padrões estéticos convencionais.

A arte estrutura-se sob uma base insólita, no entanto, ao fazer uso de uma linguagem cotidiana não abandona características da realidade; sua emancipação permite arriscar-se no desconhecido, alçar voos em busca de novos horizontes, trazendo encantamento aos olhos de quem a aprecia.

Cortázar trouxe a figura do anel de Moebius para as reflexões literárias porque encontrou uma similaridade estrutural entre elas; pois, assim como o anel de Moebius se constitui sob o anverso e reverso de uma estrutura mantendo-se unívoca, a arte também se constitui da união dos mundos real e imaginário.

Ao analisar a expressão de Cortázar: “dança que alguma vez chamaremos realidade” fazemos a seguinte inferência: a palavra “dança” está sugerindo movimento, instabilidade, imprecisão, linguagem visual, oscilação etc. A palavra dança, associada a um pronome indefinido, seguido do verbo chamar no futuro, têm a função semântica de reforçar o sentido de que assim como a dança, a realidade também é incerta e instável. A dança, com toda sua carga semântica, associada ao pronome indefinido “alguma”, que indica somente a possibilidade de “alguma vez”, não definindo “quando”, ao se unir a um verbo no futuro,

representa uma realidade indefinida, visto que o futuro é uma incógnita diante da fragilidade da vida.

A imprevisibilidade, o desprendimento, a liberdade de criação, o sentimento de incerteza e de surpresa na execução das atividades são características que podemos associar tanto aos passos de uma dança quanto ao estilo musical do jazz, por exemplo.

Essa similaridade entre as características da música e da dança também podem ser identificadas na pintura, na literatura, no cinema etc, porque apesar de serem sistemas artísticos distintos, de se constituírem dentro de uma singularidade motivada pela sensibilidade do artista, há uma cadeia de relações sensíveis ao pensamento humano, fazendo com que as artes se iluminem.

Ao associar a dança com a realidade o escritor quer demonstrar quão frágil é a base que estrutura esta realidade, insinuando que a vida, assim como a arte, se constitui num jogo de duplicidade onde o real e o imaginário, e, o consciente e o inconsciente representam as duas faces de uma mesma moeda.

No artigo “Antonin Artaud: O corpo sem órgãos” de Nara Salles (2010), publicado no jornal “O Percevejo”, a escritora trata sobre os procedimentos inventivos da arte fazendo uma relação de similaridade bastante interessante entre a fita de Moebius e a temática do “Corpo sem Órgãos”, do poeta francês Antonin Artaud.

Segundo a autora, para Artaud, o corpo possui um enorme “fundo falso” (SALLES, 2010, p. 06) onde se guarda as percepções humanas e suas crenças. Este corpo pode ser considerado uma espécie de sacrário do pensamento, dos desejos, dos sentimentos, lugar de revelações, onde se esconde as perspectivas internas etc. No entanto, quando esse corpo encontra-se na condição de um “corpo sem órgãos” é o momento em que as mudanças internas irão acontecer, num procedimento de reestruturação da prática cotidiana, criando novos caminhos de integrar-se com o mundo, sendo este corpo sem órgãos uma área infinita que se desdobra sobre si mesma, estando dentro e fora ao mesmo tempo.

Nas reflexões sobre o “Corpo sem órgãos”, a escritora estabelece uma semelhança com o anel de Moebius relacionando-os quanto ao modelo estrutural que os constitui; pois, ambos passam pelo mesmo processo de transformação, desdobrando-se sobre si mesmos, num jogo de duplicidade em que, ao mesmo tempo, o eu passa a ser o outro, o fora passa a ser o

dentro, criando, assim como na arte, um giro⁹ que nunca se fecha e que está em constante metamorfose.

Devido ao próprio formato da fita, a autora alude o objeto à representação simbólica de um tempo mítico, que pode ser entendido como a “existência de um tempo contido dentro do outro e as sobreposições de ações no tempo e nos espaços, pois, no tempo mítico não existe um espaço único, mas a coexistência de vários” (SALLES, 2010, p. 06).

Esse mesmo tempo mítico pode ser visto em o “Corpo sem órgãos”, no momento em que este corpo rompe com o sentido de corpo organizado, formatado, disciplinado para dar conta das tarefas realizadas no cotidiano. É com o rompimento dessas funções habituais, com a quebra dos limites estabelecidos pela convenção social, se colocando “no tempo e no lugar da ação simbólica, fora da psicologia, fora da representação de si, fora da imagem constituída do eu no mundo” (SALLES, 2010, p. 07) que este “Corpo sem órgãos” estará em consonância com a fita de Moebius e, conseqüentemente, estará em conformidade com o sentido da arte, e, da própria essência do ser.

3.2 O silêncio significativo da literatura de Cortázar

Uma das características adota nas narrativas de Cortázar refere-se ao uso do silêncio, que é utilizado nas narrativas para contribuir de forma significativa, na construção do jogo labiríntico que integra a criação literária do escritor.

Em seu livro, “As formas do silêncio”, a escritora Eni Orlandi (1997, p. 139) vai dizer que “pensando a linguagem como fundamentalmente dialógica, a alteridade é parte constitutiva do dizer que o delimita e regula, sendo o discurso sempre atravessado por outros discursos”. Nesse sentido, podemos entender que o sujeito se constitui no seu processo de interação com o outro, e que, no entanto, apesar de cada um se expressar de forma singular, a construção da linguagem se dá de forma coletiva.

Na criação artística, os poetas, pintores e artistas, de modo geral, também são influenciados, tanto por seus antecessores e suas diversas manifestações artísticas, quanto pelo contexto histórico, político e social, no qual estão inseridos; ou seja, no seu fazer artístico

⁹ A palavra “giro” foi utilizada na dissertação de mestrado de Maria Elisa Campelo Magalhães, sob o título de: “Eu é um outro/ Eu é o outro: Questões de Influências Artísticas na Arte Contemporânea Brasileira”. Seu sentido está voltado para o estudo da arte, cujo significado é tomado como um “movimento circular, de pensamentos e indagações que não cessa, desenhado sob a forma de uma espiral, carregando em si, uma atemporalidade, onde passado, futuro e o próprio presente tornam-se presente; 2010, p. 20.

além de utilizarem de técnicas e da condição inerente ao seu “eu” poético os artistas também sofrem interferências externas, cujo resultado é uma colcha de retalhos chamada arte.

Cortázar faz uso de um silêncio fundante, que atravessa as palavras contidas no texto, cujo significado é “aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 1997, p. 23-24).

Esse silêncio que ajuda a dar sentido ao texto está quase sempre encoberto por metáforas, exigindo uma capacidade maior de compreensão do leitor, que tem que descortinar as palavras para encontrar o verdadeiro sentido que elas carregam.

No conto “Casa Tomada”, por exemplo, a limpeza e o silêncio são condições essenciais para a permanência da tranquilidade do casal de irmãos, inclusive; a casa tem a característica de um personagem, devido ao grau de importância que os irmãos atribuem a ela.

(...) “Era agradável almoçarmos pensando na casa profunda e silenciosa e em como éramos capazes de mantê-la limpa, sozinhos. Algumas vezes chegamos a pensar que foi a casa (ela) que não nos deixou casar” (CORTÁZAR, 2014, p. 09).

Na realidade, a necessidade em manter a limpeza da casa (moradia) está associada à necessidade de manter a limpeza da casa (consciência), já que a casa interior, “o inconsciente”, está tomada pelos desejos incestuosos dos irmãos.

A simbologia da palavra limpeza e silêncio – citado por várias vezes na obra – tem o sentido de limpar a consciência e de calar o inconsciente, ou seja, são palavras empregadas metaforicamente, cabendo ao leitor encontrar no não-dito o verdadeiro sentido que essas palavras estabelecem no texto.

Os ruídos que aparecem para romper com o silêncio da casa sugerem a manifestação do desejo incestuoso ganhando espaço na consciência dos irmãos, que passam a se defrontarem com uma batalha apolínia e dionisíaca; estabelecendo uma relação de duplicidade entre razão *versus* sentimento, bem *versus* mal, certo *versus* errado, que só terminará com os irmãos trancando a porta da frente e jogando a chave fora, numa atitude que indica o abandono da casa.

A atitude de abandonar a casa está associada com o sentido de preservação da “casa cosmo”, que foi sendo substituída pela “casa caos” sempre que parte da casa ia sendo tomada. Porém, este final inusitado e extremado de abandonar uma casa, baseados exclusivamente em ruídos, aliada ao estranho fato de não sofrerem nenhuma resistência, acaba promovendo o último silêncio da narrativa.

No entanto, esse silêncio eternizado no conto provoca ruídos inquietantes na mente do leitor, que deseja obstinadamente compreender o desfecho da história; sua imaginação acaba criando várias possibilidades para o fim da narrativa, pois, esse tipo de obra não fala pelo seu interlocutor, quem preenche o silêncio, o vazio deixado na narrativa, é quem se dispõe a viajar pela literatura de Cortázar.

As questões que envolvem o silêncio são mais complexas do que podemos imaginar. Sua presença é fundamental em todos os sistemas artísticos, pois, “o silêncio fundamenta o movimento da interpretação” (ORLANDI, 1997, p. 164). Assim, é no silêncio entre uma palavra e outra, é no uso da metáfora, é na palavra não-dita, é no silêncio da incongruência e da colagem das imagens, é no silêncio entre uma cena e outra de um filme, no silêncio entre um compasso e outro da música e da dança, etc, é nessas fendas significativas, nesta linguagem camaleônica da arte, que a realidade se revela.

No artigo intitulado “O Duplo Estatuto do Silêncio” Juliana Hernández faz reflexões bastante fecundas a respeito do silêncio, em Lacan. Segundo a autora, o psicanalista fala de uma ética transformada em silêncio, apresentando um duplo sentido para ele: o primeiro, denominado, por Lacan, de *taceo* refere-se à palavra não-dita, do silenciar, do calar; já o segundo silêncio ele chama de *sileo* que significa um silêncio estrutural, fundador, sugerindo a falta necessária da palavra, o vazio da significação; ou seja, embora a palavra “silêncio” se fundamente num conceito que representa o nada, o vazio, estamos tratando de um silêncio que produz sentido, pois, “o ato de calar-se não libera o sujeito da linguagem, apesar de que a essência do sujeito culmine nesse ato...” (HERNÁNDEZ, 2004, p. 130).

O escritor e poeta Gilberto Mendonça Teles (1989, p. 13) faz a seguinte reflexão sobre a importância do “silêncio” na construção da narrativa poética.

O silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria, como poderia ter dito o Evangelista. Não propriamente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo.

Diante do que disse o escritor e poeta Gilberto Mendonça Teles sobre a lógica do silêncio, entendemos que a sabedoria poética de Cortázar se materializa nesse silêncio que diz não dizendo, criando um estilo de linguagem esquizofrênica, arredia de si mesma, numa construção lúdica de invenção incessante que singulariza todas as estruturas que compõem as narrativas do escritor.

A ambiguidade é uma constante no estilo cortazariano, cuja linguagem se serve tanto do silêncio fundante quanto do constitutivo, inserindo o fantástico de forma inesperada, num cotidiano natural. Esse rompimento com os cânones tradicionais, para assumir uma liberdade inventiva, lança as obras de Cortázar numa espécie de campo minado; pois, embora faça uso de uma linguagem aparentemente desinteressada, negligenciada, o poeta é rigoroso na escolha de cada palavra empregada em seus textos.

Com uma capacidade genial para perceber a arte em todas as coisas, aliada a uma criatividade unívoca e, a uma versatilidade no processo de criação, Cortázar foi capaz de reunir, em uma única obra literária, vários sistemas como a fotografia, o cinema, a música, a política e tantos outros temas. Durante toda a trajetória de vida do escritor e crítico de literatura, esse fenômeno multicultural se fez presente em suas narrativas sem comprometer a qualidade de seus textos. Isso só foi possível devido à sua eficiência no trato com a linguagem, usando com esmero todos os recursos linguísticos que a língua oferece, assim como: o uso metafórico, poético, metalinguístico, o uso da tensão, da intencionalidade, da densidade na construção das narrativas curtas, das dissolvências da linguagem na própria composição da obra etc.

As obras de Cortázar, assim como as telas de Magritte estabelece uma relação homológica entre esses dois sistemas artísticos, cujo fundamento provavelmente está nas influências do surrealismo, que propunha uma estética voltada para a transgressão dos cânones estabelecidos até então. No entanto, apesar de Cortázar compartilhar das ideias relacionadas à visão de mundo do movimento surrealista, cujos ideais propunha defender a liberdade de criação negando a existência de uma fronteira entre a arte e a vida; o escritor criticou alguns aspectos na postura desses artistas e escritores surrealistas que acabaram estabelecendo alguns padrões de aplicabilidade rígida para o movimento, tornando-o deturpado de seu sentido original, cuja proposta seria a de uma revolução permanente, e, com constantes ações de rebeldia.

Vejamos como Davi Arrigucci, percebe a influência do movimento surrealista, não somente no modo de composição das obras de Cortázar, mas, também, de toda uma geração de artistas contemporâneos:

Deu, paradoxalmente, um método ao irracionalismo aniquilador dos dadaístas; canalizou a destruição na direção da busca da inocência primordial: a *écriture automatique*¹⁰ surgiu como um meio de dar vazão à espontaneidade humana,

¹⁰ A escrita automática é uma característica do movimento surrealista que, segundo um estudo de André Breton, sobre a natureza da inspiração poética, trata-se de uma técnica empregada na escrita criativa.

aos armazéns do inconsciente, às outras dimensões do homem, subjugadas pelo despotismo da razão, num desejo de *um outro tempo*, que é uma negação do tempo histórico e, por isso, permite a aliança de mito e utopia, regressão às origens e revolução (ARRIGUCCI, 1995, p. 85).

Para Cortázar, assim como para os surrealistas, a práxis poética deve se opor à literatura institucionalizada; no entanto, para a realização dessa prática o escritor precisa gozar de uma liberdade plena para manifestar sua criação poética; e, foi exatamente isso que Cortázar fez. Com seu espírito de rebeldia o escritor traçou seu perfil literário único de ser, se valendo de uma linguagem própria e revolucionária, arriscando-se numa aventura de viver sob o fio de uma navalha ao liquidar com os códigos tradicionais da linguagem.

A estrutura básica da composição surrealista está na “montagem das imagens como procedimento instaurador da realidade poética” (ARRIGUCCI, 1995, p. 87). Este método de associar imagens aparentemente ilógicas para buscar um sentido lógico das coisas, se assemelha tanto com o recurso de fragmentação da linguagem utilizado nas narrativas de Cortázar, quanto com a fragmentação das imagens presente nas telas de René Magritte.

O emprego dessa técnica gera no espectador um sentimento de estranhamento provocado pelo elemento surpresa presente na composição artística; pois, esse espectador não está preparado para contemplar uma obra de arte que se manifesta através do grotesco e do insólito. Os recursos estilísticos que suscitam o inesperado e o sentimento de estranheza, no amante da arte, são uma das maiores influências que o movimento surrealista trouxe para a literatura fantástica.

De maneira inusitada e inovadora, o artista da modernidade mostra uma arte aparentemente irracional, ilógica, irreal; no entanto, cabe ao leitor trazer à tona a racionalidade oculta, a realidade camuflada por uma linguagem a ser desvelada – e aqui, nos referimos a todo tipo de linguagem: imagens, palavras, símbolos, silêncio – pois, toda obra de arte, seja uma pintura, escultura ou literatura etc. carrega consigo a capacidade de expressar o inexpressível, de dividir opiniões, de despertar sentimentos adormecidos, revelar uma realidade interior; inclusive, encontrando no silêncio do não dito “um espaço de recorrência de processos de significação muito mais complexos e que não estacionam apenas em um dizer que está à espera de explicação” (ORLANDI, 1997, p. 176-1997).

3.3 As relações homológicas entre o conto “Continuidade dos Parques” e as telas: “A Condição Humana” e “O Espelho Falso”

A linguagem escrita e visual são as formas que a literatura e as artes plásticas têm, respectivamente, para manifestar sua arte. Nesse sentido, nossa proposta é a de analisar como Cortázar e Magritte desenvolveram as técnicas da linguagem escrita e visual no conto “Continuidade dos parques” e nas telas: “A Condição Humana” (*La Condition Humaine*) e “O Espelho Falso” (*The False Mirror*), respectivamente.

Em “Continuidade dos parques” é possível perceber, além da poeticidade de Cortázar, uma estrutura lúdica na composição do texto. Tal observação é passível de ser notada devido à ruptura burlesca dos moldes ficcionais que acabam por envolver o espaço do leitor, fazendo com que, este, saia de sua zona de conforto, de seu papel de expectador passivo para se enroscar nas teias da ficção.

Esta narrativa, assim como tantas outras obras do escritor, trabalha com a perspectiva do duplo, causando um deslumbramento inquietante no leitor, ao criar uma obra de arte superposta à outra obra de arte; ou seja, o inusitado da trama, o que causa a impressão de estranheza no leitor é o fato do personagem estar lendo um conto cuja história é a narração de sua própria morte.

Cortázar, como bom jogador que é, joga com a linguagem para desviar a previsibilidade do leitor criando, já nas primeiras linhas do texto, uma atmosfera de desejo, tranquilidade e prazer para no final, surpreender o espectador. A forma como o conto inicia torna-se uma estratégia para despertar um espírito de calma e aconchego no leitor, para posteriormente fazê-lo sentir-se perplexo, extasiado diante da reviravolta inesperada da trama.

... a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir, ao mesmo tempo, que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos (CORTÁZAR, 1974, p.11)

A maneira deleitante com que a leitura envolve o personagem-leitor faz com que nos identifiquemos com este personagem, numa espécie de projeção do outro no eu, sendo que este sentimento de prazer e deleite que também nos envolve é fruto da construção de uma linguagem propositadamente traiçoeira, empregada com o objetivo de seduzir o leitor a entregar-se à ilusão ficcional da leitura.

Assim como em Cortázar, as obras de René Magritte também contam com o elemento surpresa. O que se encontra na superfície das escrituras ou das imagens não corresponde ao verdadeiro sentido das obras, pois, como disse Gabriel Perissé (2014, p. 87) “A arte abre caminhos onde não há caminhos”; ou seja, ela é capaz de abrir vias de acesso à realidade, através de caminhos desconhecidos, labirínticos e porosos, o que implica numa metamorfose do expectador que já não pode ser mais o mesmo; pois, diante de uma obra de arte, o real se mostra de forma transfigurada, refletindo num agenciamento de ideias libertadoras cujo resultado é a reinvenção de si mesmo.

Vejamos como nessa perspectiva a tela, “A Condição Humana”, de Magritte dialoga com a obra “Continuidade dos parques” de Cortázar.



Figura 2: A condição humana
Fonte: www.renemagritte.com.br

A tela, “A Condição Humana”, de 1933, assim como o conto “Continuidade dos Parques”, apresenta, em sua face, a dissimulação da realidade, criando uma justaposição de imagens que também joga com o sentido entre a representação do real e a realidade ficcional. A paisagem do quadro está de frente para uma janela, vista do interior de um quarto, de onde não se pode observar o que está para além da tela.

Usando vários recursos linguísticos e visuais, tanto Cortázar quanto Magritte camuflam a linguagem escrita e visual, respectivamente, criando um jogo que reflete a imagem de si mesmo, passando a ser, como num espelho, o outro de si; numa transgressão total da ideia de ordem cujo resultado é um elevado grau de ilusão.

A imagem do duplo pode ser representada através do espelho cuja utilidade seria a de refletir a imagem de um determinado objeto, porém, o espelho da arte, assim como a própria arte, não se interessa pela imagem do visível, mas, sim, pela imagem do invisível; ou seja, a imagem refletida no espelho é uma imagem fragmentada da realidade, mas, que concebe uma nova significação para essa realidade.

O tema sobre o duplo e sua relação com o espelho, tão recorrentes nas pinturas de Magritte e nos contos de Cortázar apontam para as reflexões de Didi-Huberman acerca do olhar. Para o crítico francês, a atitude de ver não representa apenas tomar consciência do real, assim como a atitude de deixar ser olhado também não é a atitude que indique sinais visíveis de que os olhos se apropriam do poder visual, de maneira ubíqua, com a intenção de aprazer-se com ele. Na visão do crítico, “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (HUBERMAN, 2010, p. 77).

Nos estudos sobre a arte, Didi-Huberman defende a ideia de que aquilo que vemos também nos olha. Tal afirmação está baseada no seguinte raciocínio: quando lançamos nosso olhar sobre um objeto a percepção ou a imagem que criamos desse objeto estarão condicionados ao seu contexto de significação, ou seja, é preciso considerar sua latência, sua temporalidade, sua metamorfose e toda aura de significado que o objeto carrega. É impossível ver um objeto sem que ele suscite em nós múltiplas relações. Toda carga semântica que ele carrega é seu próprio reflexo, tornando-se o olho que nos olha, daí, o sentido de dizer que “o que vemos também nos olha”, num jogo da representação e da estética.

O objeto que o olhar do expectador focaliza também o olha, disseminando sua presença de forma tão abrupta que acaba mobilizando esse expectador a estabelecer um diálogo, alicerçado pelas relações que vão sendo construídas ao longo da vida. Para o crítico francês, não é possível escolher entre o que vemos e o que nos olha, pois, “Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar” (HUBERMAN, 2010, p. 77).

Em “A Condição Humana” percebe-se que Magritte, em seu processo de criação, obedece aos princípios que regem a natureza da pintura, fazendo o uso da “justaposição e simultaneidade dos objetos, no espaço da tela” (GONÇALVES, 1994, p. 287). No entanto, essa mesma justaposição está sinalizada por características disjuntivas e conjuntivas, que, ao mesmo tempo afirma, mas, também nega os procedimentos constitutivos da obra.

A justaposição entre a paisagem natural e a paisagem artificial e imutável é perceptível somente com a observação de alguns signos que estão amostra, tais como o cavalete¹¹, a parte lateral da moldura e uma ínfima diferença de cor entre a imagem que representa e a imagem representada. No jogo da pintura, a tela representa a paisagem irreal e, a paisagem externa, vista da janela, representa a paisagem real num jogo de ilusão que, por vezes, nos faz esquecer que ambas fazem parte de uma mesma representação do real.

O modelo enigmático da construção narrativa de “Continuidade dos parques” faz com que o leitor se sinta órfão de sua própria língua, diante da falta de indícios que o ajude a perceber que se trata de uma história superposta numa outra história. Assim, também na tela “A Condição Humana”, o observador se encontra num enigma, criado desde a escolha do título, que aparentemente nada tem a ver com a imagem, instigando o observador a encontrar no mínimo um ponto de intersecção entre eles; até o enigma da própria criação artística que brinca com a imagem, estabelecendo uma tensão entre o semelhante e o dessemelhante, criando uma dicotomia entre o real e o imaginário, o fora e o dentro, o concreto e o abstrato.

Ao escolher o título “A Condição Humana” para a tela, Magritte dá sustentação ao propósito de desautomatização da linguagem escrita em relação à linguagem visual optando por distanciar o grafismo da imagem com o objetivo de impedir o automatismo do pensamento do observador e aumentar a inquietude tão necessária na relação entre o apreciador e a obra de arte. Esse distanciamento acaba sendo uma estratégia interessante, por parte do pintor, não somente para aproximar a escrita da imagem, mas, também para instigar o observador a encontrar uma lógica nesta relação.

A sensação de ler uma obra literária que traz em seu enredo a figura de um personagem que você se identifica gera, inicialmente, uma proximidade, uma familiaridade entre o leitor e a narrativa, no entanto, no decorrer do texto essa similaridade vai sendo dissipada devido ao abismo que vai se criando entre a realidade e a ficção.

É com uma sensação de tranquilidade e de semelhança com a vida real que a obra “Continuidade dos parques” se apresenta ao leitor: “Começara a ler o romance, dias antes...” (CORTÁZAR, 1974, p. 11).

Quem lê a obra vai perceber que o personagem protagonista está lendo sua própria história. Trata-se de uma narrativa meta-ficcional que se estruturou criando uma história dentro de outra história.

¹¹ Existe uma série de pinturas do artista plástico René Magritte sobre o tema do cavalete, inclusive “*La Condition Humaine*” é uma delas.

O que ocorre com o jogo do duplo criado na relação entre o leitor-real e o leitor-personagem-ficcional, assim como a sobreposição das histórias, parece sugerir um círculo contínuo e infinito entre a narrativa e seus leitores, cujo movimento circular também não se fecha. Logo, o leitor está diante de uma história que conta a história de um leitor que está lendo sua própria história; ou seja, é uma história superposta à outra história ..., assim como os leitores também são leitores do leitor, que lê a história na história; e, assim, sucessivamente.

A ideia desse círculo que não se fecha pode ser percebida no trecho que finaliza o conto, pois, nele, não há como o leitor-real elucidar a morte do personagem-leitor, e, tampouco o leitor-personagem elucidar a morte do marido traído; ou seja, ambos os leitores, não têm convicção do verdadeiro destino dos personagens. “Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo o romance” (CORTÁZAR, 1974, p. 13).

O título da obra “Continuidade dos parques” parece prenunciar que o caracol da linguagem vai continuar, que a incógnita que gira em torno do desfecho narrativo não será dissipada, provocando uma certa frustração no leitor que sente que a história ainda está para ser concluída.

No conto, a formação de dois mundos paralelos acontece em dois momentos distintos. O primeiro momento representa a parte da narrativa que conta a história da vida de um homem de posses que está em sua fazenda, mais especificamente em seu escritório, lendo uma novela, recostado em sua confortável poltrona de veludo verde, de costas para a porta, e, de frente para uns janelões, cuja vista, é um parque de carvalhos.

À medida que o conto vai sendo narrado é possível perceber, no protagonista, atitudes que o prepara para uma travessia do plano real para o plano do imaginário.

Há várias ações que indicam a intenção do leitor-personagem de transportar-se para o universo da ficção. Dentre elas podemos destacar sua conduta em dar as costas para a porta sentando-se de frente aos janelões, numa atitude que podemos interpretar da seguinte forma: a porta simboliza a metáfora da realidade, da qual o leitor-personagem quer se afastar para entregar-se ao fascínio do imaginário; e, os janelões representa sua abertura, sua disposição, seu desprendimento em transportar-se para esse mundo de ilusões.

Vejamos, no trecho a seguir, alguns elementos que demonstram um ambiente propositadamente pensado pelo leitor para desligar-se da realidade. “Recostado em sua

poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões deixou que sua mão esquerda acariciasse, de quando em quando, o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos” (CORTÁZAR, 1974, p.11).

A atitude de se posicionar de costas para a porta demonstra o desejo do protagonista em encerrar sua consciência numa entrega ao universo literário, de forma solitária e silenciosa. Essa condição de isolamento do leitor-personagem tem explicação nas reflexões de Walter Benjamin *apud* Marisa-Khalil (2008, p. 2261) que diz que “o romance é a obra escrita por um sujeito solitário, dirigida a um outro sujeito igualmente solitário, o leitor”.

Assim como o silêncio é condição essencial para a fruição do texto, estar em um ambiente adequado e confortável também é um fator que favorece a uma boa leitura. Logo, não é sem razão que o narrador descreve o ambiente favorável para deleitar-se com uma notável obra literária. No entanto, é provável que a intenção de descrever a condição oportuna para a realização dessa leitura, bem como de narrar o momento de êxtase vivido pelo personagem, seja para justificar a inércia desse leitor diante de sua própria história. “Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir, ao mesmo tempo, que na sua cabeça comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos” (CORTÁZAR, 1974, p. 11).

O segundo momento, que demonstra o paralelismo existente entre os dois mundos distintos da obra, configura-se no instante em que o leitor-personagem avança com a leitura do romance passando a ser também personagem da própria história que lê; ou seja, no desfecho, percebe-se que a teia narrativa mescla duas histórias numa só sendo que o protagonista está no centro das duas, atuando como sujeito ativo e passivo, respectivamente.

O romance que o personagem-leitor estava lendo fala de uma mulher que junto com seu amante, em uma cabana, tramam a morte do marido, que é a pedra de tropeço do idílio entre os amantes. No entanto, pela forma como a obra vai sendo descrita e as pistas que vão sendo deixadas pelo caminho, percebe-se que o leitor-personagem está diante da própria história, diante da possibilidade de seu próprio homicídio, pois, tudo leva a crer – apesar do texto não explicitar nada que confirme esta hipótese – que ele é o marido traído e sentenciado de morte.

A relação que as telas de René Magritte mantêm com a temática do espelho e do duplo se assemelha ao espaço atópico¹² (espaço entre o real e o irreal) em que vive o personagem-leitor de “Continuidade dos parques”, pois, no espaço da narrativa, ele se encontra tanto no plano da realidade quanto no plano da ficção, ou seja, sua atuação circula no espaço intermediário do texto.

Sobre o sentido da palavra espelho a escritora Marisa Martins Khalil (2008, p. 2260) o define da seguinte forma: “o espelho é uma utopia, já que por intermédio dele eu me vejo num espaço onde não estou, mas, ao mesmo tempo, é uma heterotopia, na medida em que o espelho existe de fato e tem um efeito retroativo, porque a partir dele me descubro ausente no lugar onde estou (porque eu já me vejo lá longe)”. O espelho materializa o sentido da palavra duplo porque, de fato, há uma duplicação da imagem, no entanto, a coisa não perde sua essência, sua univocidade diante desse jogo de ilusão, pois, trata-se da representação da realidade, agora, percebida sob uma ótica diferente.

Em “A condição humana”, a imagem da tela também se torna um espaço atópico quando o escritor justapõe uma imagem irreal numa imagem real, criando um espaço mediador entre a fantasia e a ficção, entre o que se olha e o que é olhado, entre a paisagem de fora e a paisagem de dentro. Esse jogo dicotômico dos sentidos: natural *versus* artificial, aliada a uma proporcionalidade geométrica ideal se fundem na imagem produzindo um espetacular efeito de ilusão do objeto, estabelecendo “uma contradição ou uma relação de conflito entre o olho e o conceito” (GONÇALVES, 1994, p. 292).

A influência de um movimento surreal, cujas características são mostrar o avesso das coisas, transfigura a realidade numa hibridização da própria arte mesclando a literatura com a pintura, a música, o cinema etc. Tal hibridização une a literatura de Cortázar e a pintura de Magritte, tanto no estilo ousado e subversivo de criação quanto no uso dos elementos constituintes de suas obras, sugestivos de enigmas a serem desvendados, tais como o uso do espelho, o jogo, o duplo, a transgressão, as janelas, o labirinto, o insólito, a metáfora, as dissolvências, a superposição entre outros.

¹² Em “Perspectivas Heterotópicas na Arte”, Marisa Martins Khalil, faz referências dos termos: utopia, heterotopia e atopia, na visão foucaultiana. Seu objetivo é o de analisar o movimento do ser entre o real e o imaginário, na criação artística. Nas reflexões da escritora, para Foucault, a utopia se situa no espaço da irrealidade, dos sonhos, do devaneio, enquanto a heterotopia ocupa o espaço da realidade social, sendo causa de incômodo para o sujeito. A atopia seria o espaço intermediário entre os dois, ou seja, está tanto no espaço do real quanto do imaginário. Tal texto está na coletânea de livros, cujo título é “Múltiplas perspectivas em Linguística”, organizado por: José Sueli de Magalhães e Luís Carlos Travaglia, 2008, p. 2260.

Contra-pondo-se às teorias estruturalistas, cujo objetivo era retratar a realidade da forma mais verossímil possível, Magritte também consegue mostrar em suas telas essa mesma realidade quando faz uso da transgressão e rompe com o conservadorismo.

Ao jogar de forma surpreendente e enigmática com as palavras e as imagens o pintor transcende o limite da cotidianidade revelando, ao mesmo tempo, um universo misterioso e aberto para o novo, instigando o observador a desvendá-lo, mediante as várias possibilidades interpretativas.

A tela o “Espelho Falso” de Magritte é uma obra que cronologicamente é anterior à obra “A Condição Humana”. No entanto, o pintor, neste quadro do ano de 1928/29 já mantinha uma linha de dissonância entre o mundo real e o imaginário.

A tela retrata a imagem de um olho cuja pintura interna é feita de elementos externos às partes da visão. Esse ingrediente trazido de fora – um céu coberto por nuvens – concebe à tela uma mistura híbrida de componentes díspares fazendo com que a imagem deixe de refletir aquilo que ela simboliza.

Ao criar uma obra artística, cuja imagem viola a ordem estética vigente, Magritte, acaba provocando, assim como a literatura de Cortázar, um sentimento de estranhamento no apreciador de arte, acostumado, até então, com pinturas que mantinham uma regularidade na forma e uma verossimilhança com os elementos da realidade.

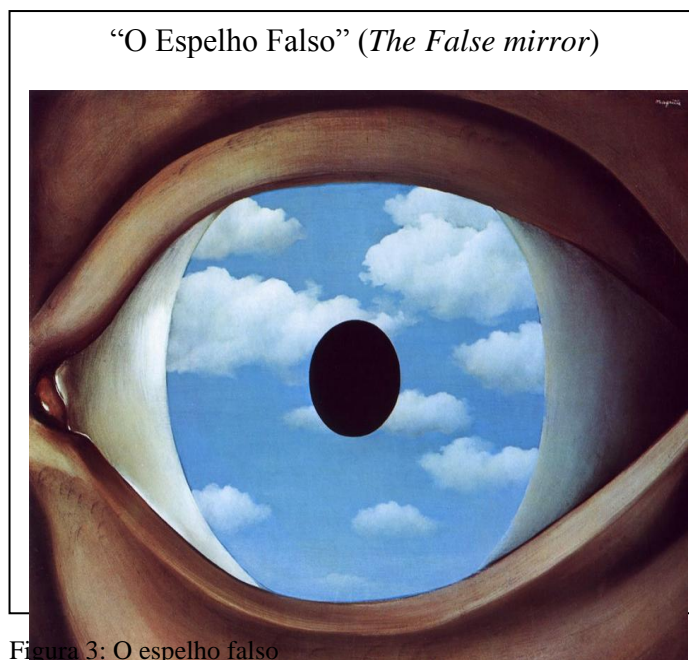


Figura 3: O espelho falso
Fonte: www.renemagritte.com.br

O olho é o órgão dos sentidos responsável pela nossa visão, responsável em nos fazer perceber tudo o que está em nossa volta. No entanto, quando nos deparamos com a imagem de um olho, numa tela com o título “O Espelho Falso”, nosso olhar envia os sinais elétricos para nosso cérebro que ao traduzi-la não a reconhece como uma imagem de um olho real. Isso ocorre devido a um desvio entre o conceito que fazemos do objeto e a imagem que nosso cérebro capta desse objeto.

Em “O Espelho Falso” há dentro da cavidade ocular, ocupando o lugar da Íris, a imagem de um céu azul coberto por nuvens; ou seja, o olho, se constitui de uma espécie de colagem entre seus elementos internos: córnea, retina, pupila etc, e externos, no caso, o céu azul. Essa união de imagens arbitrárias e desconexas, típicas das obras magritteanas, é o que motiva o sentimento de estranheza no observador que tenta dar um significado lógico às imagens contraventoras do pintor.

Ao trazer para dentro da cavidade ocular – o céu encoberto por nuvens – elemento que não mantém uma relação direta com o órgão da visão, o pintor cria, na imagem da tela “O Espelho Falso”, um jogo de inversões que estilhaça todo sentido de realidade institucionalizado pela sociedade, criando uma desertificação sêmica do aparelho da visão. Ao pintar a imagem de um olho insólito dando um título aparentemente incoerente com a imagem, Magritte surpreende o observador que se sente desafiado a desvendar o enigma que se configura na união entre a imagem e o grafismo.

O artista ao expor seu estilo irreverente de criação acaba expondo também seu modo de ver o mundo. Suas obras de arte estruturam-se no plano do ilógico para que o observador construa, dentro de uma lógica, uma nova significação para o sentido de realidade na arte.

Ao inserir, no lugar da Íris, a imagem do cosmo, como se ele fosse uma das partes do olho, o pintor rompe com a racionalidade cotidiana. No entanto, ao dar o título de “O Espelho Falso” à obra ocorre uma ambivalência no significado de arte e realidade; pois, o título, analisado nas fendas do contexto, que une imagem e grafia, revela a verdade sobre o quadro, ou seja, o olho da tela magritteana é incapaz de refletir a imagem sendo, portanto, um falso espelho.

A junção de imagens aleatórias e o jogo entre essas imagens e o título do quadro é uma característica emblemática no estilo do pintor, que trouxe para o campo das artes uma nova forma de ver os objetos e de descortinar os sistemas de representação.

Segundo o próprio Magritte, “Num quadro, as palavras são da mesma substância que as imagens” (SANTOS, 2006, p.41). Para o pintor, a realização de uma obra de arte depende

da liberdade inventiva de quem a cria, sendo que todos os recursos disponíveis são igualmente importantes para a representação da arte. Foi esse modo transgressor de ver a arte que fez com que o pintor se tornasse um precursor da arte conceitual¹³.

Se o espelho duplica a imagem que está diante dele e a materialidade da imagem é real logo podemos inferir que o espelho reflete, em parte, uma “realidade”. Ao comparar o olho como espelho, já que ambos refletem a imagem, então, porque dar o nome de “O Espelho Falso” à tela de Magritte? Será que o olho humano também pode se iludir? Qual o propósito de inverter os elementos de uma imagem? A esses questionamentos, temos algumas reflexões a serem feitas.

A imagem do quadro “O Espelho Falso” lembra-nos os ditados populares: “o olho é a janela para o mundo”, e, “os olhos são o espelho da alma”. Fazendo uma reflexão sobre a imagem da tela e os ditados populares, estabelecemos a seguinte relação: o céu representa a dimensão do universo e o olho é a janela que vai dar acesso a esse firmamento; ou seja, a imagem da tela simboliza a necessidade de abrir-se a novas ideias, a novos relacionamentos, a estar em constante metamorfose para acompanhar as evoluções da vida provocadas pela ação do tempo e do espaço, desprendendo-se do modelo estruturalista e conservador de ver as coisas cotidianas.

Vejamus a correspondência com o provérbio “os olhos são o espelho da alma”: a expressão significa que os olhos refletem a essência do ser humano e não sua imagem exterior. Sendo assim, ao transgredir a ordem simbólica do aparelho visual, trazendo um elemento que pertence a outro universo sógnico para dentro da imagem, o olho Magritteano sugere que os olhos também se iludem, ou seja, há uma influência externa sobre aquilo que vemos.

Nesse sentido, as teorias de Didi-Huberman corroboram para a compreensão desse fenômeno, que concebe o pensamento de que o ser ou o objeto carrega consigo uma carga semântica que o constitui tal como ele é. E, a imagem que vemos desse objeto está ligada ao que ele se deixa mostrar, logo, a maneira como vemos as coisas não depende exclusivamente do olho, mas, também, do modo como o objeto deixa ser olhado.

Existe uma relação de funcionalidade entre a tela de Magritte e o objeto “espelho” porque tanto o espelho quanto o quadro têm o poder de distorcer a realidade, de jogar e ou falsear com a imagem.

¹³ Arte Conceitual é um movimento artístico que teve seu auge na Europa e nos Estados Unidos durante a década de 1970. Foi uma espécie de reação ao formalismo da arte, principalmente europeia, da década de 1960. www.suapesquisa.com

Assim como o espelho, o olho também reflete a imagem de uma realidade adulterada, mesclada de outras verdades. Segundo Carolina Santos, o olho “é um guardador de imagens instantâneas. Ele guarda e altera, faz da imagem do céu, um pequeno espaço com nuvens. O olho percebe a imagem e a deforma de acordo com a própria forma. O céu não está mais fora. A partir do instante em que é percebido pela visão, rapidamente já se altera” (SANTOS, 2006, p. 72), se transforma, deixando-se imprimir pela imagem captada. Logo, o olho, assim como uma máquina fotográfica, também não capta a realidade, mas, apenas a representa.

Instrumento tão mencionado nas obras de Cortázar e nas telas de Magritte, o espelho é, na verdade, um jogador, pois, quando algum objeto é posto diante dele ocorre uma duplicação desse objeto, criando uma falsa ilusão de haver, num mesmo espaço, duas coisas iguais; ou seja, o espelho não reflete a realidade, também tem seu lado falso. É por ser um objeto ambíguo, provocador de ilusões e capaz de representar, simultaneamente, a realidade – que é a sua própria materialidade – e, a irrealidade – a imagem duplicada – que o espelho torna-se um objeto oportuno para ser mencionado, aludido, comparado ao estilo de arte moderna.

Aliás, as influências da modernidade, refletidas na arte literária de Cortázar e na arte plástica de Magritte, podem ser percebidas através dos procedimentos inventivos formados de estruturas flexíveis, abertas, e, porque não dizer, líquidas, visto que o leitor-observador não consegue apreendê-las devido às constantes transformações do próprio processo de construção artístico.

Essas variações recorrentes nos sistemas artísticos fazem com que o leitor-observador se sinta impotente diante dessa esfera que não se fecha, diante de obras determinadas a transformarem e a surpreenderem àqueles que delas se aproximam.

Zygmunt Bauman, em seu livro “Modernidade líquida”, compara, metaforicamente, a era moderna e o líquido. A relação que o sociólogo estabeleceu entre esses dois elementos nos ajuda a compreender essa nova forma de arte contemporânea que beira o caos, devido ao estilo ousado, desprendido, e arbitrário de criação.

De acordo com o sociólogo,

os fluídos se movem facilmente. Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados – ficam molhados ou encharcados (BAUMAN, 2001, p. 08).

As reflexões de Bauman demonstram uma similaridade de procedimento entre os fluídos e a modernidade, porque ambos, em certa medida, são considerados “rizomáticos” devido à capacidade que eles têm de movimentação, articulação, de renovar, de criar e recriar, de buscar atalhos, capacidade de multiplicação, de adaptar-se nos mais diversos ambientes, de modelar-se etc. Foi em decorrência dessa evolução do pensamento social que a arte se tornou uma forma de expressão unívoca, autônoma e livre de toda e qualquer regra social que reprime a liberdade de criação.

É nessa atmosfera de arte libertadora que tanto Cortázar quanto Magritte se deixam conduzir no seu fazer artístico. Eles rompem com seus próprios limites criando obras fantásticas, surreais, que circulam, ao mesmo tempo, na esfera da realidade e da irrealidade; gerando uma idiossincrasia transformadora no leitor-observador, o qual se vê consumido por um entre - lugar, espaço da arte, que o tira da cotidianidade e o transporta para um mundo imaginário, fazendo aflorar seus sentimentos mais secretos.

No conto “Continuidade dos parques” a figura do leitor-personagem, por exemplo, se encontra num entre - lugar ao assumir tanto o papel do fazendeiro, que está lendo um romance em seu escritório, quanto do marido traído, cuja morte já foi sentenciada.

O final do conto sugere a imagem de um leitor-personagem que se vê sendo tragado, sugado, pela própria realidade. Isso se dá devido ao rompimento do espaço utópico em que ele se encontrava – espaço de um leitor de um conto literário – passando a ser a vítima-personagem de uma história real. No entanto, essa ruptura que contesta o mundo do imaginário, esvaindo-se com as ilusões deste personagem, não traz nenhuma conclusão ao desfecho narrativo; pois, assim como um rizoma não se encerra, o narrador também não esclarece qual foi o destino do leitor-personagem.

Essa forma imprevisível e enigmática de finalizar o conto deixa-o com um aspecto de obra inacabada, cujo espaço narrativo pode se configurar num entre - lugar; cabendo ao leitor o papel de dar um fim à história, que na verdade encontra-se aberta para uma cadeia de possibilidades interpretativas.

Na tela “A Condição Humana”, por exemplo, quando René Magritte aprisiona, congela e emoldura uma paisagem natural transformando-a em uma paisagem artificial, incapaz de sofrer qualquer alteração no espaço e no tempo, ele denuncia a própria condição humana, oprimida por uma sociedade que a condiciona segundo seus interesses.

Cerceado de sua essência, assim como o quadro que representa a paisagem, o indivíduo acaba tornando-se uma representação de si mesmo, um ser artificial, desterritorializado do seu próprio eu.

Para contrapor-se à arbitrariedade da vida real e fugir da opressão social o homem busca na arte os meios de libertar-se, mesmo que por alguns instantes, dessa condição de representação humana, dessa subordinação coletiva que impede o indivíduo de desenvolver seu poder de criação e de viver de forma plena; pois, a arte tem o poder de fazer fluir a imaginação, acabando por gerar um equilíbrio entre a razão e a emoção, e, a realidade e a fantasia.

O pintor cubista Fernand Léger *apud* Aguinaldo José (1994, p. 296) diz que “a obra plástica é o “estado equívoco” que se cria entre dois valores: o real e o imaginário”. A este estado equívoco que Léger fala o relacionamos com uma condição de entre - lugar artístico; pois, este estado, também é considerado um “espaço criador e promotor de possibilidades” (BARZOTTO, 2010, p.35) correspondendo ao equilíbrio que também se estabelece no diálogo entre a obra de arte e seu admirador.

O apreciador da obra “A Condição Humana” deve perceber o plano imaginário que existe nos jogos que Magritte cria com as molduras. A imagem sugere a representação da realidade, no entanto, até mesmo esta realidade deve ser questionada, pois, não há como saber o que está por trás do quadro. A imagem na moldura sugere um retrato fiel da paisagem que está do outro lado da janela, porém, como a tela está sobrepondo uma parte dessa paisagem não é possível saber o que está atrás dela. A parte invisível da pintura torna-se um mistério que instiga a imaginação do observador para encontrar um sentido lógico no jogo entre o real e o imaginário.

Diante das várias possibilidades de sentido que as telas magritteanas suscitam em seu observador, é possível que o título da tela “A Condição Humana” esteja fazendo uma crítica à própria condição humana, uma crítica ao modelo social que regula o modo de viver do cidadão.

Na tela “O Espelho Falso” Magritte já denunciava essa visão distorcida da humanidade, uma visão avessa ou, quem sabe condicionada a um sistema social e cultural coercitivo, castrador da liberdade de expressão que traz para dentro do olhar aquilo que está fora sem fazer nenhum filtro crítico sobre a imagem; ou seja, toda capacidade humana de interpretar um objeto capitado pela visão estaria sujeita a uma compreensão massificada desse objeto.

A atmosfera acrítica que envolve a massa da sociedade, dominada por uma minoria composta pela elite social explica, de certa forma, a visão distorcida sobre o conceito de realidade cuja representação parece ter mais sentido que a própria realidade.

Embora a representação pareça com a coisa representada ela não é; o espelho que caracteriza o duplo é uma ilusão, portanto, o título a “Condição Humana” acaba explicando o papel do homem no jogo das representações.

Ao observar as telas de Magritte, o perscrutador das artes plásticas percebe que o pintor, para dar um título às suas obras, seja de forma aleatória ou por antonímia, joga com a linguagem escrita e visual camuflando a lógica da realidade ao criar uma aparente quebra de sentido entre o título e a pintura do quadro.

A estratégia Magritteana de desautomatizar o grafismo da imagem é para provocar o estranhamento no observador, que volta sua atenção para a tela buscando encontrar uma relação lógica entre a linguagem visual e a linguagem gráfica presente nas obras do pintor.

Assim como Cortázar, Magritte faz uso de uma metalinguagem para explicar a própria conjuntura das imagens, ou seja, o título leva a uma reflexão sugestiva do que está por trás da própria representação. As obras do artista apresentam-se de uma forma que demonstra ser descontextualizada em seu conjunto, sem congruência entre os elementos constitutivos das imagens, no entanto, existe um rigor em todo o processo de criação do pintor, inclusive nas nuances das cores, tons, na superposição das imagens criando a ilusão entre arte e realidade.

Essa relação que, concomitantemente, distância e aproxima o grafismo da imagem é uma característica presente em, basicamente, todos os quadros do pintor. Esse jogo do duplo, imagem e grafia, suscita uma inquietação no observador que tenta desvendar a relação enigmática entre essas duas esferas.

A tela “A Traição das imagens” (Ceci n'est pas une pipe) talvez seja uma das melhores obras que emprega a imagem e a grafia para mostrar a diferença que há entre o objeto e sua representação. Pintar a imagem de um cachimbo com os dizeres: “Isso não é um cachimbo” faz com que o observador pare para questionar sobre a questão da realidade e sua representatividade. No cachimbo da tela de Magritte não há como colocar o fumo e tragá-lo, portanto, realmente não se trata de um cachimbo, mas, apenas de uma representação desse objeto.

Em seu livro “Isto não é um cachimbo” o filósofo e crítico literário Michel Foucault faz uma análise sobre a tela “A traição das imagens” de René Magritte, e, nessas reflexões Foucault descreve sobre o estilo magritteano dizendo o seguinte:

Em Magritte, ao contrário, há, do quadro ao modelo, continuidade no plano, passagem linear, ultrapassamento contínuo de um pelo outro: seja por uma escorregadela da esquerda para a direita (como na *Condição humana*), onde a linha do mar continua, sem ruptura, do horizonte à tela), seja pela inversão das distâncias (como em *A cascata*, onde o modelo avança sobre a tela, a envolve pelos lados e a faz parecer em recuo, na relação com aquilo que deveria estar além dela). Ao inverso dessa analogia que nega a representação apagando dualidade e distância, existe aquela, ao contrário, que a esquiva ou zomba, graças às armadilhas do desdobramento (FOUCAULT, 1988, p. 69-70).

Essa forma esquiva de representar a arte está presente tanto no fazer artístico de Magritte quanto no processo inventivo de Cortázar. O jogo entre a imagem e a grafia, assim como a ambiguidade narrativa são uma espécie de armadilha empregada nas obras desses artistas para falsear a realidade. O pintor e o poeta fazem uso da fragmentação e desautomatização da linguagem visual e escrita, de maneira camuflada e enigmática, escondendo o verdadeiro sentido que as obras dessa natureza e magnitude representam para o leitor-observador.

4 UMA RELEITURA DO CONTO “AS BABAS DO DIABO” NA VISÃO CINEMATOGRAFICA DE MICHELANGELO ANTONIONI, COM O FILME “BLOW-UP”

Para encerrar nossa pesquisa sobre o processo inventivo de Cortázar e sua relação com outros sistemas, propomos mostrar o procedimento singular entre o código verbal e fílmico fazendo uma reflexão sobre a adaptação do universo cortazariano para o universo do cineasta Michelangelo Antonioni, cujo filme “Blow-Up” foi inspirado no conto de Cortázar: “As Babas do Diabo”.

No transcorrer deste capítulo, outras temáticas relevantes para nossas reflexões sobre o contexto literário de Cortázar e cinematográfico de Antonioni permearão a proposta central do trabalho, que é a releitura do conto na perspectiva fílmica de Antonioni, tais como: o papel da fotografia como arte e representação da realidade, a relação de similaridade estrutural entre o romance e o cinema, e, a fotografia e o conto, a arte vista como uma forma de realidade e a própria realidade sendo entendida como um jogo de representações.

Publicado em 1959, o conto “As babas do diabo” encontram-se na coletânea intitulada de “Las Armas Secretas” (As Armas Secretas) do escritor Julio Cortázar. Este livro pode ser considerado como a primeira narrativa meta-ficcional do escritor que traz para dentro do texto discussões sobre o próprio fazer artístico, integralizando não somente a história, mas, a própria estrutura da narrativa, através dos recursos meta-ficcionais; ou seja, usa a história para questionar, mas, também para elucidar sua própria forma de criação.

O significado da palavra meta-ficção é compreendido pela escritora Cícera Antoniele Silva como “a manifestação narrativa da metalinguagem, isto é, quando a ficção expõe os mecanismos de construção narrativa para o público leitor, no sentido de ressaltar o caráter autoconsciente no processo de composição artística e de questionar a noção de realidade que tradicionalmente se constrói na narrativa literária” (SILVA, 2015, p. 23).

Cortázar, apesar de conduzir seu fazer artístico literário de maneira revolucionária, sempre manteve uma grande preocupação com a forma. Esse rigor com a forma talvez seja um dos motivos que o levou a usar, frequentemente, o recurso meta-ficcional em suas obras, pois, como acabamos de ver, essa estratégia de composição põe em evidência a autoconsciência e a auto-reflexão do fazer artístico do escritor, o que acaba por torná-lo crítico de sua própria obra de arte.

No entanto, a forma não é a única razão que levou Cortázar a fazer uso da metalinguagem, pois, esta estratégia narrativa também torna o texto desafiador ao leitor que se vê incumbido da função de coautor da narrativa, tendo que encontrar um sentido racional para as diversas maneiras de perceber os significados.

Vejamos como o escritor faz uso do processo meta-ficcional já nas primeiras linhas do conto “As Babas do Diabo”: “Nunca se saberá como isso deverá ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada” (CORTÁZAR, 2012, p. 56). A narrativa inicia com o narrador questionando em qual pessoa verbal a história deve ser contada. Esse titubear do personagem, referente à escolha da pessoa narrativa demonstra não somente uma dificuldade em escolher a pessoa que vai contar a história, mas, também em definir se esta história deve ou não ser contada: “Algum de nós tem que escrever se é que isto vai ser contado” (CORTÁZAR, 2012, p. 56).

A indecisão do narrador está relacionada às suas condições emocionais, pois, apesar de ser um profissional da escrita – tradutor – ele se sente inseguro, tem medo do seu lado fotógrafo porque ainda é um fotógrafo amador. É por duvidar da suposta realidade captada pela imagem que o fotógrafo amador deseja manter-se distante da narrativa propondo narrar em 3ª pessoa; no entanto, seu lado escritor quer ter voz.

Cortázar traz para o conto a figura de um personagem-narrador que vive um conflito interno. O escritor cria essa dupla personalidade para o protagonista-narrador com a intenção de justificar a atitude desse mesmo personagem que ora se distancia da narrativa, sendo apenas um narrador-observador, ora se assume como personagem e autor das ações; criando um jogo dualista que põe em questionamento não somente a veracidade dos fatos, mas, se esta história deverá ser contada ou ficará no anonimato.

Ao usar alguns elementos que corroboram com seu processo de construção o texto ganha características de uma obra meta-ficcional. E, é devido à obcecada perseguição do escritor para realizar, com maestria, seu fazer artístico que o conto “As babas do diabo” têm, como um dos principais fatores de observação, o olhar metalinguístico de Cortázar sobre seu processo criativo.

Ao criar o personagem Michel, que é ao mesmo tempo narrador, escritor e fotógrafo o escritor consegue duplicar a figura do narrador, que manifesta suas vozes intrínsecas ao seu eu, enquanto sujeito social, trazendo para a narrativa um novo estilo de criação textual. No conto, apesar de se estabelecer uma dupla personalidade entre personagem e narrador, visto

que na narrativa aparece tanto a fala da primeira quanto da terceira pessoa, há a intenção de diluir essas vozes verbais criando um sentido de coletividade – nós – para ações: “Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos” (CORTÁZAR, 2012, p. 56).

No texto, ao acrescentar uma segunda voz narrativa unindo as pessoas verbais, o leitor percebe uma pluralidade de vozes, que, obviamente também se divergem em suas opiniões, levantando questionamentos acerca da veracidade das informações, visto que a narrativa passa a ser contada de dois pontos de vista diferentes, tanto do narrador quanto do personagem que também é escritor e fotógrafo.

A ambiguidade estabelecida no texto leva-nos a fazer outras relações binárias acerca do procedimento de construção dessa narrativa. Dentre essas relações podemos indagar o que é real e o que é imaginário no discurso, visto que, há divergências relacionadas à percepção de quem participa dos fatos, e, de quem apenas os observa. Ainda sobre o discurso, também podemos encontrar incongruências relacionadas à recepção e ao sentido da obra na visão do escritor, do crítico e do leitor, incongruências na relação entre o consciente e o inconsciente referindo-se ao personagem e seu modo de interpretar a cena que presenciou, além de levantar questões relacionadas com a própria história e sua forma de composição.

Embora haja uma univocidade entre personagem e narrador, afinal de contas, no contexto da narrativa sabemos que se trata da mesma pessoa; o uso da locução pronominal “a gente”, por exemplo, também vem reforçar a ideia da duplicidade do próprio ser criando, concomitantemente, um jogo que ora distancia ora aproxima o personagem-narrador das ações da narrativa. “A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver coisas, de tirar fotos (porque éramos fotógrafos, sou fotógrafo)” (CORTÁZAR, 2012, p. 57).

O jogo duplo vivido pelo personagem - narrador pode ser relacionado com o duplo do espelho que, ao refletir a imagem de um objeto real, cria uma imagem duplicada desse objeto; porém, a imagem é apenas uma representação desse objeto, a realidade não está nela, trata-se de uma ilusão do real.

Com a fotografia também acontece o mesmo processo, pois, quando a câmera captura a imagem de uma “possível” realidade, essa imagem também não é a realidade, mas, apenas sua representação. A *mimese* da realidade manifestada na fotografia e no reflexo do espelho também está na representação das diferentes manifestações da arte.

Na literatura de Cortázar os contos são um enigma a ser desvendado. Isso se deve à capacidade do escritor em jogar com os elementos da narrativa. Não é sem razão que um dos maiores estudiosos da literatura cortazariana, o escritor Davi Arrigucci diz que “...o jogo aparece na obra de Cortázar como uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente”; implicando “... numa possibilidade de passagem, uma abertura à participação, exatamente como o jazz e a poesia” (ARRIGUCCI, 1995, p. 54).

Em seu livro “Valise de Cronópio”, Cortázar compara a natureza do conto à fotografia. Segundo o escritor, “Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai define sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera” (CORTÁZAR, 2011, p. 151).

Para Cortázar, a visão que o fotógrafo profissional tem da fotografia assemelha-se ao modo de pensar do escritor em relação à natureza do conto, pois, ao escrevê-lo o escritor-poeta também fará um recorte da realidade, dentro de um limite, inclusive de páginas, criando uma arte com o intento de transcender a realidade circundante, levando o leitor a perceber essa mesma realidade de maneira mais profunda, ampla e significativa.

Ao relacionar o conto com a fotografia Cortázar também estabelece semelhanças entre o romance e o cinema. Para o escritor o romance é um gênero popular que tem, assim como o cinema, uma “ordem aberta”; ou seja, o tempo da narrativa está no tempo da leitura, há um desenvolvimento abrangente e cumulativo das ações. Em contra partida, o conto e a fotografia estão restritos à noção de limite, inclusive físico. Nesse sentido, para que o conto e a fotografia atendam às expectativas que o leitor /observador espera de uma boa obra de arte é necessário que haja uma precisão, tanto na escolha das palavras empregadas na escritura do conto, quanto no uso da imagem focalizada na objetiva da máquina fotográfica; pois, a literatura e a fotografia são sistemas que exigem objetividade no processo de criação, sem perder a abrangência de sentido que a obra de arte carrega, tornando um desafio para o poeta e o fotógrafo.

Vejam como Cortázar analisa as estruturas básicas do conto e do cinema, relacionando-os com a fotografia e o romance, respectivamente:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2011, p. 151-152).

Apesar do filme se estruturar numa ordem mais aberta, podendo envolver vários elementos parciais e externos ao núcleo central da narrativa, no que se refere à captação da realidade é semelhante aos outros sistemas artísticos cujo processo de criação objetiva transgredir a realidade fazendo gerar uma nova realidade, oculta nas fendas do conto, na representação de uma imagem, ou na montagem de uma sequência fílmica.

O filme “Blow-Up” produzido pelo cineasta Michelangelo Antonioni é uma livre adaptação do conto “As Babas do Diabo” que manteve a ideia original trazida no conto. Os enredos giram em torno de uma imagem fotográfica tirada ao acaso pelos fotógrafos sugerindo a cena de um possível crime que jamais será desvendado; portanto, a temática da fotografia é o fio condutor dessas narrativas, cujo intento é provocar indagações e reflexões no leitor/espectador sobre a realidade e sua representatividade.

A estrutura que compõe a narrativa “As Babas do Diabo”, desde suas primeiras linhas, parece forçar o leitor a ter o mesmo cuidado, o mesmo olhar minucioso do fotógrafo o qual busca, incansavelmente, encontrar uma explicação plausível para o que teria realmente acontecido naquela praça.

A dificuldade para compreender a história leva o leitor a criar estratégias que facilitem seu entendimento, o que acaba por torná-lo um efetivo participante do processo de construção da narrativa, com o objetivo de desvendar o que parece ser quase um mistério policial. A narrativa que está constituída sob uma base formada de elementos insólitos se transforma na “narrativa de uma busca, e, ao mesmo tempo, uma busca da narrativa” (ARRIGUCCI, 1995, p. 228).

Em linhas gerais, a história fala de um fotógrafo amador chamado Roberto-Michel que, num dia ensolarado de domingo, resolve sair de casa para ver paisagens, coisas, e tirar fotos. Passeando pela ilha Saint-Louis na França o personagem-narrador avista, numa pracinha, um casal que chamou – lhe a atenção. Era a figura de um jovem de mais ou menos 14 ou 15 anos de idade que conversa em atitude suspeita com uma mulher bem mais velha que ele.

Devido os gestos e o nervosismo do garoto, o fotógrafo percebeu que aquele relacionamento não poderia tratar-se de uma relação entre mãe e filho. Então, decidido em descobrir o que se passava ali, bem diante de seus olhos, resolve espreitar o casal para, com sua máquina fotográfica Contáx, capturar a imagem que confirmasse suas suspeitas de que o rapaz estaria sendo aliciado, seduzido por aquela senhora.

Quando Michel capturou a imagem do casal eles perceberam que tinham sido fotografados. Então, a atitude do garoto, após uns instantes de surpresa e retraimento, foi a de fugir apavorado; já a reação da mulher, que sentiu sua privacidade invadida, foi a de caminhar em direção ao fotógrafo para manifestar sua irritação e para pedir-lhe que entregasse o rolo do filme.

Apesar da coerção sofrida pela senhora, o fotógrafo manteve o rolo do filme em seu poder. Em seguida, um senhor sai de dentro de um carro, que estava parado na calçada, e segue em direção à mulher e o fotógrafo. Ao perceber que um homem bem mais velho também espreitava aquele casal, o personagem-narrador fez uma interpretação ainda mais assustadora para aquela cena.

E o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade, aquela mulher que não estava ali porque queria, não acariciava nem propunha nem alentava para seu próprio prazer, para levar o anjo despenteado e brincar com seu terror e sua graça cobiçada. O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já com a certeza de sua obra; não era o primeiro que mandava uma mulher na frente, para trazer-lhe os prisioneiros atados com flores (CORTÁZAR, 2012, p. 69).

O silêncio e o olhar comprometedor entre a mulher e aquele senhor, que carregava um chapéu cinza na cabeça e segurava na mão um jornal, fez Michel perceber que havia algo muito mais terrível entre eles. Durante todo o tempo aquele homem esteve ali, parado dentro de um carro, fingindo ler o jornal, espreitando sua caça, que viria pelas mãos daquela mulher tal qual uma presa que cai na armadilha de seu caçador.

Com a fuga do jovem desencadeada pela presença inesperada do fotógrafo o plano do casal acabou sendo interrompido. Michel sentiu-se como um herói “temporário”, pois, indiretamente, acabara evitando que o jovem caísse nas babas do diabo. “O importante, o verdadeiramente importante era haver ajudado o garoto a escapar a tempo...” (CORTÁZAR, 2012, p. 68).

Com um sorriso nos lábios, Michel se afastou e seguiu aliviado em direção ao seu apartamento no quinto andar de um edifício, deixando o casal se entre olhando na praça. Porém, passados alguns dias, ao revelar e ampliar a foto do garoto ao lado da mulher o

fotógrafo se deu conta de que aquela fotografia não passava de uma imagem petrificada, congelada no tempo, e, que não serviria, jamais, de instrumento de salvação ou condenação para aquele jovem. Então, ao imaginar que nada fora evitado, que tudo já estaria consumado, um sentimento de angústia e de decepção tomou conta de sua alma.

O relato, abaixo, demonstra o sofrimento do narrador-personagem diante da impossibilidade de interferir na ordem das coisas e do tempo.

O restante seria tão simples, o automóvel, uma casa qualquer, as bebidas? As lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno. E eu não podia fazer nada, dessa vez não podia fazer absolutamente nada. Minha força tinha sido uma fotografia, essa ali, onde se vingavam de mim mostrando-me sem disfarces o que ia acontecer. A foto havia sido tirada, o tempo havia corrido; estávamos tão longe uns dos outros, a corrupção certamente consumada, as lágrimas vertidas, e o resto, conjectura e tristeza (CORTÁZAR, 2012, p. 69-70).

O autor, através do personagem, que também é narrador, cria um enredo que suscita questionamentos bastante pertinentes envolvendo os temas arte e realidade. A temática da fotografia, trabalhada tanto no conto “As Babas do Diabo” quanto no filme “Blow-Up”, talvez seja um dos exemplos mais relevantes para refletir sobre as teorias que tratam sobre esse assunto.

O estilo ambíguo e enigmático da construção da narrativa de *As Babas do Diabo* é um *leitmotiv* para suscitar indagações sobre o paralelismo conceitual de realidade e imaginação; pois, assim como o escorpião que encalacra a própria calda, o texto também se constrói num movimento circular cabendo, exclusivamente, ao leitor-observador a função de encontrar no extrínseco do texto, aquilo que é intrínseco a ele. Como vimos, essa transgressão no procedimento de criação do artista desestabiliza o leitor-observador, que se torna coautor da história porque precisa descortinar o que está atrás das aparências, necessita encontrar a realidade que está oculta, camuflada pela desautomatização da linguagem.

É certo que, tanto no conto quanto no filme, as reflexões dos personagens em relação às cenas presenciadas na praça e no parque jamais poderão ser comprovadas, pois, as fotografias são a única “prova” material das cenas; logo, a foto de um jovem ao lado de uma mulher, e a foto de um casal trocando carícias são imagens que não servem para acusar ou condenar ninguém. No entanto, a forma aparentemente sensata e coesa de narrar os acontecimentos gera um impasse entre o que é real e o que é imaginário no texto.

A narrativa “As Babas do Diabo” ganha uma característica de duplo sentido ao criar uma voz dúbia para o personagem-narrador. A forma como Cortázar trabalha os elementos internos da obra é que provoca essa ambiguidade de interpretação, cujas vertentes de

possibilidades caminham para o sentido de que ora o jovem estaria sendo seduzido a envolver-se intimamente com o senhor do carro, ora tudo não passaria da imaginação do fotógrafo. Todavia, a conclusão do narrador, ao observar as atitudes suspeitas dos personagens na praça, é a de que realmente trata-se de um jogo de sedução cuja prenda do desejo é o garoto.

Para o personagem-narrador a surpresa foi saber que a mulher era apenas uma isca usada para atrair a presa e levá-la até seu algoz. Vejamos alguns trechos que vão construindo as pistas que levam ao entendimento de que a mulher era apenas a agenciadora do possível abuso sexual.

Curioso que a cena (o nada, quase: dois que estão aí, desigualmente jovens) tivesse uma aura inquietante (CORTÁZAR, 2012, p.63);
 O garoto se retraía, ia ficando para trás – sem nem se mexer- e de repente (parecia quase incrível) dava meia-volta e começava a correr, o coitado achando que caminhava e na realidade fugindo às carreiras, passando ao lado do automóvel, perdendo-se como um fio da virgem no ar da manhã” (CORTÁZAR, 2012, p.65);
 “O palhaço e a mulher se consultavam em silêncio...; Ri na cara deles e comecei a andar...; Não se moviam, mas o homem havia deixado o jornal cair; e achei que a mulher, de costas para o parapeito, passeava as mãos pela pedra, com o clássico e absurdo gesto de acossado que busca a saída” (CORTÁZAR, p. 66).

Os gestos de inquietação, retraimento e fuga do jovem; à irritação da mulher em ter sido fotografada ao lado do garoto; a presença de um senhor que observava toda a movimentação do casal, associado ao silêncio e a troca de olhares entre o senhor e a mulher cria um cenário que compromete a idoneidade das ações que envolvem os personagens. No entanto, a forma como o personagem-narrador conta a história levanta vários questionamentos sobre o que é real e o que é imaginário, no texto.

A dupla narração que se estabelece entre a 1ª e a 3ª pessoa, a presença de duas vozes que ora se assume como autor dos fatos e ora se limita em narrar esses fatos, somada ao sentido de imprecisão de alguns verbos empregados na oração, criaram uma instabilidade na sequência narrativa, fazendo com que tanto o leitor quanto o próprio narrador-personagem duvide da veracidade da história.

O desejo de não comprometer-se com os fatos da narrativa faz com que o narrador em 1ª pessoa assuma a condição de alguém que está morto, pois, o pensamento de um morto já não pode ser levado em consideração; visto que, não há mais nenhum comprometimento com a verdade. O mesmo distanciamento se mantém na 3ª pessoa, cuja função é a de narrar os acontecimentos sem se envolver com os fatos, pois, seu papel é de apenas um mero observador.

Essas vozes que não se assumem para dar veracidade à história, criando incertezas, ambiguidades e imprecisões, gera o sentimento de estranhamento e hesitação no leitor, sentimentos estes que são característicos da literatura fantástica; visto que realidade e fantasia caminham junto no processo de construção dessa narrativa.

Esse estilo de composição literária, tão próprio de Cortázar, leva o leitor para um campo labiríntico da linguagem literária, que para encontrar a saída é preciso construir novos caminhos, através das fendas deixadas no processo de construção.

No exemplo, a seguir, o personagem-narrador não se compromete com os fatos narrados porque fala na condição de um morto; ou seja, Cortázar isenta o personagem narrador de dar veracidade à história ao anular a própria existência do sujeito, já que a palavra de um morto é ilógica dentro de uma lógica habitual.

Algun de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu; que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e vivo, não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta (CORTÁZAR, 2012, p. 56).

É interessante observar que tanto o personagem em primeira pessoa, que por estar morto se considera menos comprometido com os fatos, quanto o personagem que fala na 3ª pessoa, apenas um mero observador, se distraem com o caminhar das pombas e com as nuvens do céu apesar do narrador em 1ª pessoa afirmar que pode pensar sem distrair-se com o cenário.

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da rue Monsieur-le-Prince no domingo 7 de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com as beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre recusas e recursos de José Norberto Allende, professor da Universidade de Santiago (CORTÁZAR, 2012, p. 58).

Esse elemento comum aos personagens, embora não elimine os possíveis efeitos narrativos criados pelos problemas advindos de um narrador onisciente ou de um narrador em primeira pessoa, demonstra a existência de uma similitude que unifica as pessoas da narrativa, contrapondo-se à própria condição de dubiedade desses personagens que falam em 1ª e 3ª pessoa.

A carga semântica da palavra distração também confere um sentido de imprecisão à narrativa, pois, ao se distrair com as pombas, alguns elementos essenciais para esclarecimento

dos fatos podem passar despercebidos na visão do narrador. “Se me substituïrem, se já não sei o que dizer, se as nuvens se acabarem e começar alguma outra coisa (porque não pode ser que isto seja estar vendo ininterruptamente nuvens que passam, e às vezes uma pomba), se algo disso tudo” (CORTÁZAR, 2012, p. 58).

Um dos principais indícios que aponta para uma interpretação duvidosa da cena ocorrida na praça está na insegurança do personagem-narrador em relação a contar ou não o que ele presenciou. Ao citar momentos que demonstram atitudes suspeitas do jovem, da mulher mais velha e do senhor, tais como: inquietação, nervosismo, irritação, fuga, disfarce etc, Cortázar induz o leitor a compartilhar das ideias do narrador, que também passa a acreditar que as imagens realmente demonstram uma cena de aliciamento sexual.

No entanto, observando os elementos da narrativa, a ideia de aliciamento e pedofilia começa a perder forças para dar lugar ao pensamento de que tudo não passa da imaginação do narrador, que ao olhar para o nada – o céu, as nuvens e as pombas – começou a divagar seus pensamentos criando essa história à partir de uma cena presenciada na praça.

Em alguns trechos da narrativa, percebemos alguns indícios que apontam uma interpretação duvidosa do personagem acerca do acontecido na praça. Vejamos em quais trechos podemos fazer essa leitura:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa...”
 “Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha... seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cöntax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela... Sempre contar, sempre livrar-se dessa cócega incômoda no estômago (CORTÁZAR, 2012, p. 56-57).

Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for (CORTÁZAR, 2016, p. 57).

Vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo. Se me substituïrem, se já não sei o que dizer, se as nuvens se acabarem e começar alguma outra coisa (CORTÁZAR, 2012, p. 58).

O que se observa nas falas do personagem-narrador chama a atenção para uma inquietude, um desejo incontrolável de contar uma história, seja ela real ou fictícia. Talvez essa motivação tenha relação com seu lado escritor, visto que Michel é um tradutor profissional, e, apenas um fotógrafo amador. Outro fato curioso, passível de ser mencionado,

está relacionado com as nuvens do céu e as pombas, que ora ou outra, atravessam o olhar do personagem.

Quando Michel declara não saber o que dizer se as nuvens acabarem e começar alguma outra coisa parece que as nuvens são a inspiração do narrador, que deixa fluir sua imaginação criando uma história com o olhar sobre as nuvens do céu; logo, podemos entender que se as nuvens do céu acabarem o processo criativo do narrador também chega ao fim, ou seja, parece tratar-se de uma história partida da imaginação no escritor.

Além do mais, as nuvens carregam um valor simbólico a respeito dos sonhos, das ilusões, dos devaneios do ser humano. Quando uma pessoa está distraída, com os pensamentos distantes da realidade dizemos que ela “está com a cabeça nas nuvens”, e, é também pela recorrência com que o personagem-narrador se distrai olhando para as nuvens, que entendemos ser procedente o sentido de que a história pode ser fruto da imaginação de Michel.

Proveniente de uma estrutura ambígua, a narrativa se abre às possibilidades de interpretação e tem na vida dupla do personagem-narrador o principal motivo para que o texto carregue esse sentido de ambiguidade. Primeiro o fotógrafo entra em ação e capta a imagem na praça, depois, é a vez do escritor que cria uma história à partir dessa imagem, ou seja, há uma representação de dois papéis distintos para um mesmo personagem que, ao mesmo tempo, assume e rejeita sua condição de narrador por desconfiar da própria narração.

A dúvida referente ao fato de contar ou não a história pode ser justificada pela própria fragmentação do personagem Michel, que ao assumir uma vida dúbia de fotógrafo e escritor, num desdobrar-se de si mesmo, acaba perdido em relação às suas referências e a sua integralidade enquanto sujeito unívoco, pois, apesar de viver intensamente os dois papéis não há como desassociar as influências de um no outro. Logo, não é possível que o personagem-narrador se constitua como um sujeito pleno, por isso é mais conveniente contar a história na perspectiva de um morto. “Alguns de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto ...” (CORTÁZAR, 2012, p. 56).

Ao afirmar que ninguém sabe quem está contando a história e que nem mesmo se o que está sendo contado é verdade ou não, o narrador gera uma indagação no leitor sobre a autenticidade do que está sendo contado, criando um enredo permeado pelo jogo entre o real e o imaginário, cujas bases representam o processo de construção da narrativa; ou seja, o enredo, nas entrelinhas, indicia a estrutura que norteia a arte literária revelando que se trata de

um texto ficcional, onde a realidade é metamorfoseada sob a ótica do personagem-narrador para uma nova realidade que transcende a lógica do cotidiano.

O jogo meta-ficcional criado na narrativa faz da arte um instrumento para explicar a própria arte. Esse procedimento de construção do texto é “como um cão que rodeia a própria calda, ou, como um escorpião encalacrado” (ARRIGUCCI, 1995, p. 229), fazendo criar um movimento circular da linguagem sobre a linguagem, num processo de desreferencialização da realidade para torná-la ainda mais significativa.

A fragmentação do real pode ser observada em várias partes do discurso, inclusive quando o personagem-narrador demonstra o desejo da história ser contada por uma máquina de escrever, pois, segundo o fotógrafo uma máquina saberia mais sobre outra máquina do que qualquer outra pessoa.

Ao desejar que a história seja escrita por uma máquina, Michel está atribuindo à máquina – fotográfica e de escrever – as características da objetividade e precisão necessárias para manter a veracidade da imagem, e, conseqüentemente dos fatos da narrativa, assumindo sua limitação em realizar essa tarefa.

Mediante o conceito que o personagem faz das máquinas, sua análise é a seguinte: se a máquina fotográfica ao captar a imagem daquele casal, na pracinha da ilha de Saint-Louis, preserva seu “sentido real”, a máquina de escrever ao fazer a transcrição dessa imagem para o texto, conseguiria manter essa mesma “realidade” sem sofrer nenhuma alteração. Quando o narrador atribui à máquina a capacidade de representar a realidade subentende-se que o ser humano não é dotado dessa competência, o que reforça ainda mais a ideia de que a foto tirada na praça não passou de *leitmotiv* para o narrador criar uma história.

Na narrativa, a contraposição do real e imaginário também está presente no jogo paronomástico¹⁴ entre as palavras: contar e Cöntax, pois, concomitantemente, as palavras se aproximam pelo plano sonoro e se afastam do ponto de vista da significação – contar/homem e Cöntax/máquina. Esse afastamento ocorre porque para o narrador-personagem tornou-se um problema contar a história, devido à sua insegurança em saber como contá-la e à impossibilidade de interpretá-la de forma objetiva; o que já não acontece com uma máquina fotográfica, pois, ela é precisa, imparcial, objetiva e, portanto, consegue representar a realidade sem fazer interferências.

No entanto, se analisarmos por outra esfera, as palavras contar e Cöntax também podem se aproximar semanticamente em relação à representatividade do real, pois, é sabido

¹⁴ A paranomásia é o emprego de palavras semelhantes na forma ou no som, mas de sentidos diferentes, próximas umas das outras: www.dicionarioinformal.com.br/paranomásia.

que a precisão de uma máquina fotográfica, ao registrar a imagem de uma realidade, não faz dessa imagem a própria realidade, mas, apenas sua representação, registrando algo que ocorreu num determinado tempo e espaço. Neste sentido, podemos entender que tanto a fotografia quanto a narrativa projetam sua arte se apropriando de uma representação da realidade.

Não é por acaso que a fotografia é tema central tanto do filme “Blow-Up”, que foi traduzido para o português com o título: “Depois daquele beijo”, quanto do conto que o inspirou “As Babas do Diabo”. Nas narrativas – conto e filme – a fotografia poderia servir como uma espécie de representação metafórica da materialidade da arte; pois, quando a fotografia captura a imagem de uma realidade essa imagem tornar-se imortal pelo processo de transcendência temporal, espacial e histórico, criando uma pluralidade de sentidos que já não se enquadra mais em nenhuma realidade.

Ao ganhar imortalidade e vida própria, a fotografia adquire a essência da própria arte, pois, para cada observador/apreciador a imagem terá um significado diferente, despertará sentimentos que são únicos a cada indivíduo.

Ao contrário do que se imagina, quando a objetiva focaliza uma determinada imagem, antes do click que irá imortalizar a pessoa ou objeto, são realizadas algumas intervenções, inclusive técnicas, como o jogo de luz, a escolha do ângulo e dos objetos, as nuances, que envolvem o olhar de quem fotografa, de quem é fotografado, de quem vê a fotografia etc. Essas interferências que antecedem a imagem corroboram para a criação de uma falsa realidade dessa imagem, ou seja, o que vemos não é exatamente aquilo que pensamos ver, a realidade já não está mais ali, o que há na fotografia é apenas a representação de uma realidade referencial demonstrando a existência de algo ou alguém, num determinado tempo e espaço.

Em seu livro “A câmara clara”, o escritor e semiólogo francês Roland Barthes faz a seguinte reflexão sobre a fotografia:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar) (BARTHES, 2012, p. 21).

Nas reflexões de Barthes a fotografia representa uma junção de várias “realidades”, de vários pontos de vista, inclusive do fotógrafo, do fotografado e do observador. Assim como outras obras de arte, a foto também se transforma numa realidade marcada pela impostura e pela multiplicidade de significados e interpretações fundamentada na experiência pessoal que cada um mantém com o objeto observado.

Cortázar no conto “As Babas do Diabo”, e, depois Antonioni no filme “Blow-Up”, ao criarem uma incógnita narrativa a partir de uma fotografia, sobrepuseram uma arte – fotografia – sobre as artes – literatura e cinema – respectivamente, fazendo da fotografia, objeto mimético de uma realidade “subjéctiva”, o fio condutor do conto e do filme.

Muitos críticos têm discutido sobre o papel da fotografia no campo das artes. Uma linha mais conservadora afirma que ela é apenas um instrumento de representação do real, é como se a própria realidade estivesse na imagem revelada, porém, uma linha contemporânea defende que a fotografia pode, sim, ser considerada uma forma de arte.

Para a escritora e crítica de arte Susan Sontag (1981, p. 21) “O tempo acaba colocando a maior parte das fotografias, até as mais amadorísticas, no nível da arte”.

Se diante de uma máquina fotográfica tanto o fotógrafo quanto o fotografado, de certa forma, criam uma situação de representação, pois, procuram o melhor ângulo, fazem pose, disfarçam situações e ambientes, simulam feições de alegria, tristeza, medo, faz uso de técnicas para disfarçar imperfeições etc, podemos entender que a imagem fotográfica é a representação de uma realidade desviada, de um real metamorfoseado, de uma ilusão criada com o objetivo de eternizar um momento sonhado, desejado.

A mumificação da imagem, segundo Dubois, acaba tornando-a desreferencializada do seu contexto de criação, pois, para o crítico a incomplacência do tempo elimina seus vestígios indiciais.

Mas, a partir do momento em que a imagem-índice assim produzida pretende se inscrever a longo prazo, se fixar para a memória, isso é, a partir do momento em que a imagem pretende ultrapassar seu referente, eternizá-lo, congelá-lo na representação, portanto substituir, como traço detido, sua ausência inelutável, então essa imagem perde parte do que constitui sua pureza indicial, perde sua conexão temporal. O índice torna-se parcialmente autônomo. Abre-se para a iconização, isto é, para a morte. Ao matar a indexação com o tempo referencial, a fixação iconizante assinala o início do trabalho de morte da representação. Mumifica (DUBOIS, 2007, p. 121).

As teorias sobre a fotografia demonstram que a imagem fotográfica também exerce outras funções além da representação da realidade; inclusive, quando Cortázar e Antonioni utilizam a temática da fotografia em suas narrativas, questionando sobre a veracidade das

imagens capturadas na praça e no parque, estão de certo modo indiciando novas possibilidades de sentidos para as imagens.

No conto e no filme as fotos, na praça e no parque respectivamente, foram tiradas espontaneamente, descontextualizadas de informações, pois, os fotógrafos passavam pelo local por acaso e não faziam ideia de quem era aquelas pessoas que a câmara registrou a imagem. Diante da fragilidade de sentido que a fotografia representa cria-se então uma realidade famigerada, fragmentada pela própria vulnerabilidade dos fatos, fazendo com que os fotógrafos cheguem a duvidar da imagem registrada pela máquina.

Assim como a literatura e o cinema, a fotografia também pode ser considerada como uma forma de arte porque também transforma a realidade; o fotógrafo faz um recorte de uma imagem real e consegue transformá-la numa imagem ficcional, usando de recursos tecnológicos e da própria sensibilidade artística. O tempo também tem o poder de transformar uma imagem da realidade em uma obra de arte, pois, a realidade de hoje não é a mesma de ontem, as coisas mudam, se transformam, perdem sua forma original, deixando de ser uma representação da realidade para ser um objeto de arte.

No livro “A Câmara clara” Barthes menciona sobre a falsificação da própria imagem quando diz que o indivíduo se transforma ao saber que será fotografado. Nesse sentido, quando afirmamos que a fotografia é a representação de uma realidade, na verdade somente parte da afirmativa deve ser considerada verdadeira, pois se o sujeito simula uma cena, a verdade da imagem dessa cena está na representando da realidade de uma simulação

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda; ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (BARTHES, 2012, p. 18-19).

Além de ser o tema central das narrativas de Cortázar e Antonioni, a foto também se torna um objeto que exemplifica o próprio fazer artístico do contista e do cineasta não somente por ser uma *mimese* da “realidade”, mas, também por transcendê-la fazendo surgir o inusitado, criando um frenesi de emoções no leitor/observador.

As teorias da escritora norte-americana Susan Sontag, especialista nos estudos sobre fotografia, corroboram com a afirmativa de que a fotografia também desperta a imaginação e a fantasia de seu observador quando diz que:

A grande lição da imagem fotográfica está em poder afirmar: “Ali está a superfície. Agora pense – ou melhor, sinta, intua – no que possa estar do outro lado dela, e como seria a realidade se fosse assim”. A fotografia, na verdade, é incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 1981, p.22).

A fotografia, além de ser o *leitmotiv* condutor de “As Babas do Diabo” e de “Blow-Up” também exerce um papel fundamental na criação fílmica, pois, o filme é constituído da sobreposição da montagem de imagens fotográficas. Trata-se de uma arte – imagem fotográfica – sendo usada para criar outra arte – cinematográfica – gerando uma comunicação entre os sistemas artísticos, através do entrelaçamento entre as linguagens escrita, visual e fílmica.

Embora as artes se iluminem por meio das relações homológicas entre os sistemas, as peculiaridades e dissimilaridades que permeiam suas estruturas estéticas também acabam por torná-las uma arte autônoma, independente e singular. Assim, o cinema se diferencia da fotografia, principalmente por seu imenso poder projetivo, mas, também por trazer uma maior impressão do real. Essa sensação de que o filme apresenta um grau maior de realidade que a fotografia se deve à movimentação das imagens, pois, seu espectador não apreende um ter-sido-aqui, mas, um ser-aqui vivo, ou seja, parece que essas imagens estão acontecendo em tempo real, bem diante de nossos olhos.

Esse procedimento de justaposição das imagens conferido ao cinema a torna mais dinâmico e mais atraente que a fotografia. Isso ocorre devido ao seu processo de construção que, como já dissemos, é baseado na montagem de imagens fotográficas em movimento.

A sensação de realismo que o cinema aflora no espectador em nada limita sua criatividade e imaginação, pois, apesar das cenas serem representadas com extremo realismo, ele sabe que são apenas imagens ficcionais; e, é a partir do não dito e do não visível dessas imagens que o espectador encontrará um novo sentido para a realidade.

Para conhecer um pouco mais sobre as estruturas que compõem o sistema fotográfico e cinematográfico, além da relação de proximidade entre o cinema e a realidade fomos buscar nas reflexões do teórico francês Christian Metz a seguinte definição:

Antes do cinema, havia a fotografia. Entre todas as espécies de imagens, a fotografia era a mais rica em índices de realidade, a única, como notava André Bazin, que nos dava moralmente a garantia absoluta de que os contornos gráficos eram fielmente respeitados, já que sua representação fora alcançada através de um processo mecânico de duplicação; era assim, de certo modo, o próprio objeto que se imprimira a si mesmo na película virgem. Mas esse material tão semelhante ainda não o era suficientemente; faltava-lhe o tempo, faltava-lhe a sensação do movimento, comumente sentida como sinônimo de vida. O cinema trouxe tudo isto de uma vez só, e – suplemento inesperado – não é apenas uma reprodução qualquer, plausível, do movimento, que vimos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens (METZ, 2014, p.28).

A representatividade da fotografia na construção das narrativas, aliada à algumas teorias relacionadas com a sua representação simbólica, estimula o observador a refletir sobre os conceitos de arte e realidade; conceitos estes que passam a ser vistos numa perspectiva mais abrangente de significação.

A importância que a foto adquire no conto “As Babas do Diabo” e no filme “Blow-Up” reforça a teoria de que, em suas nuances, ela pode ser uma forma de arte, mas, principalmente uma anunciadora que cria “novas ambições para as artes”, ou seja, a fotografia “tem a capacidade particular de transformar todos os seus motivos em obras de arte” (SONTAG, 1981, p. 142).

A atividade dos fotógrafos – tirar fotografias – parece estar no centro da narrativa para demonstrar a importância do papel das imagens nas discussões sobre realidade, arte e imaginação. Nesse sentido, em suas reflexões sobre o papel da imagem o filósofo Jacques Rancière vai dizer que:

Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis... (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Analisando as teorias de Rancière sobre as imagens, entendemos que na concepção do filósofo a imagem será considerada arte se sofrer algum tipo de estilização, sua forma original precisa ser alterada, precisa ganhar arranjos e perder a essência de sua natureza. Em contrapartida, se não houver nenhuma metamorfose na origem da imagem, se a imagem não perder sua referência continuará sendo apenas uma representação da realidade.

Nas narrativas de Cortázar e Antonioni as imagens representam uma realidade que está descontextualizada de seu sentido, já que os fotógrafos não têm nenhum conhecimento sobre a vida dos personagens envolvidos nas cenas. Essa falta de um contexto para as imagens deu asas à imaginação dos fotógrafos que criaram uma história baseada nas cenas fotografadas, no entanto, essas histórias ganham características insólitas, motivadas pela incerteza, a imprecisão, o ilusório, quando o próprio narrador-personagem coloca em dúvida a veracidade das imagens.

Vejamos como Antonioni consegue fazer uma releitura do conto “As Babas do Diabo” mantendo a relação ambígua entre as esferas do real e imaginário, fazendo com que a narrativa seja considerada uma obra aberta.

No filme, Thomas, interpretado pelo ator David Hemmings, é um fotógrafo profissional da moda. Enquanto para Michel fotografar é um *hobby*, pois, segundo ele: “entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias” (CORTÁZAR, 2012, p. 59); já Thomas encara a fotografia de maneira bem diferente do fotógrafo amador; fotografar é a sua profissão, seu mundo, parte da sua essência. No entanto, embora haja algumas dessemelhanças no perfil dos fotógrafos, em seu conjunto eles se complementam; pois, ambos anseiam desvendar um falso mistério, um possível crime que fotografaram e presenciaram na praça e no parque, respectivamente.

Antes de iniciar o filme o leitor já é surpreendido com uma sombra de movimentos sinuosos, que atravessa de um lado para outro as imagens da tela enquanto surgem os nomes dos atores, diretores, produção, música etc.; criando uma narrativa sob a atmosfera de um falso mistério. Essa sombra, no filme, assim como as metáforas, no conto, pode ser entendida como um recurso empregado para mascarar a realidade. A sombra que se sobrepõe à imagem, assim como o uso de uma palavra para designar outra, cria um grau de dificuldade extra na compreensão da narrativa, sendo que a camuflagem da realidade desperta a imaginação e gera expectativa no leitor, que se sente desafiado diante do enigma a ser desvendado.

Para aguçar os sentidos do expectador o cineasta Michelangelo Antonioni faz uso de todos os recursos cinematográficos disponíveis, criando uma narrativa que traz uma realidade estética, mas, que ao mesmo tempo promove um valor afetivo em quem assiste ao filme; pois, a forma como o enredo foi construído traz uma profunda reflexão no expectador em relação ao conceito de arte, em relação às semelhanças e dessemelhanças entre os diferentes sistemas artísticos, o modo unívoco de pensar sobre o que são realidade e fantasia etc.

Para o crítico de cinema Henri Agel o cinema possui três características básicas:

O cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem; intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque dá densidade ao tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal (MARTIN, 2005, p. 31).

Em “Blow-Up” o personagem principal raramente se comunica com outro personagem; esse comportamento do fotógrafo faz com que o enredo ganhe características introspectivas. Thomas, apesar de ser um jovem talentoso e conhecedor do mundo da moda, demonstra ser um sujeito intransigente, arrogante, egocêntrico e cheio de vontades.

Baseado nas atitudes que o fotógrafo mantém em toda a narrativa, é possível perceber seu comportamento individualista, insensível, alheio ao mundo e as pessoas que o cerca; pois, nas poucas vezes que manteve um diálogo com outra pessoa Thomas comportou-se de forma ríspida, grosseira, desprezível e até indiferente.

Esse modo intransigente de agir do personagem sugere a existência de um conflito psicológico; seu “eu” narcísico desenvolve uma personalidade frívola impedindo-o de criar relações afetivas, ou seja, há uma resistência, uma dificuldade de conviver socialmente com as outras pessoas.

É evidente que seu embate pessoal não está nas coisas desse mundo, tampouco na sua forma de convivência social, mas, está na relação que mantém com o sentido de realidade. Existe um vazio que ronda seu espírito e que só é preenchido pelo frenético clicar da máquina fotográfica que, aliás, parece ser sua única e inseparável companhia.

O mistério que gira em torno da imagem fotográfica tirada no parque ocorre de forma bem casual. Tudo começa quando Thomas, ao sair de um antiquário, caminha em direção a um parque que fica bem próximo da loja. O fotógrafo passa por uma quadra de tênis que reaparecerá, novamente, na última cena do filme trazendo um cenário bastante significativo para refletir sobre a arte como representação da realidade.

No parque, a manifestação da vida está no barulho do vento balançando as folhas e na presença de alguns pombos sobre o gramado. Assim como no conto “As Babas do Diabo” Antonioni também mantém a figura dos pombos no cenário do filme. Com a câmera em punho Thomas começa a fotografar as pombas quando, de repente, observa um casal se afastando para uma parte mais alta do parque. Então, movido pela curiosidade, o fotógrafo resolve segui-los para ver o que farão naquele ambiente tão amplo e isolado, estando eles praticamente a sós naquele parque.

Escondendo entre as árvores que estavam por detrás de uma cerca o fotógrafo começa a capturar, com o olhar indiscreto de sua câmera, as cenas que mostram o casal abraçando-se, dando-se as mãos, beijando-se, brincando etc. Embora sem sucesso, ao perceber que estava sendo fotografada a mulher saiu correndo em direção ao fotógrafo para tentar pegar o filme e mostrar sua indignação, diante da invasão de sua privacidade.

No entanto, o desespero da mulher ao saber que tinha sido fotografada chamou a atenção de Thomas que começou a imaginar que algo de muito importante e sigiloso estaria acontecendo naquele lugar; que as fotos eram cenas que nunca poderiam ter sido capturadas e muito menos reveladas.

As ideias que foram passando na cabeça do fotógrafo, em função do comportamento inusitado da mulher, o levaram a considerar que as imagens pudessem ser usadas como pistas para desvendar um possível mistério.

No Brasil, a tradução do filme “Blow-Up” ganhou um novo significado, passando a se chamar “Depois Daquele Beijo”. Provavelmente, ao escolher o título na versão portuguesa, o tradutor buscou associar o mistério que se instaurou no enredo à partir daquele beijo no parque. No entanto, a incógnita instalada na narrativa, sugerindo um possível assassinado naquele parque, jamais poderá ser esclarecida; pois, as imagens fotografadas – única prova material – por si só, não conseguem provar nada, ou seja, depois daquele beijo só restou indagações na realidade do vazio.

Diante da impossibilidade de desvendar o crime através das imagens fotográficas, a tradução do título “Blow-Up” para “Depois Daquele Beijo” perde a relação com o sentido referencial da trama, já que, depois do beijo não houve nada que pudesse esclarecer o ocorrido, mas, ao contrário, o mistério foi paulatinamente perdendo sua lógica exatamente pela falta de materialidade dos fatos. Já o título original do filme, “Blow-Up”, tem o significado de “ampliar”, “expandir”; e, foi exatamente o que Thomas fez com as imagens; no entanto, quanto mais ele as expandia tentando encontrar as pistas que o levasse a desvendar o mistério do assassinato, pior ficava sua resolução.

É no mínimo curioso pensar que a fotografia vista como uma imitação da realidade cria um duplo sentido onde o mais também passa a ser menos; ou seja, a ampliação de uma imagem faz com que ela perca sua forma deixando de representar algo de “concreto” para ser apenas uma figura disforme e sem nenhum valor significativo.

A atitude de ampliar as imagens fotográficas está presente tanto no fotógrafo Michel, mesmo sendo amador, quanto no fotógrafo Thomas. O processo de ampliação faz com que a fotografia sofra uma espécie de metamorfose, cuja conjuntura parte de uma imagem mimética da realidade e finaliza numa completa abstração dessa imagem. Esse fenômeno provocado pela ampliação da fotografia desreferencializada a imagem transformando-a numa outra coisa qualquer.

Fazendo uma relação analógica entre o processo de fragmentação da realidade da imagem através da técnica de ampliar a fotografia, onde a imagem do real perde sua referência; e o processo de criação artística que também se apropria da realidade para fragmentá-la fazendo surgir algo novo, nota-se que essa relação de duplicidade entre realidade e arte acaba sendo duas faces de uma mesma moeda.

De acordo com Proust (2014), a arte tem a capacidade de nos aproximar de uma realidade com a qual, geralmente, não estamos acostumados. No entanto, para o escritor é desse outro lado da verdade que nossa vida se encontra, mas, que muitas vezes nem chegamos a conhecê-la.

A grandeza da arte verdadeira, a que o Sr. Norpois chamaria de jogo de diletante, consiste, ao contrário, em recuperar, fixar e nos fazer conhecer a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que adquire mais espessura e impermeabilidade o conhecimento convencional pelo qual a substituímos, essa realidade que corremos o risco de morrer sem ter conhecido, e que é simplesmente a nossa vida (PROUST, 2014, p. 245).

As reflexões filosóficas sobre arte e realidade, abordadas no livro “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust, podem ser percebidas nas narrativas de Cortázar e Antonioni principalmente quando os fotógrafos Michel e Thomas, na busca de adequar o foco à realidade, começam a indagar sobre o que é a realidade. Inclusive, nessas indagações, o tempo também é o principal responsável pela transformação do real.

No conto, por exemplo, Michel demonstra sua frustração diante da incapacidade de reter o tempo que já passou e que o condicionou a ser seu prisioneiro.

E eu não podia fazer nada, dessa vez não podia fazer absolutamente nada. Minha força tinha sido uma fotografia, essa ali, onde se vingavam de mim mostrando-me sem disfarces o que ia acontecer. A foto havia sido tirada, o tempo havia corrido; estávamos tão longe uns dos outros, a corrupção certamente consumada, as lágrimas vertidas, e o resto, conjectura e tristeza (CORTÁZAR, 2012, p. 69-70).

Mais adiante, Michel segue lamentando pela inversão desse tempo que o deixa no passado, mas, que leva para o futuro o jovem, a mulher mais velha e o senhor do carro, dando à eles, agora, a oportunidade de pôr em prática o projeto interrompido no passado.

De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro; e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem era essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmera, algo rígido, incapaz de intervenção (CORTÁZAR, 2012, p. 70).

Em *Blow-Up*, o tempo também mostrou sua inexorabilidade à Thomas. Já era noite quando, ao ampliar as imagens, o fotógrafo percebeu que no parque havia acontecido um assassinato; então, foi até o local da cena e constatou um corpo caído no chão. Ao chegar em casa percebeu que todas as fotos haviam sido roubadas, restando apenas uma ampliação perdida atrás de um móvel. Thomas tentou falar o que havia acontecido para a mulher do pintor, que era seu amigo; no entanto, quando a mulher perguntou o que ele viu, a ambiguidade da resposta evidenciou a fragilidade da sua “verdade”: “Eu vi um homem morto esta manhã”. Ao questionar novamente sobre como aquilo havia acontecido, para o espanto de ambos, Thomas responde: “Não sei, não vi”.

Convencido de que aquela imagem era de um corpo, Thomas pega a única foto ampliada que restou e mostra para a mulher que não consegue ver nada, além de manchas e pontos desconexos. Então, fica a pergunta: o que Thomas verdadeiramente viu? Seria possível ser enganado por seus próprios olhos? A essas perguntas nunca saberemos a resposta, tampouco o fotógrafo que ao voltar ao local do “crime” não encontrou nenhum vestígio que comprovasse a existência, mesmo que momentânea, de um corpo naquele local. Agora, só lhe restara indagações sobre o que teria acontecido na realidade, pois, o tempo também tratou de apagar os rastros na areia – as possíveis provas materiais – criando um jogo entre o real e o imaginário, tanto nos personagens da narrativa quanto no espectador.

Naturalmente, devido à extensão do filme, em relação ao conto, houve uma maior abrangência envolvendo outros temas, como, por exemplo, o uso de entorpecentes, o erotismo – cena entre o fotógrafo e a modelo em posição de volúpia visual – fazendo com que a obra se tornasse de certa forma uma produção independente, e, inclusive, bastante revolucionária para a época.

Como vimos, há uma discrepância bastante acentuada nos traços característicos entre Thomas e Michel. Enquanto Thomas se mostra arrogante, decidido, agitado, insensível e individualista, Michel demonstra ser seu oposto, se apresenta como um sujeito inseguro, sensível, medroso, tranquilo e até ingênuo.

Em “As Babas do Diabo” o personagem-narrador, ora na primeira, ora na terceira pessoa, descreve alguns episódios que demonstram um pouco da personalidade de Michel.

... Michel é puritano de vez em quando, crê que não se deve corromper pela força (CORTÁZAR, 2012, p. 68).

Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos fora da espécie, monstros nem sempre repugnantes (CORTÁZAR, 2012, p. 64).

... e eu fechei os olhos e não quis olhar mais, e cobri o rosto e desandei a chorar feito um idiota (CORTÁZAR, 2012, p. 71).

No filme, “Blow-Up”, os personagens parecem não falarem uma mesma língua. A maneira como as cenas acontecem dá uma impressão de não haver entendimento entre os personagens, pois, os poucos diálogos que aparecem na trama acontecem de forma breve e, sem dar indícios de uma sintonia ou cumplicidade entre os envolvidos. Essa falta de interação vivida pelos personagens tem relação com o ritmo frenético em que as cenas surgem; além disso, as imagens são montadas de uma forma que nos dá a sensação de uma história fragmentada, desreferencializada de seu contexto.

Para Thomas, as imagens fotográficas tiradas no parque passaram a ser a própria realidade, criando, assim, uma inversão da referência “coisa” pela “imagem”. No entanto, quando no outro dia, pela manhã, ele volta na cena do crime para confirmar o que a imagem parecia ter revelado – um corpo caído no chão – admite que a fotografia, mesmo que de forma momentânea, ganhou status de verdade.

O conceito que Thomas fazia em relação à realidade, inclusive sobre a imagem como representação da realidade passa a ser questionado quando ao sair do parque o personagem se depara com uma cena no mínimo inusitada.

A click que irá despertá-lo para uma nova forma de pensar o termo realidade está na incoerência estabelecida entre a primeira e a última cena do filme, cujo episódio inicial é o surgimento de um jeep Land Rover circulando a cidade de Londres carregado de alguns personagens de caras pintadas, fazedores de mímicas.

Esses mímicos descem do carro fazendo algazarras, gritando, interpelando as pessoas, saltando pelos ares, numa atitude transgressora e descontextualizada para o papel de um mímico, que é o de fazer gestos em meio ao silêncio.

Na última cena os mímicos estão na quadra do parque, onde as fotos do casal foram tiradas, jogando uma partida de tênis; porém, a bola é fictícia, está apenas na imaginação dos jogadores e dos espectadores, que ali também se encontram; ou seja, assim como no cinema mudo, os personagens e espectadores estão jogando e assistindo ao jogo, respectivamente, fazendo uso apenas da linguagem corporal, num processo mimético da realidade.

A seriedade e a compenetração com que os torcedores balançam a cabeça para acompanhar o movimento de ir e vir de uma bola imaginária, aliada à cena dos jogadores com seus braços em um movimento pendular para arremessar e defender a bola levou Thomas a refletir sobre o conceito que o mundo criou sobre a realidade e a ficção. A atitude dos mímicos, que parecia demonstrar uma transgressão da ordem lógica e habitual das coisas,

agora passa a ser analisada sobre outra ótica, pois, as convicções do fotógrafo sobre o sentido de realidade perderam espaço no momento em que a imagem deixou de representá-la.

Em um determinado momento, a suposta “bola” cai para fora da quadra, bem próximo ao local onde o fotógrafo assistia aquela cena, criando um elo entre realidade e fantasia difícil de ser distinguido no contexto da cena, pois, as ideias sobre realidade e imaginação parecem estar invertidas da lógica cotidiana, na visão dos mímicos e agora do próprio Thomas. De repente, numa atitude inesperada o fotógrafo pega a bola no chão e a arremessa para dentro da quadra, fazendo com que todos os olhares voltassem novamente para o reinício da partida.

Porém, antes de Thomas arremessar a bola houve um momento de tensão por parte dos jogadores e torcedores, provavelmente por medo de dar fim, ali mesmo, a uma realidade que eles idealizaram para viver. Essa forma, ao revés, dos mímicos verem o mundo, certamente, foi fruto de muita rebeldia e transgressão social, logo, quando a bola foi devolvida para a quadra houve uma satisfação geral do grupo, por entender que Thomas também compartilhava do mesmo modelo que eles tinham de realidade.

Relacionando as cenas inicial e final do filme, é possível perceber o rompimento de Thomas com seu modelo paradigmático de ver a realidade, cujo resultado foi uma transformação na forma de perceber o mundo a sua volta. Essa mudança pode ser observada no momento em que o fotógrafo devolve a bola “imaginária” para dentro da quadra, numa atitude que abandona o posto de expectador e assume o papel de coadjuvante da cena representada no parque, e decide viver sob o domínio de uma realidade que poderia ser a metáfora da própria arte; pois, como diz Andrew Dudley (2002, p. 70) é através da arte que “somos afastados da lógica para reexperimentar nosso modo primário de compreensão”.

O maior fascínio que o cinema exerce em seus expectadores está no poder de densificação do real. Aqueles que se entregam ao fascínio das telas são automaticamente transformados por ela, pois, um frenesi de emoções os invade de tal forma que já não serão mais os mesmos ao saírem da sala de cinema.

Antonioni, conhecedor da influência que o cinema exerce no expectador, viu no conto “As Babas do Diabo” a oportunidade de trazer para a tela uma narrativa – “Blow-Up” – que iria revolucionar o conceito de arte e realidade.

Ao questionar a fotografia conseqüentemente a realidade também sofre questionamentos, pois, se a imagem fotográfica é considerada uma cópia da realidade, sabendo que a imagem sofre interferências para simular uma “falsa” realidade, logo, a imagem que se faz da realidade também é falsa. Portanto, se não é suscetível confiar nos

olhos da câmara, tampouco convém confiar nos olhos humano, pois, diante do exposto até aqui, entendemos que o objeto assume um significado dependendo da ótica de seu observador, inclusive, esse observador é influenciado no modo de ver as coisas pelo contexto histórico, cultural, social, econômico, etc.

Nessa perspectiva, o conceito de verdade se torna relativo, pois, o que é verdade para uma pessoa pode não ser para outra. Ora, se a arte é a representação da realidade numa lógica transcendental, e, não há uma realidade absoluta, então, a arte é também uma forma de realidade.

Assim como os fotógrafos foram levados a viver uma situação de metamorfose interior, a obra de arte também é capaz de desencadear esse mesmo metamorfismo no leitor/expectador. Na verdade os personagens são a projeção do próprio observador de arte, pois, trata-se de uma linguagem ficcional metaforizando a linguagem humana. O escritor, assim como o cineasta, por meio da arte, indagam a realidade, que se torna famigerada devido à impossibilidade de ser unívoca e pura; pois, como vimos, a realidade é de certo modo relativa porque está relacionada com o ponto de vista do ser humano.

O escritor Davi Arrigucci analisa o dilema do personagem-narrador pela busca da verdade e reconhece que encontrar essa verdade é uma busca problemática, pois, trata-se de um labirinto sem saída, um debruçar-se sobre si mesmo:

A busca do fotógrafo-narrador implica um problema epistemológico: a indagação do que é verdade. Mas, ao mesmo tempo, implica também um tatear sobre o real, seu próprio tema; tornando-se, então, uma busca problemática, enrodilhada sobre si mesma, pois acaba envolvendo um problema metafísico: o de indagar o que é a verdade, seu próprio objeto (ARRIGUCCI, 1995, p. 233).

No nosso modo de entender, a fotografia foi empregada nas narrativas de Cortázar e Antonioni para servir de lume e acender a discussão não somente sobre o paralelismo existente entre o real e o imaginário, mas, também sobre o papel da arte representando estes dois universos que, embora sejam opostos, caminham sempre juntos. Logo, a escolha da fotografia como temática do conto e do filme serviu de *leitmotiv* para suscitar profundas reflexões sobre a própria existência do ser, que acaba sentindo-se desterritorializado dessa famigerada realidade social.

Através da fotografia, o mundo torna-se uma série de partículas desconexas, suspensas; e a história, passado e presente, um conjunto de anedotas e variedades. A câmara atomiza a realidade, torna-a dócil e opaca. É uma visão do mundo que renega a interconexão, a continuidade, mas que confere a cada momento um caráter de mistério. Toda fotografia contém múltiplas significações (Susan Sontag, 1981, p. 22)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa fase final da pesquisa, nosso objetivo é fazer uma reflexão sobre as principais ideias que foram apresentadas sobre a literatura fantástica de Cortázar e sua relação com outros sistemas artísticos, no caso, a pintura e o cinema, mostrando como o jogo de duplicidade está presente nas obras, criando ao mesmo tempo uma equivalência, e, um antagonismo entre a realidade e a arte.

A desautomatização da linguagem escrita, visual e cinematográfica parece ser a principal característica comum entre esses três sistemas, pois, tanto a literatura de Cortázar quanto a pintura de Magritte e o filme de Antonioni apresenta um estilo de criação artística voltada para a transgressão, para o rompimento dos modelos tradicionais que definem alguns critérios na forma de criação artística das escolas de arte.

Com uma capacidade inventiva ímpar, tanto o poeta quanto o pintor e o cineasta, respectivamente, conseguem criar uma realidade ficcional que leva o leitor/observador à questionar a própria realidade cotidiana. Nesse sentido, Proust, na voz do personagem narrador do seu livro “Em busca do tempo perdido”, diz que “as verdades que a inteligência clara e diretamente apreende no mundo da plena luz têm algo de menos profundo, menos necessário, do que as que a vida nos comunicou à nossa revelia em uma impressão material, porque entrou em nós pelos sentidos, mas da qual podemos desprender o espírito” (PROUST, 2014, p. 226).

Na visão do poeta, as verdades necessárias não se encontram na esfera do senso comum vivido no cotidiano, mas, essa verdade se deixa encontrar na expressão de um sentimento, que surge pela presença de um fato inesperado. A essência da verdade está no plano do imprevisível, no desabrochar de algo novo, que vem para libertar a mente e estimular a imaginação, sendo que, a arte é o instrumento utilizado para se chegar à chamada verdade necessária, ou, melhor dizendo, a arte é a responsável por mostrar o outro lado da realidade.

A arte, como representação de uma realidade, tem o poder de libertar o indivíduo das opressões causadas pela sociedade porque se apropria de uma realidade “visível” e cotidiana, e, transforma-a numa realidade “invisível”, excêntrica, inovadora e extremamente significativa para seu apreciador, que passa a ver com outros olhos o sentido de realidade.

Diante de todas as leituras e reflexões sobre o fazer artístico do poeta, do artista plástico e cinematográfico, das reflexões sobre a homologia entre os sistemas, as teorias sobre a natureza do conto, sobre a literatura fantástica e a própria desautomatização da linguagem,

entendemos que a arte é uma das portas para a liberdade humana, que através dela o indivíduo é capaz de desenvolver sua criatividade, de lutar pelos seus ideais, consegue compreender o poder de alienação e dominação social etc.

Nesse sentido, Cortázar compartilha do nosso pensamento ao afirmar que:

Toda vez que um leitor abre um dos livros escritos e editados num desses países em que o pensamento crítico e até a simples imaginação são vistos como um crime deveria lê-lo como se estivesse recebendo a mensagem de uma daquelas garrafas que legendariamente eram jogadas ao mar para levar o mais longe possível uma mensagem ou uma esperança. Se a literatura contém a realidade, existem realidades que fazem todo o possível para expulsar a literatura; e é então que ela, o melhor dela, a literatura que não é cúmplice ou escriba ou beneficiária de tal estado de coisas, aceita o desafio e denuncia essa realidade ao descrevê-la, e sua mensagem termina sempre chegando ao destino; as garrafas são escolhidas e abertas por leitores que não apenas irão compreender, mas também se posicionarão e farão dessa literatura algo mais que o prazer estético ou uma hora de repouso (CORTÁZAR, 2001, p. 2013).

Do ponto de vista do escritor e crítico de obras literárias, a literatura, assim como as artes em geral, tem o poder de aguçar a imaginação e a reflexão tanto do artista quanto do apreciador de arte, acaba por afugentá-lo da realidade imposta pela sociedade; portanto, essa arte torna-se uma arma de combate à escravidão intelectual, capaz não somente de denunciar essa realidade arbitrária, mas, de mostrar outra realidade que ainda não havia sido descoberta, nem pensada.

Ao reconhecer que a literatura tem o poder de transformar o leitor Cortázar corrobora com o pensamento de Proust em relação à transcendência da obra de arte, pois, para ambos, à partir do momento em que o leitor entrar em contato com uma obra literária esta se tornará um instrumento de libertação, visto que o leitor sofrerá influências, fará associações, criará possibilidades interpretativas, aguçará seu imaginário; ou seja, a arte será um instrumento de mudanças, pois, o leitor também se tornará um leitor de si mesmo.

É imbuído desse sentimento acerca do papel da arte literária que Proust vai dizer que: “na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo” (PROUST, 2014, p. 262).

Fazendo uma analogia entre o leitor e o escritor, ou, entre o artista e o apreciador de arte, entendemos que: se o leitor ao ler um livro está lendo a si mesmo, o artista ao criar uma obra de arte, de certa forma, também expressa a si mesmo; sendo tanto o artista quanto o apreciador de arte beneficiados pelo tempo destinado à entrega do imaginário e à fuga da realidade. A arte além de despertar o encantamento, a hesitação, e, aguçar sensações e

sentimentos profundos do ser humano, ainda o estimula à criatividade e à imaginação, equilibrando e preservando seu psíquico, que sofre com os ataques e opressões de um realismo cotidiano imposto, involuntário e decadente.

Se a arte, de certa forma, expressa seu artista, então, assim como está explícito em seus contos, Cortázar também é sinônimo de estranhamento, irreverência, inconformismo, transcendência e desprendimento. Alheio ao modelo estrutural de uma literatura excessivamente realista, duvidosa, e, de certa forma passiva, o poeta tornou-se um homem à frente de seu tempo. A estética das obras do poeta se constrói no limite de um abismo que beira o caos de uma completa destruição da linguagem, fazendo surgir o inusitado, o novo que transcende o previsível, criando um estilo literário camaleônico que se abre a uma multiplicidade de possibilidades interpretativas, dando ao leitor a oportunidade de ser um coautor de suas narrativas.

Embora o escritor crie um estilo de linguagem aparentemente displicente – isso se deve pela transformação demolidora dos códigos – na verdade, há na natureza de sua composição uma preocupação rigorosa com a forma, cuja preocupação, provavelmente, esteja relacionada com seu lado escritor e crítico de literatura; todavia, o caráter transgressor das obras de Cortázar está diretamente relacionado com seu modo de ver a realidade, pois, é por preferir sempre o outro lado das coisas que o escritor “rompe” com a linguagem destruindo-a para depois construí-la novamente, dando, assim, uma nova significação às palavras, e, conseqüentemente, ao sentido de realidade.

Para despertar o sentimento de estranhamento no leitor, o escritor joga com a linguagem invertendo a lógica da realidade e criando a existência de dois mundos: o real e o imaginário; numa estratégia necessária para “desmascarar a aparência e sua expressão quitinosa, a fim de se reproduzir a visão intersticial do mundo. Desautomatizar a linguagem, desautomatizando a percepção do mundo, é o único meio de se conseguir o efeito de estranhamento no leitor”, pois, “se a linguagem se automatiza, congela-se na expressão do aparente” (Davi Arrigucci, 1995, p. 51).

Fazendo uma análise comparativa entre os sistemas – literatura, pintura e cinema – é possível observar que seus respectivos artistas – Cortázar, Magritte e Antonioni – mantêm uma correspondência básica quanto ao estilo de composição artística criando uma relação de proximidade, afinidade e comunicabilidade entre essas obras e o apreciador de arte; o qual reconhece a existência de um paralelismo, que alinha essas narrativas através de uma identificação projetiva criada pela semelhança das características entre as obras, tais como: a

ambiguidade, a sobreposição de palavras e imagens, o estranhamento provocado pela desautomatização da linguagem escrita, verbal e visual, o jogo de dissonância entre o real e o irreal etc.

Uma das principais características comum a esses artistas está, de certo modo, vinculada às influências surrealistas, cuja filosofia do movimento artístico prega uma transgressão permanente da linguagem, para se chegar à “verdadeira” realidade. Existe, portanto, um desejo de rebelar-se contra uma realidade imposta, o espírito de resistência recusa enquadrar-se nos modelos rotineiros, negando qualquer tipo de barreira que ponha limites entre o ser e a arte. Esse espírito de rebeldia marcou as obras desses artistas, que viram na arte uma forma de mostrar o outro lado da realidade, pois, para eles, a arte nada mais é que uma esfera estética da realidade, é a parte que se opõe ao empirismo social, é o lado que aflora a sensibilidade, a criatividade e o emocional do ser humano impedindo-o de tornar-se uma espécie de máquina bestializada da sociedade.

Em seu livro *Em busca do tempo perdido*, Proust usa a figura do personagem narrador para, de certa forma, denunciar essa realidade que encarcera o psiquismo humano, essa realidade que se desassocia da criatividade, do lado imaginário do leitor/ escritor; ou seja, num processo metalinguístico da narrativa, o escritor chama a atenção para a rudeza do real que tolhe a face humana do ser humano. “Tantas vezes, no decorrer da minha vida, a realidade me decepcionara porque, no momento em que a percebia, minha imaginação, único órgão de que dispunha para gozar a beleza, não podia aplicar-se a ela, em virtude da lei inevitável que impõe que só possa imaginar aquilo que está ausente” (PROUST, 2014, p. 219).

Para Cortázar, o papel da arte literária não se resume apenas em expressar o belo, o mítico, o fantástico, ou, o grotesco, por exemplo; a abrangência de sua função inclui a representação de uma realidade marcada pelo processo histórico e social. Sua contundência nesse sentido o levou a afirmar que:

Em todos os casos, positivos ou negativos, da relação entre realidade e literatura, no fundo se trata de chegar à verdade pelas vias da imaginação, da intuição, da capacidade de estabelecer relações mentais e sensíveis que mostrem as evidências e as revelações que passarão a formar parte de um romance ou de um conto ou de um poema. Mais do que nunca, o escritor e o leitor sabe que o literário é um fator histórico, uma força social, e que o grande e maravilhoso paradoxo é que, quanto mais literária for a literatura, se é que se pode falar assim, mais histórica e mais operante ela será (CORTÁZAR, 2001, p. 216-217).

Em Cortázar, assim como em Magritte e Antonioni, as obras são moldadas dentro de um estilo narrativo voltado para a sugestão. Isso se deve ao caráter de abertura em que as

obras foram estruturadas, ou seja, tanto nos contos quanto nas telas e no filme, respectivamente, o apreciador de arte não tem respostas prontas, o círculo narrativo, ou, melhor dizendo, o círculo interpretativo das obras não se fecha nela mesma, já que quem decide como a história termina, ou, qual a relação entre o texto gráfico e a pintura é o leitor/observador de arte, inclusive; na obra *Rayuela* de Cortázar é o leitor que escolhe por onde começar e terminar a leitura. Nesse sentido, uma obra aberta traz para o leitor/observador a função de coautor da obra, porque é pelo seu poder de fruição que o texto ganhará sentido, sendo que cada indivíduo terá uma percepção distinta da obra.

Segundo Umberto Eco,

com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do interprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do interprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (Umberto Eco, 1971, p. 46).

A ambiguidade nas narrativas de Cortázar está centrada na relação de duplicidade entre o real e o imaginário, sendo que, as obras são compostas de uma mescla da linguagem cotidiana com elementos insólitos e místicos criando, assim, uma espécie de coerências às avessas. Essa lógica do irracional, que na obra associa realidade e fantasia, cria um jogo labiríntico pela busca da compreensão, causando uma certa dificuldade de interpretação, devido às características rizomáticas, múltiplas entradas, (DELEUZE e GUATARRI, 2011, p. 30) de uma narrativa estruturada sob os moldes de uma obra aberta.

Outro fator importante a ser destacado nas análises está relacionado com a questão do duplo e do espelho, pois, esses dois termos permearam praticamente todas as obras analisadas. O duplo pode ser interpretado tanto em relação à ambiguidade criada pelo paralelismo entre o real-irreal quanto pelo paralelismo entre o consciente e inconsciente, que também pode ser entendido como a representação de uma esfera real em contraposição à uma esfera ficcional; pois, embora nos interstícios da arte uma realidade estética se manifesta – inconsciente – essa mesma arte também não deixa de ser um simulacro da realidade empírica – consciência.

No conto “As Babas do Diabo”, Cortázar utilizou a fotografia como tema central para não somente demonstrar que a arte é uma forma de representação da realidade, mas, para que essa realidade também pudesse ser questionada, pois, como disse Roland Barthes: “No fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando

é pensativa” (Barthes, 2012, p. 41). Logo, não se pode negar que ao dizer – isso foi – da imagem fotográfica, o objeto já não existe mais, a inexorabilidade do tempo transformou aquela realidade em outra realidade, ou seja, o tempo transforma todas as coisas, e o homem, assim como um camaleão, também vai se metamorfoseando diante dessas mudanças.

Essa relatividade do tempo, capaz de destruir todas as coisas, é um dos principais temas do livro “Em busca do tempo perdido” de Marcel Proust que, através das memórias do narrador, descreve como as coisas e as pessoas se transformam com o tempo, reforçando a ideia de uma realidade em constante transição:

E como, apesar de tudo, persistisse uma certa semelhança entre o poderoso príncipe atual e o retrato que minha lembrança conserva, maravilhei-me com a força de renovação original do tempo, que, sempre respeitando a unidade do ser e as leis da vida, sabe mudar o cenário dessa maneira e introduzir violentos contrastes em dois aspectos sucessivos de uma mesma personagem (...) E, todavia, em completo contraste com esse, tive a surpresa de conversar com homens e mulheres outrora insuportáveis, e que haviam perdido quase todos os seus defeitos (PROUST, 2014, p. 287 e 289).

Nas reflexões sobre a tela “O Espelho Falso” de Magritte encontramos uma similaridade entre a imagem da tela e a realidade com suas constantes metamorfoses; pois, na tela aparece a figura de um olho, cuja íris está coberta pela imagem de um céu carregado de nuvens, fazendo referência a uma completa inversão da forma de ver o mundo; ou seja, o olho de Magritte, não representa um olho real. O deslocamento de um elemento externo para compor uma parte interna da visão altera a formação desse órgão, alterando, conseqüentemente, a compreensão que se tem da imagem capturada.

O título do quadro, “O Espelho Falso”, reforça a ideia de que as coisas nem sempre são da forma como vemos, a realidade está em constante movimento, estamos, incessantemente, sendo desterritorializados de nossos modelos sociais, tendo que nos readaptar a novos conceitos em função de um mundo acelerado e com frequentes mudanças; a certeza de hoje não garante o amanhã, tudo é efêmero e transitório, há uma fugacidade nas relações humanas, proveniente de um novo arquétipo social que escraviza o indivíduo, sendo que, o tempo torna-se o malfeitor dessa famigerada senzala humana, visto que ele é responsável por condicionar as ações desse novo modelo social.

Para encerrar nossas reflexões, entendemos que a realidade em muito se assemelha à fotografia, pois, viver nessa realidade também é uma forma de negá-la, visto que, representamos vários papéis tornando-nos fragmentos de nós mesmos, estamos no teatro da vida, onde, muitas vezes, temos que negar nossa própria essência para fazermos parte da peça

teatral chamada sociedade. Assim, “Forma de comprovar uma experiência, o ato de fotografar é também um modo de negá-la, na medida em que limitamos determinada experiência a uma busca do fotogênico e a transformamos num retrato, um *souvenir*” (SONTAG, 1981, p. 10).

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, Luciano. Artigo: **Aspectos do duplo nos contos O ex-mágico da taberna minhota, de Murilo Rubião, e Carta a uma senhorita em Paris, de Julio Cortázar.** Publicado no Caderno Seminal Digital Ano 18, nº 17, V. 17 (Jan - Jun/2012) – ISSN 1806 – 9142.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. **O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar;** São Paulo, SP: Ed. - Companhia das Letras, 1995.

ÁVILA, Roberta – UFSC: **Julio Cortázar e o abismo: uma leitura da obra em aberto em Bestiario;** artigo publicado na: Revista Estação Literária, Londrina, Vol. 14, p. 71-83, dez. 2015.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio.** 3. ed. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **A Poética do Espaço.** [Tradução: Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio] – São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais** [tradução de Yara Frateschi Vieira] São Paulo: HUCITEC: (Brasília) Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** [Tradução: Júlio Castañon Guimarães] - Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 2012.

_____. **Crítica e Verdade.** [Trad. Leyla Perrone-Moisés], - São Paulo; SP: Editora Perspectiva, 2013.

_____. **Elementos de Semiologia.** [Trad. Izidoro Blikstein], 11. ed. – São Paulo; SP: Editora Cultrix, 1971.

_____. **O Rumor da Língua.** 3. ed. [Tradução: Mario Laranjeira], São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2012.

BARZOTTO, Leoné Astride. **O Entre – Lugar na Literatura Regionalista: Articulando Nuanças Culturais**, p.35. Artigo publicado na revista: Raído, Dourado, MS, v. 4, n. 7, p. 23-36, jan./jun.2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** [Tradução: Plínio Dentzien] – Rio de Janeiro, RJ: Editora Jorge Zahar, 2001.

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio.** [Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro] – São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991.

BREPOHL, Daniel Dias. **As psicoses na obra de Freud à luz da categoria do estranho**. Orientador: Prof. Dr. Vinicius Anciães Darriba/Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná-Curitiba, 2012, 114 f.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**/ São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica**. Volume 3; org. Saúl Sosnowski; [tradução: Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, RJ: Editora – Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Todos os Fogos o fogo**; [Tradução: Glória Rodrigues]; Rio de Janeiro, RJ: Editora – BestBolso, 2011.

_____. **As Armas secretas**; [tradução de Eric Nepomuceno]; Rio de Janeiro, RJ: Editora – José Olympio, 3. ed., 2001.

_____. **Bestiário**; [tradução Paulina Wacht e Ari Roitman]; 3. ed., Rio de Janeiro, RJ: Editora – Civilização Brasileira, 2014.

_____. **Histórias de cronópios e de famas**; [tradução: Glória Rodrigues]; Rio de Janeiro, RJ: Editora – BestBolso, 2015.

_____. **Valise de Cronopio**; [tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa]; São Paulo, SP: Editora – Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**. [Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa] / vol. 1, São Paulo, SP: Editora – 34, 2. ed., 2011.

DUDLEY, Andrew James. **As Principais Teorias do Cinema: uma introdução**. [Trad. Teresa Ottoni] – Rio de Janeiro, RJ: Editora – Jorge Zahar, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 2. ed., São Paulo, SP: Editora – Perspectiva, 1971.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo, SP: Editora EDUC / PUC-SP, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. [Tradução: Jorge Coli] Rio de Janeiro, RJ: Editora – Paz e Terra, 1988.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **Perspectivas heterotópicas na arte: A reinvenção Espacial em Continuidade dos parques de Cortázar**. In: MAGALHÃES, J. S. de; TRAVAGLIA, L.C. (Org.). *Múltiplas perspectivas em Linguística*. 1ª edição; Uberlândia: EDUFU, v. p. 2259-2267, 2008.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon Revisitado: Relações Homológicas Entre Texto e Imagem**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HERNÁNDEZ, Juliana. **O Duplo Estatuto do Silêncio**. Instituto de Psicologia - USP, São Paulo, SP: 2004.

HUBERMAN, Georges Didi. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. 2. ed., São Paulo, SP: Editora –34, 2010.

LACAN, Jacques. **Escritos**. [Trad. Inês Oseki-Depré] – São Paulo; SP: Editora Perspectiva, 2014.

MAGALHÃES, Maria Elisa Campelo. **Eu é um outro / Eu é o outro: Questões de Influências Artísticas na Arte Contemporânea Brasileira**. (dissertação de mestrado) UERJ/ Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Artes. Rio de Janeiro, RJ: Rede SIRIUS/CEH/B, 2007.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. [Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares] – Lisboa, Portugal: Editora Dinalivro, 2005.

MENEZES, Paulo. **Blow Up imagens e miragens**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 12(2): 15-35, novembro de 2000.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. [Tradução: Jean-Claude Bernardet] - São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa**, 9. ed., São Paulo, SP: Editora – Cultrix, 1979.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. 2. ed., São Paulo, SP: Editora – Iluminuras, 2012.

NOGUEIRA, Soraya. **O Grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar**. Goiânia, GO: Câne Editorial, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 4. ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PERISSÉ, Gabriel. **Estética e Educação**. 2. ed., Belo Horizonte, MG: Editora – Autêntica, 2014.

PROPP, Vladímir. **As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. [Tradução: Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra] 2. ed., São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2002.

PROUST, Marcel. **Em Busca do Tempo Perdido**. Vol. 07 [Tradução: Fernando Py] Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 2014 (Saraiva de bolso).

RAMOS, Matheus Mazini. **Fotografia e Arte: demarcando fronteiras**, dissertação de mestrado, publicada na revista: Contemporânea, nº 12, pags. 129 a 142, 2009/1.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. [Tradução: Mônica Costa Netto] Rio de Janeiro, RJ: Editora Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. 2. ed., São Paulo, SP: Edições Loyola, 2005.

SALLES, Nara Graça. **Antonin Artaud: o corpo sem órgãos**. ISSN: 21767017, Periódico: O Percevejo Online, 2010 - *seer.unirio.br*

SANTOS, Carolina Junqueira. **A Ordem Secreta das Coisas: René Magritte e o jogo do visível**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, UFMG, Belo Horizonte, MG, 2006. *www.bibliotecadigital.ufmg.br*

SANTOS, Lúcia Grossi. **A Experiência Surrealista da Linguagem: Breton e a psicanálise**. Publicado na revista “Ágora”: (Estudos em teoria psicanalítica) vol. 5, nº 2, Rio de Janeiro – RJ, 2002. *Versão on line* ISSN 1809-4414, artigo publicado em: *www.scielo.br*

SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras. **A narrativa por um fio: aspectos meta-ficcionais no conto As babas do diabo**. Palimpsesto, Rio de Janeiro, n. 20, jan.- jun. pgs.21-35/ 2015. ISSN: 1809-3507

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a Fotografia**. [Trad. Joaquim Paiva]. Rio de Janeiro, RJ: Editora Arbor, 1981.

TELES, Gilberto, Mendonça. **Retórica do Silêncio**. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1989.

THEODORO, Lucília Castilho. **Revista ensaística Morel**, realizada por Lucila Castilho Theodoro, (*repositorio.unesp.br*), 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. [Tradução: Roberto Leal Ferreira] 1. ed., São Paulo: Editora Unesp, 2013.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 2. ed., São Paulo, SP: Editora Paz e Terra, 2001.

_____. **No Escurinho do Cinema**. Folhetim nº 395, São Paulo, SP: 1984.