

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ELZA DUARTE DE MELO

**MIRAR E NARRAR: AS FORMAS DO OLHAR NOS CONTOS DE JULIO
CORTÁZAR**

Goiânia

2011

ELZA DUARTE DE MELO

**MIRAR E NARRAR: AS FORMAS DO OLHAR NOS CONTOS DE JULIO
CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Goiânia

2011

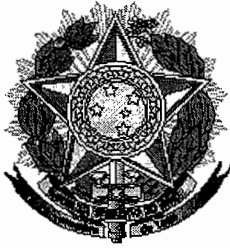
**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

M528m Melo, Elza Duarte de.
Mirar e narrar [manuscrito]: as formas do olhar nos contos de Julio Cortázar / Elza Duarte de Melo. - 2011.
118 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2011.
Bibliografia.

1. Literatura hispano-americana 2. Julio Cortázar 3. Fenomenologia do olhar 4. Contos 5. Representação da realidade. I. Título.

CDU: 821.134.2(7/8)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA No. 06/2011

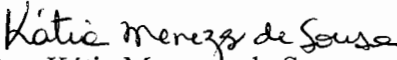
ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA ELZA DUARTE DE MELO

Aos trezes dias do mês de abril do ano de dois mil e onze, a partir das quatorze horas, no Mini Auditório Egídio Turchi, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da defesa de dissertação intitulada “Mirar e narrar: as formas do olhar nos contos de Julio Cortázar”. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos (Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras - UFMG) e Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Letras – UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Jorge Alves Santana, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos treze dias do mês de abril do ano de dois mil e onze.


Prof. Dr. Jorge Alves Santana - Presidente


Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos –


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Visto: 
Profa. Dra. Kátia Menezes de Sousa

A meus pais, Ester e Hamilton e irmã, Lúgia.

Aos queridos Hélio e Felipe.

A Tomás, meu afilhado.

Agradecimentos

À Universidade Federal de Goiás e à Faculdade de Letras por terem ajudado na iniciação do meu olhar pesquisador.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, por seu importante auxílio e paciência.

À minha família que é tudo para mim e, em especial, à minha mãe, Ester Bastos Duarte, pelo incentivo e por ter me ensinado a nunca desistir.

Aos amigos, Vanessa, Paula, Kênnia, Luana e Alexandre, que compreenderam a distância e incentivaram-me a continuar na jornada.

A todas as pessoas que sempre me dedicaram um olhar atencioso e afetuoso, principalmente meu pai, Hamilton Carvalho, pela leitura e pelo apoio, e Flávia Castro, pela amizade, pelo incentivo e pela ajuda tão significativa para a realização deste trabalho.

Aos colegas de mestrado pelas conversas sobre literatura e vida e por vivenciarem comigo as mesmas angústias.

Aos colegas da Escola Municipal Bernardo Élis que souberam apoiar e compreender as dificuldades do caminho.

Aos alunos que ensinam a cada dia um novo olhar.

Aos olhinhos brilhantes, doces e coloridos de Dolly, Nino e Nina.

Aos que eu não posso ver mais, mas que ainda estão comigo.

Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. (MERLEAU-PONTY, em *O visível e o invisível*).

Resumo

Nos estudos literários, a obra de Julio Cortázar pode ser considerada um ponto de apoio importante na reflexão sobre o papel dos elementos narrativos, tanto na experimentação e na busca de uma expressão artística satisfatória quanto na expressão de seu humanismo. Neste trabalho, propomo-nos ao estudo da recorrência do tema do olhar como elemento integrador e, ao mesmo tempo, metafórico, que relaciona o fazer artístico com as inquietações do ser. Para tanto, procuramos relacionar os problemas da percepção da realidade aos da representação artística, intercalando-os à problemática do sujeito frente ao mundo percebido e ao mundo recriado pela ficção em contos como “Las babas del diablo”, presente na coletânea *Las armas secretas*, “Fin de etapa”, de *Deshoras*; “La isla a mediodía” e “El otro cielo”, de *Todos los fuegos el fuego*; “Ahí pero dónde, cómo”, de *Octaedro*, e “Anillo de Moebius”, de *Queremos tanto a Glenda*. Esses contos, entre outros que estarão presentes neste trabalho, fazem parte do que chamamos aqui de “formas do olhar”, e serão analisados a partir da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, do tratamento espaço-temporal e da incursão pelo fantástico. Procuramos demonstrar que essas “formas do olhar” estão ligadas às projeções do eu diante do que é percebido do mundo, à busca pela compreensão do eu por meio do outro e, por último, à busca de uma nova percepção do mundo e de si. Neste mesmo sentido, as diferentes miradas das personagens refletiriam também no olhar sobre a narrativa, revelando-nos um narrador autocrítico que expõe aos leitores a problemática do fazer literário.

Palavras-chave: Literatura hispano-americana, Julio Cortázar, fenomenologia do olhar, contos, representação da realidade.

Resumen

En los estudios literarios, la obra de Julio Cortázar puede ser considerada un punto de apoyo importante en la reflexión sobre el papel de los elementos narrativos, tanto en la experimentación y en la búsqueda de una expresión artística satisfactoria cuanto en la expresión de su humanismo. En este trabajo, proponemos al estudio de la recurrencia del tema de la mirada como elemento integrador y, al mismo tiempo, metafórico, que relaciona el hacer artístico con las preocupaciones del ser. A tanto, procuramos relacionar los problemas de la percepción de la realidad a los de la representación artística, intercalándolos a la problemática del sujeto delante al mundo percibido y al mundo recriado por la ficción en cuentos como “Las babas del diablo”, presente en la colectánea *Las armas secretas*, “Fin de etapa”, de *Deshoras*; “La isla a mediodía” y “El otro cielo”, de *Todos los fuegos el fuego*; “Ahí pero dónde, cómo”, de *Queremos tanto a Glenda*. Estos cuentos, entre otros que estarán presentes en este trabajo, hacen parte de lo que llamamos aquí de “formas de la mirada”, y serán analizados a partir de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, del tratamiento espacio-temporal y de la incursión por el fantástico. Procuramos demostrar que estas “formas de la mirada” están ligadas a las proyecciones del yo delante del que es percibido del mundo, a la búsqueda por la comprensión del yo por medio del otro y, por último, a la búsqueda de una nueva percepción del mundo y de sí. En este mismo sentido, las diferentes miradas de los personajes reflejan también en la mirada sobre la narrativa, revelándonos un narrador autocrítico que expone a los lectores la problemática del hacer literario.

Palabras-clave: Literatura hispanoamericana, Julio Cortázar, fenomenología de la mirada, cuentos, la representación de la realidad.

SUMÁRIO

	RESUMO	8
	RESUMEN	9
1	INTRODUÇÃO	11
2	AS MOLDURAS DO OLHAR	17
2.1	Vislumbrar o homem.....	17
2.2	De relance a obra literária e crítica.....	20
2.3	As perspectivas de um período.....	24
3	A BUSCA DE UMA VISÃO	29
3.1	A realidade recortada pelo conto.....	29
3.2	Entre confiar e desconfiar dos olhos: o problema da percepção.....	33
3.3	O olhar, uma busca: a representação artística.....	43
4	MIRAR E VISLUMBRAR O ENCONTRO DO SER	50
4.1	Mirar rezuma falsedad: o olhar sob suspeita.....	50
4.2	Soy lo demás mirándome: a divisão do eu.....	75
4.3	Mirar se vuelve posible: o reencontro.....	93
5	CONCLUSÃO	107
6	REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

Não é só a filosofia, no início é o olhar que interroga as coisas
(MERLEAU-PONTY, 1984, p. 103).

A obra de Julio Cortázar esteve na mira de pesquisas que, proporcionalmente tão numerosas quanto às possibilidades e à quantidade de escritos do autor, procuraram desvendar alguns aspectos relacionados à forma e ao conteúdo narrativo. Sobre esses aspectos, podemos destacar os trabalhos que se referiram especificamente à presença do tema do olhar nos seus contos ou mesmo a questões correlatas, no que tange, por exemplo, ao tratamento de elementos narrativos.

Na crítica que se dedicou aos escritos de Cortázar, observamos desde a atenção ao jogo, aos espaços labirínticos e ao fantástico, até o tema da inquietação existencialista e do interesse metaficcional. Nesse viés, um estudo ainda importante é o de Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado* (1973). Nele, o crítico procura remontar o jogo narrativo por meio do que ele chama de jogo da destruição, no qual a narrativa de Cortázar está sempre correndo o risco de se paralisar, tamanha é a forma autocrítica integrada à narração.

Entre outros críticos e teóricos importantes da obra de Cortázar, podemos destacar o argentino Jaime Alazraki, que, além de outros estudos da literatura hispano-americana, se dedicou à obra literária de Cortázar e formulou a teoria de que autores como Cortázar ou Borges romperam com o fantástico tradicional, formando o que Alazraki chamou de neofantástico em um de seus mais importantes trabalhos: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar – elementos para una poética de lo neofantástico* (1983).

Os estudos que se voltaram para a forma narrativa, pelo tema do jogo, do espaço e do fantástico¹, contribuíram para mostrar a visão de Cortázar diante desses elementos que também formariam uma forma particular de olhar para a literatura: a literatura deve

¹ Sobre o jogo, a metalinguagem ficcional e o fantástico (inclusive com referência ao duplo), vemos desde trabalhos mais antigos e de âmbito internacional, até os realizados no Brasil e mais recentes, revelando que o interesse por esses temas ainda não se esgotou. Entre tantos trabalhos sobre a obra de Cortázar, temos, por exemplo: Alazraki (1973) e (2001), Benítez (1973), Moura (2004), Santoro (2007), Silva (2001), Azevedo (2006), além, é claro, dos que constarão neste trabalho.

ser uma forma de questionar a percepção da realidade, bem como uma forma de reinventar o fazer artístico.

Os trabalhos que especificamente se referiram ao problema do olhar nas narrativas de Cortázar estiveram voltados para a composição das imagens. Esse interesse pelo olhar fez com que muitos desses estudos se utilizassem da comparação e do diálogo com outras artes, como o cinema, a fotografia, a pintura e a própria literatura². Além disso, a crítica analisou a narrativa de Cortázar também sob um viés psicanalítico, bem como encontrou afinidades da obra do autor com a fenomenologia, ou destacou o interesse de Cortázar pelo corpo como componente artístico³.

A pesquisa desta dissertação também nasceu com a constatação dessa presença constante do tema do olhar na obra de Julio Cortázar. No entanto, entre a simples constatação e seus desdobramentos, passamos para a procura da razão dessa recorrência e dos possíveis significados que ela possa alcançar, principalmente quando relacionada aos aspectos da percepção e da representação da realidade. Nesse sentido, tentaremos mostrar como a presença dessa temática do olhar nas narrativas relaciona-se com os aspectos composicionais e artísticos da obra e faz da problemática do olhar uma estratégia para pensarmos nos limites da visão quando mecanizada pelos hábitos e por certas crenças científicas. Em torno dessa questão, procuraremos discutir se a procura por desautomatizar a percepção e a atitude auto-refletiva da narrativa poderiam se converter em uma maneira de refletir sobre a percepção e a relação que o sujeito estabelece com o mundo.

Assim, parece-nos pertinente entender que a percepção da realidade, sob o recorte da ciência, julgou esquadrihar e conhecer o mundo e que, em seguida, possa ter entrado em crise, ainda no século XIX, desembocando e culminando nas experiências de representação dos modernistas e dos pós-modernistas. É por isso que vemos o sujeito titubear frente ao que percebe ou perceber que a ciência não seria fonte unívoca de conhecimento, mesmo quando se apresenta como a conformação de um olhar pretensamente imparcial.

² Podemos destacar trabalhos de Schlaepfer (2007), Giacomini (2004), Botelho (2009), Monegal (1973) e Martins (2010) que refletiram o diálogo das obras de Cortázar com outras artes e com outros autores.

³ A abordagem psicanalítica foi muito utilizada pela crítica das obras de Cortázar. No Brasil, podemos destacar o trabalho de Passos (1986). Sobre a fenomenologia: Zamora (S/d), e sobre o corpo: Gancedo (S/d), Stanton (S/d).

Com os contemporâneos, essa tendência de crítica à onipotência do olhar científico ou racionalista recrudescer, gerando a necessidade de buscar novas zonas de especulação da realidade, não se pautando somente em um discurso racionalista, mas procurando se voltar para outras fontes desprezadas pelo cientificismo: o irracionalismo, a imaginação ou a intuição. Nesse sentido, foi evidente o reflexo dessa tendência nas concepções de realismo literário e na representação artística, tomando a forma das vanguardas do século XX e das obras que se seguiram a elas. Assim, a representação unívoca e detentora de toda a verdade narrativa, na forma do narrador ou na compreensão do espaço e do tempo narrativos, estaria irremediavelmente comprometida, levando a novas formas de compreensão do fazer literário.

Na obra de Julio Cortázar não seria diferente. Herdeiro do cenário que reunia, ao mesmo tempo, as vanguardas, com o instinto demolidor contra as estéticas tradicionais, e a estética ainda em voga de uma tendência realista, na qual a ordenação e a descrição da realidade seriam um modelo de representação, como é o caso do regionalismo costumbrista, Cortázar buscou a formulação de uma nova estética a um só tempo criadora e destruidora e, sobretudo, reveladora de instâncias ainda não exploradas pelo homem.

O seu humanismo próprio e, de certa forma, bem específico, juntamente com uma determinada concepção de literatura e de forma literária, levou-nos a pensar em uma hipótese de trabalho que consistiria na compreensão dos contos de Cortázar como uma imbricação entre a necessidade de reavaliar a percepção da realidade com o próprio fazer literário colocado à prova enquanto representação dessa realidade. Portanto, os contos a serem analisados por este trabalho questionariam, por meio da recorrência do tema do olhar, a percepção e a representação do real.

Assim, buscaremos mostrar de que modo as formas do olhar poderiam representar as questões da subjetividade e da objetividade: seja o olhar das personagens e as formas visuais postas em xeque, seja o olhar do narrador, que se vê narrando e mostra ao leitor o maquinário que possibilita a existência da narrativa. É conveniente aqui pensarmos na forma como a narração é constantemente explicitada pelo narrador que, além do próprio ato de narrar, analisa os limites, tanto físicos quanto subjetivos, da narração.

O motivo do olhar será analisado em três núcleos que chamaremos de *formas do olhar*: o primeiro núcleo levaria em conta o olhar colocado sob suspeita, marcado pela subjetividade; o segundo refere-se ao olhar do estranhamento e da (o)posição eu/outro;

o último é o que se poderia considerar como a busca e o vislumbre de um olhar novo, uma tentativa de reeducar o olhar para apreender de outro modo a realidade.

Nesse sentido, repassaremos algumas das concepções de percepção, procurando dar ênfase às diferentes formas como o fenômeno visual foi entendido, tanto nas concepções que o compreendem como fonte de conhecimento quanto nas que o integram na relação eu-mundo, até chegar à abordagem fenomenológica das questões suscitadas pelas narrativas de Julio Cortázar. Nesse caso, as obras do filósofo Maurice Merleau-Ponty, entre outras de cunho filosófico, apresentar-se-ão necessárias para a compreensão dos aspectos visuais e do ser.

Integrando ainda os aportes teóricos de nosso trabalho, mostraremos que as diferentes formas de enfrentar a representação da realidade se refletiram na construção da narrativa ou mesmo na concepção de realidade recriada pela narrativa, chegando, inclusive, à forma como a concepção de realidade de Cortázar resultou nas incursões pelo fantástico. Nesse sentido, conceitos como subjetivo e objetivo, ou mesmo eu e outro, bem como os de realismo e fantástico, serão necessários para chegar à compreensão dessa verdadeira poética do narrar e do ser incluída nas obras narrativas do autor.

Para a compreensão da visão como recorte feito a partir das necessidades de uma época, de um sujeito ou de um gênero literário, abordaremos alguns aspectos do período histórico e de suas estéticas literárias, o escritor e a sua obra, além de alguns aspectos do conto que passarão, inclusive, pela própria noção do gênero do autor argentino.

O *corpus* de nosso trabalho constitui-se de contos que vão ilustrar o que chamamos de “formas do olhar”. Assim, serão distribuídos em três grupos: o primeiro composto basicamente por “Las babas del diablo” (2008b) e “El otro cielo” (2008c); o segundo, por “La Isla a mediodía” (2008c) e “Fin de etapa” (2007); e o terceiro, por “Ahí pero dónde, cómo” (2008c) e “Anillo de Moebius” (2007)⁴. Além desses contos, quando for necessário, utilizaremos de outros textos de Cortázar relacionados com os problemas da subjetividade do olhar, do eu e do outro e da necessidade de buscar novas formas de explorar a percepção, bem como de problematizar a representação artística. A escolha das narrativas e de outros textos teve por base a maneira como o olhar foi problematizado, que se refletiu na divisão proposta por este trabalho.

⁴ Os contos foram publicados pela primeira vez em: “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* -1959); “El otro cielo” e “La Isla a mediodía” (*Todos los fuegos el fuego* - 1966); “Fin de etapa” (*Deshoras* - 1982); “Ahí pero dónde, cómo” (*Octaedro* -1974) e “Anillo de Moebius” (*Queremos tanto a Glenda* - 1980).

Antes, na primeira parte desta dissertação, “As molduras do olhar”, discutiremos sobre as diversas formas de se emoldurar o olhar, compreendidas como limites e possibilidades das concepções estéticas, individuais e históricas que possibilitam ao homem e escritor a conformação de sua obra literária. No capítulo seguinte, intitulado “A busca de uma visão”, discutiremos os aportes teóricos necessários às questões relacionadas à percepção, à representação e à compreensão da realidade, levando-se em conta como o fenômeno visual fora tratado em diferentes épocas e concepções, bem como as diferentes concepções de representação da realidade puderam incidir na busca de novas formas de expressão do real. Não poderíamos esquecer, ainda, as questões teóricas que perpassariam a maneira de considerar o fenômeno visual, na forma da relação eu-outro ou eu-mundo, concernentes às concepções de Merleau-Ponty com sua obra voltada para uma fenomenologia da percepção.

No capítulo “Mirar e vislumbrar o encontro do ser”, analisaremos o *corpus*, que, basicamente, está dividido em: “Mirar rezuma falsedad: o olhar sob suspeita”, “Soy lo demás mirándome: a divisão do eu” e “Mirar se vuelve posible: o reencontro”. Seguindo essa divisão, abordaremos primeiro o núcleo do olhar que coloca em xeque tanto a percepção da realidade, marcada pela visão parcial do sujeito, quanto a visão da narrativa, sob a ótica vacilante do narrador, condutor da narrativa, e do leitor no jogo narrativo. Em seguida, como segunda forma do olhar, serão abordados os aspectos duplicadores da narrativa, tanto na presença da personagem que se vê duplicada quanto ao desdobramento dos elementos narrativos, quando desloca a visão e a narração dos fatos narrados para que o leitor se veja como parte integrante do processo de construção da narrativa. Nessa parte, teremos em vista as implicações existenciais dessa duplicação, como também as implicações na esfera de uma narração construída de forma autocrítica.

Por último, analisaremos os aspectos de uma escrita ficcional em que se tornaria possível o encontro de uma visão poética, fantástica e existencialista para a construção de uma visão mais completa do homem. Assim, esse terceiro núcleo do olhar será uma das etapas finais do que começou com a passagem do olhar desconfiado, passando pelo olhar desdobrado, até chegar àquele que seria a meta de uma busca: a revelação de uma existência poética imiscuída e imbricada no fazer ficcional.

Com este trabalho, esperamos contribuir com o que seria uma das inúmeras interpretações possíveis de uma obra de possibilidades múltiplas, que ainda oferece a nós, leitores, uma gama inesgotável de elementos-chave para a compreensão do homem

contemporâneo e de suas inquietações. Além disso, esperamos refletir sobre alguns elementos ficcionais ainda caros para a área de teoria literária e que são extremamente relevantes na obra de escritores como Cortázar, sobretudo quando lançam luz sobre os caminhos da arte literária e, principalmente, sobre os caminhos do conto enquanto gênero, já que este pôde desfrutar ainda mais de espaço entre o público e a crítica literária.

2 AS MOLDURAS DO OLHAR

As partes que compõem este capítulo se referem a alguns aspectos da vida, da obra e da época em que Cortázar produziu sua obra e que, de alguma maneira, contribuíram para a formação do poeta, crítico e narrador. São aspectos que possibilitaram emoldurar – enquanto homem de uma época e cultura determinadas – e recortar a realidade de forma única, com sua concepção de real e de vida.

2.1 Vislumbrar o homem

Julio Florencio Cortázar nasceu em 26 de agosto de 1914 em Bruxelas, onde seu pai, Julio Cortázar, estava em missão diplomática pela Argentina. Por causa da Primeira Guerra Mundial, a mãe, María Herminia Descotte, e o pai decidiram morar na Suíça. A família Cortázar retornou para a Argentina em 1918, quando a missão diplomática do pai teve fim. Os pais se separam quando Cortázar tinha apenas seis anos e ele é, então, criado, juntamente com a irmã, Ofelia, pela mãe, pela avó e por uma tia. A ausência do pai nunca seria perdoada, sendo que o único contato com ele aconteceu quando Cortázar, já escritor consagrado, recebeu um pedido para que não usasse o sobrenome do pai. Julio Cortázar ignora o pedido e segue sem saber nada dele até que recebe a notícia de sua morte anos depois de acontecida.

Julio Cortázar passa a infância em Banfield, localidade próxima de Buenos Aires. Enfermiço, sua maior distração foi a leitura e, já precocemente, a escrita de poemas e outros textos. Seus primeiros anos foram de reclusão, fazendo-o ser um garoto tímido e voltado para leituras e estudos que lhes deram uma formação literária e artística ampla e variada. Desde muito cedo, foi leitor assíduo de Júlio Verne e Edgar Allan Poe, que acrescentaram à natural tendência, segundo ele próprio admitiria mais tarde⁵, ao fantástico e à imaginação uma consistência literária que o acompanharia por toda a vida.

Os estudos são feitos na Escola Normal de Professores Mariano Acosta e, mais tarde, no curso de Letras, que abandona no primeiro ano, em 1935, por causa de dificuldades econômicas, passando a lecionar, primeiramente na escola onde estudara e,

⁵ “O fantástico me é familiar desde que era pequeno. Fazia, evidentemente, parte daquilo que poderíamos chamar de hipersensibilidade. [...] Mas o verdadeiramente fantástico, o grande fantástico, isso sim. Eu não tinha a menor dúvida de que era uma coisa aceitável, viável, que podia acontecer a qualquer momento” (BERMEJO, 2002, p. 41)

mais tarde, nas cidades de Bolívar e de Chivilcoy. Nesse período, dedica-se ao estudo do inglês e às obras completas de Sigmund Freud, não deixando de lado os exercícios de escrita e o já aprofundado estudo da língua e de autores franceses. O que lhe propiciaria, em seguida, trabalhar como tradutor das obras de Poe, Daniel Defoe e Marguerite Yourcenar e Keats (cuja obra rende o estudo “A urna grega na poesia de John Keats”, de 1946), entre outros. O trabalho como professor, ao qual não se adaptara, e o clima político renderam-lhe neuroses e medos, entre os quais o de ter a comida envenenada ou com baratas ou de ter algo na garganta⁶.

Suas leituras do período ainda incluíram a descoberta de Jean Cocteau e do surrealismo, e, apesar de ler e escrever muito, não publica. Com a influência de Juan Perón e do grupo liderado pelo então coronel, Cortázar passa a ser acusado de ser comunista e ateu. Em 1944 retorna a Buenos Aires e, em 1945, é convidado por um amigo para lecionar literatura francesa na Universidade de Cuyo. Em um episódio político, Cortázar, outros professores e mais cinquenta alunos ficaram reclusos por cinco dias dentro da universidade enquanto a polícia lançava bombas de gás no prédio. O grupo acabou detido por alguns dias. Em seguida, por sua resistência ao peronismo e por causa do clima político, Julio Cortázar renunciou a seu cargo de professor, passando a trabalhar na Câmara Argentina do Livro de 1946 a 1949⁷. Foi também neste período que obteve o título de tradutor, paralelamente ao processo de escrita de poemas e romances.

Em 1951, Julio Cortázar recebeu uma bolsa do governo francês e iniciou seu trabalho como tradutor da Unesco, função que desempenharia por quase toda a vida, paralelamente à de escritor. Na Argentina, o clima político tendia a piorar com a crise do peronismo e sucessivos golpes a partir da década de 1950, culminando com uma ditadura militar que perdurou até 1983, deixando um saldo de milhares de desaparecidos políticos. Com a ditadura, Cortázar teve dificuldades para retornar à Argentina sob o risco de ser preso. Em 1975, em uma de suas tentativas de encontrar a mãe, doente na época, Cortázar marcou um encontro com ela no Brasil. O hotel em São Paulo onde se encontraram foi invadido por paramilitares que, felizmente, não conseguiram encontrá-lo, já que teria sido escondido por amigos brasileiros.

⁶ Segundo Cortázar, essas obsessões terminaram com a escrita de dois contos: “Circe” e “Carta a uma señorita em Paris” que abordam tais medos (BERMEJO, 2002, p. 30 e 46).

⁷ Sobre o peronismo, Cortázar afirmou anos depois: “Os choques, os atritos e a sensação de violação que sentíamos cotidianamente com o transbordamento popular impediram aqueles jovens burgueses que liam em vários idiomas de entender o fenômeno” (BERMEJO, 2002, p. 102).

A vida em Paris oferecera a Cortázar um clima e uma experiência que, segundo ele, possibilitou a formação de escritor e de homem, como revelou em entrevistas⁸. Para ele, os primeiros anos vividos em Paris e as viagens pela Europa foram intensos e catalisadores. Apesar das críticas de alguns intelectuais argentinos ao seu autoexílio, Cortázar considerou a experiência europeia fundamental para a expressão de sua argentinidade e da consciência latino-americana de suas obras literárias. Ainda de acordo com ele, outra experiência catalisadora na sua experiência literária e pessoal foi a visita a Cuba em 1962, como chegou a afirmar em cartas e em entrevistas.

A visita a Cuba pareceu fundamental para uma tomada de consciência crítica da situação latino-americana e da intensificação progressiva do ativismo político que, entre outras coisas, possibilitou a denúncia das ditaduras e de seus crimes – como o Tribunal Russell – e o financiamento de lutas armadas que buscassem a revolução ou o fim de regimes ditatoriais. A exemplo disso podemos citar a destinação de direitos autorais para um grupo revolucionário da Nicarágua ou para as famílias das vítimas da ditadura na Argentina.

Julio Cortázar casou-se por três vezes e, em 1981, já casado com a escritora canadense Carol Dunlop, sua última mulher, recebeu a cidadania francesa do governo de François Mitterrand. Nesse período, foi diagnosticado com leucemia e, mesmo assim, continuou com as viagens e os trabalhos relacionados ao ativismo político e à literatura. Carol Dunlop morreu em 1982 sem ver a publicação do livro, escrito com a parceria de Cortázar, *Los autonautas de la cosmopista* (1983).

Cortázar morreu em 12 de fevereiro de 1984 de complicações causadas pela leucemia e foi enterrado no cemitério de Montparnasse, ao lado do jazigo de Carol Dunlop.

Da vida de Cortázar, podemos destacar que grande parte de sua formação intelectual – com o interesse, principalmente, pela literatura em línguas inglesa e francesa, pela base filosófica existencialista e pelo surrealismo – já havia sido conseguida antes mesmo de ele embarcar para a França em 1951. Por isso, parece-nos relevante que o olhar do escritor, quando confrontado com uma cultura diferente da sua e com a efervescência cultural parisiense – alcança outro contorno e possibilidades, inclusive na forma em que percebe sua nacionalidade: surgem narrativas como *Rayuela*

⁸ Em entrevista a Bermejo, Cortázar afirma que “Na Europa, tive de confrontar todo meu sistema de valores, minha maneira de ver, minha maneira de ouvir. A experiência europeia foi, em muito poucos anos, uma sucessão de choques, de desafios e de dificuldades que o clima infinitamente mais brando, mais aprazível de Buenos Aires não havia me dado (BERMEJO, 2002, p. 16).

em que o estrangeiro, deslocado de sua pátria, vê-se diante da necessidade de recriar e reencontrar sua própria identidade cultural, como se o contato com o outro pudesse abrir-lhe a percepção sobre si. Além disso, o homem Cortázar, com suas viagens pela Europa, América e Oriente, à maneira dos seus cronópios, vagueia com olhar atento, perscrutando a realidade e procurando retirar dela novos significados. A percepção agudamente artística e, mais tarde, mais voltada para o homem no mundo, fez com que Cortázar se interessasse pelas artes plásticas, pela fotografia e pela música – destas duas últimas era artista amador –, formando todo o conjunto da visão do escritor.

2.2 De relance: a obra literária e crítica

A produção literária de Julio Cortázar iniciou-se já na infância, principalmente com poemas, mas a publicação veio mais tarde, em 1938, com o livro de poesia *Presencia* (sob o pseudônimo Julio Denis) e com publicações de contos ou de textos críticos em periódicos⁹. Por conta de sua autocrítica ou mesmo pela rejeição de editoras, muitas de suas primeiras obras só foram publicadas posteriormente à notoriedade ou postumamente como, por exemplo, os romances *Divertimento* e *El examen* (escritos por volta de 1950 e publicados em 1986) ou a coletânea de contos *La otra orilla* (escritos entre 1937 e 1945 e publicados em livro em 1994). Esta última ainda sem tradução para o português.

A estreia oficial veio com o poema dramático *Los reyes* (1949), mas passa despercebida pela crítica e pelo público. Antes, em 1946 e 1947, Cortázar publica, respectivamente, os contos “Casa tomada” e “Bestiario” na revista dirigida por Jorge Luis Borges, *Anales de Buenos Aires*. Colaborou, ainda, com ensaios em revistas como *Cabalgata*, *Realidad* e *Sur*. O Cortázar crítico de diversas áreas – como literatura, música e boxe – nascia nesse período. É nas primeiras colaborações nessas revistas que publica “Teoria do túnel: notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo” (1947), obra importante para a compreensão de seu pensamento crítico em relação à literatura, como também reveladora de sua própria poética, em que os

⁹ Cortázar explica para Bermejo a demora em publicar suas primeiras obras: “Por severidade, por um tremendo senso de autocrítica. [...] Estabeleci uma espécie de teto, um nível muito alto para começar a publicar. Ao ler o que havia escrito, o meu senso de autocrítica me dizia que aquilo estava aquém do que eu pretendia” (BERMEJO, 2002, p. 26).

elementos de ruptura do cânone literário do surrealismo, aliados a uma perspectiva existencialista, seriam importantes para a conformação de sua própria literatura.

Segundo Lizete Pinho Azevedo,

A obra *Teoría del túnel* assume lugar significativo na trajetória de Julio Cortázar, pois, além de analisar o processo de transformações por que passa a linguagem narrativa ao longo da história literária, busca definir a própria poética, o que confere à obra uma dupla condição: crítica analítica e manifesto literário (AZEVEDO, 2006, p. 21).

A obra crítica e teórica de Cortázar, por seu olhar perspicaz e revelador de consciência artística, foi reunida e publicada postumamente sob o título de *Obra crítica* e dividida em três volumes que compreendem fases diferentes, por três diferentes críticos da obra do autor¹⁰. Alguns dos textos selecionados dessa coletânea apareceram também em outras obras publicadas em vida pelo autor, como em *Último round* (1968), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Territorios* (1978). Isso sem nos referirmos a alguns contos e romances em que os aspectos teóricos e críticos ganham relevo, a exemplo de *Rayuela* (1963), com suas “morellianas”, e *Libro de Manuel* (1973). Após a morte do autor, também foram reunidos e publicados os contos, inclusive a primeira coletânea, *La otra orilla*.

Cortázar começou a se consagrar no meio literário com a publicação de *Bestiario*, em 1951. O livro chamou atenção pelo tratamento do fantástico e pelo uso do jogo como recurso estilístico que se tornariam constantes em toda a obra literária de Cortázar. As publicações em revistas de Buenos Aires continuariam mesmo após o exílio. *Final del juego* (México, 1956) continuaria, de certa forma, as temáticas do livro anterior, sendo que o fantástico passaria a se apresentar em situações cada vez mais banais e corriqueiras. *Las armas secretas*, de 1960, levou as questões referentes à condição humana a limites extremos como no conto emblemático “El perseguidor”, considerado por críticos e pelo próprio Cortázar uma espécie de divisor de águas na sua literatura¹¹. No conto aparece o que ele chamará de um problema de tipo existencial encarnado na personagem de Johnny Carter que parece prenunciar um “tempo fora do tempo”.

¹⁰ *Obra crítica 1* (org. Saúl Yurkievich), de 1998; *Obra crítica 2* (org. Jaime Alazraki), de 1999; e *Obra crítica 3* (org. Saúl Sosnowski), de 2001. Podemos ter uma noção da variedade de textos reunidos no que Saúl Sosnowski chama de “ensaística” de Cortázar: nela entraram artigos, notas, resenhas, cartas e discursos (CORTÁZAR, 2001, p. 23).

¹¹ Segundo Cortázar, antes de “El perseguidor” havia uma “certa gratuidade” e que aquilo que enfatizava era “o conto em si mesmo, a situação, o mecanismo fantástico” que ele pretendia com o conto. Em “El perseguidor” a atitude se torna diferente: “o conto gira em torno do personagem e não o personagem em torno do conto” (BERMEJO, 2002, p. 14-15).

O primeiro romance que publicou foi *Los premios* (1958). Nele, já temos a presença do estranho e do fantástico com a história de um grupo de argentinos que ganham como prêmio uma viagem de navio. Os passageiros não sabem o destino e não compreendem a estranha tripulação, ficando a noção de uma existência absurda e incompreensível. Entretanto, foi com *Rayuela* (1963) que o teor iconoclasta da linguagem literária e as inquietações existenciais se justapõem na criação de uma forma narrativa baseada na demolição do cânone e na reinvenção de formas capazes de melhor revelar as instâncias do ser, bem como a da vida como um todo. Nesse processo, o poético impregna o prosaico, revelando que o ser e a linguagem ficcional podem fazer parte de uma mesma busca. O romance, celebrado por críticos, consagra definitivamente Cortázar, firmando-se como obra-símbolo da literatura do *boom* latino-americano e como expressão de uma nova linguagem romanesca, que, com o aparecimento de *Rayuela*, já não poderia ser a mesma.

Ainda na trilha de uma literatura proso-poética, compreendendo uma tentativa de abertura de significado e da expressão da vida, Cortázar inventa as figuras do cronópios, seres imaginários – entre tantos que habitam suas narrativas – que perambulam em *Historias de cronopios y de famas* (1962), cujo humor, outro ponto forte da obra cortazariana, revela instâncias, a um só tempo, poéticas e míticas.

62/ *Modelo para armar* (1968) foi um romance escrito a partir do capítulo 62 de *Rayuela*, em que Morelli, personagem do livro, imagina um romance. O círculo se fecha com o modelo para armar, outro jogo, outra forma romanesca em xeque, recriada para jogar com o leitor e para ampliar as possibilidades interpretativas do texto. Isso não significa que o romance tenha se tornado mero jogo de montar; nele é o homem para o homem, ainda em busca de sua humanização, ainda em busca de si no outro¹². Antes, esses aspectos apareceriam na coletânea de contos *Todos los fuegos el fuego*, de 1966.

Julio Cortázar volta a publicar seus poemas em *Pameos y meopas* (1971), onde o jogo de palavras já se faz perceber desde o título. Dentre as invenções poético-prosaicas ou proso-poéticas, podem ainda ser incluídas duas importantes obras (aqui já referidas): *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) e *Último round* (1968), cuja forma, no uso da imagem e da diagramação como partes significantes dos textos, aponta para a

¹² Cleusa Rios Pinheiro Passos refere-se a essa teia do desejo, centrada no outro e que ainda poderia revelar, em última instância, a busca do mesmo no outro. Em *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar* (1986), a autora refaz o percurso do desejo nos olhos das personagens e no ponto de vista do narrador. Aqui, apropriamos dessa ideia para mostrar como o desejo marca de forma singular os dois romances.

construção de uma obra artística híbrida, multiforme e plurissignificativa. Além de contar com a parceria de outro artista, Julio Silva, que diagramou os dois livros. Essa parceria reaparecerá em outras obras como *Silvalandia* (1975), cujos textos seriam inspirados em quadros de Julio Silva. Na esteira desses livros, surge *Prosa del observatório* (1972), com fotografias do próprio Julio Cortázar. Novamente o artista multifacetado aparece em *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975) e *Estrictamente no profesional* (1976), que se transformará mais tarde, com a revolução Sandinista, em *Nicaragua tan violentamente dulce* (1984). Estas últimas obras, além dos aspectos formais já mencionados, acompanharam o maior comprometimento político de Cortázar, sobretudo em relação à Nicarágua, em favor da qual despende boa parte de seu trabalho intelectual e político, que se intensificaram nos anos que antecederam a morte do autor.

Ainda seguindo a mesma linha do compromisso político, sem deixar as preocupações artístico-expressivas de lado, outros livros de contos são publicados: *Octaedro* (1974) e *Alguien que anda por ahí* (1977). Antes, em 1973, publicara o romance *Libro de Manuel*, no qual o compromisso ideológico se junta aos aspectos expressivos e formais da narrativa. Cortázar publica um misto de narrativa ficcional e autobiográfica, *Un tal Lucas* (1979), lembrando-nos um pouco as historietas dos cronópios. *Queremos tanto a Glenda* (1980) e *Deshoras* (1982) estão entre os últimos livros de contos publicados ainda em vida pelo autor.

Nessa fase, na qual o compromisso político aparece mais explícito na produção escrita, podemos destacar algumas produções marcantes, como a famosa “Carta a Roberto Fernández Retamar”¹³ (conhecida em publicações como “Situação do intelectual latino-americano”), em que nos dá uma ideia do homem revolucionário nas letras e no plano social e político, e que, segundo Cortázar, seria uma constante em tudo o que escrevesse:

No que houver de mais gratuito no que eu escreva sempre irá manifestar-se um desejo de contato com o presente histórico do homem, uma participação em sua longa marcha em direção ao melhor de si mesmo como coletividade e humanidade (CORTÁZAR, 2001, p. 49).

Além dessa carta, podemos ressaltar os discursos e as conferências, principalmente nos anos que se seguiram à revolução cubana e que, em algumas vezes, mostraram a sua forma de combater as ditaduras que assolavam a América Latina e de

¹³ A carta, destinada ao intelectual cubano, ficou conhecida em antologias que abordaram o papel do intelectual frente às questões políticas e sociais. Ela consta na *Obra crítica 3* (2001), de Cortázar, e no volume 2 que reúne as cartas escritas por Cortázar entre 1964-1968 (2000).

estimular uma visão revolucionária pelo mundo. São exemplos alguns discursos proferidos em Cuba, por ocasião de conferências com os intelectuais comprometidos com a causa revolucionária ou os discursos na Nicarágua, por ocasião do recebimento da Ordem Ruben Darío pelos revolucionários sandinistas, entre outros. Também ficaram consagrados por essas características o romance *Libro de Manuel* e contos como: “Apocalipsis de Soletiname”, de *Alguien que anda por ahí*; “Recortes de prensa”, de *Queremos tanto a Glenda*; “Satarsa”, de *Deshoras*. O primeiro conto refere-se à revolução na Nicarágua e os seguintes às ditaduras latino-americanas, principalmente a do Chile e a da Argentina.

O último livro que Cortázar ainda ajudaria na publicação foi *Los aeronautas de la cosmopista* (1983), escrito a quatro mãos com Carol Dunlop, sua última companheira. O livro relata a viagem de trinta e três dias feita pelo casal na famosa rota Paris-Marselha. Em 1984, após a morte de Cortázar, publicam o livro de poesia *Salvo el crepúsculo*.

Além das já citadas obras publicadas postumamente, destaca-se a publicação em 2009 de *Papeles inesperados*, uma compilação de vários escritos, de diferentes épocas, encontrados em uma cômoda por Aurora Bernárdez, ex-mulher de Cortázar, que, com a ajuda de Carles Álvarez Garriga, edita o livro. A obra é formada por contos, outras versões de contos, prólogos e capítulos de livros que não foram aproveitados pelo autor nas obras publicadas em vida. Ao contrário das outras obras tardiamente publicadas, esses *papeles* não foram organizados pelo autor, apesar de, antes de morrer, ter dado autorização para que viessem a público. De qualquer forma, poderão servir como mais uma fonte para a compreensão da produção literária e crítica de Cortázar.

2.3 As perspectivas de um período

A agudeza do olhar de Cortázar e, ao mesmo tempo, sua percepção abarcadora de uma realidade além dos limites da racionalidade foram, de certa forma, o resultado de um processo literário em curso na América Latina nas primeiras décadas do século passado e que se expressou amplamente a partir da segunda metade do século XX.

Além da influência das vanguardas europeias, sobretudo a do surrealismo francês, Cortázar teve ainda em sua formação literária um cenário artístico-cultural que

buscava formas de expressão e de realização que não fossem os já desgastados modelos regionalistas aos moldes do realismo-naturalismo. Podemos notar, portanto, que o olhar sobre a realidade latino-americana vinha sofrendo transformações, mesmo que ainda fosse marcado pela busca da expressão própria para sua identidade artística. É por isso que vemos Cortázar trilhar um caminho diferente a esses modelos realistas nas suas narrativas: assim como alguns escritores latino-americanos – em especial, os rio-platenses – ele percebe uma realidade solapada pelo fantástico que irrompe no cotidiano de personagens como, por exemplo, o narrador de um de seus primeiros contos publicados, “Carta a una señorita en París”, que retira coelhos da garganta.

A conformação dessa identidade pedia formas de expressão que precisariam ser recriadas ou mesmo criadas para atender às aspirações estéticas e políticas do escritor latino-americano, principalmente para o escritor da América Hispânica que via na expressão do seu Modernismo, até mesmo nos primeiros anos do século XX, um modelo ainda tímido de vanguarda, preso aos recortes parnasianos e naturalistas.

Até a década de 40, a literatura ainda vigente, que se sobrepunha inclusive a tendências de caráter formal ou vanguardista, era de cunho regionalista, principalmente aquela que tinha suas origens no romance *costumbrista* do Romantismo ou no *criollismo* ou na *novela de la tierra*, sob a influência do realismo-naturalismo.

Na visão de Emir Rodríguez Monegal (1979), para a mudança desse cenário artístico houve três grandes rupturas à tradição: os anos 20, 40 e 60. A ruptura ocorrida nos anos 20 esteve voltada para a forma e, segundo Monegal, a exploração da linguagem ainda ficou a meio caminho. De acordo com Monegal, a ruptura seguinte, a dos anos 40, trouxe uma literatura comprometida, e o conteúdo político aprofundou as questões históricas e políticas dos países latino-americanos. Desse período, Monegal toma como exemplos a literatura de Jorge Amado e Pablo Neruda.

Com o existencialismo popularizado também nesse período, a literatura de alguns escritores latino-americanos não pendeu exclusivamente para o compromisso político. Assim, além da preocupação com a linguagem poética e com a forma artística inseparáveis do conteúdo, escritores como Lezama Lima, Julio Cortázar e Guimarães Rosa questionaram a situação do homem no mundo. Cortázar, inclusive, em sua “Teoria do Túnel” (1998) chega a discutir a importância do existencialismo para a construção de uma visão poética de homem e de mundo na literatura.

Monegal afirma que a geração dos anos 60 não apresentava mais o dilema entre conteúdo revolucionário e forma, apesar de esse tipo de literatura ainda estar em voga.

Para Monegal, a literatura desses anos é marcada pelo recrudescimento da atitude radical em relação aos questionamentos da linguagem e da escrita literária. É desse período, inclusive, a publicação de *Rayuela* – romance de Cortázar publicado em 1963 – que será um marco e um exemplo extremo a que chega a atitude radical frente à linguagem literária e ao gênero, bem como diante das questões existencialistas suscitadas pela obra.

A divisão proposta por Monegal, no entanto, pode parecer um tanto artificial, já que se percebe uma simultaneidade das diversas tendências literárias. Assim, escritores como Borges e Cortázar não estiveram estanques, de acordo com essa divisão, às décadas de “ruptura” que lhes seriam correspondentes. Eles são exemplos de literatura renovadora e de ruptura ao longo de toda a produção literária, pelo contínuo processo de “rupturas internas” presentes em suas obras, que não deixaram de provocar mudanças e buscar novas linguagens, mostrando-se sempre renovados e renovadores.

Assim, poderíamos dizer que o caráter renovador da literatura hispano-americana do século XX estaria presente desde literaturas díspares ou simplesmente com viés diferente, como a de Cortázar e a de Asturias, até uma literatura de linguagem barroca de um Lezama Lima ou em escritores como García Márquez e Vargas Llosa.

Entretanto, foi a partir da Segunda Grande Guerra que a literatura ganhou novos rumos e, de fato, procurou romper com o que se produzia até então. A influência das vanguardas europeias aliada a uma necessidade de expressão própria que não caísse em um regionalismo ingênuo e ufanista, ligada a um amadurecimento literário, coincidiu com a noção de que a independência de seus países não trouxe liberdade e desenvolvimento para o povo, que amargou ditaduras por décadas. Isso foi determinante para o que se viu nas artes a partir da década de 40 na América Latina e muito expressivamente na América Hispânica.

Bella Jozef (1989), em *História da literatura hispano-americana*, estabelece outra divisão para esse momento literário vivido na América Latina. De acordo com Jozef, as estéticas literárias principais do século XX se dividiriam em: Modernismo, Pós-Modernismo, Vanguarda, Pós-Vanguarda e literatura contemporânea.

Essa divisão numerosa procurou dar conta da diversificada literatura do final do século XIX e de boa parte do século XX e acabou por mostrar que a complexidade do período e seu dinamismo não poderiam caber em divisões estanques. Exemplo disso é que alguns escritores figuram em mais de um desses momentos da história literária e outros são tão diferentes que não entram em nenhuma das classificações. Entretanto,

serve-nos de referência para compreender as diversas tendências e expressões que marcaram um período extremamente produtivo.

O Modernismo surgiu no final do século XIX e reunia elementos do Romantismo, Realismo e Simbolismo. Diferentemente do Modernismo brasileiro, o hispano-americano – como foi referido aqui anteriormente – expressava-se na estética parnasiana e no regionalismo de influência naturalista. Posteriormente, o Pós-Modernismo, que nada mais era que um Modernismo que deveria acabar com os seus excessos, terminou na primeira década do século XX.

Segundo Jozef (1989), a primeira experiência que, de fato, criticou a anterior e procurou se diferenciar dela foi a Vanguarda. Exemplos da expressão da Vanguarda na Argentina foram Gironde, Borges, Lanuza e Barnárdez. Tanto a Vanguarda argentina quanto a da América hispânica como um todo tiveram um viés voltado para os aspectos estilísticos e outro de cunho social e político que, em certos momentos, se opuseram mais fortemente.

De qualquer forma, a Vanguarda já representava e apontava para a superação de um esteticismo excessivamente voltado para a arte pela arte, e também a superação do costumbrismo criollista com novas formas de expressão dos problemas do homem nacional. É nesse período que começam a surgir nomes como os de Alejo Carpentier, Arturo Uslar-Pietri, José María Arguedas, Ciro Alegría, Miguel Angel Asturias, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, entre outros.

Por volta de 40, a Pós-Vanguarda apareceu em um contexto em que a crise do regionalismo, juntamente com a influência de autores como Huxley, Faulkner, Céline, Proust e Joyce, faz nascer a necessidade de refletir uma temática universal que contemplasse a condição humana, sem perder de vista os problemas locais e da terra. Além disso, a preocupação social não subordinaria a preocupação com a estética, impregnando obras de escritores como Asturias, Roa Bastos e Carlos Fuentes.

A incursão pelo maravilhoso e pelo fantástico ganha corpo e se torna uma verdadeira marca da literatura produzida no período. Dentro dessa perspectiva, ainda houve uma necessidade inventiva que revelava o desejo de uma literatura única, autêntica e original refletida em obras diversificadas, nas quais a personalidade artística de cada escritor pôde se manifestar, mesmo que para isso fosse necessária a dissolução ou redefinição dos gêneros literários, a exemplo do que se veria com um Julio Cortázar.

Nessa geração Pós-Vanguarda, figuram ainda nomes como Ernesto Sábato, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar e muitos outros

que completariam esta lista, preenchida também pelos já citados Roa Bastos, Carlos Fuentes e Asturias.

De acordo com Jozef (1989), a literatura que se seguiu a essa, ou que esteve na esteira da Pós-Vanguarda, poderia ser chamada de literatura contemporânea, e nela, além das questões suscitadas pelas gerações anteriores, temos uma narrativa que ganha um espírito crítico aliado ao afã interpretativo do mundo. Além disso, vemos o aproveitamento da cultura pop, aparecendo também o cinema como temática e como inspiradora da técnica narrativa. Nessa geração, chamada por Jozef de geração de 55, destacam-se Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy e Gabriel García Márquez.

Segundo o que nos diz Davi Arrigucci Júnior (1973) ao analisar a obra de Cortázar em *O escorpião encalacrado*, as transformações na literatura do século passado possibilitaram expressar essas necessidades do período:

Na verdade, essa revolução técnico-expressiva remete a uma nova visão do homem e do mundo, para a qual o realismo anterior, empenhado numa reprodução mais ou menos fiel da realidade sensível, aparece como um reflexo ilusório e, portanto, inaceitável. (ARRIGUCCI Jr., 1973, p.127).

Portanto, podemos dizer que o período marcante da literatura latino-americana – conhecido como *boom* da literatura hispano-americana – pode ser considerado por seu processo contínuo de mudança, já que o que conseguiu de conquista no espaço literário foi resultado das transformações que estiveram em curso e se acentuaram, sobretudo, após a Segunda Guerra Mundial.

Assim, o que se configurou como a geração do *boom*, concentrada em torno da década de 60, assegurou o que alguns autores das gerações anteriores intentaram e que, ainda presos à necessidade de romper com a tradição regionalista ou com os esquemas formais simbolistas e parnasianos, ainda não tinham conseguido de todo, mas que revelaram estar no cerne de sua produção artística.

Não podemos deixar de destacar que a chamada geração do *boom* começou a se destacar nos seus países de origem e pelo mundo a partir da projeção internacional de obras como as de Julio Cortázar, de Gabriel García Márquez e de Mario Vargas Llosa. Por meio de um viés temático-formal que se diferenciava do costumeiro trato fantástico da narrativa, esses escritores foram fundamentais para que houvesse uma verdadeira explosão editorial e um interesse crescente pela literatura latino-americana.

3 A BUSCA DE UMA VISÃO

A magia está em que o olhar abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo (CHAUI, 2002, p. 34).

O presente capítulo procura fazer um apanhado das teorias sobre o conto até chegar ao conjunto de teorias do próprio Cortázar sobre o gênero textual. Além disso, vamos rever algumas das teorias sobre percepção e representação, dando ênfase às diferentes formas como a visão e a representação da realidade foram compreendidas até chegar a forma e concepções que tomam os eventos fantásticos como parte da realidade. Da mesma forma, mostraremos algumas concepções de Maurice Merleau-Ponty sobre a percepção e a relação do indivíduo com o mundo.

3.1 A realidade recortada pelo conto

No consagrado “Alguns aspectos do conto”, Cortázar (1974b) apresenta parte de sua visão sobre o conto: “porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto” (CORTÁZAR, 1974b, p. 150). Em outra parte do texto, comparando o conto com a fotografia, Cortázar diz que o gênero é um recorte que amplia a visão da realidade, pois “vai além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1974b, p. 153).

Na busca da caracterização de um gênero literário, é comum optar-se pelo recurso da comparação com outros, numa tentativa de estabelecer as semelhanças e as diferenças e, assim, chegar ao que distingue um gênero de outro. Com o conto não foi diferente. Notadamente ele é comparado com outros textos narrativos, como o romance, e outras vezes com gêneros de extensão menor, como a novela. Cortázar, por exemplo, sentia que a eficácia e o sentido de um conto dependiam de valores, para ele, específicos do poema: “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável” (CORTÁZAR, 1974b, p. 234, grifo do autor).

Muitos escritores e teóricos dedicados ao romance e ao conto procuraram defender o valor da narrativa curta. Esse é o caso de Machado de Assis, que afirmou ao

se referir à complexidade do conto: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 1994, p. 8).

Se passarmos por algumas teorias do conto, desde Vladimir F. Propp (1984) com a *Morfologia do conto maravilhoso*, passando pelos formalistas e estruturalistas, percebemos o intento em estabelecer a estrutura desse tipo de narrativa e a necessidade em classificar seus elementos como, por exemplo, a função das personagens e a forma como a ação se desenvolve. Um elemento comum entre as diferentes formas como o conto foi visto é o de que seria um gênero de “caráter acabado” e em que se destacaria a conclusão.

As semelhanças nas teorias com certeza não são exclusividade entre os que se dedicaram ao estudo das formas narrativas. Entre os escritores percebemos a coincidência de alguns conceitos, válidos inclusive para os teóricos da narrativa e, para o nosso caso, os teóricos do conto. Um desses escritores que marcaram o estudo do conto foi Edgar Allan Poe.

Em “A filosofia da composição”, Poe defende a opinião de que o processo de escrita literária deveria ser planejado e racionalizado, como um esquema matemático, para que se obtenha um efeito desejado. Nesse sentido, seria preciso formar combinações de tom e acontecimentos que melhor auxiliassem na construção do efeito (POE, 1985, p. 102).

O conceito aristotélico da unidade de efeito ou de impressão aparece também em Poe com relação às obras literárias de menor extensão. Nesse sentido, segundo Poe, os poemas curtos e as narrativas curtas teriam a unidade de efeito mais bem preservada. Isso porque a intensidade do efeito pretendido ganha maior eficácia no leitor que consiga ler uma obra de uma “assentada”, intensidade que se perde quanto maior for a obra (POE, 1985, p. 103-104).

A preocupação em objetivar o efeito a ser conseguido pela narrativa parece também ter norteado a maneira como Julio Cortázar concebe o conto. Em textos que marcaram os estudos do gênero literário, Cortázar destaca alguns aspectos que formariam uma espécie de poética do conto.

Em “Alguns aspectos do conto”, refere-se a alguns elementos julgados por ele como indispensáveis para a concretização dos contos, sobretudo a construção dos contos considerados de qualidade e de atmosfera peculiar.

Esses elementos, que guardam certa semelhança com os conceitos de Poe, constituiriam planos racionalizados de estruturação do conto, visando a certos efeitos no leitor. Um desses elementos é a consciência de limite físico do conto, ou seja, a forma reduzida, a pequena extensão. A forma reduzida, segundo Cortázar, é conseguida e precisada pelos elementos que permitem estruturar o conto: significação, intensidade e tensão.

Cortázar compreende a significação como a escolha de tema significativo que, por outro lado, não precisa ser extraordinário, mas, sobretudo, símbolo de certa condição humana: “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1974b, p. 153).

De acordo com ele, uma maneira de tornar o tema significativo é o tratamento literário desse tema e, nesse sentido, os outros elementos, intensidade e tensão, estariam ligados aos aspectos formais que contribuiriam para o êxito da história narrada (CORTÁZAR, 1974b, p. 155-157).

A intensidade, segundo Cortázar, necessária ao conto, é obtida a partir da eliminação de ideias e situações intermediárias que, por exemplo, se apresentam no romance. No caso da tensão, seria uma intensidade exercida na maneira de se aproximar lentamente do que se conta (CORTÁZAR, 1974b, p. 157-158).

Esse modo de compreender os aspectos do conto é reafirmado em outro texto: “Do conto breve e seus arredores”. Além dos aspectos como a economia de meios, referida antes como intensidade, Cortázar refere-se ao conto como “forma fechada”, a que ele chamaria de “esfericidade”. A esfericidade seria a limitação de tempo e espaço própria do conto, bem como o reduzido número de personagens.

A essa espécie de “pequeno ambiente”, criado a partir da redução de personagens e ação, o escritor Horacio Quiroga (2010) refere-se no seu “Decálogo do perfeito contista”. No decálogo, entre uma ironia e outra sobre o encargo de ser “perfeito contista”, há a reflexão sobre o fazer literário e sobre o gênero, reflexão essa que serviu para compreender os diversos aspectos componentes do conto e inspiradora de escritores, entre os quais Cortázar, que via no conceito de “pequeno ambiente” a forma correlata da esfericidade. Cortázar chega a afirmar, inclusive, em “Do conto breve e seus arredores” que o último conceito do decálogo lhe parece o mais importante: o contista deve ter interesse somente no pequeno ambiente das personagens, como se ele próprio fosse uma personagem (CORTÁZAR, 1974b, p. 227).

Cortázar acrescentou como importante aspecto do conto a “tensão interna da trama narrativa”: “(...) é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contacto com a desbotada realidade que o rodeia, arrancá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora” (CORTÁZAR, 1974b, p. 231).

Além dos aspectos racionalizados da construção do conto, Cortázar ressalta, por outro lado, um aspecto menos racionalizado e quase intuitivo de seu processo de escrita:

a verdade é que em meus contos não há o menor mérito *literário*, o menor esforço. Se alguns se salvam do esquecimento é porque fui capaz de receber e transmitir sem demasiadas perdas essas latências de uma psique profunda, e o resto é uma certa veteranice para não falsear o mistério, conservá-lo o mais perto possível da sua fonte, com seu tremor original, seu balbucio arquetípico (CORTÁZAR, 1974b p. 234, grifo do autor)

É curioso notar nessa citação, bem como em outros textos em que discute sua obra, que, mesmo quando Cortázar se refere à importância do tratamento literário no conto, do modo intencional e racionalizado do fazer literário, ainda tente mostrar o processo criativo também como algo dado, quase inspirado, no qual as personagens e ações surgissem com vida própria, reivindicando existência.

Podemos acrescentar que o êxito de Cortázar nos contos se deve também a uma linhagem de contistas que deixaram, de certa forma, uma herança importante para os escritores latino-americanos e, em especial, aos hispano-americanos: Jorge Luis Borges e Horacio Quiroga. Além da qualidade das narrativas curtas, esses contistas deixaram uma verdadeira tradição de literatura fantástica, característica marcante da literatura rio-platense.

Podemos perceber, portanto, que aos conceitos de função e níveis narrativos, bem como a importância da origem e desenvolvimento do gênero, os escritores acrescentaram elementos importantes para a caracterização do conto, que não poderiam estar à parte nos estudos referentes à narrativa curta de um modo geral. Antes mesmo de negar as influências estruturais e a descrição da forma do conto, os escritores que refletiram sobre o próprio fazer e o bem fazer da narrativa trouxeram para a discussão os aspectos composicionais que distinguem e tornam o conto um gênero autônomo e bem-sucedido. Fazendo-se uma aproximação com a consagrada comparação que Cortázar faz entre conto e fotografia, poderíamos dizer que para compreender o funcionamento e o êxito do conto seria o mesmo que, para se entender como se chegou à imagem fotográfica, precisássemos mostrar a importância da câmera, da lente, do filme, dos reveladores e, principalmente, do olhar e da habilidade do fotógrafo.

3.2 Entre confiar e desconfiar dos olhos: o problema da percepção

A dúvida instaurada diante do que é percebido pelos olhos ou pelo corpo como um todo – e que não deixa de recair também na obra artística – foi fruto de uma noção de que há o objetivo e o subjetivo, de que há uma visão mais precisa e outra incerta do mundo.

Para chegar a esse tipo de noção, que não será entendida como precisamente definitiva e única, a compreensão do mundo passou por um itinerário que recobriu diversos caminhos e que teve início com a indagação primeira que o homem se fez diante do mundo e da própria existência. Assim, o corpo – ponte e fronteira ao mesmo tempo – permitiu o início do trajeto e que, pelo já conhecido, parece estar longe de uma resposta definitiva, um ponto de chegada, que pudesse desvendar o questionamento primordial da existência humana.

Perceber o mundo e perceber-se no mundo: a necessidade de compreender o estar no mundo por meio dos sentidos foi uma das preocupações que afligiram a humanidade. Essa busca refletiu-se no pensamento filosófico, tornando-se símbolo do conhecimento, além de ter carregado um sentido ontológico. Dos cinco sentidos a visão parece ter sido o que mais fascínio causou e, conseqüentemente, o que mais foi objeto de análises que se dedicaram, principalmente, a relacioná-lo à base das teorias do conhecimento, bem como um princípio para a compreensão da existência.

Para ilustrar essa relação com o olhar, em “Las babas del diablo” (CORTÁZAR, 2008b), o narrador desconfia e revela sua desconfiança para o leitor de que a percepção possa ser algo “contaminado” pela subjetividade, pelo olho de quem vê. Conseqüentemente, a narrativa também, enquanto representação da realidade percebida, poderia apenas revelar uma verdade, parcial, de uma subjetividade:

Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere¹⁴ (CORTÁZAR, 2008b, p. 284).

¹⁴ 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 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, 1994a, p. 61).

O fascínio pela visão e, sobretudo, a necessidade de entender os mecanismos que a possibilitam fizeram com que surgissem diferentes teorias, as quais, de certa forma, perpassaram ou ainda perpassam os pensamentos científico e filosófico diante dos mistérios do ver.

Em “Janela da alma, espelho do mundo”, de *O olhar*, Marilena Chaui (2002) procura fazer um resumido percurso – porém abrangente – de algumas das diferentes vertentes filosóficas que se dedicaram em desvendar os “mistérios do olhar”. Segundo Chaui, muitos filósofos pensaram ser a visão o sentido mais importante e superior aos outros e, ao mesmo tempo, o que mais estaria ligado ao conhecimento, estando, portanto, “ver” mais próximo do ato de “conhecer”. Outros pensadores, no entanto, adotaram um sentido ontológico para o olhar, ligando-o aos questionamentos do ser.

É interessante notar que a divisão das teorias do olhar entre duas vertentes ou perspectivas, por vezes opostas, não se referem somente a essas duas. Alfredo Bosi (2002) chama a atenção para esse aspecto em “Fenomenologia do olhar”, do já citado *O olhar*. Bosi distingue dois grupos teóricos fundamentais: os que adotam o olhar como percepção – teoria perceptual –, e os que têm no olhar uma possibilidade de expressão dos estados internos – teoria expressiva. Essa divisão nas teorias demonstra as diferenças evidentes na forma como que, ao longo da história, a percepção visual foi compreendida.

Em relação ao olhar como conhecer, podemos destacar duas vertentes principais do pensamento antigo: a da atividade do olhar e a da não-atividade do olhar. Na primeira, acreditava-se que os olhos eram uma fonte luminosa e que lançariam luz sobre as coisas, além de poderem percorrê-las. Neste caso, os olhos permitem a simultaneidade de “sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 2002, p. 33). Na segunda vertente, existia a crença na passividade do olhar, ou seja, a atividade estava nas coisas e na luz, que entrariam pelos nossos olhos.

A crença na passividade do olhar estava presente na tradição nascida com Demócrito, Epicuro e Lucrecio e ficou conhecida como teoria perceptiva. Nessa tradição, acreditava-se que os olhos fossem como espelhos, que refletiriam as coisas ou que aprisionariam simulacros enviados por elas. Certamente é a teoria a que Bosi se referia como sendo “perceptual” e que se contrapõe à “expressiva”.

De acordo com Chaui, a teoria que se contrapunha à teoria perceptiva era a emissiva, nascida com Empédocles, os pitagóricos, os platônicos e os neoplatônicos, na

qual se acreditava que “Os olhos, parentes do fogo e da luz, são faróis emissores de raios luminosos que, deslocando-se no espaço, se chocam com as coisas materiais e esse encontro é responsável pela visão” (CHAUI, 2002, p. 41).

Podemos fazer uma comparação desses poderes quase mágicos atribuídos aos olhos com o que parece surgir nas narrativas de Cortázar quando se atribui um poder oculto aos olhos, fazendo com que personagens se transformem no outro, numa espécie de transmigração, por meio da visão. Gatos dizem algo com os olhos e invadem o personagem olhado que é, ao mesmo tempo, o que vê.

Todas essas questões que se referem a essas teorias relativas ao ver perpassariam, segundo Chauí, algumas vertentes do pensamento filosófico. Inclusive a crença de que o sentido da visão seria o “mais espiritual de todos os sentidos”, podendo a alma apreender e reter o que é captado pelo olhar mais facilmente. A ideia de espiritualidade do olhar e, sobretudo, a ideia de que o olhar seria a forma mais eficiente de conhecimento, sendo a luz um verdadeiro signo de facilitação e aproximação do conhecimento, ajudou a propagar certas diferenciações que foram, segundo Chauí, anunciadas já com a cisão entre as teorias perceptiva e emissiva do olhar:

a cisão que se anunciava com as teorias perceptiva e emissiva do olhar como diferença entre os olhos e as coisas não fez senão crescer em separações que palmilharam toda a história da filosofia: a do realismo – que crê na percepção como coincidência entre sujeito e coisa, tal como esta seria em si mesma – e do idealismo – que crê na percepção como síntese operada pelo sujeito que domina, organiza internamente e pensa a coisa, posta pelas operações subjetivas; a do empirismo – que procura *explicar* a percepção como síntese passiva das sensações causadas em nós pela coisa como mosaico de qualidades externas que estimulam os sentidos – e a do intelectualismo – que, pela *reflexão*, busca objetivar a sensação e fazê-la aparecer como matéria do conhecimento, disposta diante do intelecto que a analisa, percorre e organiza (CHAUI, 2002, p. 44-45).

Aliás, a cisão fundamental a marcar definitivamente toda noção de realidade é a entre eu-percebedor e mundo-percebido. Essa noção, que foi variável ao longo da história da humanidade, refletir-se-á numa noção opositora entre sujeito e objeto. Para compreendermos como essa problemática passa a se constituir, mostraremos algumas dessas concepções, principalmente aquelas que conformarão o pensamento contemporâneo ou as que marcaram, com seu arcabouço conceitual, a história do olhar.

No conhecido “mito da caverna”, Platão compara nossa visão da realidade à de prisioneiros, a quem lhes seria permitido conhecer o mundo somente por sombras refletidas na parede de uma caverna. A visão que eles teriam do mundo e dos seres não seria real, mas, sem possuir outra fonte de conhecimento, os prisioneiros julgariam ter a

realidade diante dos olhos. Assim, segundo Platão, seríamos nós que, tal como os prisioneiros da caverna, não teríamos acesso senão a sombras que tomaríamos como verdadeiras, ou seja, somente teríamos acesso ao mundo sensível ou visível.

O mundo inteligível ou das ideias – que guardaria a realidade plenamente concebida – só seria alcançado pelo homem sábio que superasse sua ignorância na busca do bem e do belo. Para isso, o homem precisa ser guiado pela inteligência e pela razão, e não pelos sentidos e pelas sensações, para chegar à verdade plena. Essa busca seria difícil, mas se mostraria reveladora:

no mundo inteligível, a ideia do bem é a última a ser apreendida, e com dificuldade, mas não se pode apreendê-la sem concluir que ela é a causa de tudo o que de reto e belo existe em todas as coisas; no mundo visível, ela engendrou a luz e o soberano da luz; no mundo inteligível, é ela que é soberana e dispensa a verdade e a inteligência (PLATÃO, 2004, p. 228).

Para Platão, a visão corporal seria coberta por enganos e ilusões, já que os olhos veriam apenas sombras e simulacros. A verdadeira visão seria alcançada pelo intelecto, porque este contemplaria as ideias que, para ele, são as formas reais do real, invisíveis para o corpo. Houve, portanto, com essa concepção, uma separação entre o corpo e a alma, possibilitando a ideia de que teríamos o olho do corpo e o olho do espírito; o olho do espírito, segundo essa concepção, guardaria o verdadeiro caminho para o conhecimento (CHAUI, 2002, p. 49).

Na esteira desse pensamento, a concepção platônica de Plotino acreditava que o olho carnal deveria se fechar para permitir que o olho do espírito veja o verdadeiro. É a busca de “uma visão que não esteja sob o signo da carência e dos limites do olhar carnal” (CHAUI, 2002, p. 49-50).

De acordo com Chauí, essa concepção se modifica na Renascença. Giordano Bruno acreditava que era o olhar corporal que levaria ao olhar do espírito, já que a especulação, ou o pensamento, necessitaria de imagens, imagens essas captadas pelo olho corporal. Segundo esse ponto de vista, “A reflexão do olhar é o espelho; a da alma, a Natureza; e a da Natureza, as artes” (CHAUI, 2002, p. 51).

Em parte, com a utilização da perspectiva geométrica e outras técnicas, os renascentistas viam na percepção dos sentidos uma fonte principal para o entendimento da natureza. O que era percebido pelos olhos transformava-se, por meio do trabalho da inteligência, em formas geométricas. Desse modo, os procedimentos técnicos – em especial, a perspectiva –, aplicados à arte, permitiram criar a noção de

tridimensionalidade dos objetos retratados nos quadros, fazendo da pintura uma verdadeira “ciência da visão” (BOSI, 2002, p. 74-75).

Se no Renascimento os sentidos eram vistos como aliados da percepção, com Descartes a desconfiança ressurgiu. Sendo que o *cogito* era a única verdade segura e princípio comprovador da existência. Eram os pensamentos ou a consciência que deveriam organizar o mundo, extraindo-lhe o objetivo, racional, comum e invariável a todos os homens, como são, por exemplo, as formas geométricas. Uma forma geométrica como o triângulo seria compreendida como a mesma em qualquer lugar do mundo. Essa certeza possibilita compreender o mundo entre objetivo – invariável e, segundo esse pensamento, verdadeiro – e subjetivo – ilusório e variável.

É nesse sentido que, segundo Chauí, os textos modernos sobre a visão “esquadrinham o olho, o sentido da vista, as coisas visíveis com o intuito de separar em cada um deles o subjetivo (ou ilusório) e o objetivo (ou verdadeiro), decompondo-os em qualidades e propriedades a serem reunidas pela síntese do pensamento”. Coloca-se em questão, a partir disso, quem é o sujeito do olhar. Para os modernos e idealistas, acreditava-se ser o intelecto e a consciência o sujeito do olhar. Segundo essa concepção, as ideias, conceitos, essências são o objeto de visão do olho intelectual (CHAUI, 2002, p. 56-57).

O olhar não foi compreendido somente como percepção. Como lembra Bosi, em seu texto “Fenomenologia do olhar”, o olho do racionalismo – preocupado em examinar, comparar, esquadrinhar, medir e analisar – deixou de lado o exprimir. Segundo Bosi, Goethe propõe outro “modo de ver”, não mais confundido com a percepção físico-matemática de Descartes, Galileu e Newton. É um novo olhar que “exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva” (BOSI, 2002, p. 77).

Desse modo, passa-se a compreender a influência do sujeito sobre o visto, sua marca, aparentemente, indelével. Surge daí uma espécie de consciência de que o “olhar é linguagem da vontade e da força antes de ser órgão do conhecimento” (BOSI, 2002, p. 78).

Alguns pensadores passaram a colocar a visão em xeque, desconfiando justamente do sujeito do olhar. Segundo, por exemplo, um ponto de vista marxista ou da psicanálise, o olhar passa a estar sob suspeita por conter as marcas de uma classe, de uma cultura, de uma educação, de uma família ou mesmo do próprio corpo. O olhar,

nesse caso, “não se parece nada com aquele foco de luz permanente e intangível que o pensamento clássico idealizou para a segurança da própria visão da natureza e da sociedade” (BOSI, 2002, p. 79). É dessa forma, por exemplo, que o narrador de “Las babas del diablo” demonstra sua desconfiança em relação ao que percebe à forma como deveria narrar o acontecimento: reconhece que pode estar contando uma verdade que seria somente verdade para si próprio. O olhar, portanto, não poderia mais ser considerado como uma luz imparcial sobre as coisas.

Nesse sentido, Bosi chama de era da suspeita esse momento em que os pensadores se tornam sensíveis à crise na ordem das certezas: Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Max Weber, Heidegger e Sartre. Nossa contemporaneidade se estabelece, portanto, num universo de pensamento que não mais absolutiza o cogito “porque o situa no interior de uma existência finita e vulnerável, mas sempre inquieta, interrogante” (BOSI, 2002, p. 80). Segundo Bosi, “ao contrário do olhar racionalista, que reinou soberano por dois séculos, este olhar [o olhar-linguagem do discurso existencial] já nasceu filosoficamente humilde, pois se sabe cativo no emaranhado das necessidades e dos impulsos” (BOSI, 2002, p. 81).

No entanto, não é somente a perspectiva de desconfiança sobre o olhar que ganha espaço na contemporaneidade. Há ainda, de acordo com Bosi, os que creem numa postura de resgate do olhar por meio da aceitação do visto como preexistente aos estados da consciência. Nesse sentido, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty aponta para uma filosofia que abranja uma noção de que “sentindo conhece e conhecendo sente”, e que compreende as diferentes visões como visão e não como um defeito do olhar. Para Merleau-Ponty (1984), não seria possível fazer do visível partes “separáveis”, já que a visão se faz no meio das coisas e não de fora delas (p. 20), e nem mesmo tentar purificar a promiscuidade do visível, tentando determinar o visto como decisão do pensamento. A visão parte do corpo, como coisa entre as coisas.

Se retomarmos o conto “Las babas del diablo”, essa forma de considerar a visão seria a possibilidade acenada pelo narrador que, ao se referir à falsidade do olhar subjetivo, vê neste mesmo olhar a chave para a percepção mais abarcadora da realidade, pois compreende o ângulo de quem vê, impossível de se dissociar do visto:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien entre el mirar y lo

mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil¹⁵ (CORTÁZAR, 2008b, p. 287).

Assim, abarcar o recorte da visão subjetiva poder-se-ia tornar em uma forma possível de ver. É ela que acaba por determinar os modos de ver, independente das tentativas ou do simples desejo de “desnudar a las cosas de tanta ropa ajena”.

Para compreender a importância da visão subjetiva, mas considerando também a experiência com o outro, poderemos ilustrar com dois momentos distintos em que Cortázar refere-se à esfera que ele compreende do real e, possivelmente, da representação desse real chamada de *participação*. No primeiro, o termo foi retirado de um estudo antropológico de Lévy-Brühl sobre as chamadas sociedades “primitivas”. A compreensão do termo, para Cortázar, justapõe-se ao que aparece em carta de John Keats: “Se uma andorinha vem à minha janela, participo de sua existência e vou ciscar nas areinhas” (KEATS *apud* Cortázar, 1999, p. 264). No segundo momento, Cortázar faz referência novamente ao poeta com a mesma citação, agora em uma carta a um amigo e crítico de sua obra, Jaime Alazraki.

No primeiro momento, no qual se percebe a referência ao termo participação, um Cortázar jovem, nos seus primeiros textos críticos e teóricos publicados, discute a compreensão de poesia e, assim, propõe uma espécie de “poética”. No outro momento¹⁶, temos o Cortázar maduro, já próximo do final da vida, mas que ainda compreende o fazer literário com essa esperança de participar, de estar ao mesmo tempo no outro, no mundo.

A noção do *participar* talvez possa ser mais bem compreendida quando confrontamos, ou participamos, das concepções do filósofo fenomenologista Maurice Merleau-Ponty. Isso porque parece haver uma relação de afinidade entre o pensamento de Cortázar e o de Merleau-Ponty quando se referem a nossa noção de realidade e de percepção da realidade.

Assim como muitos filósofos – dentre os quais Paul Ricoeur, Martin Heidegger, Emmanuel Lévinas – que prosseguiram nos estudos fenomenológicos iniciados por Husserl e deram-lhe feições próprias e caminhos por vezes diversos, Sartre e Merleau-

¹⁵ Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia, enquanto cheirar, ou (mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade). De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil (CORTÁZAR, 1994a, p. 64).

¹⁶ Carta a Jaime Alazraki, de 28 de setembro de 1981 (In: CORTÁZAR, Júlio. *Cartas: 1969-1983*, p. 1743)

Ponty atribuíram à relação do corpo como fundamentais para a constituição do ser. O ser se constrói na relação com o outro, seja a estabelecida pela alteridade com outro sujeito, seja a estabelecida com o mundo e as coisas. No entanto, os dois filósofos se afastam quanto ao modo como compreendem o estabelecimento dessa relação com o outro. Merleau-Ponty atribui maior valor ao corpo e aos sentidos na constituição do ser. Além disso, compreende que a relação com o mundo não se estabelece pelas dualidades entre sujeito e objeto. Para ele, tal distinção esconde nossa real situação em que o mundo e o sujeito estabelecem uma troca para a configuração da existência e que, por meio da percepção, o eu formaria um único corpo com o mundo.

Para chegar à percepção disso, o filósofo considerou a ascensão dos sentidos primeiramente antes de pensar nas questões da consciência reflexiva. Nesse sentido, Maurice Merleau-Ponty (1984), em uma de suas últimas obras, *O visível e o invisível*, remete-se às indagações da filosofia frente aos problemas da percepção e ao ser do mundo. Repassando algumas das posturas que a filosofia até então havia tomado em relação à visão do mundo e à existência do mundo, Merleau-Ponty defende uma nova atitude, voltada para a retomada do corpo como um “sensível exemplar”, uma coisa entre as coisas porque “se sente ao sentir que sente”. Dessa postura, decorre uma nova visão de subjetivo e objetivo, bem como do visível, os seres vistos, e do invisível, o pensamento.

Na primeira parte do livro, Merleau-Ponty se dedica a esclarecer o que é a chamada fé perceptiva. De acordo com o autor, a fé perceptiva é a nossa certeza de que o mundo é aquilo que vemos e o poder vê-lo atesta sua existência (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 15). Essa certeza, presente tanto no homem natural quanto no filósofo, passa a ser questionada, na tentativa de se vencer a evidência ingênua do mundo, para se saber o que são o *mundo*, o *nós* e o *ver*. Neste momento, o filósofo surge para “empreender uma verdadeira reforma no entendimento”, enfrentando, inclusive, certa censura por parte do homem natural que, de acordo com Merleau-Ponty, acusa-lhe de se ter distanciado dessa certeza primeira e obscurecido algo inicialmente tão evidente e simples, como, por exemplo, a fé de que há o mundo e de que o podemos ver.

É por isso que Merleau-Ponty vê aí uma razão para a filosofia procurar novas formas de se portar frente ao mundo e às coisas, não sendo necessário, portanto, negar a fé perceptiva. Já que, segundo o autor, “é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 15-16). Nesse sentido, para aprender a ver o mundo, é preciso tomar posse da visão e dizer o que é *nós*

e o que é *ver*. Para isso, a filosofia procuraria conduzir as próprias coisas à expressão, interrogando-as e fazendo-as falar.

A fé perceptiva, segundo o autor, possibilita ao homem a crença na supremacia de sua própria visão: eu, por meio do meu corpo, percebo o mundo. Merleau-Ponty ressalta que a relação entre as coisas e o corpo dá a impressão de possuímos o próprio mundo, mas também não nos garante estar diante de uma aparência (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 20). Dessa incerteza, criamos uma noção, ao mesmo tempo, de proximidade e de distância em relação às coisas: o corpo nos permite perceber enquanto destrói a ilusão de que a percepção coincide com as próprias coisas.

Merleau-Ponty, diante dessas incertezas que poderiam levar a desacreditar na existência do mundo, afirma ser mais importante saber o “sentido de ser do mundo”. Para isso, segundo ele, deveríamos repensar as noções a respeito de nossa experiência do mundo e ter na percepção a própria coisa e não uma representação, já que “a coisa está no ponto extremo de meu olhar” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 18).

É diante dessa dificuldade que, no papel de único conhecimento viável do mundo, à ciência é atribuída a função de “desvencilhar” aquilo que atrapalhe na definição e na descrição das coisas. No entanto, segundo Merleau-Ponty, a ciência também supõe a fé perceptiva, mesmo que apareça como “único conhecimento rigoroso”. É por isso que a ciência, em alguns momentos, julgou separar do objetivo – o verdadeiro – tudo que pareça ser subjetivo e revelador de nosso contato com as coisas. Entretanto, de acordo com Merleau-Ponty, essa exclusão do “subjetivo” se mostra como provisória: “a ciência reintroduzirá a pouco e pouco o que de início afastou como subjetivo; mas integrá-lo-á como caso particular das relações e dos objetos que definem o mundo para ela” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 25-26).

É a partir desse ponto que Merleau-Ponty critica a postura da ciência em julgar de posse de algo que consideraria objetivo em detrimento do que seria subjetivo e, portanto, não-científico. O problema aí, segundo o autor, estaria na determinação do que seria “objetivo” e “subjetivo” pela ciência. Na sua tarefa de objetivação, a ciência – Merleau-Ponty cita o exemplo da física – procurou determinar os limites do objetivo por uma medida definida pelo homem, sendo que essas determinações tinham a pretensão de retirar tudo o que parecesse refletir nosso contato com as coisas.

Essa pretensão, em vez de dissipar as obscuridades de nossa fé ingênua no mundo, torna-se, na verdade, sua “expressão mais dogmática, pressupondo-a e sustentando-se apenas graças a ela” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 26). Quando a

ciência atribui à fórmula o valor de um “Saber absoluto” estará tendo a mesma velha certeza de ter acesso às próprias coisas ou de ter sobre o mundo um poder de sobrevoos absolutos.

De acordo com Merleau-Ponty, essa postura científica foi mais facilmente detectada quando o homem passou a tentar o acesso a domínios que naturalmente não podia possuir: os espaços astronômicos e as realidades microfísicas. Nesses casos, a ciência procurou, na manipulação dos algoritmos, as provas de um conhecimento de algo que não podia ver a olho nu, o que, em si, não poderia garantir que não estaríamos exercendo, mais uma vez, a crença de chegar às próprias coisas, utilizando-se agora de um meio artificioso para fingir a objetividade que a ciência mesma operou.

Merleau-Ponty critica, portanto, a clivagem feita pela ciência que parece ignorar a relação entre observador e observado, parecendo, então, que “a ciência tivesse necessidade de excetar-se das relatividades que estabelece, de pôr-se ela própria fora do jogo, como se a cegueira para o Ser fosse o preço que tivesse de pagar por seu êxito na determinação dos seres” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 27).

Surge, então, para Merleau-Ponty, a necessidade de uma compreensão mais ampla da realidade. Essa compreensão não deveria estar presa a distinções e divisões feitas para salvar a percepção do mundo de um entendimento que fugisse ao racionalismo cartesiano. Dividir o mundo em objetivo e subjetivo, perceptível e invisível, realidade e irrealidade, sem compreendê-los como instâncias de uma mesma realidade não possibilitaria chegar às questões constitutivas do Ser.

Merleau-Ponty compreende que há uma incorporação do vidente no visível e que o corpo possui uma dupla natureza – ele é sensível e sentiente. Assim, o filósofo chega a afirmar que:

Há uma experiência da coisa visível como preexistindo à minha visão, mas não é fusão, coincidência: já que meus olhos que veem, minhas mãos que tocam também podem ser vistos e tocados, já que em consequência, neste sentido, eles veem e tocam o visível, o tangível, pelo interior, já que nossa carne atapeta e até mesmo envolve todas as coisas visíveis e tangíveis por que está envolvida, o mundo e eu somos um no outro, e do *percipere* ao *percipi* não há anterioridade, mas simultaneidade ou mesmo atraso. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 121)

Vemos, assim, surgir a noção de imbricação para Merleau-Ponty: não é fusão ou coincidência entre o eu e as coisas, é a noção de que “as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 121). É dessa perspectiva que vem a ideia de “quiasma”, a qual seria uma forma de superar a divisão e a rivalidade criadas a partir das noções de “subjetivo” e “objetivo” de um

pensamento filosófico-científico que julgava deixar as coisas em lugares bem definidos e se excetuava da questão do ser:

O quiasma em lugar do Para outro: isso quer dizer que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas cofuncionamento. Funcionamos como um único corpo.

O quiasma não é somente troca eu-outro (as mensagens que recebe é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objetivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como coisa (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 121).

Esse seria o pressentimento de que a realidade não estava sendo compreendida de todo, revelando a busca da compreensão do real e das relações com o outro. O quiasma revela-se como complexa rede de conhecimento, uma espécie de conhecimento mágico e, por outro lado, centrada no sensível, no corporal. A predominância do pensamento como re-criador do mundo para o homem perde terreno, nessa perspectiva, para o estado pré-reflexivo, o do mundo da percepção.

A noção de quiasma e de imbricação parece tocar bem de perto a ideia de participação referida por Cortázar: não há sujeito sem o outro e eles *participam* de uma mesma existência, na qual a ideia tradicional que distinguia entre objetivo e subjetivo não consegue responder as questões do ser-outro e do ser-em-si. Essa ideia tradicional não investe ainda no desconhecido do ser, no espaço escuro percebido por mim em volta dos meus olhos e que é a moldura do mundo visto, o invisível dentro de mim em volta do visível.

3.3 O olhar, uma busca: a representação artística

Em “Alguns aspectos do conto”, Cortázar afirma:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado de fantástico por falta de melhor nome, e se contrapõem ao falso realismo que consiste em pensar que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, tal como dava por certo o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita da existência de outra ordem, mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis e sim nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores de uma literatura à margem de todo realismo excessivamente ingênuo (CORTÁZAR, 1999, p. 348).

O trecho parece resumir bem os princípios orientadores da escrita literária de Cortázar, levando, inclusive, a pistas da relação dessa escrita com a realidade recriada nos contos. A rejeição do “falso realismo” ou do “realismo excessivamente ingênuo” nos revela a busca empreendida, o esforço por uma representação artística mais satisfatória, que se poderia comparar com a busca do ser diante da compreensão da complexidade do mundo e da própria existência.

Essa necessidade por uma representação literária, dentro do possível, mais abrangente para as questões humanas e, ao mesmo tempo, para as questões expressivas da arte, foi fruto de um processo de compreensão do objeto artístico, a realidade, e da arte objetivada, a literatura. Entretanto, essas mesmas questões, de certa maneira indissociáveis para Cortázar, nem sempre foram compreendidas dessa forma e, por muito tempo, chegaram a ser colocadas em lados opostos da discussão sobre o assunto.

A literatura da América Latina, principalmente a da segunda metade do século XX, ficou bem marcada pela busca de uma expressão nova para a realidade. Era como se o que foi feito, até aquele momento, não tivesse conseguido expressar algumas esferas desprezadas da existência humana, inclusive a do homem que se percebe fragmentado, diluído, já sabedor de que a realidade não podia ser dissecada e descrita facilmente. A objetividade pretendida pelas diversas formas de representação realista já dava mostras de não ter alcançado seu intuito, demonstrando uma crise na expressão artística. Isso acaba por se reverter em uma consciência crítica diante do absurdo do mundo.

Em Cortázar, essa situação converte-se na busca de uma linguagem artística que compreenda os interstícios da realidade, nos quais a representação literária não procura somente incorporar o fantástico ou o insólito, mas *revelar* que estes também *são* parte integrante do real.

Evidentemente que, para se chegar a esse tipo de compreensão, é preciso saber, antes, de onde provinha o “falso realismo” e, conseqüentemente, como surgiu essa reação a ele. Isso significa que houve um processo de mudança na visão que se tinha da realidade, da maneira como se entendia a sua percepção, como também da forma de compreender a arte em seu processo de expressão e em sua relação com o real.

Platão e seus seguidores compreendiam a arte como afastamento do mundo das ideias, uma cópia, já que seria a imitação do mundo sensível que, por seu lado, nesta perspectiva, não podia ser entendido como a realidade propriamente concebida. Essa perspectiva instaura, segundo Gilles Deleuze, em “Platão e o simulacro” (2000), uma

gama de divisões, hierarquias e categorias, como as que consideram a arte como duplo afastamento do mundo das essências ou a que distingue a cópia pelo grau de proximidade com o modelo, o original, atribuindo-lhes valores em razão disso.

A chave para a inversão ou quebra dessas hierarquias vem, de acordo com a referência de Deleuze, da “reversão do platonismo”. Nesta, o simulacro, situado na visão platônica abaixo da cópia, pois compreendia o maior afastamento do modelo, é uma espécie de triunfo da imagem em relação ao modelo, já que permitiria uma recomposição de uma nova ordem. A dissimilitude do simulacro passa a ser vantagem, pois dá um aspecto de criação para a pretensa cópia, mesmo porque deixa de ser mera cópia (DELEUZE, 2000, p. 259-271).

Com Aristóteles, na sua *Poética*, vemos que surge a maior aceitação da arte como representação da realidade. O artista saberia, nesse caso, o que imitar e de que forma se valeria dos gêneros para isso. Apesar disso, Aristóteles, de forma prescritiva, acaba por distinguir o tipo de imitação adequada de acordo com o objeto de representação. Assim, as imitações diferem e serão distinguidas entre si pelos objetos diferentes que imitam: a tragédia imitaria os superiores e, dessa forma, exigiria linguagem enobrecedora; a comédia teria como objeto os homens inferiores e a linguagem empregada seria mais vulgar (ARISTÓTELES, 1997, p. 20-21).

Dentro ainda dessa perspectiva de análise do objeto de representação na obra artística, Eric Auerbach, em *Mimesis* (1971), procuraria demonstrar que houve uma mudança dessa visão – a gradativa inserção na obra artística do homem no seu cotidiano não seria considerada mais matéria vulgar restrita às comédias – e autores como Virginia Woolf não se prenderiam mais à exposição de uma ação exterior. Ou melhor, essa ação exterior seria relativizada, perdendo espaço para a abertura e a exposição dos estados da consciência, das ações interiores.

Essa seria, assim, mais uma tentativa de aproximação do real presente na obra artística, pois visava a representar outras esferas da realidade humana. Entretanto, para autores como Cortázar, não bastaria apresentar a realidade em suas aparências, organizando-a em uma consciência que pretendesse ser objetiva até mesmo no relato dos estados mentais. Era como se faltasse algo, apesar de já se ter exposto a inquietação frente à realidade:

A literatura – foi dito antes – cumpre suas etapas paralelamente à atitude filosófica. Usando o romance como exemplo, vimo-lo transpor o período metafísico, do realismo ingênuo (até o século XVIII), para no século XIX adentrar-se no período gnosiológico, que culminaria na obra de um Proust. Mas eis que a inquietação conscientemente existencialista se dá no romance a partir

de Proust. Cumpridas as duas primeiras instâncias, o romancista descobre que entre ambas resta um hiato até então insuperável: por um lado, certa realidade objetiva aparentemente explorada pelo romance da primeira etapa, mas na qual ele percebe sinais (principalmente em suas intuições poéticas) que delatam como malconhecida, desconhecida ou conhecida pela metade. Por outro lado, uma acirrada introspecção, uma análise e descobrimento das possibilidades mais profundas do homem como consciência, sensação e sentimento (CORTÁZAR, 1998, p. 91).

É em função desse “hiato”, dessa realidade ainda não explorada, ou melhor, ainda não de todo exposta e representada, que Cortázar encontra nos surrealistas, nos existencialistas e em uma atitude que incorpora no seu fazer literário, tornando-se mais que um gênero, o fantástico, “por falta de melhor nome”, formas de compreensão da representação artística. Por isso, Cortázar compreende que a narrativa deva incorporar o poético e os gêneros literários devam tender a se diluir e se amalgamar, pois precisavam dar conta dessa expressão de mais esse espaço do real.

Dessa forma, o que Cortázar chama de “a suspeita da existência de outra ordem, mais secreta e menos comunicável” é o hiato que persistiria na representação artística. Assim, seria preciso agregar a representação artística e a realidade, surgindo o desvão de um mundo mágico, irracional, no qual o fantástico e o insólito poderiam chegar perto dessa revelação. Surge, então, nesse processo, a necessidade de criação ou mesmo uma destruição de certos cânones literários, de certas formas artísticas, de certo pensar literário. É o que Davi Arrigucci Júnior chama de “destruição”, em *O escorpião encalacrado*, o arriscado jogo compreendido na busca da totalidade humana.

Apesar do risco da empreitada, podemos dizer que se presente uma outra ordem, outras possibilidades do humano, outro compreender-se no mundo e nas coisas. É a esperança de o hiato virar ponte.

Diante da necessidade de uma nova linguagem-ponte para a representação da realidade – no caso, dessa realidade sob a suspeita de uma ordem mais “secreta e menos comunicável”, o fantástico – ou o que foi convencionado chamar como fantástico – surge ao mesmo tempo como gênero e como esperança de comunicação.

De acordo com Martha J. Nandorf, em “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, ensaio presente em *Teorías de lo fantástico*, o fantástico foi, quase sempre, submetido a uma hierarquia na história da teoria da literatura, posto de fora das relações com a realidade. Isso porque a realidade representada deveria ser a

do “estrecho y simplificado reino de lo racionalmente cognoscible”¹⁷ (NANDORF, 2001, p. 254).

Segundo Nandorf, autores como Tzvetan Todorov ou Rosemary Jackson, inegavelmente preocupados com o gênero fantástico, estariam ainda colocando o fantástico em uma distinção que reduziria suas possibilidades, já que estaria presente em uma hierarquia compreendendo os modos mimético, maravilhoso e fantástico sob um enfoque ainda aristotélico. Isso porque, nessa distinção de modos, o fantástico seria uma mera disjunção provisória de uma realidade mimeticamente concebida. É a concepção do fantástico como “vacilação do leitor” e que compreende uma solução ao final do que aparece como “sobrenatural”, formando a dicotomia entre realidade cotidiana e sobrenatural.

Martha J. Nandorf considera que a concepção de Todorov exclui da realidade conhecível o fantástico, enquanto que Rosemary Jackson vê no fantástico uma ausência no real, algo negativo e reprimido. Nandorf, diante dessas concepções, questiona:

Y, de hecho, tales podrían ser las consecuencias lógicas de lo fantástico, pero ¿no estaremos acaso imponiéndole categorías extrañas, al considerar que mantiene una relación marginal con la realidad racional?¹⁸ (NANDORF, 2001, p. 256).

A autora argumenta que, nas narrativas contemporâneas, o fantástico não é simplesmente um desvio da realidade racional, sendo que não seria possível associá-lo – como se fazia em relação às narrativas do século XIX – a uma divisão da experiência entre “real” e “irreal” ou um “meio-termo indeterminado” (NANDORF, 2001, p. 257).

Para Nandorf, uma concepção de fantástico deveria levar em conta que a realidade representada nas narrativas inclui “níveis de experiência diferentes”:

Por esa vía, el inconsciente y lo irracional – o arracional – no existen solamente como fuerzas antisociales o antirreales, sino como unos modos de ser legítimos en la infinita variedad de posibilidades que la indeterminación del lenguaje pone de manifiesto¹⁹ (NANDORF, 2001, p. 257).

Nesse sentido, a proposta de Jaime Alazraki de um “neofantástico” para definir melhor as narrativas contemporâneas é vista por Nandorf como mais apropriada para dar conta de um “fantástico” e um “sobrenatural” que convivem com o cotidiano sem

¹⁷ “estrito e simplificado reino do racionalmente cognoscível” (tradução minha).

¹⁸ E, de fato, tais poderiam ser as consequências lógicas do fantástico, mas não estaríamos acaso impondo-lhe categorias estranhas ao considerar que mantém uma relação marginal com a realidade racional? (tradução minha).

¹⁹ Por essa via, o inconsciente e o irracional – ou arracional – não existem somente como forças antissociais ou antirreais, senão como uns modos de ser legítimos na infinita variedade de possibilidades que a indeterminação da linguagem põe da manifesto (tradução minha).

que, com isso, sejam considerados uma esfera inferior ou que precisam ser excluídos e opostos ao racional.

A necessidade de nomenclatura que se aproximasse desse produto literário específico do século XX se deu porque, na visão de Alazraki, houve diferenças fundamentais entre a literatura contemporânea e a do fantástico tradicional: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Alazraki afirma que o neofantástico assume uma visão diferente do mundo real, se comparado com o fantástico clássico:

si lo fantástico asume la solidez del mundo real – aunque para “poder mejor devastarlo”, como decía Caillois –, lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica²⁰ (ALAZRAKI, 2001, p. 276).

Outro aspecto diferenciador entre essas duas formas de expressão seria a intenção. Se para o fantástico, a intenção seria provocar medo ou terror no leitor, isso já não ocorreria no neofantástico. Mesmo que ainda ocorra no neofantástico uma inquietação ou uma perplexidade, estas vêm carregadas, segundo Alazraki, de “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que se resisten al lenguaje de la comunicación”²¹ para contrapor ao sistema conceitual ou científico (ALAZRAKI, 2001, p. 277). Por mais que os sistemas científicos ou conceituais buscassem a ordenação do mundo, este, para escritores como Cortázar ou Borges, seria algo caótico e tais sistemas ordenatórios da ciência não passariam, portanto, de meras “ficções”. E a ordem do mundo real seria, na verdade, “opaco, ilegível e caótico” (ALAZRAKI, 2001, p. 277).

Por último, Alazraki destaca o *modus operandi* do neofantástico, no qual, desde as primeiras linhas, já nos coloca frente ao elemento fantástico, sem ter que contar com a maquinaria sutil e gradativa, responsável por uma atmosfera ou *pathos* na narrativa fantástica tradicional (ALAZRAKI, 2001, p. 279). Nesse sentido, a realidade cotidiana não é mais minada aos poucos pelo evento atemorizador, mas a ela é acrescentada outro modo de ver o real, no qual “el relato neofantástico alude a sentidos oblíquos o metafóricos o figurativos”²² (ALAZRAKI, 2001, p. 280).

²⁰ se o fantástico assume a solidez do mundo real – ainda para “poder melhor devastá-lo”, como dizia Caillois –, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um subterfúgio que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica (tradução minha).

²¹ metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que se resistem à linguagem da comunicação (tradução minha).

²² o relato fantástico alude a sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos (tradução minha).

A vantagem da teoria de Alazraki seria a de que compreenderia e abarcaria melhor a gama de narrativas tão diversas, como são as de Cortázar, por exemplo. Já que elas – por seu caráter de aceitação do elemento estranho ou de, a partir do elemento estranho, criar novas possibilidades do real – seriam, de pronto, excluídas de uma classificação que teria como base a teoria de Todorov, como foram, por exemplo, as narrativas de Kafka, demonstrando a limitação da teoria.

Uma possível desvantagem da teoria de neofantástico de Alazraki é a de que não entenderia como o gênero fantástico atual possa ser, de certa forma, uma das possibilidades de transformação pela qual o gênero tradicional – cuja culminação ocorreu no século XIX – tenha passado a ponto de chegar, pelos inúmeros movimentos de ruptura, ao gênero consagrado nas narrativas de Borges e de Cortázar. Alazraki destaca, sobretudo, as diferenças entre ambos e isso, a longo prazo, gera um desconforto quando pensamos nas realizações futuras do gênero. É como se considerássemos não mais como romance o gênero que, hoje, com as inovações apresentadas em *Rayuela* ou *Ulisses*, tenha se afastado, em definitivo, do gênero utilizado por Balzac e Flaubert, por exemplo. De qualquer forma, as concepções de Alazraki representam um avanço no estudo de narrativas que não cabem nos moldes das praticadas no século XIX.

Dentro dessas “realizações”, ou seja, desse colocar o real na ficção, haveria outro caminho que, para Cortázar, seria fundamental para suas concepções de realidade e de literatura. Ao longo de sua produção crítica e teórica, Cortázar demonstrou interesse por uma realidade refletida por um “certo” surrealismo e existencialismo²³, além de compreender o poético como mais próximo da expressão da realidade.

²³ Davi Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado*, referiu-se à presença de um “certo” surrealismo na obra de Cortázar. Isso porque o autor de *Rayuela* não assume o surrealismo como escola, mas sim aproveita algumas das experiências surrealistas como, por exemplo, a postura de incursão pelo insólito ou a de ruptura dos gêneros e da linguagem literária (ARRIGUCCI Jr, 1973, p. 99-116).

4 MIRAR E VISLUMBRAR O ENCONTRO DO SER

*Curioso: en primera acepción “mirar” es más intencional y deliberado que “ver”; pero en ese estado de participación instantánea, el hecho de mirar se vuelve sólo el vehículo que nos lleva a ver, y el acento cambia bruscamente²⁴.
(Cortázar, em carta de 1981 a Jaime Alazraki)*

Cada parte deste capítulo dedicar-se-á à análise de diferentes aspectos dos contos de Julio Cortázar que chamaremos de formas do olhar. A primeira forma do olhar aparece nas narrativas que colocam a percepção em uma berlinda, fazendo surgir inúmeras questões: como confiar no olhar? Como confiar nas diferentes formas de perceber e de re-apresentar o real, entre elas o narrador? A segunda forma do olhar participa das narrativas em que a problemática do duplo pode levar às questões da percepção do sujeito em relação a si e ao outro, bem como à percepção dos elementos da representação artística, que recobrem uma recriação do real. Por fim, temos o movimento de busca que, entretanto, já entrevê em uma nova forma narrativa a maneira de des-cobrir o real e o de realizar na forma artística algumas instâncias do homem.

4.1 Mirar rezuma falsedad: o olhar sob suspeita

Em “Las babas del diablo” (2008b), a personagem, um tradutor e fotógrafo amador franco-chileno, relata um episódio fantástico. Em uma manhã de domingo, Roberto Michel sai para fotografar alguns monumentos de Paris e, após percorrer algumas ruas, senta-se no parapeito da ilha Saint-Louis para aguardar um horário com melhor luz. Nessa ilha, a personagem passa a observar um casal que considerara curioso: uma mulher loura e um garoto na faixa dos catorze anos. Segundo a percepção de Roberto Michel, os dois formariam um casal e não uma dupla de mãe e filho, principalmente após notar atitudes sedutoras por parte da mulher e de se impressionar com os gestos de insegurança e de aflição apresentados pelo garoto.

Diante dessas impressões, Michel decide fotografar o casal e tentar compreender o que se passa. Nesse momento, ele percebe outro espectador da cena: um velho num

²⁴ Curioso: na primeira aceção “olhar” é mais intencional e deliberado que “ver”; mas nesse estado de participação instantânea, o ato de olhar se torna só o veículo que nos leva a ver, e o acento muda bruscamente (tradução minha).

carro próximo ao casal. Ao perceber que foi fotografada, a mulher se enfurece e tenta tomar-lhe o filme da máquina. O garoto aproveita o instante para fugir e, em seguida, Roberto Michel também procura salvar o filme da máquina e parte em fuga.

Após alguns dias do ocorrido, Michel está em casa e tenta trabalhar numa tradução. Em frente à sua mesa de trabalho, ele dependurou a ampliação da fotografia revelada. Entre uma frase e outra do texto, ele observa a fotografia que, estranhamente, começa a ganhar vida e tanto o cenário quanto as personagens passam a se mexer. Na fotografia, onde ele julgava só ter fotografado o casal, surge a imagem do velho. O velho, então, aparece-lhe na figura de um corruptor e a cena torna-se grotesca para o fotógrafo. Roberto Michel grita para a foto, no intuito de salvar o garoto mais uma vez. E, aproveitando-se do instante em que o velho e a mulher voltam sua atenção para Michel, o menino foge para fora da cena. Nesse momento, o velho volta-se contra o fotógrafo na tentativa de matá-lo, saindo da moldura da fotografia, ou melhor, parecendo sair, já que toda narrativa instaura a dúvida sobre a verdade dos acontecimentos.

O conto parece nos apresentar um cenário preocupante: como confiar na visão, como confiar nas diversas formas de apreensão e de representação da realidade, se todas elas podem estar marcadas por um olhar subjetivo, um olhar que “contamina” de subjetivo o que vê? Tal cenário pode levar ainda a vários desdobramentos, dentro dessa e de outras narrativas. O primeiro desdobramento diz respeito à percepção e, em seguida ou mesmo simultaneamente, ao da representação da realidade.

Podemos perceber que, no que se refere à apreensão da realidade, a visão passa, de um produto da distração, algo aparentemente descompromissado, para a revelação de uma questão problemática dentro das narrativas de Cortázar.

Dessa forma, temos o primeiro movimento do olhar, apresentado na narrativa “Las babas del diablo”, pode parecer aparentemente descompromissado, por vezes distraído, mas que é o princípio de um jogo complexo instaurado com a realidade. Roberto Michel sai de casa em um domingo para tirar fotografias e vaga pelas ruas da cidade:

Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle. Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d’Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recité unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza cuando paso delante del hotel de Lauzun (y eso que debería acordarme de otro poeta, pero Michel es un porfiado), y cuando de

golpe cesó el viento y el sol se puso por lo menos dos veces más grande (quiero decir más tibio, pero en realidad es lo mismo), me senté en el parapeto y me sentí terriblemente feliz en la mañana del domingo²⁵ (CORTÁZAR, 2008b, p. 285).

No começo do seu relato, Roberto Michel aparece como um típico *flâneur*. Com sua câmera, Michel sai para tirar fotografias, atividade paralela a de tradutor, e aproveita para andar calmamente pela cidade, observando as fachadas dos prédios, o movimento do vento, a luminosidade do sol. Passeando pelas ruas, o fotógrafo se perde em divagações e se lembra de um poema, demonstrando descontração e tranquilidade²⁶.

Ainda que, nesse primeiro momento, os movimentos dos seus olhares estejam cheios de elementos que nos remetem a um homem que pretende “captar as coisas” como são, a personagem de Cortázar logo apresenta um conflito diante de sua própria percepção. Lembre-se que o narrador, no trecho acima citado, já se refere a Michel como um “porfiado” e, na sua teimosia, em vez de pensar em um poema de Baudelaire, perde-se em fragmentos de poemas de Apollinaire. Apesar de ser simples índice de que o personagem está em posição distraída, a teimosia começa a revelar uma postura rebelde da personagem.

Depois de narrar o seu flamar pela cidade, Michel passa a remontar o momento em que fixará sua atenção no casal:

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja y, claro, palomas; quizás alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. De un salto me instalé en el parapeto y me dejé envolver y atar por el sol, dándole la cara, las orejas, las dos manos (guardé los guantes en el bolsillo). No tenía ganas de sacar fotos y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito²⁷. (CORTÁZAR, 2008b, p. 286).

²⁵ Mas o sol também estava lá, cavalgando o vento e amigo dos gatos, e por isso nada me impedia de dar uma volta pelos embarcadouros do Sena e tirar umas fotos da Conciergerie e de Sainte-Chapelle. Eram apenas dez da manhã, e calculei que lá pelas onze haveria boa luz, a melhor possível no outono; para passar o tempo, derivei até a ilha Saint-Louis e fiquei andando pelo Quai d’Anjou, olhei um pouco o hotel de Lauzun, recitei para mim mesmo uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça quando passo na frente do hotel de Lauzun (embora devesse ter recordado outro poeta, mas Michel é um teimoso), e quando de repente acabou o vento e o sol ficou pelo menos duas vezes maior (quero dizer, mais cálido, mas na verdade é a mesma coisa), sentei-me no parapeito e me senti terrivelmente feliz na manhã de domingo (CORTÁZAR, 1994a, p. 62).

²⁶ Davi Arriguicci Jr. (1973) chama a atenção para essa *flânerie* da personagem, principalmente da disponibilidade do *flâneur* para a percepção, semelhante à que se referira Baudelaire, poeta que fora hóspede do hotel de Lauzun, cuja referência aparece nesse trecho do conto.

²⁷ Depois continuei pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde existia a íntima pracinha (íntima por pequena e não por recatada, pois dá o peito inteiro ao rio e ao céu) que eu gosto e regosto. Não havia nada além de um casal e, claro, pombas; talvez alguma das que agora passam pelo que estou vendo. Num salto me instalei no parapeito e me deixei envolver e atar pelo sol, dando-lhe o rosto, as orelhas, as duas mãos (guardei as luvas no bolso). Não tinha vontade de tirar fotografias, e acendi um

Interessante, ainda, nesse trecho, é como Michel se descreve com todos os sentidos aguçados, parecendo deixar de lado a necessidade de tirar fotografias. Sua percepção parece satisfeita com que apreende, colocando todo o seu corpo de encontro com o mundo (Michel, que já sentia o sol no rosto, tira as luvas e deixa suas mãos livres para também senti-lo).

Entretanto, em um desses momentos de relaxamento e de aparente distração, ao aproximar do cigarro a chama do fósforo, a personagem vê pela primeira vez o garoto. Se Michel colocava todos os sentidos para perceber o que havia em volta, como estaria distraído? Sua *flânerie*, com aparente forma de distração²⁸, está, na verdade, envolta por uma necessidade de percepção aguçada. É aquela necessidade primeira de “captar as coisas”, e ela se dá em uma abertura que somente a percepção desautomatizada do cotidiano poderia permitir. O *flâneur* Michel, ao mesmo tempo em que se liga com o que há de mais corriqueiro e, aparentemente, sem nenhum acréscimo à percepção, demonstra uma necessidade de um olhar mais atento, aquele olhar ao qual a percepção superficial do cotidiano retirou.

Para Walter Benjamim (1989), o fato de parecer ocioso possibilita e favorece ao *flâneur* a disponibilidade para perceber mais facilmente alguma atividade suspeita do observado:

Sua [a do *flâneur*] indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande (BENJAMIM, 1989, p. 38).

No conto de Cortázar, a percepção de Roberto Michel parece levar ao desvendamento de algum crime, ainda que para ele só lhe apareça no primeiro momento como conjectura. As conjecturas de Michel só lhe são possíveis por ele estar com o olhar disponível e, ao mesmo tempo, despido de certos hábitos perceptivos que o cotidiano impõe.

De acordo com Nelson B. Peixoto, esse olhar está presente no pós-modernismo sob a forma do “olhar do estrangeiro”. Sobre isso Peixoto afirma:

aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha

cigarro para ter o que fazer; creio que no momento em que aproximava o fósforo do cigarro vi pela primeira vez o rapazinho (CORTÁZAR, 1994a, p. 63).

²⁸ Em entrevista a Ernesto González Bermejo, Cortázar refere-se a uma capacidade de “fixar a atenção nas desatenções” para que, “paradoxalmente, concentrem a sua capacidade de distração; para despertar uma permeabilidade que a inteligência racional, a vida diária e suas rotinas bloqueiam, implacavelmente” (BERMEJO, 2002, p. 75).

aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são (PEIXOTO, 2002, p. 363).

É interessante notar que, no conto de Cortázar, Michel tem dupla nacionalidade – é franco-chileno – e tem dupla ocupação. Além disso, a ocupação das horas vagas, a fotografia, permite-lhe vagar pela cidade e se preocupar com o que é visto. O fato de ser estrangeiro e a ocupação de fotógrafo acabam por permitir um olhar que precisa retirar tudo o que o costume e a convenção do local acabam por impor sobre a percepção dos habitantes da cidade. Michel precisa estar livre do convencional, do corriqueiro e, ao mesmo tempo, buscar novos sentidos para o cotidiano, para o que está a sua volta.

Segundo nos fala Peixoto, o estrangeiro olha como se fosse a primeira vez – está menos envolto pelo hábito perceptivo – e está livre da representação que se faz da paisagem; parece, portanto, mais próximo de deixar “as coisas aparecerem como são” (PEIXOTO, 2002, p. 363).

De acordo ainda com Peixoto, a figura do estrangeiro e de seu olhar diferenciado aparece como uma reação à banalização das imagens e da constituição da imagem como ela própria uma realidade e, dessa forma, o princípio da representação deixaria, cada vez mais, de existir (PEIXOTO, 2002, p. 362). Esse processo decorreria da confrontação do indivíduo contemporâneo com a visão superficial do mundo, já que tudo fica marcado pela velocidade, inclusive a percepção:

Mudanças na estrutura urbana, na arquitetura, nos meios de comunicação e transporte viriam alterar profundamente a própria constituição da realidade. Hoje o real é ele mesmo uma questão. As autopistas de alta velocidade – além da informatização – transformam por completo o perfil das grandes cidades e portanto a nossa experiência e nossa maneira de ver. O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente *velocidade* determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós (PEIXOTO, 2002, p. 361, grifo do autor).

É interessante notar que o processo de confrontação de uma vida urbana com maior inserção da máquina e da velocidade já começa a configurar uma realidade diferenciada daquela em que vivia o homem à época de Baudelaire. Mesmo que esse processo já estivesse em curso, por isso a frequente aparição dos elementos da modernidade na obra de Baudelaire, a modernização ganharia maior dimensão no século seguinte, principalmente com a repercussão dos problemas sociais decorrentes disso. Na

literatura o reflexo dessas questões atinge maior agudeza e ainda com maior matiz na literatura da América Latina que ainda vivia sob o jugo de ditaduras e do imperialismo.

No século XX, e ainda depois de duas grandes guerras mundiais, o homem contemporâneo sente maior necessidade de ver as coisas como elas realmente são, pois tudo lhe aparece numa visão superficial, *rápida*, acelerada. A imagem ganha mais espaço, praticamente suplantando o que deveria representar. Essa saturação de imagens, aliada com a falta de disponibilidade para a contemplação, necessária para tentar compreender o mundo, pode ter gerado uma crise de percepção e, como tentativa de se aproximar novamente das coisas, pode ter havido a recriação da figura do *flâneur*.

Além dessa re-visão das imagens e da realidade representada que as vanguardas europeias empreendem nesse período, a literatura latino-americana, por seu lado, estará voltada para a recriação da percepção de sua identidade político-social e artística. Isso traria a necessidade de reavaliar a visão que teriam dos modelos literários, bem como da realidade na América Latina. Nesse sentido, Cortázar reflete uma necessidade de questionar a percepção do cotidiano e, particularmente, o olhar da literatura diante da realidade e a representação artística.

O *flâneur*, sem compromisso com a velocidade, poderia olhar de forma mais profunda para essa nova realidade. Michel acaba por nadar contra a corrente, flana livre pelas ruas, sem maior compromisso a não ser com o *ver*, o *sentir a vida*; ele assume uma postura de rejeição à velocidade, procura ver a vida em seus detalhes, por vezes insignificantes para um transeunte de uma grande cidade qualquer, como o banho de sol de gatos. Com seu olhar de estrangeiro, olha para a cidade como se fosse o seu primeiro olhar para a vida.

Nesse momento, Michel parece estar próximo das coisas, interessado em apreendê-las como verdadeiramente são. No entanto, e é preciso que se diga, ele leva consigo a câmera, símbolo, neste caso, de uma apreensão objetiva, e pretende com isso ter uma visão também objetiva do mundo. O narrador revela essa intenção, metaforizada com a relação do seu olhar com o da câmera:

Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (ahora pasa una gran nube casi negra), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Contax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250²⁹ (CORTÁZAR, 2008b, p. 286).

²⁹ Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmera lhe impõe insidiosa (agora passa uma grande nuvem quase negra), mas não desconfiava, sabedor de que se bastava sair sem a Cóntax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250 (CORTÁZAR, 1994a, p. 63).

É interessante notar nesse trecho que Michel explicita o desejo ou mesmo a imposição de se ter uma visão um tanto quanto objetiva da realidade e que, no entanto, não consegue fugir da permuta entre seu olhar pessoal e o da Contax. Além disso, Michel afirma que, sem a câmera, recuperaria o olhar do *flâneur*, ou seja, o olhar distraído e sem enquadre, um olhar que não tivesse nenhum tipo de limitação como, por exemplo, o recorte inevitável de uma visão socialmente definida ou mesmo das limitações psicológicas. O que se terá, na verdade, é um conflito entre a tentativa de se ter uma visão objetiva e a uma visão resultante marcada inevitavelmente pelo sujeito. A visão de *flâneur* não poderia, nesse caso, ser recuperada ou não passaria de uma tentativa frustrada de recuperá-la, como uma visão edênica, irrecuperável por causa da perda.

É, então, nesse momento, que a pretensão de apreender objetivamente o mundo lhe oferece um cenário problemático.

Sobre essa pretensão de apreender o mundo objetivamente, como foi a da ciência em vários momentos de sua história, Merleau-Ponty (1984) alerta que aquela possa esconder o fato de também estar ligada à fé perceptiva: julgar chegar às coisas por meio da percepção. Além disso, o filósofo acrescenta que a ciência procurou afirmar a exclusão da subjetividade de seus domínios, o que só poderia levar a uma atitude ingênua, já que a exclusão da subjetividade é feita aproveitando-se de critérios particulares ou subjetivos, o que invalidariam a visão “objetiva” pretendida.

No conto, podemos perceber que Michel, ao começar o relato de um acontecimento, parece refletir a ideia que se faz do homem contemporâneo sob o signo da ciência: julga chegar às coisas se estiver munido de olhar “objetivo”. E é justamente aí que surge o impasse: ele consegue, de fato, com a visão julgada objetiva, chegar a toda a realidade, na sua forma mais completa e complexa? Não seria o olhar de *flâneur* indício de um sujeito com relação diferenciada com o mundo, de uma reação ao olhar superficial? Ele se desliga do cotidiano nas formas superficiais e se fixa nos detalhes, mas ainda não estaria, de todo, livre da pretensão da objetividade? O problema, nesse caso, não seria tentar ser objetivo; o problema maior residiria na determinação do que é ou não objetivo ou subjetivo e *como* separá-los na nossa percepção do mundo e de nós mesmos.

De qualquer forma, podemos perceber no conto uma transição do olhar de Michel a partir do trecho: “No tenía ganas de sacar fotos y encendí un cigarillo por

hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito” (CORTÁZAR, 2008b, p. 286). Nele, a personagem, que demonstrava descontração, passa de um olhar sem grandes pretensões para o olhar interessado, atento, como o olhar de um *voyeur*. A partir desse ponto, Michel, mesmo imbuído dessa necessidade de captar as coisas – leva consigo, inclusive, um objeto captador de imagens –, apresenta a dificuldade em definir o que vê e, na sua narração, a imprecisão começa a tomar conta do narrado:

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas³⁰ (CORTÁZAR, 2008b, p. 286).

A visão, neste trecho, começa a ganhar certa complexidade. Não estamos mais diante de um sujeito seguro do que vê, como o que aparecia no trecho citado anteriormente, no qual o personagem narra quando estava vagando pela cidade enquanto esperava pela melhor luz para fotografar a Conciergerie e a Sainte-Chapelle. Naquele momento, não parecia haver se instaurado nenhuma incerteza ou dúvida diante do que era percebido.

No entanto, a partir de “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre”, as expressões “lo que había tomado” ou “se parecía” começam a introduzir a noção de imprecisão ou de incerteza. Como saber se o que foi visto era de fato um casal ou se tratava de uma mãe com o filho? Michel passa, então, a se interessar pela cena, procurando distinguir o que para ele não podia ser considerado convencionalmente como um casal. Podemos considerar a sequência como a primeira exposição da crise desse olhar, com o seu ápice na descrição da mulher:

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas, y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría – dos palabras injustas – y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde³¹ (CORTÁZAR, 2008b, p. 287-288).

³⁰ O que havia tomado por um casal parecia muito mais um menino com a mãe, embora ao mesmo tempo eu percebesse que não era um menino com a mãe, de que era um casal no sentido que damos sempre aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos ou abraçados nos bancos das praças (CORTÁZAR, 1994a, p. 63).

³¹ Do garoto recorde a imagem antes que o verdadeiro corpo (isto se entenderá depois), enquanto agora tenho certeza de que da mulher recorde muito melhor seu corpo que sua imagem. Era delgada e esbelta, duas palavras injustas para dizer o que era, e vestia um casaco de peles quase negro, quase longo, quase belo. Todo o vento dessa manhã (agora soprava de leve, e não fazia frio) havia passado por seu cabelo

Estaria aí configurada uma crise da percepção que poderia ser considerada como o segundo movimento do olhar da personagem narradora, já que o primeiro movimento do olhar, como nos referimos anteriormente, seria aquele cuja percepção parece livre e sem grandes complicações. Além disso, aquele primeiro movimento do olhar é também o do estrangeiro, livre dos hábitos perceptivos e superficiais da realidade. É um olhar que faz com que o vidente acredite chegar às coisas como elas são, já que sua percepção parece livrar-se das imposições da visão de um habitante comum, preso ao hábito perceptivo e automatizado, incapaz de apreender detalhes ou de se aprofundar frente ao que vê.

Esse segundo movimento do olhar, o de crise, pode gerar, por conseguinte, a desconfiança e a suspeita sobre quem percebe. Michel, fixado na visão da mulher e do garoto, vê-se diante da impossibilidade de assegurar se o que vê é, de fato, o que pensa ser: a mulher e o garoto formariam um casal? Se se trata de um casal, por que este lhe provocaria estranheza? As respostas são apenas tentativas de compreensão e a narrativa da personagem passa a refletir, na linguagem, a imprecisão e a dúvida presentes no resultado da apreensão do sujeito, agora desconfiado com a influência de sua subjetividade sobre o que é percebido.

É nesse momento que recai sobre esse *flâneur* a vocação para detetive a que se referira Benjamin (1989) no seu estudo sobre Baudelaire. Buscando entender como a figura do *flâneur* passa a ser compreendida para o autor de *As flores do mal*, Benjamin recorre ao *flâneur* de “O homem da multidão”, conto de Poe, cujo narrador-personagem persegue um transeunte que lhe chama a atenção. Podemos dizer que, assim como o *flâneur*-detetive de Poe, Roberto Michel de “Las babas del diablo”, ainda que sua percepção não possa ser totalizante, julga pela aparência o que vê, acredita que ao procurar as pistas, estas o levarão a verdade dos fatos.

No entanto, o narrador deixa escapar que seu intuito de revelação da realidade pode ser, na verdade, uma tentativa frustrada que a própria linguagem denunciaria. Arrigucci Jr. chama a atenção para a caracterização aproximativa da mulher e para o malogro da linguagem na tentativa de recontar os fatos presenciados por Michel (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 270). Do que temos da descrição da mulher, nada é. Isso

louro que recortava seu rosto branco e sombrio – duas palavras injustas – e deixava o mundo de pé e horrivelmente sozinho diante de seus olhos negros, seus olhos que caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos no vazio, duas rajadas de lodo verde. Não descrevo nada, na verdade tento entender. E disse duas rajadas de lodo verde (CORTÁZAR, 1994a, p. 64).

porque a recorrência da palavra “quase” e da expressão “duas palavras injustas” denuncia a insuficiência da linguagem para conseguir uma descrição mais “fiel” do que foi visto.

Além disso, os pares de palavras “delgada” e “esbelta” ou “branca” e “sombria” reforçam a ideia de uma imagem não facilmente descrita por uma única palavra e que necessita, até mesmo, juntar duas noções que parecem contrárias como, por exemplo, o par “branca e sombria”. A descrição dos olhos da mulher também passa por essa junção de ideias contrapostas, contrárias, e, por isso mesmo, tentariam se aproximar mais do caráter escorregadio da mulher. Segundo afirma Arrigucci Jr., essa descrição une o contraditório e o ambíguo:

Os olhos negros, que tanto se destacam contra sua pele branca (embora sombria) e seus cabelos loiros, têm algo de alado, de ave das alturas (ainda que de rapina). Os três símiles com que se designa o movimento dos seus olhos (“sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde”) configuram a expressão mais profunda dessa ambiguidade essencial: as conotações implicadas põem em contacto, através do violento mergulho das águilas, o mundo das alturas, das nuvens e do vento, isto é, o espaço aberto ao livre movimento, com a estagnação pantanosa, com o mundo rasteiro do *fango verde*. A imagem mais poderosa, *dos ráfagas de fango verde*, reforçada ainda no texto pela reiteração, une os dois mundos contrapostos: um elemento metonímico do vento (ráfagas) [...] e a estagnação, a baixeza moral, conotada pelo *fango verde* (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 273).

Somente uma linguagem também ambígua e contraditória poderia dar conta de uma percepção que não consegue determinar o objeto da visão. Apesar de mostrar o malogro da linguagem na caracterização da mulher e do garoto e na narração dos fatos, podemos notar que a linguagem ganha em poeticidade, procurando abarcar elementos, por vezes, até díspares, na busca de novos significados ou de significados ainda não explorados e que a linguagem cotidiana já não consegue expressar. Se a linguagem se mostra insuficiente, seria preciso explorá-la, reordená-la e colocá-la em uma forma inusitada, mas que, por outro lado, insinua uma busca de precisão, mesmo diante do fugidío.

Nesse intuito de explorar os significados, a expressão ambígua na linguagem já se apresenta a partir do próprio título do conto: o fenômeno “Las babas del diablo” também seria conhecido pelo nome de “hilos de la Virgen” e é saída das pequenas aranhas do ninho dependuradas pelos fios que produzem (CORTÁZAR, 2008b, p. 292). A presença dos dois nomes na narrativa representaria a natureza ambígua da situação do garoto, já que se referem, ao mesmo tempo, à busca pela autonomia e pela independência, bem como o risco dessa empreitada.

A expressão de uma realidade ainda não explorada de todo é reafirmada por essa busca do poético no prosaico e isso faz parte de escolhas: explorar o que não foi ainda explorado na realidade ou mesmo considerado pela racionalidade e buscar a sua expressão que a linguagem comum – no sentido da que foi praticada até então na literatura – já não permitiria ou que já se mostrou fracassada nesse intuito. É esse o cerne dessa busca da obra literária de Cortázar e que se resume na procura da expressão mais aproximada do ser e de sua necessidade de humanização. Esse amálgama da linguagem poética com a cotidiana ou prosaica refere-se à outra possibilidade da escrita de Cortázar. Os gêneros perdem as formas tradicionais, a prosa e a poesia estão em constante intercâmbio, e isso se faz presente em praticamente toda a obra literária e até mesmo nos escritos críticos e teóricos.

É ainda dentro dessas possibilidades de expressão artística que o que se convencionou como fantástico ganha uma função, ao mesmo tempo estética, poética e de cunho existencial no texto: revelar a irrealidade e o irracional como elementos constituintes da realidade do homem, e multiplicar os sentidos possíveis da obra literária, pois estaria mais aberta a múltiplas interpretações e revelações.

Assim, com o objetivo de ampliar a noção que se tem de real, Cortázar utiliza-se do fantástico para que, com seu efeito de estranhamento, surja uma percepção mais crítica, um olhar mais agudo e, de fato, mais fiel a todas as instâncias do homem e do mundo, porque, pela quebra dos “hábitos perceptivos, desmascara o mundo, revela o real” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 42).

Percebemos que o aparecimento do evento fantástico no conto “Las babas del diablo” coloca o sujeito frente a sua insuficiência e, ao mesmo tempo, frente ao conflito da sua tentativa malograda de objetividade – que o leva à aniquilação e a transformar-se também em uma máquina, a fotográfica³². Para isso acontecer, o narrador-personagem passa por uma espécie de revelação que somente o filme *revelado* e a fotografia com vida possibilitaram. É a suspeita instaurada de que no mundo há algo invisível a nossa percepção limitada. Somente com a inserção do fantástico Michel enxerga o que não conseguira perceber no dia do passeio pelas ruas de Paris: a realidade guarda múltiplos sentidos, muitos deles são decorrentes de estratos profundos e repugnantes do homem, revestidos com as capas da racionalidade, mas que, nem por isso, deixariam de existir.

³² Arrigucci Jr. faz uma interessante análise sobre a forma como a máquina é constantemente comparada com o homem na narrativa. Veja-se o exemplo de Michel que é comparado com duas máquinas: a de escrever e a de fotografar. A mulher louca e o homem de chapéu são maquinais, como autômatos, revelando sordidez e frieza, aspectos diabólicos (ARRIGUCCI JR., 1973, 271-276).

Por outro lado, Michel, ao se deixar transformar em uma máquina, desumaniza-se, rejeita sua subjetividade e, por conseguinte, o ser.

Se o objeto da percepção é fugidio, ambíguo e contraditório, uma pergunta é colocada desde o início da narrativa: como narrar? Chegamos aqui a outra etapa desta análise: como a representação da realidade é ela mesma objeto de questionamento, revelando a dificuldade em se aproximar do que é representado. Bons indícios deste questionamento são revelados na forma como o narrador e o foco narrativo são apresentados e no tratamento do tempo.

A narrativa é permeada por digressões do narrador e entre as quais há a reflexão sobre o ato de narrar e o de escrever. Assim, logo nas primeiras linhas, nos são colocadas algumas questões:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si pudiera decir: yo vieran subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos³³ (CORTÁZAR, 2008b, p. 283).

É interessante notar que o narrador, diante da dificuldade em começar o relato e do questionando sobre a melhor forma de fazê-lo, sugere a necessidade de o discurso contemplar as múltiplas percepções, não só a dele, para que a narrativa fosse de fato mais próxima da realidade. Além disso, todos os personagens são coparticipantes e o texto deveria refletir tal participação, o que, pela conclusão do narrador, se revela impossível de acontecer. A transgressão da e na linguagem, evento necessário para o alcance de uma representação de algo além dos limites da racionalidade, esbarra nos limites da língua e de sua expressão.

Mesmo assim, o narrador, consciente dos limites da narração e, ao mesmo tempo, das possibilidades da criação, passa a fazer várias análises sobre a impossibilidade de se ter uma narrativa sem uma espécie de “eu-narrador”, pois seria improvável a uma história, mesmo que preferível, narrar-se a si mesma:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – las nubes. Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta

³³ Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR, 1994a, p. 60).

Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado³⁴ (CORTÁZAR, 2008b, p. 283).

No trecho, o narrador manifesta a vontade de que a máquina escrevesse a história sozinha, narrasse o que aconteceu no dia da visão da mulher e do garoto, sem nenhum tipo de interferência. Percebemos aqui a revelação do desejo de objetividade frente ao que é percebido e, no caso, esta objetividade deveria também recair no modo como a narrativa deveria ser construída. Para esse narrador, essa seria a “perfeição” que se confirmaria na comparação entre as duas máquinas: a máquina de escrever deveria reproduzir a objetividade da objetiva. Só que o que se verá mais tarde é que, mesmo na câmera, há uma constante permuta entre a visão restrita pela lente e a visão do fotógrafo e de sua subjetividade.

Em meio a outras digressões, o narrador reafirma o caráter subjetivo que possa ganhar a narrativa dos fatos, como, por exemplo, no trecho seguinte:

Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) *o sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere*³⁵ (CORTÁZAR, 2008b, p. 284, grifo nosso).

Diante desse impasse, o narrador acaba por decidir narrar o acontecimento. Entretanto, desde as primeiras linhas há uma interferência nessa narração, que de fato já tinha começado. Entre parênteses, o narrador faz comentários sobre fatos que acontecem presentemente à narração. Estes fatos ocorrem, poderíamos dizer, simultaneamente ao processo de narrar. O comentário entre parênteses do outro trecho citado comprova isso: “porque escribo a máquina”. Mais à frente outro comentário entre parênteses que não aparece na citação: “ahí pasa otra, con un borde gris” (CORTÁZAR, 2008b, p. 283), ou na citação mais próxima: “nubes, y a veces una paloma”. Estes

³⁴ Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é maneira de dizer. A perfeição, sim, por que o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cóntax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela – a mulher loura – e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado (CORTÁZAR, 1994a, p. 60).

³⁵ 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 simplemente conto una verdad 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, 1994a, p. 61, grifo nosso).

comentários, à primeira vista ilógicos, logo podem ser juntados às referências que o narrador faz a pombas e a nuvens, possivelmente uma alusão ao que restou na imagem da ampliação fotográfica. Portanto, ele faz uma referência ao momento da enunciação e não a um momento do enunciado.

Seriam, portanto, dois tempos distintos explicitados na narrativa: o tempo da enunciação (narração) e o tempo do enunciado (narrativa). No primeiro caso, o narrador utilizaria o recurso dos parênteses e o tempo verbal no presente. No segundo, o narrador faria o relato do acontecimento ocorrido há cerca de um mês – em relação ao momento da narração – e utilizaria o tempo verbal no pretérito.

Depois de cinco parágrafos de divagações sobre o problema de narrar e o modo como deveria ser feito e, ainda, depois das inúmeras dúvidas em relação ao melhor tipo de narrador (de acordo com ele, por exemplo, com a alternância entre a primeira pessoa gramatical, tanto do singular quanto do plural), Michel passa para a narração impessoal:

Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso (ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados). Llevaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago³⁶ (CORTÁZAR, 2008b, p. 285).

Esse tom de impessoalidade – com uma interferência de ações simultâneas à narração marcada pela presença dos parênteses novamente – é modificado em seguida, linhas depois, sem nenhuma marca de transição, para um narrador de primeira pessoa:

Eran apenas las diez, y calculé que hacia las once tendría buena luz, la mejor posible en otoño; para perder tiempo derivé hasta la isla Saint-Louis y me puse a andar por el Quai d'Anjou, miré un rato el hotel de Lauzun, me recite unos fragmentos de Apollinaire que siempre me vienen a la cabeza³⁷ (CORTÁZAR, 2008b, p. 285).

Podemos notar que a necessidade de tornar a narrativa mais crível, com maior credibilidade, fez com que esse narrador – até então um narrador que narra o que se passou em ele – se passasse por um narrador exterior, fora da história narrada. Além disso, percebemos que a intromissão desse narrador que muda de nível narrativo, como se não narrasse a própria história, ainda ocorre na distância em que ele se coloca em

³⁶ Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da *rue Monsieur-le-Prince* no domingo sete de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre recusar e recursos de José Norberto Allende, professor da Universidade de Santiago (CORTÁZAR, 1994a, p. 62).

³⁷ Eram apenas dez da manhã, e calculei que lá pelas onze haveria boa luz, a melhor possível no outono; para passar o tempo, derivei até a ilha Saint-Louis e fiquei andando pelo Quai d'Anjou, olhei um pouco o hotel de Lauzun, recitei para mim mesmo uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça (CORTÁZAR, 1994a, p. 62).

relação ao texto. A distância do narrador em relação à história é variável, tornando-se mais próxima e, portanto, intradieгética nos apartes entre parênteses. Com o desenvolver da narrativa, os parênteses deixam de existir e a narrativa é feita toda no tempo presente, como no caso do trecho final:

todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión³⁸ (CORTÁZAR, 2008b, p. 298)

Por outro lado, a distância propositalmente aumentada pelo narrador sobre o objeto narrado – ou seja, a história do próprio narrador-personagem – é feita por meio de um narrador heterodieгético. O narrador “finge” por momentos não narrar um evento acontecido com ele mesmo. Além disso, o modo extradieгético apresentado pelo narrador facilita a impressão de distanciamento sobre a narrativa.

No entanto, poderíamos dizer que essas mudanças são operadas por um mesmo narrador intra-homodieгético que manipula ou tenta manipular a narrativa de maneira a dar impressão de narrativa confiável. O que se percebe, entretanto, é a frustração do desejo de impessoalidade. O próprio narrador não consegue manter o tom impessoal, acabando por revelar que o narrador, elemento narrativo construído dentro do texto, nada mais é do que mais uma expressão da subjetividade.

Outra forma de revelar a construção dos elementos narrativos no conto são as mudanças no tempo narrativo, com a alternância entre presente e pretérito. Segundo nos referimos anteriormente, essas transformações visam a demonstrar a coexistência entre um tempo da narração e um tempo da narrativa. Podemos ainda dizer mais: poderia comprovar o caráter fictício da narrativa ou mesmo, em última análise, de todas as narrativas, já que estas partiriam de uma subjetividade (um narrador) para se efetivarem enquanto texto narrativo. Além disso, o passar do tempo e a especulação sobre esse passar revelam outro possível problema da narrativa: como saber se o que é narrado corresponde ao que aconteceu, já que a memória, pela influência de uma subjetividade, começa a misturar a imaginação com os fatos reais? Há, portanto, a *verdade* do narrador

³⁸ tudo é uma nuvem enorme, e de repente explodem os respingos da chuva, vê-se chover longo tempo sobre a imagem, como um pranto ao contrário, e pouco a pouco o quadro se aclara, talvez o sol saia, e outra vez entram as nuvens, duas a duas, três a três. E as pombas, às vezes, e um ou outro pardal (CORTÁZAR, 1994a, p. 74).

e ele parece estar consciente disso quando afirma: “esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad”³⁹ (CORTÁZAR, 2008b, p. 293).

Roberto Michel, narrador-personagem, focaliza externamente as demais personagens: a mulher loura, o garoto e o velho. Poderíamos dizer que, por meio de sua narração pretensamente externa, ele focaliza a ele mesmo de modo externo, dando-nos a visão exterior de si mesmo. Essa focalização externa é somente predominante em relação às demais personagens e não a Roberto Michel, pois deles nada sabemos além do que foi descrito pelo narrador-personagem, como no trecho em que há a descrição da mulher loura ou na descrição do homem do carro.

É importante para perceber que, mesmo com a focalização do personagem-narrador incidir sobre a mulher loura, a narrativa dessa percepção é extremamente subjetiva. Toda a narrativa, mesmo que apresente sequências voltadas para uma maior objetividade – daí o tom impessoal utilizado algumas vezes pelo narrador –, seria extremamente subjetiva. Essa característica chega a ser assumida pelo narrador:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad⁴⁰ (CORTÁZAR, 2008b, p. 291)

Roberto Michel é focalizado, na maior parte da narrativa, internamente, revelando-nos, inclusive, sua maneira de perceber as pessoas e o mundo, e acrescentando dúvidas sobre a confiabilidade do seu relato:

Lo importante, lo verdaderamente importante era haber ayudado al chico a escapar a tiempo (esto en caso de que mis teorías fueran exactas, lo que no estaba suficientemente probado, pero la fuga en sí parecía demostrarlo). De puro entrometido le había dado oportunidad de aprovechar al fin su miedo para algo útil⁴¹ (CORTÁZAR, 2008b, p. 294-295).

A narrativa “Las babas del diablo” apresenta-nos um texto em que a mudanças em diferentes vozes narrativas ou entre narrador externo e narrador-personagem são, na verdade, diferentes modos de narrar de um mesmo narrador. Esse narrador, ao questionar os modos de narrar, discute os problemas que se referem à focalização –

³⁹ “nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida” (CORTÁZAR, 1994a, p. 70).

⁴⁰ Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrada mais que imaginar exceções, indivíduos fora de espécie, monstros nem sempre repugnantes. Mas aquela mulher convidava à invenção, dando talvez as pistas suficientes para acertar a verdade (CORTÁZAR, 1994a, p. 68).

⁴¹ O importante, o verdadeiramente importante era haver ajudado o garoto a escapar a tempo (isto, no caso de minhas teorias serem exatas, o que não estava suficientemente provado, mas a fuga em si parecia demonstrar). Intrometido, eu tinha dado a oportunidade de finalmente aproveitar seu medo para algo útil (CORTÁZAR, 1994a, p. 71).

extremamente pessoal, no seu caso – e à narração, por vezes problemática, já que também o narrador, mesmo sob a roupagem da objetividade, esconde o seu caráter primordialmente subjetivo.

Assim, o modo do discurso do narrador do conto permite que percebamos a mudança intencional de distanciamento por parte do narrador. Entretanto, esse caminho pelo distanciamento da narrativa é transgredido por ele mesmo, fazendo manifestamente no texto as inúmeras alterações na pessoa do discurso, que acaba por se mostrar com preferência pela maior subjetividade.

Podemos dizer que os efeitos produzidos pela evidência dada ao papel do narrador e da focalização refletem e põem em questão a dificuldade do narrar e a dificuldade em apreender a realidade. Essa dificuldade é exposta pelo próprio narrador – neste caso, colocado de modo bastante evidente e explícito na narrativa –, revelando os problemas da subjetividade do narrador presente em toda narrativa, mesmo nas revestidas de pretensa objetividade.

O discurso narrativo, colocado assim, pode ser problematizado, revelando os limites da linguagem literária. A narrativa revela, a um só tempo, os mecanismos da narração e um questionamento de alguns dos elementos que fundamentam a narrativa, como, por exemplo, a focalização e o narrador.

Em última análise, problematizar a focalização seria evidenciar o problema da apreensão da realidade, inevitavelmente subjetiva e incompleta. Narrar seria a outra ponta do processo, já que procuraria refletir subjetivamente a realidade apreendida de forma limitada. Assim, podemos dizer que a forma como operam a focalização e o narrador, na narrativa, produz o efeito de colocar em relevo a tentativa de reformulação do discurso narrativo, para gerar reflexões sobre o fazer literário.

A autoconsciência do narrador, ou melhor, a explicitação de um papel construído na narrativa como o narrador, acrescentada à consciência crítica do malogro da objetividade narrativa, possibilita uma crítica da percepção não menos sagaz, refletindo o modo como o homem contemporâneo se percebe e se compreende como um produto de limitações física, psicológica e social. Estas limitações impõem um recorte e reduzem o raio de ação do seu olhar como uma moldura:

Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía, en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto). De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizás elegir bien entre el mirar y lo

mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil⁴² (CORTÁZAR, 2008b, p. 287)

Se, por um lado, o olhar, por ser marcado pela subjetividade, possa “gotejar falsidade”, nos “jogar para fora de nós mesmos sem nenhuma garantia”, por outro lado, não ignorar sua subjetividade liberta-o de pretensões falsas, da mentira provável que se tornam as tentativas de objetividade. Entretanto, mesmo com essa consciência, não significa que o narrador tenha se libertado do desejo de “retirar das coisas as roupas alheias”, de saber escolher bem entre o olhar e o olhado, de retornar ao olhar primitivo, porque primeiro, do *flâneur*. A consciência dessa impossibilidade quase torna também a narrativa impossível, já que ela dificilmente conseguirá refletir adequadamente e de forma mais completa todas essas instâncias e esses desejos do eu. No entanto, todo o jogo foi desmontado: sabemos que há o inevitável olhar subjetivo, como também sabemos os limites de uma narração objetiva.

Assim como em “Las babas del diablo” outras narrativas representam a figura do *flâneur*, bem como a tematização do olhar e do *voyeurismo*. Nessas narrativas o elemento visual é imprescindível para recuperar referências literárias ou para delinear a relação do narrador frente ao narrado ou ainda como chave da relação eu–outro, sujeito–objeto.

Uma dessas narrativas é “El otro cielo” (2008c). Podemos, a partir da similaridade, traçar um paralelo entre os elementos que interligam as duas narrativas, procurando demonstrar a forma como “Las babas del diablo” já parece prenunciar o esquema narrativo de “El otro cielo”. Dentre os elementos que relacionam os dois contos podemos destacar: o *flâneur*, o olhar transgressor – inclusive o olhar da literatura – e a ligação entre erotismo e morte. Outros elementos compartilhados pelas duas narrativas podem ser destacados como, por exemplo, o duplo, o recurso à referência literária como componente intrínseco à construção da narrativa, além de personagens de um conto ter uma espécie de correlato no outro conto.

A trama de “El otro cielo” se faz a partir da aglutinação espaço-temporal de duas narrativas: o eu narrador é simultaneamente um corretor da Bolsa que vive em Paris por

⁴² Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia, enquanto cheirar, ou (mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade). De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil (CORTÁZAR, 1994a, p. 64).

volta de 1868 e um outro eu que vive na Argentina nos períodos de 1928 e de 1945. Ainda que o duplo se apresente como elemento recorrente nas narrativas de Cortázar – como, por exemplo, em *Rayuela* ou em outros tantos contos à maneira de “La isla a mediodía” (2008c), “Axolotl” e “Una flor amarilla” (2008b) – os espaços e os tempos distintos se mesclam de tal forma em “El otro cielo” a ponto de gerar um único todo narrativo. Esse recurso de duplicação da narrativa, com tempos e espaços distintos, foi utilizado de forma semelhante em “La noche boca arriba” (2008b), “Todos los fuegos el fuego” (2008c) e “Anillo de Moebius” (2007), mesmo que, nesses contos, as duas narrativas não tenham se encaixado a ponto de se tornarem um único todo, em uma única enunciação, como podemos perceber nesse trecho de “El otro cielo”⁴³:

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia das calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des Panorames con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo o una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril [...]” (Cortázar, 2008c, p. 300)

Ao longo do conto, o narrador relata o seu perambular pelas galerias que, como percebemos no trecho citado, se alterna entre o flunar pelo “Pasaje Güemes” em Buenos Aires e, logo em seguida, pelo passeio nas galerias parisienses como a “Galerie Vivienne”. Seria como se fantásticamente o Pasaje Güemes levasse à Galerie Vivienne ou fizesse a transição de uma vida na cidade portenha para uma existência paralela em Paris.

Além dessa dupla narrativa, o conto ainda possui vários elementos duplos ou duplicados, começando pela vida dupla do narrador. O eu narrador divide-se, de um lado, nos afazeres do trabalho e na vida pacata com a noiva e a mãe e, de outro, na vida noturna em galerias com prostitutas, cafetões e criminosos. A vida nas galerias seria mais agradável e feliz para esse eu não nomeado, um “otro cielo” oposto ao da vida familiar monótona e sufocante:

⁴³ Emir Rodríguez Monegal (1973) afirma que a unidade sintática do conto permite evidenciar a secreta unidade de espaços e tempos diferentes nas vidas paralelas e, no entanto, opostas do eu de Buenos Aires e do eu de Paris (MONEGAL, 1973, p. 626).

⁴⁴ Ainda hoje me custa atravessar o Pasaje Güemes sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado, galerias cobertas, onde qualquer espelunca sórdida e empoeirada me atraía mais do que as vitrinas expostas à insolência das ruas abertas. A Galeria Vivienne, por exemplo, ou o Passage des Panorames com suas ramificações, seus becos que acabam num sebo ou numa inexplicável agência de viagens onde talvez ninguém nunca tenha comprado uma passagem de trem (CORTÁZAR, 1984, p. 136-137).

Mi novia, Irma, encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los Barrios del sur, y si supiera de mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse. Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado. Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí, y en esa forma llegaré alguna vez a ser un buen marido y un padre cuyos hijos serán de paso los tan anhelados nietos de mi madre. Supongo que por cosas así acabé conociendo a Josiane, pero no solamente por eso ya podría habérmela encontrado en el boulevard Poissonière o en la rue Notre-Dame-des-Victoires, y en cambio nos miramos por primera vez en lo más hondo de la Galerie Vivienne [...] ⁴⁵ (Cortázar, 2008c, p. 301).

É por isso que esse eu narrador encontra na *flânerie* sua possibilidade de fuga, de tentativa de realização dos desejos que a sociedade e a família interditam. Além disso, em “El otro cielo”, a *flânerie* é apresentada como parte de um jogo, no qual o desejo sexual é acompanhado pelo desejo de morte. O olhar, nesse caso, é o elemento capaz de dar o início ao jogo que, passando pelo *voyeurismo*, pode levar o indivíduo a uma espécie de perdição, à transgressão das convenções sociais, e envolvê-lo em uma atmosfera de crime.

A atmosfera de crime é dada graças à ação de um assassino de mulheres que passa a rondar os espaços das galerias, fazendo com que as prostitutas, entre elas Josiane, passem a desconfiar do sul-americano, um jovem cuja figura é misteriosa e estranha. Laurent, como ficou conhecido o assassino, acaba por se revelar como um duplo do sul-americano, pois ao final do relato, sabemos que quando Laurent – cuja identidade seria revelada com sua morte e cujo nome verdadeiro se saberá que é Paul – morre, o sul-americano também é encontrado morto, revelando uma simetria na vida dos dois.

O medo e a tensão passam a ocupar a vida das personagens das galerias e, nos momentos de maior tensão, o eu narrador volta para a vida junto à família, deixando as prostitutas à própria sorte, já que seu “otro cielo” não representaria mais o espaço de felicidade e satisfação. É interessante notar que isso ocorre nos momentos históricos de maior tensão das duas histórias entrelaçadas: a França estava sob a ameaça de invasão

⁴⁵ Minha noiva, Irma, acha inexplicável que eu goste de vagar à noite pelo centro ou pelos bairros do sul, e se soubesse de minha predileção pelo Pasaje Güemes ficaria escandalizada. Para ela, como para minha mãe, não há melhor atividade social do que o sofá da sala, onde acontece isso que chamam de conversa, o café e o anis. Irma é a melhor e a mais generosa das mulheres, jamais pensaria em falar-lhe no que realmente tem importância para mim e dessa maneira chegarei algum dia a ser um bom marido e um pai cujos filhos serão ao mesmo tempo os tão desejados netos de minha mãe. Imagino que por coisas assim acabei conhecendo Josiane, mas não somente por isso, já que podia tê-la encontrado no boulevard Poissonière ou na rue Notre-Dame-des-Victoires, mas ao contrário nos encontramos pela primeira vez lá no fundo da Galerie Vivienne [...] (CORTÁZAR, 1984, p. 137).

prussiana, o que acaba por se concretizar em 1870; e, entre 1928 e 1945, Buenos Aires é ocupada gradativamente pelo exército, vindo, ao fim desse processo, Perón chegar ao poder.

A primeira semelhança entre “Las babas del diablo” e “El otro cielo” começa pelo fato de ambas as narrativas terem na *flânerie* a possibilidade de crítica da percepção, expondo a crise do sujeito frente à realidade. Roberto Michel, em “Las babas del diablo”, e o narrador não-nomeado presente no outro conto saem às ruas como *flâneurs* a busca de algo que não sabemos ao certo o porquê. Mesmo que no caso de Roberto Michel a *flânerie* seja disfarçada pelo desejo de fotografar, este se mostra como um *hobby* e não um trabalho. O narrador de “El otro cielo” perambula pelas galerias de Paris e de Buenos Aires até conhecer a prostituta Josiane e com ela ter um relacionamento. É uma vida secreta, à parte da vida do trabalho e das convenções familiares. Em ambos os casos, as personagens estão envoltas de uma disponibilidade para a percepção e acabam por se fascinar com, segundo o narrador de “Las babas del diablo”, “individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes” (CORTÁZAR, 20, p. 291).

Roberto Michel fica fascinado pela mulher loura que suspeita se tratar de uma prostituta e pelo homem do chapéu, cujo papel seria a de um corruptor ou de um cafetão. Em “El otro cielo”, o narrador fascina-se pela prostituta Josiane, que vive com a figura incômoda de um dono, além de se sentir atraído pela figura misteriosa do sul-americano, no qual enxergava um provável assassino ou criminoso.

Retomando as ideias Walter Benjamin (1989), o olhar disponível para a observação na *flânerie* pode, na verdade, encobrir o desejo de desvendar um provável crime, revelar a identidade de um criminoso. O *flâneur* assumiria, nesse caso, a função de um verdadeiro detetive cuja aparência indolente oculta a “intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto” (BENJAMIN, 1989, p. 219).

O que não impede que o *flâneur* possa se identificar com o suspeito, vendo-se também observado: “Dialética da *flânerie*: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa a dialética que *O homem da multidão* desenvolve” (BENJAMIN, 1989, p. 190). Notemos que no conto citado por Benjamin, “O homem da multidão”, o narrador de Poe persegue um homem pelas ruas de Londres por julgar suas atitudes estranhas e suspeitas. Os dois narradores dos contos de Cortázar possuem a

mesma propensão para ver o crime e para suspeitar das pessoas alvo de sua observação atenta, a partir da análise de suas características e comportamentos.

A presença desse olhar vigilante e que, ao mesmo tempo, pode ser vítima dos olhares de outrem age de forma semelhante em “Las babas del diablo” e em “El otro cielo”. Em “Las babas del diablo”, o narrador-personagem, aparentemente despreocupado com o que vê no início do relato, oculta o desejo de descobrir uma atitude transgressora ou violadora das normas de conduta ou até mesmo a possibilidade de desvendar um crime praticado pela mulher loura e pelo homem do chapéu.

Se de um lado, a personagem julga conhecer as pessoas por meio de sua aparência ou comportamento, de outro ela se sente vítima da observação e do julgamento alheios. Em “Las babas del diablo”, o papel do outro observador é desempenhado pelo homem de chapéu e Roberto Michel revela ter consciência desse fato. De uma possível identificação com o outro observador da cena entre o garoto e a mulher – “En fin, bien podía suceder que también el hombre del diario estuviera atento a lo que pasaba y sintiera como yo ese regusto maligno de toda expectativa” (CORTÁZAR, 2008b, p. 290) – passa para posição de quem é observado: “Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia” (CORTÁZAR, 2008b, p. 292).

A possibilidade de ser observado coloca em xeque a própria observação. O risco de ser descoberto acaba com a tranqüilidade do *flâneur*, que não pode mais exercer impunemente sua obsessão em olhar. Além disso, ao afirmar que sentira “ese regusto maligno de toda expectativa”, o narrador parece perceber que sua observação não é ingênua, que pode estar imbuída de algum desejo escuso ou proibido. Há, nesse sentido, uma identificação do eu observador com o que é observado. De alguma maneira, Roberto Michel se vê tanto na figura do garoto quanto na do homem do chapéu. O narrador-personagem é a um só tempo, vítima e culpado, ator e espectador. Na dupla função, ele não deixa de se comprazer na observação do sofrimento alheio, remetendo à ideia de sadismo.

É nesse mesmo sentido que em “El otro cielo” o *voyeurismo* pode ser a revelação de desejos, perversões ou transgressões.

Emir Rodríguez Monegal (1973), ao analisar “El otro cielo”, relaciona o olhar à transgressão, como também são tidos pela sociedade o erotismo e a morte, temas ainda tabus. Essa análise é feita a partir do que Monegal chama de unidade externa e interna

na narrativa, propiciada pelas referências a *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont. No conto, há duas epígrafes com citações da obra de Lautréamont. Essa referência, externa, une-se às referências indiretas, dentro da própria narrativa, a partir de duas personagens: o “sudamericano” e Laurent. O primeiro por ter uma vida semelhante a do próprio Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, que era conhecido como “o montevidiano”; o segundo, pela vida obscura e pelo nome, Laurent, ser uma redução do pseudônimo Lautréamont.

Monegal retira a ideia de transgressão de um ensaio de Severo Sarduy (1979), "Do Yin ao Yang", e de *Les Larmes d'Éros*, de Georges Bataille. A partir da ideia de que a literatura é também uma forma de transgressão, Monegal estabelece um paralelo entre as personagens “sudamericano” e Laurent, observando que a transgressão do primeiro seria a de querer ver além do permitido pelos tabus:

Al volver al relato "El otro cielo", conviene observar que esa interpretación de la literatura como transgresión final permite advertir un lazo más que vincula al asesino Laurent con el "sudamericano". Es cierto que este personaje, como Lautréamont, es inocente de todo otro crimen que el de escribir pero lo que él escribe es una transgresión para la sociedad burguesa en que se inscribe su obra, una blasfemia, equivalente a la del erotismo o la muerte. Su mismo *voyeurismo* es como un emblema de la otra transgresión: es culpable por querer ver más, por querer violar el tabú con la mirada, de la misma manera que su escritura viola también otros tabúes⁴⁶ (MONEGAL, 1973, p. 634).

Esse “querer ver más” também surge tematizado em “Las babas del diablo”. Outro aspecto seria a de que a literatura seria esse outro espaço da transgressão, a partir do qual a personagem tenta refazer seu itinerário do olhar, sua busca pela des-coberta da realidade e uma necessidade de reeducação do olhar. Roberto Michel perde-se justamente no momento que deseja saber mais a partir do que vê. A visão, além de ser sua fonte de conhecimento, é a forma de realização do desejo em relação ao outro. O *voyeurismo* seria a forma de realizar em relação ao outro o desejo. O desejo de Roberto Michel e o do velho do chapéu relacionam-se ao da expectativa e ao do espetáculo que representa a sedução do garoto e sua queda pressentida.

A transgressão na conduta da mulher em relação ao garoto soma-se à possível transgressão do olhar de Roberto Michel que se compraz no sofrimento e na presunção de um crime.

⁴⁶ Ao voltar ao conto “El otro cielo”, convém observar que essa interpretação da literatura como transgressão final permite advertir um laço a mais que vincula o assassino Lauren ao “sul-americano”. É certo que esta personagem, como Lautréamont, é inocente de todo outro crime que o de escrever, mas o que ele escreve é uma transgressão para a sociedade burguesa em que se inscreve sua obra, uma blasfêmia, uma transgressão: é culpado por querer ver mais, por querer violar o tabu com o olhar, da mesma maneira que sua escrita viola também outros tabus (MONEGAL, 1973, p. 634, tradução minha).

A atitude de suspeita frente à realidade é explicitada com um crime que se concretiza na versão cinematográfica de Michelangelo Antonioni, *Blow-up: depois daquele beijo* (1966). No filme, há um assassinato que só é possível de se perceber a partir da captura da cena pela câmera fotográfica.

Em “El otro cielo”, o crime se concretiza, mesmo que a identidade do assassino só seja revelada quase ao final do relato. O que faz com que a suspeita possa recair sobre as personagens, fazendo com que o narrador seja também uma espécie de detetive, a procura do criminoso. Algo no crime e no próprio criminoso fazem com que o narrador se fascine, exercendo uma atração pelo que foge da normalidade. É nesse sentido, que a figura do sul-americano se mostra como alguém cuja excentricidade atrai o olhar do observador. Da mesma forma, o narrador parece ter uma identificação pelo excêntrico, revelando-se ele próprio como alguém que não se encaixa nos padrões sociais ou, até mesmo, como alguém que pudesse, de alguma forma, ser colocado “sob suspeita”. Além disso, a personagem narradora de “El outro cielo” parece identificar-se com a figura do sul-americano porque também é um sul-americano, um argentino – ainda que seu duplo seja parisiense.

Ainda podemos ressaltar que, nos dois contos, há a ligação entre erotismo e morte. Monegal (1973) já havia se referido a isso em relação a “El otro cielo”, destacando o papel do *voyeurismo* presente na narrativa. De forma semelhante, em “Las babas del diablo” Roberto Michel perde-se na obsessão do exercício do olhar, bem como na expectativa (e como espectador) da sedução como perversão e provável perdição. Além disso, a morte se apresenta a ele quando torna a ser o espectador da cena na visão da fotografia. Sarduy (1979) analisa o fascínio ou fixação das personagens de *Rayuela* pelas fotografias de uma cena de tortura chinesa, conhecida como Leng Tche’e. A contemplação da fotografia poderia ser uma expressão do sadismo, procurando na visão da vítima a reconstituição do prazer ligado à experiência dolorosa. Em “El otro cielo”, a morte como espetáculo aparece também no episódio da execução em praça pública em que as personagens do conto, com diferentes reações, assistem à cena.

Outro traço semelhante entre “El otro cielo” e “Las babas del diablo” é a referência literária. No primeiro conto, a figura de Lautréamont é recriada, como nos referimos anteriormente, pela atmosfera e por duas personagens. Já em “Las babas del

diablo”, a referência a Baudelaire e Apollinaire⁴⁷ repousa na emergência em se discutir a linguagem literária e a de recuperar a figura do *flâneur*. No caso da referência a Baudelaire, tradutor e admirador das obras de Poe, seria uma forma de retomar a imagem da *flânerie*, dando-lhe novos sentidos, a partir da re-criação da figura do “O homem da multidão”. Observemos também que a figura do tradutor aparece no conto e pode revelar a suspeita sobre quem procura “traduzir” de alguma forma o mundo: seja a tradução de um texto de outrem, seja a feita pela percepção, seja pela recriação literária dessa realidade. A referência à transgressão na linguagem parece ser outro objetivo que a referência aos dois poetas parece corroborar.

Por fim, as duas narrativas ainda possuem outra similaridade: as personagens parecem se corresponder. Além da figura do *flâneur*, a imagem do jovem eu de “El otro cielo” tem correspondência no garoto de “Las babas del diablo”: ambos sem dinheiro, vagam pela cidade – são também *flâneurs* – e, seduzidos pelo olhar das mulheres da rua, sentem a impossibilidade de realizar o desejo sexual. A figura grotesca de um “dono” da mulher corresponde ao velho do chapéu, em “Las babas del diablo” e na figura do “dono” da prostituta Josiane, de “El otro cielo”. Essa figura diabólica pode assumir o papel de assassino ou criminoso, desdobrada na personagem Laurent. Além disso, a mulher pode ser um símbolo de perdição em ambas as narrativas por constituir o objeto de desejo ou fazer parte do jogo de sedução.

Podemos perceber, portanto, que o olhar é importante instrumento nessas narrativas: pressupõe um jogo com o real e desvenda os papéis do sujeito na percepção da realidade. Além disso, é a visão da e na narrativa que revela os diferentes artifícios na construção do conto. Denunciando a possível falsidade do olhar, já que as pretensões de objetividade se mostram falhas, a narrativa volta-se para a busca de uma nova forma de olhar que compreenda a complexidade do sujeito, bem como para a re-invenção da linguagem literária.

⁴⁷ Segundo Silvana Vieira da Silva (S/d), é do “espírito novo” de Apollinaire e do dadaísmo que surge o Surrealismo. A autora percebe também uma semelhança entre Baudelaire e Apollinaire: misturam vida e obra ao encarnarem a figura do dândi (SILVA, p. 10).

4.2 Soy lo demás mirándome: a divisão do eu

No capítulo 84 de *Rayuela*, Horacio Oliveira faz digressões sobre o que chama de “paravisões”:

uma aptidão instantânea para sair, para repentinamente, de fora, apreender-me, ou de dentro, mas em outro plano, como se eu fosse alguém que me está olhando (melhor ainda – porque, na realidade, não me vejo –: como alguém que me está vivendo).

Não dura nada, dois passos na rua, o tempo de respirar profundamente (por vezes, quando acordo, dura um pouco mais e, então, é fabuloso) e, nesse instante, sei *o que sou* porque estou exatamente sabendo *o que não sou* (coisa que ignorarei pouco depois, astutamente) Mas não há palavras para uma matéria entre palavra e visão pura, como um bloco de evidência. É impossível objetivar, explicar essa defectividade que apreendi no instante e que era uma *clara ausência* ou um *claro erro* ou uma *clara insuficiência*, mas sem saber *de quê, quê*.

Outra maneira de procurar dizê-lo: Quando é isso, já não estou olhando para o mundo, de mim para o outro, mas por um segundo sou o mundo, o plano de fora, *o demais me olhando*. Vejo como os outros podem me ver. É inapreciável: por isso dura pouco. Meço a minha defectividade, apreendo tudo o que, por ausência ou defeito, nunca posso ver. Vejo o que não sou (CORTÁZAR, 1974a, p.361).

O trecho poderia ser considerado uma verdadeira teorização sobre a relação que o sujeito estabelece com o mundo, com o que está fora. O sujeito identifica-se com esse *fora* e, por outro lado, sabe que o que *é* decorre do conhecimento que adquire de tudo o que ele *não é*.

No entanto, Oliveira constata que a percepção não é a mesma entre os indivíduos. O que se julgava importante não o é para o outro. Ou melhor, o que seria importante, mas em outro plano, passa completamente despercebido pelas pessoas, preocupadas em perceber outras coisas. Resta a Oliveira a “suspeita de que mais para lá, de onde agora vejo o ar limpo, ou, nesta indecisão, na encruzilhada da opção, eu mesmo, no resto da realidade que ignoro estou me esperando inutilmente” (CORTÁZAR, 1974a, p. 362).

Indivíduos como Oliveira suspeitam de algo mais, que tenha a ver com uma instância desconhecida dele próprio, do seu ser. Essa parece ser a busca de algumas personagens de Cortázar que, envolvidas pelo mundo, procuram algum tipo de integração de seu ser. Nesse sentido, essa integridade passa pela distância que o sujeito tem de si próprio: Oliveira sente-se apreender a ele mesmo em um plano exterior. Por outro lado, a distância em relação ao seu eu recobre-se da possibilidade de estar fora, de estar no mundo, de *ser o mundo*, de ser o *demais* que o olha. Nesse momento, a cisão

mundo-eu parece inexistir, aproximando-se da ideia de “participação” defendida por Cortázar como uma escolha vivida em sua vida e literatura.

Entretanto o desejo de realizar a participação pode ser frustrado. O sujeito pode estar inabilitado ou incapaz de conseguir realizar plenamente a participação. Dessa maneira, o sujeito sente-se cindido, podendo ser levado à destruição. Assim como os narradores de “El otro cielo” e “Las babas del diablo” parecem possuir um olhar diferenciado em relação à realidade na sua *flânerie* e que podem se sentir desajustados em relação à vida cotidiana, outras personagens podem carregar essa busca de uma outra realidade que os levam a olhar para mundo e para si próprios mais agudamente. Elas acabariam por sucumbir diante da irrealização dos desejos e, nesse momento, não poderiam ver no outro uma possibilidade de identificação: elas próprias se vêem como o outro. Isso, no entanto, não significa que tenham chegado à completude do ser. Na verdade, é mais uma denúncia do que o sujeito sofre na relação com esse outro que é ele.

Oliveira e essas personagens parecem ter a percepção aflorada, mas, como a protagonista de *Rayuela* chega a afirmar, esse momento perceptivo “dura pouco”, como se necessitasse de uma aptidão para que ela se efetive de fato e chegue ao resto da realidade que ainda é ignorado. A “participação”, nesse caso, surge como um ideal não de todo alcançado que necessita de um sujeito habilitado para consegui-la plenamente.

Se o que notamos em “Las babas del diablo” é o olhar se recobrir da subjetividade inevitável, deixando a tentativa de objetividade malograda, o olhar ainda pode ganhar outra possibilidade: a de se desdobrar e o que vê sente-se visto. Assim, o que percebe e o percebido, como em um espelho, fazem parte da mesma instância do ser.

À obsessão por espaços labirínticos, passagens, pontes, soma-se, ainda, o interesse pela busca, por uma verdadeira perseguição que consome as personagens, de uma completude de significado existencial e, ao mesmo tempo, ligado à forma narrativa. Essas duas essências passam, ainda, pela incompreensão, incomunicabilidade e solidão, fazendo com que o contato visual surgisse como um elemento quase mágico, revelador e, ao mesmo tempo, possível fonte de destruição.

Desse modo, há a reflexão sobre o sujeito e sua relação com o mundo, que se revela em crise. O olhar recobre-se, então, da necessidade de ver além das relações superficiais, possibilitando a explicitação do conflito interno das personagens. Nesse sentido, “o demais que me olha” pode se referir à visão externa que se contrapõe à visão

do eu interna, mas que não deixaria de ser a visão desse eu, pessoal. Na verdade, quando a visão que o eu tem de si parece exterior, seria o indício do conflito do eu com a realidade e de sua busca por completude.

Assim, podemos notar que, além da identificação indireta do sujeito com o outro encontrado em contos como “Las babas del diablo” e “El otro cielo”, ou mesmo em *Rayuela*⁴⁸, uma relação mais direta, e a identidade do eu e do outro torna-se a mesma. Melhor dizendo, haveria a possibilidade do eu se colocar como um outro ou de haver uma fusão entre eu e outro.

Nesse sentido, veremos que, em um grupo de narrativas, o eu percebe-se cindido, dividido, percebendo-se exteriormente. E, em outro grupo de narrativas, o outro e o eu se fundem, formando ou completando o sujeito. Antes, no entanto, salientemos que a relação com o outro nem sempre leva à identificação. Nesse sentido, o outro, que não se torna o mesmo de outra personagem, é fator de inquietação ou mesmo de uma relação de opressão.

Esse é o caso, por exemplo, de narrativas como “Bestiário”, “Verano”, “Ómnibus”, “En nombre de Bobby”, “Orientación de los gatos”. Nelas o olhar do outro pode chegar a ser tão destrutivo quanto o da figura recorrente de *62 modelo para armar* (1973), o basilisco. Citado no romance, o basilisco é um ser fantástico que seria capaz de matar um homem com o seu olhar. O olhar do outro, nesses contos, pode não chegar a matar, mas exerce um poder sobre quem o recebe.

A menina Isabel de “Bestiario” percebe a relação adúltera entre Rema e Nene e, por ciúme ou para agradar a tia que queria acabar com o relacionamento, provoca a morte do rapaz. A partir do olhar da menina, sabemos do relacionamento que é ignorado pelas outras pessoas da casa, além da percepção de que esse relacionamento seria como uma prisão para Rema, aprisionada feito a imagem dela no formicário de Isabel:

El delantal de Rema se reflejaba en el vidrio. Isabel le vio una mano levemente alzada, con el reflejo en el vidrio parecía como si estuviera dentro del formicario, de pronto pensó en la misma mano dándole la taza de café al Nene, pero ahora eran las hormigas que le andaban por los dedos, las hormigas en vez de la taza y la mano del Nene apretándole las yemas⁴⁹ (CORTÁZAR, 2008b, p. 220).

⁴⁸ O outro aparece, nessas narrativas, como uma espécie de *alter ego* da personagem, a exemplo das duplas Traveler/Oliveira, Maga/Talita em *Rayuela*.

⁴⁹ O avental de Rema se refletia no vidro. Isabel viu uma mão ligeiramente levantada, com o reflexo no vidro parecia dentro do *formicario*, imediatamente pensou naquela mesma mão servindo a xícara de café a Nenê, mas agora eram as formigas que andavam por seus dedos, as formigas em vez da xícara e a mão de Nenê apertando-lhe as pontas dos dedos (CORTÁZAR, 1977c, p. 100).

O verdadeiro bestiário que surge ao longo do conto vai reforçando a ideia de animalidade ou bestialidade presente nas personagens, em que a figura fantástica do tigre, que mata Nene ao final da narrativa, é uma estranha presença a denunciar uma relação conflituosa com a realidade. Assim, teríamos a presença de algo não visto, mas pressentido, a “inquietante estranheza” ou o *Unheimlich*⁵⁰.

Em “Verano”, é também a presença de uma menina que denuncia uma relação conflituosa. Além da garota, um animal também aparece no conto como o símbolo da violência presente no casamento fracassado de Mariano e Zulma. A menina, filha do caseiro, precisou passar a noite na casa dos patrões do pai. Quando todos se deitam, ruídos estranhos passam a apavorar Zulma que vê no acontecimento alguma relação com a presença da menina. O marido constata que seja um cavalo quem força a entrada, mas atesta que não seria possível isso acontecer, já que a porta estaria trancada. Mariano procura acalmar a mulher que, aos poucos, tenta se restabelecer da crise nervosa. Após algum tempo, novo ruído e Zulma assustada vê que a menina não está mais na cama e, em nova crise, diz que a porta teria sido aberta pela criança. Mariano, irritado, obriga a mulher a se deitar, violentando-a em seguida. De manhã, Mariano levanta-se e constata que a porta da casa estava mesmo aberta, e que a menina fez o que Zulma temia que fizesse: deixou o cavalo entrar. Mariano conjectura que talvez o cavalo não tenha entrado, já que ele não tinha ouvido ruído algum.

No conto, a presença inquietante da menina, reforçada pela imagem fantástica do cavalo, provoca o rompimento de uma ordem, ou melhor, precipita a violência que já se prenunciava na relação do casal. A mulher vê na presença da criança uma ameaça, um risco, que logo parece se concretizar, a ponto de a visão dela lhe causar temor, assim como a visão do cavalo contra a vidraça e as paredes da casa a aterrorizava.

Outro conto em que certo tipo de olhar denuncia a presença da violência é “En nombre de Bobby”. A narradora, tia de Bobby, julga perceber um olhar estranho da criança em relação à mãe. Além disso, a criança tem pesadelos, chegando a dizer que a mãe lhe fazia mal. A tia não percebe nada de diferente nas atitudes da irmã, mas o menino continua a reclamar dos maus-tratos da mãe, principalmente durante a noite. Cleusa Rios Pinheiro Passos (1986) afirma que a relação da tia com a criança e como narradora do conto é ambígua: ela possuía o desejo de ser mãe, que procurava realizar

⁵⁰ Sobre essas “estranhas presenças”, Davi Arrigucci Jr. (1999) já havia se referido em artigo de mesmo nome quando analisa o conto “Casa tomada”. Cleusa Rios Pinheiro Passos (1986), no seu estudo sobre os contos de Cortázar, parte do conceito freudiano do *Unheimlich* ou do estranho e familiar.

na relação com o menino. Além disso, toda a visão que temos na narrativa é dada por ela, que está envolta em seu desejo e na vontade de substituir a irmã na função de mãe (PASSOS, 1986, p. 64-65).

Podemos notar a mesma forma ambígua de narrar em “Casa tomada”: é por meio da narrativa da menina e pelo seu olhar que tomamos conhecimento sobre a relação de Rema e Nene. Além disso, a garota possui o desejo de ter Rema só para si e Nene, para ela, está impedindo a realização do seu desejo.

A forma espelhada do olhar, que se reflete de forma triangular⁵¹ Isabel–Rema–Nene, aparece da mesma forma em “En nombre de Bobby”: a narradora não-nomeada (tia)–Bobby–mãe de Bobby. Do mesmo modo, ocorre a troca de olhares entre as personagens de “Orientación de los gatos”. O narrador do conto inquieta-se com os olhares de sua mulher, Alana, e Osiris, o gato. Ele percebe nos dois a visão de algo que não alcança e que, no entanto, parece ser sua busca. Olhar para a mulher na exposição de pinturas foi a forma encontrada de saber mais sobre Alana, o que os anos juntos não poderiam, sozinhos, dar. A flexibilidade do olhar formaria novo triângulo, agora com a arte, uma espécie de chave, para compreender a mulher até mesmo no invisível aos olhos:

A su lado, avanzando poco a poco a lo largo de los muros de la galería, la iba viendo darse a cada pintura, mis ojos multiplicaban un triángulo fulminante que se tendía de ella al cuadro y del cuadro a mí mismo para volver a ella y aprehender el cambio, la aureola diferente que la envolvía un momento para ceder después a un aura nueva, a una tonalidad que la exponía a la verdadera, a la última desnudez. Imposible prever hasta dónde se repetiría esa ósmosis, cuántas nuevas Alanas me llevarían por fin a la síntesis de la que saldríamos los dos colmados, ella sin saberlo y encendiendo un nuevo cigarrillo antes de pedirme que la llevara a tomar un trago, yo sabiendo que mi larga búsqueda había llegado a puerto y que mi amor abarcaría desde ahora lo visible y lo invisible, aceptaría la limpia mirada de Alana sin incertidumbres de puertas cerradas, de pasajes vedados⁵² (CORTÁZAR, 2007, p. 163)

Entretanto, o que poderia ser uma forma de conhecimento, de conseguir abrir as portas fechadas e passagens proibidas, revela-se como uma frustração para o narrador,

⁵¹ Sobre a forma triangular como os olhares se refletem, Cleusa Rio Pinheiro Passos refere-se, destacando o modo como esse “jogo de reflexos” instaura “a mirada perturbadora que rompe o modo rotineiro e dissimulado de ver (ou não ver)” (PASSOS, 1986, 62).

⁵² Ao seu lado, avançando pouco a pouco ao longo das paredes da galeria, eu a via entregar-se a cada pintura, meus olhos multiplicavam um triângulo fulminante que se estendia dela ao quadro a mim mesmo para voltar a ela e apreender a transformação, a auréola diferente que envolvia um momento para depois ceder a uma nova aura, a uma tonalidade que a expunha à verdadeira, à última nudez. Impossível prever até onde se repetiria essa osmose, quantas novas Alanas me levariam por fim à síntese da qual sairíamos os dois saciados, ela sem sabê-lo e acendendo um novo cigarro antes de me pedir que a levasse a tomar um trago, eu sabendo que a minha longa busca chegara ao fim e que o meu amor abarcaria, a partir de agora, o visível e o invisível, aceitaria o límpido olhar de Alana sem incertezas de portas fechadas, de passagens vedadas (CORTÁZAR, 1981, p.11-12).

compreendendo que, na verdade, não chegará a ver o que somente o gato e Alana conseguem ver e é o que narrador não vê dele mesmo.

Esse olhar, que compreende o desconhecido e uma estranheza, torna-se ainda mais nefasto para quem o recebe no conto “Ómnibus”. Nele, a personagem Clara e outro passageiro de um ônibus percebem-se cercados de olhares obcecados e estranhos: os outros passageiros os olham insistentemente causando mal estar na moça e no rapaz. Ao perceberem que são os únicos alvos dos estranhos olhares, os dois jovens procuram um no outro o apoio para suportar a estranheza da situação. O olhar do outro, nesse caso, perturba, causa desconforto, sendo extremamente negativo para quem se sente olhado.

Além do olhar do outro que representa uma espécie de opressão ou inquietação para quem o recebe, haveria, como nos referimos no início deste capítulo, o olhar do eu que se percebe a si próprio de fora. Esse é o caso do narrador do conto “Retorno de la noche” (2008b) que, gravemente doente, relata como acordou e se viu morto na cama pelo reflexo do espelho. Ele estaria fantásticamente duplicado, sendo que a imagem desse eu que olha não é refletida pelo espelho. Ao se ver morto, o narrador pensa em avisar a avó do acontecido, mas perde a coragem e diz a ela, sem que seja visto, que estaria com insônia. Voltando ao quarto, parece tentar uma fusão entre os dois corpos, o fantásticamente vivo e o corpo inerte sobre a cama:

Me apreté contra mi cuerpo, quise romperle los brazos con mis garfios, succioné desesperadamente la boca rebelde, quebré mi horror frente contra frente, hasta que mis ojos dejaron de ver, ciegos, y el otro rostro se perdió en una niebla blanquecina, y solamente quedó una cortina temblorosa, y un jadeo, y un aniquilamiento... (CORTÁZAR, 2008b, p. 75).⁵³

Pela manhã, o narrador está deitado na cama e avó lhe traz o café-da-manhã. Sentia-se como alguém que havia retornado de um pesadelo. No entanto, estranha a posição da porta do guarda-roupa que, no suposto pesadelo, teria sido movida por ele para que pudesse refletir a cama, assim como seu cabelo penteado como o que teria acontecido no sonho, quando seu eu duplicado havia-lhe moldado as feições do rosto e penteado os cabelos do seu eu cadáver.

A situação reveste-se de absurdo quando percebemos que o sonho e a realidade parecem trocar de lugar ou misturar-se. O eu narrador relata que havia sonhado estar

⁵³ Apertei-me contra meu corpo, quis romper os braços com meus ganchos, suguei desesperadamente a boca rebelde, quebrei meu horror testa contra testa, até que meus olhos deixaram de ver, cegos, e o outro rosto se perdeu em uma névoa esbranquiçada, e somente restou uma cortina trêmula, e um arquejo, e um aniquilamento... (CORTÁZAR, 2008b, p. 75, tradução minha).

gravemente doente e que, em seguida, teria acordado e se visto morto. Ou será que seria o inverso: ele estaria doente e, ao ter uma febre e se sentir mal, estaria sonhando que estava morto e que se via seu cadáver? E como explicar as mudanças no quarto e no seu corpo? Algo semelhante acontece no conto “La noche boca arriba” (2008b), em que a personagem, em meio a um ritual de sacrifício da tribo “moteca” (fusão da palavra motocicleta com asteca), “sonha” que teria sofrido um acidente de moto e que estaria morrendo. Nesse conto, assim como em “Retorno de la noche”, a personagem funde realidade e sonho, a ponto de se tornarem uma mesma realidade.

Essa espécie de “fusão” entre o eu e sua alteridade ocorre de forma semelhante em “Axolotl” (2008b), em que a personagem troca de corpo com um animal, e “Lejana” (2008b), conto em que a narradora-personagem tem a mesma experiência de se sentir como estivesse no corpo de seu outro, uma mendiga de Budapeste.

A situação de uma personagem ver a si própria repete-se ainda em “Una flor amarilla”, “Distante espejo”, “Continuidad de los parques”, “Isla a mediodía” e “Fin de etapa”. Em “Una flor amarilla” e “Distante espejo”, personagens vêem o seu duplo assumir sua vida. No primeiro, a personagem percebe que seu duplo, uma criança, é, na verdade, a prova da imortalidade, pois que viveria indefinidamente a vida medíocre que ele próprio vivera. Procurando romper o ciclo, mata o garoto, livrando-se de viver a mesma vida eternamente, com uma sucessão de duplos. Em “Distante espejo”, o narrador do conto percebe que um outro eu vive sua vida, referindo-se, inclusive ao personagem fantástico de Maupassant, *Le Horla*. A referência literária aqui se reflete na estrutura do conto que recria a dos contos fantásticos do escritor francês. Referência que também aparece em “Retorno de la noche”, em que o narrador faz uma nota explicativa na qual, ironicamente, reflete sobre a necessidade de um tom adequado para uma narrativa que se julga de mistério: “Comprendo que este relato reclama un preludeo adecuado, con el tono que los novelistas ingleses dan a sus novelas de misterio. Un acorde sombrío que se aloje en la médula; una luz cárdena” (CORTÁZAR, 2008b, p. 67).

Essa necessidade de refletir sobre o modo como a narrativa deve se construir aparece também, como vimos, no conto “Las babas del diablo”, no qual o narrador-personagem se perde em divagações sobre a melhor maneira de fazer um relato para conseguir aproximá-lo dos fatos e da forma múltipla da realidade, mesmo quando esta se mostre fantástica. Dessa mesma forma, “Continuidad de los parques” (2008b) faz um jogo entre realidade e literatura. No conto, acompanhamos a leitura de um romance feita

por um homem que, sem o saber, lê a própria história que terá o mesmo desfecho do livro: será assassinado pelo amante da mulher. A narrativa espelha-se, colocando-nos como o leitor que está ligado à história que lê.

Dentre os contos que exploram a divisão do eu, podemos destacar “La isla a mediodía” e “Fin de etapa”. No primeiro conto, Marini, um comissário de bordo, no que seria um dia de trabalho igual a tantos outros, avista na janela do avião uma pequena ilha grega. Nesse momento, vê no relógio de pulso que era meio-dia. A partir desse dia, quando está trabalhando na rota, Marini quer olhar pela janela do avião para repetir a visão da ilha.

A obsessão pela ilha faz com que ele pesquise sobre o lugar e se alheie da própria vida: relacionamentos, família e trabalho são deixados de lado, surgindo o desejo de uma viagem à ilha que, depois de algumas pesquisas, soube que se chamava Xiros. Viaja e instala-se na casa de uma família de pescadores, dos poucos habitantes que vivem em Xiros. A felicidade de Marini é interrompida quando um acidente de avião faz com que ele se depare com seu outro eu, morto na água.

Em “La isla a mediodía” a visão aparece como o sentido dessa divisão do eu. É por meio dela que se inicia o mal-estar de Marini em relação à vida. Já no início da narrativa a personagem mostra-se entediada, mesmo demonstrando simpatia e cortesia em relação aos passageiros, quando surge, pela primeira vez, a imagem da ilha pela janela do avião:

Marini se demoraba ajustando la mesa, preguntándose aburridamente si valdría la pena responder la mirada insistente de la pasajera, una americana de las muchas, cuando en el óvalo azul de la ventanilla entró el litoral de la isla, la franja dorada de la playa, las colinas que subían hacia la meseta desolada. Corrigiendo la posición defectuosa del vaso de cerveza, Marini sonrió a la pasajera. “Las islas griegas”, dijo. “Oh, yes, Greece”, repuso la americana con un falso interés⁵⁴ (CORTÁZAR, 2008c, p. 263).

Nesse momento, os olhares de desejo não se correspondem: a passageira olha para Marini para ser correspondida, Marini, percebe os olhares da mulher, mas o desejo é de olhar para a ilha. Para Marini, a passageira é uma entre tantas que o olham desejando. Isso o entedia, assim como a repetição maquinal de seu trabalho como comissário de bordo. O olhar destinado à ilha revela uma espécie de identificação com o

⁵⁴ Marini demorava em ajustar a mesa, perguntando-se entediado se valeria a pena responder ao olhar insistente da passageira, uma americana entre muitas, quando no oval azul da janela entrou o litoral da ilha, a franja dourada da praia, as colinas que subiam em direção ao planalto desolado. Marini sorriu para a passageira, corrigindo a posição defeituosa do copo de cerveja. “As ilhas gregas”, disse. “Oh, Yes, Greece”, respondeu a americana com um falso interesse (CORTÁZAR, 1984, p.93).

objeto: a ilha era pequena e solitária, assim como sua vida mostrava-se mesquinha e solitária.

A realidade era, para Marini, tão absurda quando desejar olhar para a ilha através da janela do avião:

Nada de eso tenía sentido, volar tres veces por semana a mediodía sobre Xiros era tan irreal como soñar tres veces por semana que volaba a mediodía sobre Xiros. Todo estaba falseado en la visión inútil y recurrente; salvo, quizás, el deseo de repetirla, la consulta al reloj pulsera antes de mediodía, el breve, punzante contacto con la deslumbradora franja blanca al borde de un azul casi negro, y las casas donde los pescadores alzarían apenas los ojos para seguir el paso de esa otra irrealidad⁵⁵ (CORTÁZAR, 2008c, p. 264).

No trecho há a primeira referência à realidade como algo falso, assim como a visão da ilha. Sonhar que estava voando sobre a ilha era tão irreal quanto voar, de fato, sobre a ilha. Nesse momento, a narrativa começa a ganhar maior imprecisão, como se o sujeito começasse a perder o controle frente ao que percebe da realidade. Realidade e percepção da realidade parecem envoltas por uma atmosfera de sonho. A imprecisão no discurso narrativo já aparece, inclusive, na primeira descrição da ilha:

Marini vio que las playas desiertas corrían hacia el norte y el oeste, lo demás era la montaña entrando a pique en el mar. Una isla rocosa y desierta, aunque la mancha plomiza cerca de la playa del norte podía ser una casa, quizás un grupo de casas primitivas (CORTÁZAR, 2008c, p. 263).

Por outro lado, a imprecisão do discurso revela que o narrador em terceira pessoa, colado à consciência de Marini, assume, no discurso, a projeção dos desejos da personagem. As expressões “casi”, “podía” e “quizás”, que introduzem a imprecisão na descrição da ilha, poderiam revelar a influência do desejo de Marini, marcando a narrativa com sua subjetividade. O desejo de Marini que, em seguida, logo se confirma na narrativa, era de um retorno a uma vida primitiva e simples numa espécie de *locus amoenus*. Para Marini, era melhor acreditar que haveria a correspondência entre a percepção da realidade e o seu desejo de ver casas como sendo as de pescadores. No seu imaginário, os pescadores, alheios às mudanças sociais e tecnológicas no mundo, trabalhavam somente para a subsistência em meio à beleza natural da ilha.

Além da descrição do espaço, o da ilha, ser subjetiva e imprecisa, o tratamento do tempo também é ambíguo, demonstrando a confusão entre sonho e realidade. Nas primeiras linhas da narrativa, a passagem do tempo é mais precisa como na certeza em relação ao tempo decorrido entre a primeira e a segunda visão da ilha: quatro dias. Mas,

⁵⁵ Marini percebeu que as praias desertas corriam em direção ao norte e ao oeste, o resto eram montanhas que entravam abruptamente no mar. Uma ilha rochosa e deserta, se bem que a mancha cor de chumbo perto da praia do norte pudesse ser uma casa, talvez um grupo de casas primitivas (CORTÁZAR, 1984, p.94).

à medida que a narrativa se desenvolve, o tempo torna-se mais impreciso como no fato de terem se passado “ocho o nueve semanas después” das primeiras visões da ilha (CORTÁZAR, 2008c, p. 265) ou em “un día fue otra vez la línea Teherán, la isla a mediodía” (CORTÁZAR, 2008c, p. 265). O transcorrer do tempo ou seus compromissos com a família e namoradas pouco importavam para Marini, ocupado em ver a ilha pela janela ou estudar sobre a ilha:

No llevaba demasiado la cuenta de los días; a veces era Tania en Beirut, a veces Felisa en Teherán, casi siempre su hermano menor en Roma, todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul⁵⁶ (CORTÁZAR, 2008c, p. 267).

Podemos notar que a realidade passa a ficar “borrosa”, importando somente o momento de ver a ilha. Algum tempo antes, que não é especificado na narrativa, na tentativa de apreender melhor a ilha, Marini tira uma fotografia que acabou saindo “borrosa”. No entanto, é somente seu olhar, sem o intermédio da câmera, que consegue perceber a ilha com seus habitantes e é somente Marini que consegue se maravilhar com o lugar, indiferente para os demais comissários. A obsessão pela ilha o impede de ver o que se passa ao redor; tudo passa a ficar desfocado e suas ações se tornam cada vez mais maquinais, como se ele fosse um autômato que considerasse tudo “amablemente fácil y cordial”.

Quando mais Marini alheia-se da vida, mais o discurso narrativo torna-se impreciso, chegando ao auge com a viagem à ilha:

Ya no tenía sentido esperar más, Mario Merolis le prestaría el dinero que le faltaba para el viaje, en menos de tres días estaría en Xiros. Con los labios pegados al vidrio, sonrió pensando que treparía hasta la mancha verde, que entraría desnudo en el mar de las caletas del norte, que pescaría pulpos con los hombres, entendiéndose por señas y por risas. Nada era difícil una vez decidido, un tren nocturno, un primer barco, otro barco viejo y sucio, la escala en Rynos, la negociación interminable con el capitán de la falúa, la noche en el puente, pegado a las estrellas, el sabor del anís y del carnero, el amanecer entre las islas. Desembarcó con las primeras luces, y el capitán lo presentó a un viejo que debía ser el patriarca. Klaios le tomó la mano izquierda y habló lentamente, mirándolo en los ojos⁵⁷ (CORTÁZAR, 2008c, p. 267).

⁵⁶ Não percebia o passar dos dias; às vezes era Tânia, em Beirute, às vezes Felisa em Teerã, quase sempre seu irmão mais moço em Roma, tudo um pouco confuso, enchendo o tempo antes ou depois do voo e durante todo o voo, tudo era também confuso e fácil e estúpido até à hora de ajoelhar-se na janela da cauda, sentir o frio cristal como o limite do aquário onde, lentamente, se mexia a tartaruga dourada no espesso azul (CORTÁZAR, 1984, p.97).

⁵⁷ Já não tinha mais sentido a espera, Mário Merolis lhe emprestaria o dinheiro que faltava para a viagem, e em menos de três dias estaria em Xiros. Com os lábios grudados no vidro, sorriu pensando que poderia subir até a mancha verde, que entraria no dentro do mar das enseadas do norte, que pescaria polvos com os homens, entendendo-se por meio de risos e sinais. Nada foi difícil uma vez resolvido, um trem noturno, o primeiro navio, outro navio velho e sujo, a escala em Rynos, a negociação interminável com o

No trecho, o narrador mostra Marini divagando sobre a possibilidade de viajar para a ilha quando, sem transição, relata o momento em que a personagem desembarca em Xiros. Os verbos, que antes estavam no potencial ou condicional simples (que equivaleria ao futuro do pretérito em português) – como, por exemplo, as formas verbais “tenía”, “prestaría”, “estaría”, “treparía”, “entraría” e “pescaría” – passam para o pretérito perfeito (“desembarcó”, “presentó”, “tomó”). De uma possibilidade – por isso os tempos verbais indicariam o que poderia acontecer – passamos para o relato de algo que é narrado como se, de fato, tivesse acontecido. Nesse ponto, temos a ilusão de que tudo tenha transcorrido como Marini desejara.

No entanto, o problema da imprecisão temporal ainda persiste. O narrador não explica como Marini abandonou o emprego e quando partiu para a desejada viagem. Fica-nos a impressão de que Marini tenha sonhado com a viagem, já que, antes de ela acontecer, o comissário estava justamente imaginando como deveria ser a vida na pequena ilha. Desse ponto em diante, a narrativa passa a relatar os momentos felizes que Marini vive na ilha, entre os nativos e a paisagem natural: “Marini sintió que ahora estaba realmente solo en la isla con Klaios y los suyos” (CORTÁZAR, 2008c, p. 269). Notemos a ambiguidade na palavra “suyos” que poderia indicar a identidade de Marini com os habitantes da ilha.

Na ilha, Marini pensa que não seria difícil matar Klaios, o patriarca da ilha. É nesse momento que tudo se rompe e Marini escuta o barulho do motor de um avião:

Cerrando los ojos se dijo que no miraría el avión, que no se dejaría contaminar por lo peor de sí mismo, que una vez más iba a pasar sobre la isla. Pero en la penumbra de los párpados imaginó Felisa con las bandejas, y su reemplazante, tal vez Giorgio o alguno nuevo de otra línea, alguien que también estaría sonriendo mientras alcanzaba las botellas de vino o el café. Incapaz de luchar contra tanto pasado abrió los ojos y se enderezó, y en el mismo momento vio el ala derecha del avión, casi sobre su cabeza, inclinándose inexplicablemente, el cambio de sonido de las turbinas, la caída casi vertical sobre el mar⁵⁸ (CORTÁZAR, 2008c, p. 269).

capitão do barco, a noite do convés, grudado às estrelas, o sabor do anis e do carneiro, o amanhecer nas ilhas. Desembarcou com as primeiras luzes e o capitão o apresentou a um velho que parecia ser o patriarca. Klaios tomou-lhe a mão esquerda e falou lentamente, olhando-o nos olhos (CORTÁZAR, 1984, p.97).

⁵⁸ Fechando os olhos pensou em não olhar para o avião; não se deixaria contaminar pelo pior de si mesmo que uma vez mais ia passar em cima da ilha. Mas na penumbra das pálpebras imaginou Felisa com as bandejas, distribuindo-as naquele mesmo instante, e seu substituto, talvez Giorgio ou algum novo de outra linha, alguém que também estaria sorrindo enquanto servia as garrafas de vinho ou o café. Incapaz de lutar contra tanto passado abriu os olhos e se levantou, e no mesmo momento viu a asa direita do avião, quase sobre sua cabeça, inclinando-se inexplicavelmente, ouviu a mudança do som das turbinas, a queda quase vertical em direção ao mar (CORTÁZAR, 1984, p.99).

Marini teria a consciência de que “lo peor de sí mismo” passaria mais uma vez sobre a ilha. Há uma espécie de repulsa pela vida anterior a Xiros. Seu “outro céu” está ameaçado com a presença inquietante de alguém que o veria de cima, do avião. Na sequência, ao se jogar na água à procura de sobreviventes, Marini encontra um homem:

y casi al final, cuando ya no tenía sentido seguir nadando, una mano fuera del agua, apenas un instante, el tiempo para que Marini cambiara de rumbo y se zambullera hasta atrapar por el pelo al hombre que luchó por aferrarse a él y tragó roncamente el aire que Marini le dejaba respirar sin acercarse demasiado⁵⁹ (CORTÁZAR, 2008c, p. 270).

A ferida na garganta do homem era uma boca que chamava a Marini, arrancando-o de sua “pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla” e que “le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír” (CORTÁZAR, 2008c, p. 269). Nesse momento, sem transição, a narrativa mostra como os moradores da ilha, correndo, aproximam-se do corpo do homem na praia e se surpreendem por ele ter conseguido nadar tanto e se arrastar pela areia. Klaios observa que não havia outro sobrevivente e que eles estariam, como sempre, sozinhos na ilha e “el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar”⁶⁰ (CORTÁZAR, 2008c, p. 269).

A narrativa surpreende por apresentar fantasticamente o encontro dos dois eus de Marini. A divisão de Marini entre o eu que sobrevoa a ilha e o que viveria nela poderia nos mostrar um homem sufocado por uma existência sem sentido. Assim como o eu de “El otro cielo”, Marini é o sujeito inadaptado à vida, em busca de seu paraíso. Mas, em vez de viver uma vida dupla, Marini sente a necessidade de se livrar da vida que o incomoda e de viver plenamente a vida desejada. Entretanto, essa empreitada revela-se fatal para ele. Do mesmo volume de contos, “El otro cielo” resolve de outra forma: a personagem protagonista submete-se à vida familiar e abandona a vida dupla das galerias. Temos a impressão de que Marini sucumbiria no instante em que realizasse o desejo ou de que, na verdade, tudo não tenha passado de um sonho e que a personagem jamais tenha conseguido realizá-lo verdadeiramente, perdendo-se na loucura e na morte.

O tema da morte e da divisão também está presente em “Fin de etapa”, de *Deshoras*. No conto, Diana, uma mulher na faixa dos quarenta anos, está em meio a uma viagem. A personagem resolve fazer uma parada em um povoado antes de seguir o

⁵⁹ e, quase no fim, quando já não fazia sentido continuar nadando, uma mão fora da água, apenas um instante, o tempo para que Marini mudasse de rumo e mergulhasse para apanhar pelos cabelos o homem que lutou para agarrar-se a ele e engoliu arquejando o ar que Marini sem se aproximar demais lhe deixava respirar (CORTÁZAR, 1984, p. 100).

⁶⁰ o cadáver de olhos abertos era a única coisa nova entre eles e o mar (CORTÁZAR, 1984, p. 100).

trajeto até a cidade em que passaria a noite. Para personagem, que parece perdida e desiludida após o rompimento de uma relação, tudo lhe era indiferente e sem sentido, uma mera aceitação de uma vida vazia:

Dejaba el cigarrillo entre los labios, sabiendo que terminaría por quemárselos y que tendría que arrancarlo y aplastarlo como lo había hecho con esos años en que había perdido todas las razones para llenar el presente con algo más que cigarrillos, la chequera cómoda y el auto servicial⁶¹ (CORTÁZAR, 2007, p. 304).

Ela vaga pelas ruas do povoado até decidir ver uma exposição de um artista local no museu. A exposição de quadros, considerados por ela “hiperrealistas”, provoca inquietação em Diana. De um pintor desconhecido, as pinturas retratavam, em sua maioria, os cômodos quase sem móveis de uma casa, iluminados por uma luz lateral. A série de quadros dava uma sensação ambígua:

miró los cuadros, en el primer momento pensó que eran fotografías y le llamó la atención el tamaño, poco frecuente ver ampliaciones tan grandes en color. Se interesó de veras cuando reconoció la materia, la perfección maniática del detalle; de golpe fue a la inversa, una impresión de estar viendo cuadros basados en fotografías, algo que iba y venía entre los dos, y aunque las salas estaban bien iluminadas la indecisión duraba frente a esas telas que acaso eran pinturas de fotografías o resultados de una obsesión realista que llevaba al pintor hasta un límite peligroso o ambiguo⁶² (CORTÁZAR, 2007, p. 304).

A cada sala do museu, Diana depara-se com nova série de quadros. Na segunda sala, viu uma série que, além de conter os cômodos da mesma casa com uma mesa e, em alguns, com uma cadeira, apresentava uma silhueta masculina de costas. Diana fica fascinada com a luz como personagem constante das pinturas e o contraste com a sombra e as poucas cores. Antes de seguir para a última sala, que continha o último quadro, separado dos demais a pedido do artista, Diana é avisada pelo guarda do museu que este seria fechado para o horário do almoço. Diferentemente das outras salas que estavam com as portas abertas, a sala que dava acesso ao último quadro estava entreaberta. O guarda permite que Diana veja a pintura antes de ir embora, ao que ela rejeita. Sem fome para almoçar e não cedendo ao hábito adquirido com Orlando do

⁶¹ Deixava o cigarro nos lábios, sabendo que terminaria por queimar-se e que teria de arrancar e esmagar o cigarro como fizera com esses anos em que tinha perdido todos os motivos para encher o presente com algo mais do que cigarros, o cômodo talão de cheques e o carro sempre à sua disposição (CORTÁZAR, 1985, p. 20).

⁶² contemplou os quadros, no primeiro momento penso que eram fotografias e lhe chamou a atenção o tamanho, era incomum ver tão grandes ampliações a cor. Interessou-se realmente quando reconheceu a matéria, a perfeição maniática do detalhe; de repente sucedeu o inverso, teve a impressão de estar vendo quadros baseados em fotografias, algo que ia e vinha entre os dois; ainda que as salas estivessem bem iluminadas, a indecisão persistia diante dessas telas que talvez fossem pinturas de fotografias ou resultados de uma obsessão realista que levava o pintor a um limite perigoso ou ambíguo (CORTÁZAR, 1985, p. 21).

almoço rigidamente ao meio-dia, Diana resolve passear pelas ruas vazias até que se depara com uma casa análoga a que ela vira retratada na exposição:

Diana entrevió en la penumbra una galería idéntica a la de uno de los cuadros del museo, se sintió como abordando el cuadro desde el otro lado, fuera de la casa en vez de estar incluida como espectadora en sus estancias⁶³ (CORTÁZAR, 2007, p. 308).

Os cômodos e móveis da casa representada nos quadros da exposição se desdobravam nos cômodos da casa que Diana encontrou numa das ruas do povoado. Sem surpresa e até mesmo esperando encontrar o que viu na exposição, Diana caminhou pelos quartos até chegar a uma porta fechada, a única diferença encontrada entre o museu e a casa verdadeira. Entrou na sala que seria, para a personagem, a possibilidade de ver o quadro ainda não visto do museu, e se decepcionou com a visão de uma mesa, uma cadeira e o jorro de luz. Diana sentou-se na cadeira e fumou um cigarro. Nesse instante, teve a impressão de ouvir um breve riso, em algum lugar às suas costas, que julgou ser um pássaro do lado de fora ou um estalido da madeira.

Diana sai da casa sem confirmar o estranho barulho. Almoça e decide voltar ao museu para ver o último quadro. Diana então vê que o quadro trazia a representação da mesa e da cadeira onde uma mulher se sentava. Demonstrando abandono, a mulher pareceu morta para Diana que, perturbada, sai do museu e tenta fugir em seu carro. Sentindo que fugir seria uma forma de aceitar o inaceitável, Diana resolve voltar à casa, senta-se na cadeira e acende um cigarro, permanecendo imóvel como a mulher do quadro.

No início da narrativa, de forma semelhante à personagem de “La isla a mediodía”, Diana apresenta a solidão e a falta de adaptação à própria vida. Nesse sentido, podemos dizer que é por meio do olhar que as personagens experimentam a tomada de consciência sobre o vazio de suas vidas e, sem saber, empreendem uma busca de sua integralidade enquanto sujeitos.

Assim como a visão da ilha transforma Marini, ver os quadros e, em seguida, a casa é uma experiência de autoconhecimento para Diana. O evento fantástico, tanto em uma narrativa como na outra, possibilita esse desvendamento da realidade, além de promover a reflexão sobre o fazer artístico, principalmente quando coloca em xeque os limites mecanicamente impostos pelo hábito entre real e irreal, arte e vida.

⁶³ Diana entreviu na penumbra uma galeria idéntica à de um dos quadros do museu, sentiu-se como se abordasse o quadro do outro lado, fora da casa ao invés de estar incluída como espectadora em seus compartimentos (CORTÁZAR, 1985, p. 25).

Em “Fin de etapa”, alguns elementos extratextuais podem ajudar a compreender certos temas utilizados por Cortázar e os efeitos gerados por eles na narrativa. O conto é dedicado a Sheridan Le Fanu e a Antoni Taulé. O primeiro, escritor irlandês do século XIX, consagrou-se com as narrativas góticas e de mistério, nas quais o ambiente recriado era fator importante para provocar o efeito de terror ou de ameaça nos leitores⁶⁴. A influência do gótico no conto possivelmente esteja relacionada à construção do clima que remete a morte e mistério. É evidente, como bem alerta o próprio Cortázar (CORTÁZAR, 2001), ser impossível – ou mesmo preferível, se não lançar mão da ironia – recriar a mesma atmosfera das narrativas do século XIX, além de não ser esta a intenção do conto, voltado para o fantástico.

Outra referência extratextual que se relaciona com a construção do conto é Antoni Taulé. Em certa ocasião, o pintor catalão, radicado na França, convidou Cortázar para redigir um texto no catálogo *Laboratoire de lumière*⁶⁵. Nesta série de quadros, está presente o recorrente tema das salas praticamente vazias, onde a mesa e a luz são figuras marcantes. Impressionado pelas pinturas, Cortázar escreve o conto. Nele, os quadros vistos por Diana remetem explicitamente às pinturas de Taulé, inclusive pelas proporções, pelos temas e pela técnica utilizados. Celina Martins, em “Cortázar, Taulé e Magritte: a exposição de uma epifania” (2010), analisa “Fin de etapa”, relacionando o conto às obras dos dois pintores.

De acordo com Martins, a epifania de Diana é possível a partir do efeito de ambiguidade: “a técnica hiper-realista provoca um efeito hiperbólico de mimese que instaura uma ambiguidade que parece dissolver a fronteira entre o mundo referencial e o mundo representado” (MARTINS, 2010, p. 3). A dissolução dessa fronteira entre os dois mundos é apontada pela autora como presente em algumas pinturas de René Magritte, sobretudo na série intitulada “La condition humaine” (1933)⁶⁶. Martins afirma que o diálogo entre a literatura e a pintura ganha significação no conto, pois possibilita a

⁶⁴ Sobre a influência da literatura gótica, Cortázar escreve as “Notas sobre o gótico no Rio da Prata” (CORTÁZAR, 2001, p. 73-80), nas quais analisa a forma como a literatura do gênero chega aos narradores rioplatenses que, sem cair na imitação ingênua, transformam-na em um gênero com características próprias. Cortázar ainda critica o uso exagerado de certos recursos que fariam com que o leitor imergisse no clima de terror e mistério artificialmente. Entre os narradores desse tipo, o escritor argentino elenca Le Fanu. Mesmo considerando-o um grande nome do gênero, Cortázar acredita que essas histórias alcançariam melhor eficiência com o que ele chama de “cenografia concisa”, dada pelo melhor do legado gótico do nosso tempo. A influência de Sheridan Le Fanu e outros autores do gênero é analisada por Victor Sage (2007) “[T]he privileged horror...of the constellation”: Cortázar’s use of the Gothic in *62: A Model Kit*.

⁶⁵ O episódio é relatado por Cortázar em uma entrevista a Omar Prego (2010).

⁶⁶ Na entrevista a Prego (2010), Cortázar reafirma a influência dos dois pintores na composição do conto, inclusive da influência de “La condition humaine”, de Magritte.

transgressão do convencional, sobretudo entre o mundo referencial e o plano da representação⁶⁷ (MARTINS, 2010, p. 7).

Podemos acrescentar ainda que é a experiência visual, como nos contos aqui analisados, que permite à personagem ter acesso aos interstícios da realidade, sobretudo quando precisa deparar-se com a própria figura duplicada. Nesse sentido, as formas pelas quais o olhar aparece nessa narrativa promovem a dissolução da fronteira entre realidade e representação, bem como interferem na consciência da personagem e de sua relação com o mundo.

O narrador em terceira pessoa dá-nos a focalização interna da personagem que se mostra, desde as primeiras linhas da narração, como alguém que sente indiferença pelas coisas e por si mesma. Dessa forma, tanto fazia para ela parar na cidadezinha quanto seguir viagem. Como um autômato, Diana cumpre as etapas da viagem, não sentindo, inclusive, nenhuma vontade de ver o povoado. A escolha entre uma atividade ou outra era determinada pela necessidade de escolher ou porque, em outra época, havia se submetido às vontades de Orlando.

Diana parece estar destituída de desejo ou de vontade própria quando lhe surge, a partir da decisão de caminhar pelo povoado, a possibilidade de “ir al encuentro de cosas que ya no vendrían solas al deseo y a la imaginación. Ver las cosas como quien es visto por ellas”⁶⁸ (CORTÁZAR, 2007, p. 304). A ideia de ser “vista pelas coisas” reaparece no conto após a primeira visita de Diana no museu, mas, nesse último caso, em vez de ser um vago desejo, é um sentimento de ser percorrida pelas coisas. Isso significa que a personagem teve a percepção transformada a partir da experiência com as pinturas.

Essa percepção transformada, aberta a outras instâncias da realidade, parece ser o que é referido por Oliveira na citação do início deste capítulo. É o que a personagem de *Rayuela* chama de “aptidão instantânea para sair”. Esse sair e se ver de fora permitem outra dimensão do estar no mundo. É por isso que, para Diana, esse é um momento de revelação, produzindo a epifania. Isso é possível porque a realidade é mostrada para a personagem como se ocultasse outra realidade, que só lhe é comunicada

⁶⁷ No conto “Continuidad de los parques” (2008b) as fronteiras entre realidade e representação da realidade parecem inexistir, lembrando a obra de Magritte, “La condition humaine”: a personagem lê sobre a própria vida que está em curso; nesse quadro e na série inspirada por ele, Magritte representa um cavalete com um quadro, cuja pintura é a continuidade da paisagem exterior de uma janela.

⁶⁸ uma ida ao encontro de coisas que já não viriam sozinhas ao desejo e à imaginação. Ver as coisas como quem é visto por elas (CORTÁZAR, 1985, p. 20).

a partir do evento insólito. É por isso que Alazraki (2001) considera que as narrativas como as de Julio Cortázar aderem ao neofantástico: o mundo real mascara uma realidade mais profunda que precisa ser revelada. A revelação surge de algo aparentemente banal, dentro das próprias regras do cotidiano, mas que vai solapando aos poucos as certezas da razão.

É interessante notar que Merleau-Ponty (2002) também se refere ao problema do sentir-se olhado pelas coisas. Analisando como é a relação do pintor com o que vê, Merleau-Ponty afirma que entre este e o visível os papéis invertem-se inevitavelmente e que, por isso, alguns pintores dizem que se sentem olhados pelas coisas (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 29). Segundo essa perspectiva, o pintor estaria aberto a uma percepção diferenciada:

Aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser. Ação e paixão tão pouco discerníveis que já não se sabe quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no instante em que o que era apenas no fundo do corpo materno um visível virtual se tornou ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascer continuado (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 29-30).

Mesmo que a citação refira-se especificamente ao pintor, para Merleau-Ponty, a percepção é de suma importância para o ser, seja porque aquele que vê pode ser visto, seja porque aquele que sente pode ser sentido. Essas possibilidades recriam a todo instante a relação do ser no mundo.

De acordo com essa perspectiva, o pintor é o indivíduo privilegiado para fazer uma conexão especial com o visível, exercendo nos quadros uma espécie de “filosofia figurada da visão” (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 30). Já em Cortázar, também sensível às questões da percepção e da existência, suas personagens deveriam passar por uma espécie de momento revelador, para, então, estar aptas a uma nova relação de sentido com o mundo.

A primeira visão dos quadros principia a perturbação de Diana que, da falta de vontade de ver passa pelo desejo de ver, mesmo que fosse por meio do olhar distraído: “Diana se iba perdiendo en las callejas sin nombres y sin gentes, al ras de los muros de piedra gris, mirando distraídamente algún raro portal abierto, una sospecha de patios interiores”⁶⁹ (CORTÁZAR, 2007, p. 307). Assim, mais aberta à percepção, Diana

⁶⁹ Diana ia ficando perdida nas ruelas sem nomes e sem pessoas, junto dos muros de pedra cinza, olhando abstraída para algum raro portal aberto, uma suspeita de quintais interiores (CORTÁZAR, 1985, p. 24).

consegue ver a casa idêntica à retratada pelas pinturas expostas no museu, fazendo com que ela se deixe levar pelo desejo de olhar.

Além disso, a simetria entre os cômodos da casa e os cômodos representados na pintura, bem como os temas que se repetiam, em uma espécie de duplicação, fazia com que Diana tivesse uma sensação de familiaridade. Não sentia a estranheza da situação, já que “Si algo había de extraño en ese momento era la falta de extrañeza”⁷⁰(CORTÁZAR, 2007, p. 308).

Mesmo diante da decepção de encontrar somente uma mesa e uma cadeira no último cômodo abandonado, à personagem se apresentam e se acumulam a sensação de vazio e de solidão: “Bastaba mirar las paredes y la ventana para encontrar el mismo teatro vacío, esta vez sin siquiera otra puerta que prolongara la casa hacia nuevas estancias” (CORTÁZAR, 2007, p. 309). Tal sensação já aparece no conto na primeira visão dos quadros e poderia remeter ao prenúncio da morte:

Y luego había el silencio, no sólo porque Diana parecía ser la sola presencia en el pequeño museo, sino porque de las pinturas emanaba una soledad que la oscura silueta masculina no hacía más que ahondar. “Hay algo en la luz”, pensó Diana, “esa luz que entra como una materia sólida y aplasta las cosas”. Pero también el color estaba lleno de silencio, los fondos profundamente negros, la brutalidad de los contrastes que daba a las sombras una calidad de paños fúnebres, de lentas colgaduras de catafalco⁷¹ (CORTÁZAR, 2007, p. 305).

A luz é descrita no trecho como uma matéria sólida que esmaga as coisas, bem como as cores estavam “llenas de silencio” e “los fondos profundamente negros”. Para reforçar a ideia de morte, é utilizada a comparação da pintura com “paños fúnebres” e “catafalco”. A culminação da ideia de morte acontece quando Diana volta ao museu para ver o último quadro e vê a representação de uma mulher vestida de negro:

Esa mujer estaba muerta, su pelo y su brazo colgando, su inmovilidad inexplicablemente más tensa que la fijación de las cosas y los seres en los otros cuadros: la muerte ahí como una culminación del silencio, de la soledad de la casa y sus personajes, de cada una de las mesas y las sombras y las galerías⁷² (CORTÁZAR, 2007, p. 311).

⁷⁰ Se havia algo fora do comum nesse momento, era a falta de estranheza (CORTÁZAR, 1985, p. 25).

⁷¹ E depois havia o silêncio, não apenas porque Diana parecia ser a única presença no pequeno museu mas também porque das pinturas emanava uma solidão que a escura silhueta masculina só contribuía para aprofundar ainda mais. “Há alguma coisa na luz”, pensou Diana, “essa luz que entra como uma matéria sólida e esmaga as coisas.” Entretanto a cor também estava cheia de silêncio, os fundos profundamente negros, a brutalidade dos contrastes que fazia as sombras se assemelharem a panos fúnebres, moles tapeçarias de catafalco (CORTÁZAR, 1985, p. 24-25).

⁷² Essa mulher estava morta, seu cabelo e seu braço caindo, sua imobilidade inexplicavelmente mais intensa que a fixação das coisas e dos seres nos outros quadros: a morte aí como uma culminação do silêncio, da solidão da casa e de seus personagens, de cada uma das mesas e das sombras e das galerias (CORTÁZAR, 1985, p. 28-29).

Há uma espécie de mudança de perspectiva para Diana: ora é colocada como espectadora, ora como alguém que atuasse ou agisse na narrativa. Isso porque a personagem que se dispõe a “ver” e que, por isso, observa os quadros e a casa, percebe-se também como alguém atuante: ela senta-se na cadeira como a mulher representada pela pintura e, em seguida, pode ser vista por alguém ou por ela mesma na reprodução feita pelo quadro. Essa postura cambiante das personagens entre espectador e ator aparece em outras narrativas. Esse é o caso, por exemplo, de Marini, de “La isla a mediodía”, ou de Roberto Michel, em “Las babas del diablo”. As duas personagens passam de uma atitude expectante e espectadora para se sentirem atores da realidade revelada. Roberto Michel, inclusive, parece ser morto pela personagem da fotografia que ganha vida. Um caso ainda mais explícito dessa transformação de perspectiva é encontrado no conto “Instrucciones para John Howell” (2008c) em que a personagem, literalmente um espectador de uma peça teatral, é obrigada a assumir um papel e atuar, sob o risco de ser morto.

Portanto, para atingir essa mudança de perspectiva reveladora da realidade, foi preciso uma ruptura com a razão: “Porque lo peor era buscar algo razonable en eso que desde el principio había tenido algo de delirio, de repetición idiota” (CORTÁZAR, 2007, p. 311). A visão da mulher morta, para Diana, abre-lhe a consciência para a vida destituída de sentido que havia levado até então. Dessa forma, podemos dizer que a presença do fantástico – ou, na distinção de Alazraki (2001), do neofantástico – faz com que se revelem os desvãos de uma realidade problemática. O eu, percebendo-se como um outro, tem a possibilidade de adquirir uma visão privilegiada de si e de sua existência, bem como questionar os limites impostos em nome do aceitável pela razão.

4.3 **Mirar se vuelve posible: o reencontro**

Vimos que, em diferentes formas, o olhar é apresentado nos contos de Julio Cortázar para problematizar a relação que o sujeito estabelece com o mundo e com sua percepção de mundo e de si próprio. Nesse sentido, as narrativas demonstram uma ânsia por uma visão mais abarcadora da realidade para que se revele, por fim, o homem de forma mais completa. Diante disso, seja questionando o percebido e quem percebe, seja procurando novas perspectivas para o eu – que pode se olhar de fora –, será apresentada

uma busca incessante por modificar a percepção e torná-la mais apta para o desvendamento do real e do ser, fazendo com que olhar se torne possível.

Para tornar o olhar possível, seria preciso transformar a relação com o mundo, desvencilhar-se dos hábitos perceptivos. Ou, segundo as palavras de Cortázar, seria preciso se opor a esse:

falso realismo que consiste em pensar que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, tal como dava por certo o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (CORTÁZAR, 1999, 348).

Na busca de se livrar do “falso realismo” ou “realismo ingênuo”, Cortázar afirma ser necessário uma espécie de disposição, de assunção da visão pueril justaposta a uma visão adulta (CORTÁZAR, 1977, p. 33), um estado de “porosidade ou de receptividade” em relação ao mundo e às coisas (BERMEJO, 2002, p. 38).

Nesse sentido, o sonho, o irracional, o fantástico, o insólito ganhariam terreno em sua visão de mundo pois demonstrariam que a realidade não foi de todo descoberta, havendo instâncias invisíveis ao homem.

No processo de re-descoberta do mundo, Cortázar insiste na retomada da experiência com os sentidos, sendo que o corpo deveria se voltar a uma espécie de primeiro encontro com as coisas. O conjunto de *Historias de cronopios y de famas* parece revelar essa necessidade, a começar pela primeira parte que consiste em verdadeiro “Manual de instrucciones” para fazer atividades aparentemente banais, como chorar, cantar ou subir uma escada.

Em uma espécie de introdução aos manuais, Cortázar explica como enfrentamos “esa masa pegajosa que se proclama mundo”:

Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café⁷³ (CORTÁZAR, 2008c, p. 13).

O mundo chamado de “massa pegajosa” dá-nos uma ideia desse retorno ao sensorial: o mundo gruda-se ao nosso corpo, entranha-se na nossa pele, envolve nossos sentidos. Voltar a sentir o metal da colher entre os dedos é empreender uma resistência

⁷³ Apertar uma colherinha entre os dedos e sentir seu latejar metálico, sua advertência suspeita. Como custa negar uma colherinha, negar uma porta, negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória. Quanto mais simples é aceitar a fácil solicitação da colher, usá-la para mexer o café (CORTÁZAR, 1994, p. 3-4).

aos atos como meros reflexos cotidianos, já que negar a percepção que temos das coisas é submeter-se à facilidade apresentada pelo hábito.

Seria preciso, portanto, resistir a essa força, e olhar de novo as coisas, senti-las, não mais com a vista embotada pelo hábito, “Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible como el picador tan cerca del toro”⁷⁴ (CORTÁZAR, 2008c, p. 13-14). O circundante ao sujeito é referido como matéria sólida: “ladrillo de cristal” que precisa ser transposta para se chegar ao outro, inacessível. Para isso, seria preciso olhar o pequeno e insignificante das coisas e dos seres, senti-los, para então ser jogado à rua e às tarefas corriqueiras:

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente: la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina⁷⁵ (CORTÁZAR, 2008c, p. 13).

Para chegar às coisas novamente, seria preciso deixar a “norma já aceita” e enfrentar o mundo como se ele nascesse a cada instante diante de nossos olhos⁷⁶: os rostos nascerão quando forem vistos por nós. Entretanto, isso não é fácil e pode representar um risco de se arrebentar contra o mundo, “la pasta del ladrillo de cristal”.

A filosofia de Merleau-Ponty parece compartilhar dessa espécie de concepção cortazariana, na qual deveríamos nos voltar para a percepção, sobretudo por meio da visão, no intuito de redescobrimos e restabelecemos a relação com o mundo. Para isso, de acordo com o filósofo, teríamos que considerar a reversibilidade na relação do visível e do que vê:

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se

⁷⁴ Mas como um touro triste é preciso baixar a cabeça, do centro do tijolo de cristal empurrar para fora, em direção ao outro tão perto de nós, inacessível como o toureiro tão perto do touro (CORTÁZAR, 1994, p. 4).

⁷⁵ Quando abrir a porta e assomar à escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas, não o hotel em frente; a rua, a floresta viva onde cada instante pode jogar-se em cima de mim como uma magnólia, onde os rostos vão nascer quando eu os olhar, quando avançar mais um pouco, quando me arrebentar todo com os cotovelos e as pestanas e as unhas contra a pasta do tijolo de cristal, e arriscar minha vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal na esquina (CORTÁZAR, 1994, p. 4-5).

⁷⁶ Merleau-Ponty (2002) refere-se a esse “nascer” por meio da visão: isso é possível quando o homem se torna visível para si e para os outros. A visão do pintor seria, nesse caso, esse “nascer continuado”, já que olharia para as coisas como se fosse pela primeira vez e como se fosse visto por elas (MERLEAU-PONTY, 2002, p.29-30).

emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento, profundamente homogêneo em relação a eles, sendo o próprio sensível vindo a si e, em compensação, o sensível está perante seus olhos como seu duplo ou extensão de sua carne (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 113).

Em Cortázar, essa noção de reversibilidade, na qual o visível pode ser visto, pode ser notado em várias narrativas, como, por exemplo, os casos analisados por este trabalho, “Fin de etapa” e “La isla a mediodía”. No entanto, o problema do corpo nas suas relações sensoriais pode ser também levado às últimas conseqüências e o corpo sendo representado como uma forma de prisão, como em “Las manos que crecen” e “No se culpe a nadie”⁷⁷ (2008b).

De qualquer forma, o corpo e o olhar podem ser elementos fundamentais para a compreensão do que Cortázar chamou de “paravisões” em *Rayuela*. Essas paravisões parecem remeter à ideia de “participação” a que Cortázar já se referira no seu texto “Para una poética” (1999)⁷⁸. Podemos perceber, aqui, uma afinidade com a ideia de reversibilidade de Merleau-Ponty. Se, para o filósofo, o visível do mundo pode ser percebido (e visto) como extensão de nossa carne, em Cortázar essa possibilidade de sair por meio de um olhar diferenciado – porque desautomatizado dos hábitos perceptivos – pode levar a um encontro verdadeiro com o outro, mesmo que esse outro seja apenas de um objeto ou um animal.

Para conseguir o almejado encontro com o outro, seria preciso reaprender a ver. Assim, surge na narrativa o evento estranho, fantástico ou absurdo como forma de retirar do olhar as viseiras do racionalismo e do hábito. Além dessa incursão pelo irracional como herança do Surrealismo⁷⁹, Cortázar procurou concretizar essa forma de olhar a partir da criação de personagens. É nesse momento que surgiria a figura do cronópio. Espécie de releitura do *flâneur*, esse ser apreende a realidade de forma diferente: ele é o ser mágico, poroso. Diferentemente dos famas, figuras metódicas preocupadas com a convenção, com a delimitação e com o controle do real, os cronópios apreendem os detalhes, se perdem no lúdico e recriam uma relação com o mundo a cada momento.

⁷⁷ Daniel Mesa Gancedo (s/d), em “Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: ‘Estación de la mano’”, aborda aparição do motivo das mãos nos contos de Cortázar.

⁷⁸ De acordo com Anthony Stanton (s/d), as leituras poéticas – sobretudo as do romantismo de John Keats – e antropológicas (Lévy Brühl, Caillois, Bataille, Otto) influenciaram na teoria de Cortázar, que buscou alcançar tanto dimensões epistemológicas quanto ontológicas para sua poética.

⁷⁹ Esse aproveitamento literário do irracionalismo é defendido em escritos diversos escritos de Cortázar como, por exemplo, “Surrealismo” (CORTÁZAR, 1998, p.76-87), “Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico” (CORTÁZAR, 1977, p. 32-38, e p. 69-75, respectivamente).

O cronópio carrega a visão poética do mundo, visão essa que pode ser recuperada por meio da re-elaboração da linguagem literária, procurando romper o limite entre prosa e poesia e até mesmo com relação aos textos críticos e teóricos. Essa seria uma forma de abrir espaço na realidade e permitir o encontro com o outro: “Para mim, a linguagem que conta é aquela que abre janelas na realidade; um ato de estar abrindo permanentemente na parede dos homens aqueles ocos que separam a gente de nós mesmos e dos demais” (BERMEJO, 2002, p. 72). Dessa forma, vários escritos procuram fazer a imbricação entre o poético e o narrativo, além de procurar romper as barreiras dos gêneros. Assim, vemos isso acontecer de forma mais explícita em romances como *Rayuela* e *62 modelos para armar* e nas experimentações de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1977) e em *Último round* (2008). Os dois últimos, pelo conteúdo diversificado e pelo diálogo com fotografias, desenhos e pinturas, não poderiam ser classificados tendo-se como base os gêneros tradicionais.

Além disso, Cortázar percebe que a literatura latino-americana – por não ter uma tradição literária de muitos séculos como a europeia, por exemplo – deve voltar-se mais intensamente para a criação da linguagem literária, que “sepa inventar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (CORTÁZAR, 1977a, p. 158-159). Assim, há uma necessidade na obra de Cortázar de brincar com a linguagem e o jogo, além de linguístico, estabelece-se na relação das personagens com a vida e com a realidade, uma forma de abrir as portas e tornar a percepção um lúdico exercício com o real e com o outro.

Podemos estabelecer outro paralelo importante entre a obra de Cortázar e a filosofia de Merleau-Ponty. Assim como Merleau-Ponty ressalta que a distinção entre “subjetivo” e “objetivo” perde o sentido diante da noção de troca entre o eu e o mundo (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 200), Cortázar percebeu na delimitação entre objetividade e subjetividade uma perda na apreensão integral do homem e do mundo. Para ele, um certo tipo de surrealismo e de existencialismo poderiam recuperar a capacidade de perceber melhor o real e o outro. Sobre o existencialismo afirma:

De maneira geral, a passagem à ação é a *própria síntese*, a liquidação do hiato pela ponte do homem, que já não é subjetividade, e a realidade externa a ele, que já não é objetividade, e sim super-realidade que envolve ambas as instâncias no ato pelo qual homem e mundo *se integram* (CORTÁZAR, 1998, p. 93, grifo do autor).

Além dessa necessidade de integração homem-mundo sensível, Merleau-Ponty – assim como o próprio Cortázar – não descarta a presença de alguns elementos, normalmente tidos como subjetivos e descartados pela razão, na constituição da

realidade: “Por certo recalcamos o mágico na subjetividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 34).

Tanto Cortázar quanto Merleau-Ponty compreenderam que, por muito tempo e sobretudo sob a influência do racionalismo, achou-se conveniente que o que não se podia explicar por meio da razão devesse ser considerado como proveniente da subjetividade. Cortázar percebe, então, que a porosidade do mundo, os hiatos ou partes ainda não conhecidas, não podem ser atribuídos somente a uma pré-disposição individual, vinculado ao sujeito. Colocar o irracional do lado da subjetividade não explica influência dele sobre o sujeito. É por isso que, para Cortázar, qualquer simples evento cotidiano pode ser rompido pelo inexplicável.

Dessa forma, vemos em suas narrativas, não só a maneira de ver das personagens colocada em xeque, mas também a própria forma de compreender o tempo e o espaço nas narrativas. Para reaprender a ver o real, seria preciso admitir que o tempo interior seja tão imprescindível quanto o tempo estabelecido pelos relógios e pela racionalidade. Da mesma maneira, o espaço é representado por meio da duplicação, revelando outro espaço paralelo igualmente importante para a constituição da narrativa e do sujeito.

O paralelismo espaço-temporal está presente, por exemplo, em *62 modelo para armar*, “Anillo de Moebius”, “Todos los fuegos el fuego”, “Deshoras”, “Ahí pero dónde, cómo” e “El otro cielo” e procura questionar os limites que demarcam os conceitos de tempo e de espaço. No caso do espaço, temos a criação de “zonas”, espaços percorridos pelas personagens e que alcançariam um significado existencial.

Essas “zonas” estão colocadas de forma paralela ao espaço urbano. É assim que ocorre em *62 modelo para armar* com a “cidade”⁸⁰. A “cidade” é a representação de um espaço de encontro entre as personagens, um interstício que rompe a noção de realidade. Em “Manuscrito hallado en un bolsillo”, “Cuello de gatito negro” e “Texto en una libreta”, o metrô se contrapõe ao espaço de “cima”, é o lugar onde o jogo expressa a necessidade do lúdico e da tentativa de realmente conseguir um contato com o outro. No conto “Manuscrito hallado en un bolsillo”, por exemplo, a troca de olhares na vidraça do metrô pode estabelecer um contato e ser um espaço de convergência:

⁸⁰ Dilma Alexandre Figueiredo (S/d) analisa o papel da cidade como espaço mítico e a recorrência ao espaço urbano na obra de Cortázar em “Cidade e Memória – espaços identitários em Julio Cortázar”.

Pero entonces Margrit, si algo podía yo prever era que en algún momento Ana se volvería distraída hacia la ventanilla y entonces Margrit vería mi reflejo, el cruce de miradas en las imágenes de ese vidrio donde la oscuridad del túnel pone su azogue atenuado, su felpa morada y moviente que da a las caras una vida en otros planos, les quita esa horrible máscara de tiza de las luces municipales del vagón y sobre todo, oh sí, no hubieras podido negarlo, Margrit, las hace mirar de verdad esa otra cara del cristal porque durante el tiempo instantáneo de la doble mirada no hay censura, mi reflejo en el vidrio no era el hombre sentado frente a Ana⁸¹ (CORTÁZAR, 2008c, p. 396-397).

A imagem refletida na vidraça estabeleceria uma comunicação em outro plano com o eu. A identidade das personagens muda porque também se transforma o espaço de encontro: Ana, nome atribuído à moça que se senta em frente ao eu narrador, e Margrit, o duplo de Ana, reflexo na vidraça.

Já em “El otro cielo” e em “Todos los fuegos el fuego” tempos e espaços distintos se entrecruzam, gerando duas narrativas em cada conto. Seria como se as narrativas presentes em cada um dos contos se correspondessem de alguma forma em um plano mais secreto do que as diferenças cronológicas e espaciais convencionais deixam transparecer. Em “El otro cielo”, como vimos, há um eu narrador que se divide entre um eu habitante da França do final do século XIX e um eu argentino do século XIX. Em vez de a personagem transformar-se em pessoas diferentes, há, entretanto, uma correspondência dessas duas realidades separadas pelo espaço e pelo tempo. Da mesma forma, em “Todos los fuegos el fuego”, duas narrativas se fundem e se correspondem: distante no tempo e no espaço, as duas histórias – uma desenvolvida no império romano dos gladiadores e outra na Paris atual – têm em comum o paralelismo estrutural, bem como a tematização da traição, do ciúme e da vingança.

As narrativas “Anillo de Moebius”, “Deshoras” e “Ahí pero dónde, cómo” rompem com a linearidade temporal e procuram apresentar de forma simultânea o tempo presente e passado. Em “Deshoras” e “Ahí pero dónde, cómo”, fatos acontecidos no passado são percebidos repetidamente no presente. Esse estado de percepção do passado acontece em momentos considerados especiais que Cortázar chama de “fora de hora”⁸², ou seja, fora do tempo cronológico e convencional da vida diária. Isso não quer

⁸¹ Mas então Margrit, se eu podia prever alguma coisa era que em dado momento Ana se voltaria distraída para a janela e então Margrit veria meu reflexo, o cruzamento de olhares nas imagens daquela vidraça onde a escuridão do túnel põe seu mercúrio atenuado, sua felpa roxa e móvel que dá às caras uma vida em outros planos, tira-lhes aquela horrível máscara de giz das luzes municipais do vagão e sobretudo, oh, sim, não terias podido negar, Margrit, as obriga a olhar de verdade aquela outra cara do vidro porque durante o tempo instantâneo do olhar duplo não há censura, meu reflexo na vidraça não era o homem sentado defrente de Ana (CORTÁZAR, 1975, p. 41).

⁸² No conto “El perseguidor” (2008b), as personagens Johnny refere-se a esse estar “fora do tempo”, um outro tempo revelado pela música e por espécie de estado de sonho.

dizer que esse momento diferenciado não deixe de acontecer durante os próprios fatos banais do cotidiano.

No conto “Ahí pero dónde, cómo” (2008c), o narrador revive, nessa espécie de tempo paralelo, os momentos anteriores e posteriores à morte de um amigo:

¿cómo puede ser, qué es eso que fue, que fuimos en un sueño pero es otra cosa, vuelve cada tanto y está ahí pero dónde, cómo está ahí y dónde es ahí? ¿Por qué otra vez Paco esta noche, ahora que lo escribo en esta misma pieza, al lado de esta misma cama donde las sábanas marcan el hueco de mi cuerpo? ¿A vos no te pasa como a mí con alguien que se murió hace treinta años, que enterramos un mediodía de sol en la Chacarita, llevando a hombros el cajón con los amigos de la barra, con los hermanos de Paco?⁸³ (CORTÁZAR, 2008c, p. 419-420).

No momento em que desenvolve a narração, o eu compara com sonho o passado que se apresenta a ele da mesma forma que o presente: não parece ter havido a passagem do tempo, tudo é revivido como se o narrador estivesse no dia da morte de Paco. Para o narrador, Paco está vivo ou prestes a morrer. Isso se dá porque sente que o amigo está presente em um tempo diferente dos outros mortos: a imagem do amigo permanece inalterada pelo tempo e congelada nos momentos finais de sua vida.

O narrador, assim como o narrador de “Las babas del diablo”, entremeia a narrativa com divagações sobre o narrar, presentes em todo o conto: “Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo, seguro que es otra de las maneras del día para terminar con las débiles operaciones del sueño” (CORTÁZAR, 2008c, p. 420). Em outro trecho, o narrador demonstra a consciência de que seu escrito pode não ser considerado confiável, recebido como mero fruto da imaginação:

Y vos que me leés creerás que invento; poco importa, hace mucho que la gente pone en la cuenta de mi imaginación lo que de veras he vivido, o viceversa. Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. Él tiene su territorio propio⁸⁴ (CORTÁZAR, 2008c, p. 427).

⁸³ como pode ser, que é isso que foi, que somos num sonho mas é outra coisa, volta de quando em quando e está aí, mas onde, como, está aí e onde é aí? Por que outra vez Paco esta noite, agora que escrevo neste mesmo quarto, ao lado desta mesma cama onde os lençóis marcam o oco de meu corpo? A você não acontece como a mim com alguém que morreu há trinta anos, que enterramos num meio-dia de sol na Chacarita, levando nos ombros o caixão com os amigos da turma, com os irmãos de Paco? (CORTÁZAR, 1975, p. 68).

⁸⁴ E você que me lê pensará que é invenção; pouco importa, há muito as pessoas põem à conta de minha imaginação o que realmente vivi, ou vice-versa. Olha, eu nunca encontrei Paco na cidade da qual me falara uma vez ou outra, uma cidade com que sonho de vez em quando e que é como o recinto de uma morte infinitamente adiada, de procuras turvas e de encontros impossíveis. Nada teria sido mais natural do que vê-lo aí, mas aí não o encontrei nunca nem acredito que o encontre. Ele tem seu próprio território (CORTÁZAR, 1975, p. 76).

O conto, a partir da epígrafe, remonta a um episódio da vida de Cortázar, cujo amigo Paco morrera ainda jovem. Outra referência, interior à narrativa, está presente no trecho citado e esclarece que o espaço em que o narrador encontra o amigo vivo é diferente ao da “cidade”, lugar paralelo referido em *62 modelo para armar*. Em entrevista, Cortázar chega a afirmar que a “cidade” é um lugar onde ele, fora da ficção, também frequentaria:

Há pouco estive novamente nela. Vi a rua das calçadas altas, o brilho distante do canal do norte. Agora sei que a “cidade” continuará sempre em mim e que se Hélène chegou, finalmente, ao seu compromisso, o meu também será agarrado a um desenlace. Só a minha morte acabará algum dia com a “cidade” (BERMEJO, 2002, p. 80).

Apesar dessas referências biográficas, Cortázar acaba por infiltrar a ironia, fazendo-se duvidar de que o objetivo da narrativa seja deixar a ficção de lado: na epígrafe, o escritor faz uma referência ao quadro de René Magritte, cuja inscrição “Ceci n’est pas une pipe” questiona os limites da representação da realidade e a realidade enquanto tal. Ao fazer essa referência à obra do pintor, Cortázar convoca o leitor a olhar de forma desconfiada para a narrativa. Seria como se quisesse mostrar que o biográfico exercesse uma função, mas que, nem por isso, o conto só devesse ser percebido sob essa perspectiva. Além disso, o conto volta-se para questões metalinguísticas, questionando, inclusive, os limites impostos pela narrativa na representação da realidade, fazendo com que o diálogo com a pintura de Magritte se torne ainda mais relevante no debate desses temas presentes na narrativa.

Um conto que apresenta de modo ainda mais complexo a percepção e a representação espaço-temporal é “Anillo de Moebius” (2007). O nome do conto é uma referência a uma estrutura geométrica em que as extremidades de uma fita ou faixa são unidas depois de uma delas ser torcida, formando uma espécie de oito. O fato de ser uma estrutura achatada como uma faixa – e não uma corda ou cilindro – sugere a união de dois espaços contrapostos em duas faces cuja torção se estabiliza, dando a ilusão de que os lados opostos fazem parte de uma mesma face. A referência a essa figura geométrica vai ao encontro das concepções de realidade referidas por Cortázar, que se refere à possibilidade de ela comportar elementos aparentemente distintos, como, por exemplo, real e irreal, objetivo e subjetivo, eu e outro. Além disso, a própria estrutura do conto sugere a imagem do anel de Moebius: o narrador divide-se entre a perspectiva de duas personagens, gerando duas narrativas que acabam por se fundir em uma só.

O conto é dedicado à memória de J.M. e de R. A., uma referência à vítima e ao autor de um assassinato ocorrido na França na década de 50. No conto, assim como na história dos jovens citados na epígrafe, a inglesa Janet passava as férias na França, quando foi estuprada e assassinada por Robert. O rapaz é julgado e condenado à morte pelo crime. Após saber que seu pedido de revisão da pena foi recusado, o jovem suicida-se na cela.

Inicialmente “Anillo de Moebius” apresenta a focalização interna das duas personagens, dividindo a narrativa em duas: cada parágrafo corresponde à narrativa de um narrador que se cola à consciência das personagens, alternando entre a narração sobre a moça e a sobre o rapaz, como podemos perceber no início dos dois primeiros parágrafos:

Por qué no, acaso bastaría proponérselo como ella habría de hacerlo más tarde ahincadamente, y se la vería, se la sentiría con la misma claridad que ella se veía y se sentía pedaleando bosque adentro en la mañana aún fresca, siguiendo senderos envueltos en la penumbra de los helechos, en algún lugar de Dordonha [...]

Y también el otro bosque aunque fuera el mismo bosque pero no para Robert rechazado en las granjas, sucio de una noche boca abajo contra un mal colchón de hojas secas, frotándose la cara contra un rayo de sol filtrado por los cedros, preguntándose vagamente si valía la pena quedarse en la región o entrar en las planicies donde acaso lo esperaba un jarro de leche⁸⁵ (CORTÁZAR, 2007, P. 277).

No primeiro parágrafo, percebemos a narrativa sob o ângulo de Janet que, após passar a noite em um albergue, vagueia de bicicleta pelos bosques da região. No parágrafo seguinte, o narrador mostra Robert no mesmo instante em que a moça está se aproximando do lugar onde o rapaz está deitado. É como se tivéssemos uma mesma narrativa dividida ao meio: de um lado da fita ou do anel de Moebius estaria um narrador voltado para a consciência da moça. No parágrafo que se segue ao de Janet, visualizamos o outro lado do anel e adentramos no mundo interior de Robert. O tempo da narrativa também se duplica: o instante dos acontecimentos repete-se na ótica de cada uma das personagens.

⁸⁵ Por que não, talvez bastasse propô-lo como ela haveria de fazê-lo mais tarde veementemente, e se a veria, se a sentiria com a mesma nitidez com que ela se via e se sentia pedalando bosque adentro na manhã ainda fresca, seguindo caminhos envoltos na sombra das plantas, em algum lugar da Dordonha. [...] E também o outro bosque ainda que fosse o mesmo bosque, mas não para Robert recusado nas granjas, sujo de uma noite de bruços sobre um mau colchão de folhas secas, esfregando a cara contra um raio de sol filtrado pelos cedros, perguntando-se vagamente se valia a pena ficar na região ou entrar nas planicies onde talvez o esperasse um jarro de leite (CORTÁZAR, 1981, p. 133-134).

Quando Robert mata Janet, a narrativa continua, fantasticamente, tentando reproduzir o que poderiam ser pensamentos ou a consciência da moça, que se sente em espaço e tempo diferentes dos de antes da morte:

De otro modo, tal vez desde el principio mismo, en todo caso ya no allí, movida a algo como una diafanidad, un medio translúcido en el que nada tenía cuerpo y donde eso que era ella no se situaba desde pensamientos u objetos, ser viento siendo Janet o Janet siento viento o agua o espacio pero siempre claro, el silencio era luz o lo contrario o las dos cosas, el tiempo estaba iluminado y eso era ser Janet, algo sin asidero, sin una mínima sombra de recuerdo que interrumpiera y fijara ese decurso como entre cristales, burbuja dentro de una masa de plexiglás, órbita de pez transparente en un ilimitado acuario luminoso⁸⁶ (CORTÁZAR, 2007, p. 283).

As metáforas que procuram traduzir esse estágio diferenciado podem ser comparadas às utilizadas na citação da epígrafe e é um trecho de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector. No trecho, o narrador, também revelando os pensamentos da personagem, refere-se a sair de uma espécie de “zona”, cujas coisas seriam sólidas e fixas, para passar para uma região “líquida, quieta e insondável”. No conto de Cortázar, notemos que Janet passou a ser movida na “diafaneidade” e o estado da moça é comparado com o vento e a água. O corpo teria, portanto, perdido a solidez e estava situado entre o ar e o aquoso, e a noção de tempo não é reconhecida como antes. Janet está em um estado semelhante ao referido pelo narrador de Lispector.

Outro aspecto semelhante entre as duas narrativas é a necessidade de o narrador adentrar-se na perspectiva das personagens. Além disso, o limite entre as coisas e a subjetividade parece diluir-se, e o narrador expõe a dificuldade na expressão dos estados experimentados pelas personagens. Em *Perto do coração selvagem*, o narrador afirma ser impossível explicar e, entretanto, continua a narração na esperança de fazer com que a linguagem expanda sua capacidade de expressão. “Anillo de Moebius” também visa a essa busca de aproximação, revelando a dificuldade nessa empreitada por meio de expressões imprecisas, como, por exemplo: Janet é descrita como sendo o vento, água ou espaço; o silêncio era luz ou o contrário ou as duas coisas. Nesses casos, as metáforas são inusitadas e fazem a mistura de diferentes sensações físicas para tentar aproximar de uma realidade que escapa à compreensão racional.

⁸⁶ De outro modo, talvez desde o princípio mesmo, em todo caso não mais ali, movida a algo como uma diafanidade, um meio translúcido no qual nada tinha corpo e onde isso que era ela não se situava desde pensamentos ou objetos, ser vento sendo Janet ou Janet sendo vento ou água ou espaço mas sempre claro, o silêncio era luz ou o contrário ou as duas coisas, o tempo estava iluminado e isso era ser Janet, algo sem alças, sem uma mínima sombra de lembrança que interrompesse e fixasse esse decurso como entre cristais, borbulha dentro de uma massa de plexiglás, órbita de peixe transparente em um ilimitado aquário luminoso (CORTÁZAR, 1981, p. 140).

O evento sobrenatural que é ter acesso aos pensamentos ou às sensações de uma personagem morta revela uma necessidade de expandir a noção espaço-temporal convencional, bem como o próprio limite da narrativa. Há uma espécie de suspensão ou de repetição infinita do tempo e do espaço como se tivéssemos em um anel de Moebius. Na maior parte desenvolvida em fluxo de consciência, a narrativa de Janet parece reviver indefinidamente as sensações corporais do momento de sua morte, passando pela sensação de ser fluida para a de ser uma matéria sólida ou a de algum estado indefinido que, de qualquer maneira, continua mudando. Da sensação de morte, Janet passa a experimentar o desejo:

Incapaz de verse, se sentía; incapaz de pensar articuladamente, su deseo era deseo y Robert, era Robert en algún estado inalcanzable pero que la voluntad Janet buscaba forzar, un estado Robert en el que el deseo Janet, la voluntad Janet querían acceder como ahora otra vez al estado cubo, a la solidificación y delimitación en que rudimentarias operaciones mentales eran más y más posibles, jirones de palabras y recuerdos, sabor de chocolate y presión de pies en pedales cromados, violación entre convulsiones de protesta donde ahora anidaba el deseo, la voluntad de finalmente ceder entre lágrimas de goce, de aceptación agradecida, de Robert⁸⁷ (CORTÁZAR, 2007, p. 289).

Janet passa por um estágio em que o desejo por seu algoz poderia ser possível. Enquanto Janet está nessas divagações, Robert, ao saber que estava condenado à morte, entra em um estágio de estupor, até que a narrativa que antes era dividida, passa a juntar as duas perspectivas das personagens:

Sentado en el camastro Robert miraba el aire, el cigarrillo quemándose olvidado entre los dedos. Janet no se sorprendió, la sorpresa no tenía curso ahí, ni la presencia ni la ausencia; un tabique transparente, un cubo de diamante dentro del cubo de la celda la aislaba de toda tentativa, de Robert ahí delante bajo la luz eléctrica⁸⁸ (CORTÁZAR, 2007, p. 289-290).

Não mais em parágrafos distintos – inclusive graficamente separados por espaço e com letras de tamanhos diferenciados – a narrativa dos dois vai gradativamente se juntando. Robert prepara-se para se enforcar, Janet, em algum lugar no espaço, observa-o sem que ele a veja. Janet sente-se, após a morte de Robert, voltar ao estado fluido,

⁸⁷ Incapaz de se ver, sentia-se; incapaz de pensar articuladamente, seu desejo era desejo e Robert, era Robert em algum estado inatingível, mas que a vontade Janet procurava forçar, um estado Robert no qual o desejo Janet, a vontade Janet queriam aderir como agora outra vez ao estado cubo, à solidificação e delimitação em que rudimentares operações mentais eram sempre mais possíveis, pedaços de palavras e lembranças, sabor de chocolate e pressão de pés em pedais cromados, violação entre convulsões de protesto onde agora habitava o desejo, a vontade de finalmente ceder entre lágrimas de gozo, de aceitação agradecida, de Robert (CORTÁZAR, 1981, p. 146-147).

⁸⁸ Sentado no catre Robert olhava o vazio, o cigarro queimado esquecido entre os dedos. Janet não se surpreendeu, a surpresa não andava por ali, nem a presença nem a ausência; um tabique transparente, um cubo de diamante dentro do cubo da cela afastava-a de toda tentativa, de Robert ali à frente sob a luz elétrica (CORTÁZAR, 1981, p. 147).

estado de onda e, a narração, também em verdadeiro fluxo contínuo, mostra o encontro agora possível entre dois seres:

En algún momento ser fiebre Janet o ser en olas Janet podía ser Robert olas o fiebre o estado cubo en el ahora sin tiempo, no Robert sino cubidad o fiebre porque también a él lentamente los ahoras lo dejarían pasar a ser en fiebre o en olas, le irían dando Robert poco a poco, lo filtrarían y arrastrarían y fijarían en una simultaneidad alguna vez entrando en lo sucesivo, el deseo Janet luchando contra cada estado para sumirse en los otros donde todavía Robert no, ser una vez más en fiebre sin Robert, paralizarse en el estado cubo sin Robert, entrar blandamente en el líquido donde las primeras brazadas eran Janet, entera sintiéndose y sabiéndose Janet, pero allí alguna vez Robert, allí seguramente alguna vez al término del tibio balanceo en olas cristales una mano alcanzaría la mano de Janet, sería al fin la mano de Robert⁸⁹ (CORTÁZAR, 2007, p. 291).

Os dois seres tornados algo indefinido, de alguma forma reencontram-se, refazem, em outro plano, uma existência que poderia ter sido de outra forma quando se encontraram pela primeira vez. As duas pontas do anel de Moebius se juntam e se fundem: o tempo torna-se simultâneo e o espaço, fluido como o do mar (a palavra “olas” se repete por todo o conto). A linguagem procurar refletir a busca dessa fusão tão almejada, de um encontro em que a subjetividade e objetividade sejam faces aparentemente diferentes, mas que se justapõem de tal forma a ponto de se tornarem um único “anillo de Moebius”.

Mais uma vez a percepção é problematizada, e o olhar vai cedendo pouco a pouco a outras experiências sensoriais: Janet já não seria capaz de se ver, mas sentia-se. Robert, ao saber que estava condenado à morte, torna-se maquinal: o olhar se esvazia, bem como suas outras sensações. Foi preciso a Robert morrer para retomar sua percepção e conseguir, de fato, o contato com o outro tão desejado. Além disso, a narrativa acaba por romper os limites do narrado, fazendo com que tenhamos acesso a um mundo de novas possibilidades, tanto físicas quanto imagináveis.

Assim, as narrativas de Cortázar vislumbram encontrar novos limites para o ser, a partir da reeducação do olhar, bem como novos limites para o narrado. A escrita acompanha o anseio de ver, o desejo de infiltrar-se em zonas ainda não exploradas, revelando, inclusive, a sua própria construção. Nesse sentido, a redescoberta da

⁸⁹ Em dado momento ser febre Janet ou ser em ondas Janet podia ser Robert ondas ou febre ou estado cubo no agora sem tempo, não Robert senão cubidade ou febre porque também a ele lentamente os agoras o deixariam passar a ser em febre ou em ondas, lhe iriam dando Robert pouco a pouco, e o filtrariam e arrastariam e fixariam em uma simultaneidade alguma vez penetrando no contínuo, o desejo de Janet lutando contra cada estado para desaparecer nos outros onde Robert ainda não, ser uma vez mais em febre sem Robert, paralisar-se no estado cubo sem Robert, entrar suavemente no líquido onde as primeiras braçadas eram Janet inteira sentindo-se e sabendo-se Janet, mas ali alguma vez Robert, ali certamente alguma vez no final do morno balanço em ondas cristais uma mão pegaria a mão de Janet, seria por fim a mão de Robert (CORTÁZAR, 1981, p. 149).

percepção corporal é também a redescoberta da percepção artística que se move em busca de outros sentidos. Seria como se o corpo estivesse vinculado ao fazer artístico: a necessidade de reeducar o olhar seria também reeducar a representação literária dessa percepção.

5 CONCLUSÃO

O presente trabalho procurou refletir sobre a presença do tema do olhar nos contos de Julio Cortázar, relacionando-a, de um lado, ao problema da percepção da realidade – para isso procuramos distinguir algumas dessas formas de mirar – e, de outro, ao problema da representação da realidade – o narrar como forma de mirada.

Nesse sentido, para mostrar o caminho desse desvendamento da realidade, procuramos analisar algumas das formas do olhar que nos pareceram relevantes para o jogo narrativo e para o jogo com o real. Na primeira forma do olhar, agrupamos os contos “Las babas del diablo” e “El otro cielo” em “Mirar rezuma falsedad”. Nesses contos, foi analisado o olhar das personagens e do narrador, levando-se em conta o papel da subjetividade, que marcaria, portanto, o que seria percebido pelos olhos. As personagens narradoras dos dois contos teriam em comum o fato de explicitarem a desconfiança frente à percepção, já que esta partiria sempre de um sujeito com seus desejos e limitações. Dessa forma, a própria representação do que é percebido, a narração, denunciaria a marca ou a contaminação do olhar do sujeito no narrado, bem como os limites da linguagem nesse intento.

A outra forma do olhar foi analisada em “Soy lo demás mirándome”. Os contos escolhidos apresentam, assim como os do primeiro grupo, o olhar como projeção dos desejos no outro, só que essa relação se inverte: é o olhar do outro que provoca a transformação do eu até chegar ao ponto de o olhar duplicar-se e o eu perceber-se olhado por ele próprio. Um dos exemplos desse último caso é encontrado em “La isla a mediodía” e em “Fin de etapa”. As personagens desses contos passam por um processo de autoconhecimento, revelando uma vida destituída de sentido. Para isso, foi preciso que pudessem se olhar de fora, como se vissem a um outro, e como se sentissem vistos pelas coisas.

Em “Mirar se vuelve posible”, analisamos como os textos de Cortázar apresentariam a busca por um olhar diferente, que pode ser encontrado por meio da quebra dos hábitos perceptivos como, por exemplo, com a aceitação do mágico e do fantástico, do lúdico e da revalorização do sensorial. Nesse sentido, analisamos “Ahí pero dónde, cómo” e “Anillo de Moebius”, procurando mostrar como a necessidade de representar outro tipo de realidade faz com o que o tempo e o espaço também sejam expressos de forma diferente na narrativa. Assim, a maneira de diluir o espaço e o

tempo remonta à necessidade de expressão de novas perspectivas tanto na forma narrativa quanto nas questões humanas.

Para compreender a presença dessas formas do olhar, percebemos que Cortázar, assim como outros escritores hispano-americanos, procurou questionar os limites da percepção da realidade, principalmente quando está imbuída da pretensão de objetividade e quando é imposta como verdade única e absoluta. Cortázar, assim como o filósofo Maurice Merleau-Ponty, expressou o descontentamento com a rotulação entre subjetivo e objetivo, quase sempre com desprestígio do primeiro, julgado impreciso e distante da visão mais próxima do real a partir de alguns preceitos cientificistas.

Consideramos que, nos contos do autor, as diversas formas como o olhar é apresentado indicam uma estratégia do autor para suscitar as questões referentes a essa relação homem-mundo. Assim, distinguimos as formas do olhar em partes complementárias: o olhar que questiona o que vê, o olhar que busca o encontro do eu e o olhar que se refaz, que reaprende a ver. Essas formas básicas do olhar relacionam-se entre si e com o fazer artístico: o olhar tematizado na literatura pode ser uma forma de refletir a relação com a percepção do mundo e, até mesmo, uma forma de re-fazer o modo de enfrentar a percepção, desautomatizando-a.

Para que a percepção fosse colocada em xeque na narrativa cortazariana, verificamos que a recriação da figura do *flâneur* foi um dos recursos utilizados. Da mesma forma que a figura inventada por Cortázar, o cronópio, o *flâneur*, com seu olhar distraído, pode conseguir captar a realidade de forma diferenciada, conseguindo, inclusive, perceber a influência de seu olhar sobre o que é percebido. A realidade poderia, nesse sentido, alcançar diferentes significados, já que não é unívoca a percepção que temos dela.

Outra forma possível de estabelecer nova relação entre o que olha e o que é olhado poderia ser o aparecimento do fantástico. O fantástico irrompe de uma situação banal, transformando a noção de realidade das personagens. Nesse sentido, entrariam em jogo os elementos que auxiliariam a visão do fantástico: aparecem as vidraças e janelas, a fotografia, a pintura e a própria literatura como recortes que tentariam reduplicar o real. Esses elementos surgem nas narrativas para transformar a visão, tornando-a apta para ver mais ou de outro ângulo.

Por outro lado, notamos que o olhar do narrador extrapola os limites da percepção das coisas do mundo para questionar os limites da linguagem narrativa. Segundo essa perspectiva, o narrador, ao apresentar para o leitor o processo de

construção da narrativa, explicitando inclusive a presença da subjetividade, pretenderia encontrar novas formas de expor a visão do real, mesmo correndo o risco de que a narrativa se interrompa ou paralise. Assim, o que pretende relatar ou descrever apresenta-se por meio de palavras ou expressões aproximativas, ou até mesmo por meio de ideias contrárias ou contraditórias. Um exemplo desse processo é o encontrado em “Las babas del diabo”: o narrador, quando descreve a mulher louca, utiliza-se da palavra “quase” reiteradas vezes, além de dizer, com o uso de símiles, que as palavras são “injustas”. Além disso, assim como outros narradores de outros contos, o narrador interrompe a narrativa para fazer digressões sobre as possibilidades e impossibilidades do narrar. Essa intromissão ou mesmo interrupção do fluxo da narração possibilita a autocrítica da própria narrativa, lançando luz para o leitor para questões que passariam normalmente despercebidas, além, é claro, de mostrar o caráter ficcional do relato.

Poderíamos acrescentar ainda que, nesse outro tipo de olhar, o narrar, o tratamento do espaço e do tempo nos pareceu uma forma de mostrar que tais noções, dentro da narrativa, podem sofrer modificações para tentar revelar outras faces da realidade apreendidas pelo sujeito. São utilizados, por exemplo, o paralelismo espaço-temporal, fazendo com que tempos e espaços diferentes, como os apresentados, por exemplo, em “El otro cielo”, “Anillo de Moebius” e “Ahí pero dónde, cómo”, tenham algum tipo de correspondência em outros planos. Outra forma de se referir a essa “realidade em outros planos” é a utilização da arte – seja a literatura, a fotografia ou a pintura – para também refletir sobre essa possibilidade de o eu sentir-se de “fora” em relação ao espaço em que ocupa, ou sentir-se “fora de hora”, em outro tempo imaginável. Nesse sentido, ainda, surge a ideia de “participação” em que a personagem se sente como se estivesse em outro plano, exterior, vendo-se de fora ou ainda “participando” do que está fora, como se fosse um outro.

Além disso, pudemos perceber o papel importante do sensorial – e, portanto, do olhar – para a retomada da percepção do mundo. Isso foi revelado de forma mais explícita, por exemplo, em *Historias de cronopios y de famas* com o “Manual de instrucciones”, mas aparece nas narrativas como forma de reeducar a percepção de mundo: seria uma maneira de permitir que o corpo restabeleça sua relação com as coisas mais cotidianas e banais, ou uma forma de se aproximar mais do mundo. Nas narrativas estudadas por este trabalho, vimos, por exemplo, Roberto Michel estar aberto às experiências dos sentidos: com o tato, ele experimenta sentir o vento, o calor do sol e as coisas; com a visão ele experimenta perceber desde os detalhes do cotidiano até uma

situação que julga suspeita. Vimos, nesse momento, uma aproximação com as ideias defendidas por Merleau-Ponty, que, como outros filósofos da fenomenologia, atribui ao corpo e à relação que este estabelece com o mundo um papel fundamental na constituição do ser. No entanto, para Merleau-Ponty, a experiência com o mundo não teria essa oposição entre eu e outro, subjetivo e objetivo, e seria, na verdade, uma imbricação: o ser se constitui ao sentir uma espécie de continuidade de sua carne no mundo. Podemos ver essa ideia nas narrativas de Cortázar convertida na forma da “participação” ou utilizando-se a imagem do anel de Moebius: o eu e o outro são faces de uma mesma realidade que tende a se fundir, tornando-se o mesmo todo.

A partir do que nos propusemos expor sobre as formas do olhar nos contos de Cortázar, procuramos mostrar uma maneira de enfrentar o fenômeno visual tematizado nas narrativas, além de relacioná-lo ao problema da representação literária. Esperamos que este trabalho contribua para que outras pesquisas se desenvolvam no sentido de refletir sobre a recorrência do tema do olhar e sobre o papel desempenhado por ele na discussão dos temas relacionados ao fazer artístico dentro da própria narrativa.

Outras pesquisas poderão ser desenvolvidas no sentido de explorar sob outros ângulos, dentro ainda da problemática do olhar, a relação que se estabelece entre a personagem e a forma como se coloca como espectador e ator nas narrativas. Desse modo, as pesquisas futuras poderiam fazer uma incursão pelas teorias do drama e relacioná-las às reflexões propostas pelas narrativas de Cortázar. Além disso, parecem-nos ainda necessárias pesquisas no sentido de revelar as implicações fenomenológicas presentes não só nos contos do autor, como também em outros escritos. Por outro lado, trabalhos que explorem a linguagem poética nas narrativas parecem ser ainda necessários para a compreensão dessa visão peculiar que Cortázar atribui aos seus escritos narrativos ou de outros gêneros.

6 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Disponível em: <<http://letrasuspdownload.wordpress.com/2009/10/16/texto-posicao-do-narrador-no-romance-contemporaneo>>. Acesso em: 22 nov. 2010.
- ALAZRAKI, Jaime. ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.
- _____. *Homo Sapiens vs. Homo Ludens en tres cuentos de Cortázar*. *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, p. 611-624, 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2508/2697>>. Acesso em: 10 nov. 2010.
- _____. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, Davi (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco, 2001.
- ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Disponível em: <<http://temqueler.files.wordpress.com/2009/12/aristoteles-acerca-del-alma.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2010.
- _____. *A poética clássica*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. *Instinto de nacionalidade* (1994). Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/arquivos/pdf/critica/mact25.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Lizete Pinho. *La otra orilla: espacios no universo criativo dos primeiros contos de Julio Cortázar*. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. O efeito de real. In: *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

BATISTA, Maria Luiza Teixeira. *Julio Cortázar: un antólogo y antropófago latinoamericano*. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 39-49, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Disponível em: <http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf>. Acesso em: 26 out. 2010.

BENÍTEZ, Rubén. Cortázar: “que supo abrir la puerta para ir a jugar”. *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, p. 483-501, 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2498/2686>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/17365360/Walter-Benjamin-a-Obra-de-Arte-Na-Era-de-Sua-Reprodutibilidade-Tecnica>>. Acesso em: 25 maio 2010.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BORANELLI, Valdemir. *O fantástico nos contos de Murilo Rubião e de Julio Cortázar: entre o mito literário e a polimetáfora*. 2008. 99 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTELHO, José F. H. T. de J. *Superfície de imagens: o tema do olhar em Borges e em Cortázar*. 2009. 133 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)-Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CARISOMO, A. Berenguer. *Literatura argentina*. Barcelona: Editorial Labor, 1970.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973.

CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf (Org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

CORTÁZAR, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Disponível em: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/cortazar-julio/argentina-a%F1os-de-alambradas-culturales.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

_____. *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994a.

_____. *Bestiário*. Tradução Remy Gorga Filho. São Paulo: Edibolso, 1977c.

- _____. *Cartas 3/ 1969-1983*. Organização de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- _____. *Cuentos completos 1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2008b.
- _____. *Cuentos completos 2*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2008c.
- _____. *Cuentos completos 3*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2007.
- _____. *Divertimento*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodríguez. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994b.
- _____. *Fora de Hora*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. 13. ed. Madri: Siglo XXI, 1977a.
- _____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo II. 13. ed. Madri: Siglo XXI, 1977b.
- _____. *Nicarágua tão violentamente doce*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O jogo da amarelinha*. 3. ed. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a.
- _____. *O livro de Manuel*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Obra crítica 1*. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Obra crítica 3*. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *Octaedro*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Orientação dos gatos*. Tradução de Remy Gorga Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Os autonautas da cosmopista*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Prosa do Observatório*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974c.
- _____. Cortázar: Su vida. Disponível em: <http://www.juliocortazar.com.ar/suvida.htm> Acesso em: 15 fev. 2010.
- _____. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Gloria Rodríguez. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- _____. *Último round*. Tomo I. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *Último round*. Tomo II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

- _____. *Um tal Lucas*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974b.
- _____. *62 Modelo para armar*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- DAMAZIO, Reynaldo. O poliedro Cortázar. *Cult*, São Paulo, n. 39, p. 14-18, out. 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DIAS, Valdenides Cabral de Araújo. *A encruzilhada da vida e da morte: o samsara cortazariano*. 2007. 198 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura)-Centro de Artes e comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FARIA, João Marcos Reis de. *Perspectivas críticas do romance cortazariano, aunque el fondo sea un montón de macanas*. 2009. 91 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)-Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- FERRAZ, Melissa Mayer. *Em busca do céu no inferno, as ironias da vontade em: O jogo da amarelinha, de Julio Cortázar*. 2001. 217 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)-Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- FIGUEIREDO, Dilma Alexandre. *Cidade e Memória – espaços identitários em Julio Cortázar*. (s/d). Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/8/dilmafigueiredo.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2010.
- FIORUCI, Wellington Ricardo. Aproximações a Julio Cortázar. *Revista Urutágua*, Maringá, n. 11, dez./ jan./ fev. mar., 2007. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/011/11fioruci.htm>>. Acesso em: 20 set. 2010.
- FUENTES, Carlos. *Rayuela: la novela como Caja de Pandora*. In: CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Ed. crítica, coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1996.
- GARFIELD, Evelyn Picon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madri: Gredos, 1975.
- GANCEDO, Daniel Mesa. Quiromancia Quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: “Estación de la mano”. (s/d) Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59401603>>. Acesso em: 18 ago. 2010.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- GERÓNIMO, Miriam di. Laberintos verbales de autoficción y metaficción en Borges y Cortázar. (s/d). Disponível em: <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1094/digeronimo2cilah78.pdf>. Acesso em: 3 mai. 2010.

- GIACOMINI, Jair Marcos. *A fotografia em “Las babas del diablo” e em “Blow-up”:* marca de indecisões. 2004. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, UFRGS, 2004.
- IMBERT, Enrique A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica – México – Buenos Aires, 1957.
- JITRIK, Noé et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- _____. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- KADOTA, Neiva Pitta. O lúdico na literatura de Julio Cortázar. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 16, 2. semestre 2006.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LAGMANOVICH, David. Acotación a “La Isla a Mediodía”. *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, p. 641-655, 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2510/2698>>. Acesso em: 10 nov. 2010.
- LATERCE, Sávio. Husserl e a crise da ciência ontem e hoje. *Fenomenologia e Direito*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.69-80, abr./set. 2008.
- LIND, Georg Rudolf. *Julio Cortázar : um argentino à procura duma nova realidade*. *Revista Colóquio/Letras*. nº 6, p. 12-20, 1972. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=6&p=12&o=p>>. Acesso em: 5 mar. 2010.
- MAQUERA, Enzo. *Julio Cortázar: el perseguidor de la libertad*. Madri: Ojos de papel, 2004.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. *Cortázar e suas lições de liberdade*. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3607732-EI13527,00-Cortazar+e+suas+lico+es+de+liberdade.html>> Acesso em: 2 fev. 2010.
- MARTINS, Celina. *Cortázar, Taulé, Magritte: a exposição de uma epifania* (2010). Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_celina_martins.pdf> Acesso em: 9 nov. 2010.
- MARTYNIUK, Claudio. *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo, 2004.
- MEACHAM, Deborah M. *Lo bárbaro renovador: Una función de los animales en la obra de Cortázar*. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/animal.htm>> Acesso em: 10 jul. 2010.
- MELETINSKI, E. *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- MENDES, Maria do Carmo P. e Silva Cardoso. *O neofantástico na ficção breve contemporânea latino-americana, portuguesa e moçambicana: Julio Cortázar, Almeida Faria e Mia Couto*. (s/d). Disponível em: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8713/1/neofantastico_LITERATURA_2008.pdf> Acesso em: 10 set. 2010.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.
- _____. *Da natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *O olho e o espírito*. 4. ed. Tradução de Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega, 2002.
- _____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e renovação. In: MORENO, César Fernández (Coord.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. Le fantôme de Lautréamont. *Revista Iberoamericana*, nº 84-85, p. 625-639, 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2508/2697>>. Acesso em: 10 nov. 2010.
- MORAES, Vera Lucia Albuquerque. Entre real e irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. *Revista de Letras*, Fortaleza, vol. 1/2, n. 25, p. 5-11, 2003.
- MOURA, Susan Blum Pessôa de. *Abrindo as portas para ir brincar: explorando os espaços de Final del Juego*. 2004. 172 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)-Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.
- NANDORFY, Martha J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. In: ROAS, Davi (Org.) *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco, 2001.
- NASCIMENTO, Jorge. *Deshoras: o desajuste em Julio Cortázar*. (s/d). Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/deshoras.html>>. Acesso em: 10 ago. 2010.
- NOGUEIRA, Soraya Calheiros. *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2002.
- OLIVEIRA, Maria de Loudes Abreu. O narrador e o narrado: personagens de Aníbal Machado e Julio Cortázar. *Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 51-65, 2008.
- PAES, José Paulo. A representação do fantástico em Henry James. In: JAMES, Henry. *Até o último fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.) et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. LIMA, Carmen Vera Cirne (Org.). Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. *O homem da multidão*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index81.html>. Acesso em 20 nov. 2010.
- PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Tradução Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo del perfecto contista*. Disponível em: <<http://www.analitica.com/Bitblio/hquiroga/decalogo.asp>>. Acesso em: 31 mar. 2010.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SAGE, Victor. “[T]he privileged horror...of the constellation”: *Cortazar’s use of the Gothic in 62: A Model Kit*. Disponível em: <<http://erea.revues.org/134>>. Acesso em: 13 jul. 2010.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTORO, Cristina Rosa. *Julio Cortázar: de pontes e duplos*. 2007. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdiggão. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SCHLAEPFER, Iára Kastrup. *Cortázar e Antonioni: encontro sob um olhar*. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SILVA, Maria Teresinha Mütter da. *A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector*. 2001. 178 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

SILVA, Silvana Vieira da. (s/d). *O papel de Guillaume Apollinaire nas vanguardas europeias*. Disponível em <http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_silvana_silva.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2010.

SMEDT, Marc de. *Taulé. Laboratoire de lumière*. Paris: Cesare Rancilio Editeur, 1985. Disponível em: <http://www.antonitaule.com/DOCUMENTS/Taule-Laboratoire_de_lumiere-1981.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2010.

SOLA, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

STANTON, Anthony. Paz y Cortázar: estéticas paralelas (s/d). Disponível em: <<http://132.248.101.214/html-docs/lit-mex/17-2/stanton2.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

TIJERAS, Eduardo. *Relato breve en Argentina*. Madri: Ediciones Cultura Hispânica, 1973.

TAULÉ, Antoni. *Laboratoire d’attente*. Disponível em: <<http://www.antonitaule.com/peintures/Laboratoire-d-attente/0464>>. Acesso em: 2 fev. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

YURKIEVICH, Saúl. Julio Cortázar: al Unísono y al Dísono. *Revista Iberoamericana*, n. 84-85, p. 411-424, 1973. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2494/2682>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

ZAMORA, Lois Parkinson. *Merleau-Ponty and Cortázar's phenomen(ologic)al fictions*.(s/d) Disponível em <<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/poligrafias-1>>. Acesso em: 26 ago. 2010.