



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcílio Machado Pereira

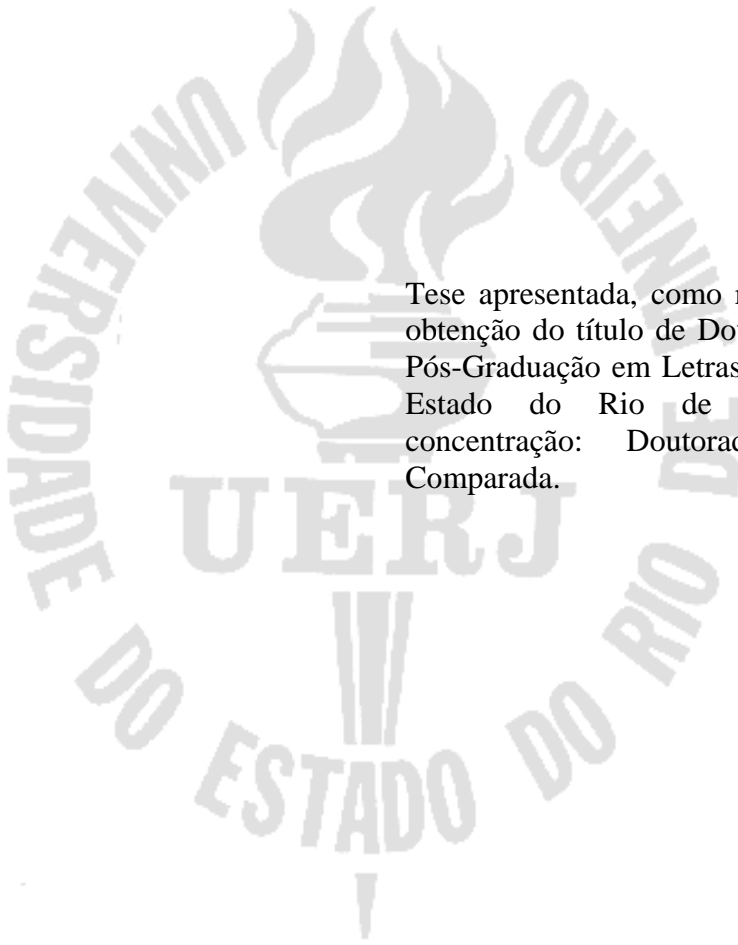
**Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros  
destruidores de bússolas**

Rio de Janeiro

2010

Marcílio Machado Pereira

**Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros  
destruidores de bússolas**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Doutorado em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sílvia Regina Pinto

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C827 Pereira, Marcilio Machado.  
Caminhos contemporâneos: Cortázar e outros destruidores de  
bússola / Marcílio Machado Pereira. – 2010.  
219 f.: il.

Orientadora: Silvia Regina Pinto.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cortazar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação 2. Cortazar,  
Julio, 1914-1984 – Estilo literário – Teses. 3. Análise do discurso  
narrativo – Teses. 4. Cortazar, Julio, 1914-1984 - Estética – Teses. 5.  
Ficção fantástica – Teses. 6. Lynch, David, 1946- - Estética – Teses.  
7. Lynch, David, 1946- – Crítica e interpretação. I. Pinto, Silvia  
Regina 8. Contos argentinos – Teses. II. Universidade do Estado do  
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU : 860(82)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação

---

Assinatura

---

Data

Marcílio Machado Pereira

**Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros  
destruidores de bússolas**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Doutorado em Literatura Comparada.

Aprovado em 30 de março de 2010.

Banca examinadora de doutorado:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sílvia Regina Pinto (orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eleonora Ziller Camenietzki  
Instituto de Letras da UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Martha Alkimin de Araújo Vieira  
Instituto de Letras da UFRJ

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Junior  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2010

## DEDICATÓRIA

À minha família, especialmente à minha mãe, Dona Raimundinha, cuja junção de amor e bondade a tornam uma mulher especial e ao meu pai, Sebastião Gonçalves Pereira, o Gatão, meu grande amigo nessa vida e que sempre carregarei comigo em minha memória e em meu coração. Obrigado por tudo, meu pai! Dedico ainda este trabalho aos meus amigos no Rio de Janeiro e em Parnaíba por terem me ensinado tanto nessa vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, especialmente à minha orientadora, a Professora Doutora Sílvia Regina Pinto.

Procurar era a minha sina, emblema de todos aqueles que saem à noite sem qualquer finalidade exata, razão de todos os destruidores de bússolas.

*Julio Cortázar. Fala de Oliveira em O jogo da amarelinha.*

A literatura é para mim uma atividade lúdica, lúdica naquele sentido que eu dou ao jogo, à brincadeira, mais aquilo que você conhece bem: uma atividade erótica, uma forma de amor.

*Julio Cortázar. In Conversas com Cortázar.*

Tudo é pura diversão; veneno de brinquedo.

*Shakespeare. Fala de Hamlet a seu tio antes da peça A ratoeira.*

## RESUMO

PEREIRA, Marcílio Machado. *Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros destruidores de bússolas*. 2010. 219f. Tese (Doutorado em Letras, Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A presente tese se ocupa de uma vertente da literatura e do cinema contemporâneos, especialmente do escritor Julio Cortázar e do cineasta David Lynch, que: busca um novo tratamento para a realidade, não esconde os artifícios discursivos das obras, joga com estratégias ilusionistas e antiilusionistas, debate a própria ficção por meio de recursos metaficcionalistas, que se utiliza da metáfora do teatro como espaço diferenciado e como palco de ilusões e que trabalha com a questão do fantástico (ou absurdo). Grande parte do trabalho é dedicada ao estudo da obra do escritor argentino Julio Cortázar. Estudo esse que se constrói a partir das correspondências entre as produções ficcionais e teóricas de Cortázar, além de suas próprias entrevistas. Cortázar é nosso foco principal e dele, acreditamos, brotou um veio dos mais significativos na narrativa contemporânea, que estabelece novos modos de se lidar com a representação e com as referências. É devido a esses aspectos, apontados anteriormente, que estabelecemos relações com outros autores, inclusive do cinema, como é o caso de David Lynch.

Palavras-chave: Julio Cortázar. David Lynch. Estratégias antiilusionistas. Jogo. Absurdo.



## **ABSTRACT**

This thesis deals with one aspect of literature and contemporary cinema, especially the writer Julio Cortázar and filmmaker David Lynch, that: a search for new treatment really does not hide the artifice of the discursive works, plays with illusionist and anti-illusionist strategies, debate the fiction itself through metafictional resources, which uses the metaphor of the theater as a space variable and to stage illusions and working with the issue of the fantastic (or nonsense). Much of the work is devoted to the study of the work of Argentine writer Julio Cortázar. Study which is constructed from the correspondence between the fictional and theoretical productions of Cortázar, and his own interviews. Cortázar is our main focus and goals, we came a shaft of the most significant in contemporary novels, establishing new ways of dealing with the representation and referrals. It is because of these issues, previously mentioned, we have established relationships with other authors, including the cinema, as is the case of David Lynch.

**Keywords:** Julio Cortázar. David Lynch. Anti-illusionist strategies. Play. Nonsense.

## RESUMEN

Esta tesis trata de un aspecto de la literatura y el cine contemporáneo, especialmente el escritor Julio Cortázar y el cineasta David Lynch, que: la búsqueda de un nuevo tratamiento realmente no oculta el artificio de las obras discursivas, juega con las estrategias ilusionista y anti-ilusionista, el debate de la ficción a través de los recursos metaficcionalis, que utiliza la metáfora del teatro como una variable de espacio y la etapa ilusiones y el trabajo con la cuestión del sentido fantástico (ou absurdo). Gran parte del trabajo está dedicada al estudio de la obra del escritor argentino Julio Cortázar. De estudio que se construye a partir de la correspondencia entre las producciones de ficción y teórico de Cortázar, y sus propias entrevistas. Cortázar es nuestro principal objetivo y las metas, nos encontramos un eje de los más importantes en las novelas contemporáneas, estableciendo nuevas formas de tratar con la representación y referencias. Es debido a estas cuestiones, se ha mencionado anteriormente, hemos establecido relaciones con otros autores, incluido el cine, como es el caso de David Lynch.

Palabras-llave: Julio Cortázar. David Lynch. Estrategias anti-ilusionistas. Juego. Absurdo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1. A METÁFORA DO TEATRO E A LIBERDADE DE SE REINVENTAR DA LITERATURA E DO CINEMA CONTEMPORÂNEOS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM CORTÁZAR .....	21
1.1 Ficção, realidade e o domínio da imaginação .....	22
1.2 Poética: efeitos do espetáculo cênico e o teatro que vai ao espectador .....	38
1.3 O antiilusionismo .....	50
1.4 Passeio por temas como a mentira e a arte na obra de Nietzsche .....	54
1.5 Shakespeare e o trágico amor à verdade .....	58
1.6 A ficção contemporânea .....	61
2. A DESTRUIÇÃO DAS BÚSSOLAS E A ESCAVAÇÃO DO TÚNEL: OS DESCAMINHOS DO ROMANCE EM CORTÁZAR .....	71
2.1 O começo da escavação: uma leitura de <i>Divertimento</i> , de <i>O Exame Final</i> e de <i>Diário de Andrés Fava</i> .....	79
2.2 Uma explosão de luz: uma leitura de <i>Os Prêmios</i> , de <i>O Jogo da Amarelinha</i> e de <i>Modelo Para Armar</i> .....	93
2.3 Além do túnel – literatura de qualidade e de compromisso em <i>O Livro de Manuel e Nicarágua Tão Violentamente Doce</i> .....	112
3. A TEORIA DA ESFERA E A RECRIAÇÃO DO CONTO EM CORTÁZAR ....	120
3.1 Esfericidade e tensão .....	120
3.2 A primeira fase – a primazia do argumento e o fantástico “absurdo” da vida ....	124
3.3 Segunda fase – a perseguição de um sentido e a prospecção do humano .....	141
3.4 Por um direcionamento politicamente útil aos seus contos .....	157
3.5 As descobertas que conduzem ao adulto .....	162
3.6 A literatura como o grande experimento do olhar .....	165
4. OUTRO DESTRUIDOR DE BÚSSOLAS: A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE DAVID LYNCH .....	174
4.1 A arte do real ou impressão de realidade? .....	175
4.2 Brevíssima história de antes de <i>Blue Velvet</i> .....	179

<b>4.3 O azul e a escuridão .....</b>	<b>186</b>
<b>4.4 O cinema vai ao cinema e por uma nova narrativa .....</b>	<b>195</b>
<b>4.5 David Lynch e Cortázar – sonho, ficção e realidade .....</b>	<b>209</b>
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>212</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>217</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>218</b>

## INTRODUÇÃO

Antes de mais nada, gostaria de prevenir a quem irá ler este trabalho sobre as intenções dessa introdução. Se, por um lado, ela apresenta um panorama do conjunto do trabalho, por outro ela busca tornar-se um texto mais leve, sem o peso de muitas referências que serão deixadas para os quatro capítulos seguintes. Seu objetivo é anunciar o porquê de algumas escolhas, suas ressonâncias e os métodos escolhidos para o estudo que agora se apresenta. Como chegamos a Cortázar e a Lynch? O que esses nomes representam na ficção contemporânea? São algumas das perguntas que tentaremos responder.

Entretanto, para se chegar a essas respostas, o primeiro problema foi: como chegar ao texto? Ao contrário de outros trabalhos anteriores, procurei, aqui, convergir diretamente para os livros e para os filmes de Cortázar e de Lynch. A exceção a isso é o primeiro capítulo, que se aproxima mais de um estudo do pensamento crítico e das propostas de autores como Brecht, que se ocuparam em construir uma teoria sobre a ficção. Após esse primeiro momento, o que se encontrará são tentativas de se estudar as obras escolhidas através do contato direto com elas e da comparação com a produção teórica de Cortázar, decorrendo essa decisão, principalmente, da necessidade de se pensar estas obras no que diz respeito aos efeitos provocados no leitor/espectador. O primeiro desafio foi, portanto, crítico: encontrar a forma de acesso ao texto, que passou, muitas vezes, pelo tom ensaístico e pelo trabalho de produção de resenhas.

Em discussões não muito interessantes, travadas em rodas de leitura ou nos locais mais inóspitos ao debate sério, volta e meia, surgia, ao meu redor, o problema da crítica, ou melhor, a velha questão de como se deve chegar ao texto. Os personagens de Cortázar gostam de dizer que todos nós, na tentativa de chegar à essência da coisa, acabávamos por ficar cada vez mais distantes dela. Talvez seja verdade, talvez o mundo não seja pequeno, talvez... Mas não importa muito; o que eu quero dizer, realmente, é que o propalado distanciamento crítico nem sempre funciona pelo simples fato de que apontar um telescópio para a obra de um escritor e esmiuçar cada detalhe de suas formas não nos garante alcançar seu cerne.

Essa crítica “telescópica” foi sempre algo perturbador para mim – eu que sei tão pouco de mim, seria capaz de apreender em todas as suas potencialidades uma criação literária como a de um Cortázar? De um Borges? E mesmo se isso fosse possível, de que me serviria este achado científico? Poderia, quem sabe, escrever um manual do tipo: “para compreender

Proust”. Tal tarefa seria muito elogiada, pois muita gente não precisaria mais ler aquelas milhares de páginas – bastaria a alguém comprar o manual e pronto, já poderia falar um pouco de *Em Busca do Tempo Perdido*. Ah, mas quão distante este leitor estaria da obra, pois esse outro texto não lhe proporcionaria a dor e a delícia daqueles parágrafos tão intermináveis quanto belos.

Sim, distante da obra, e o pior, distante dos sentimentos provocados pelo texto. Ficava, por vezes, maravilhado com a capacidade de alguns em resumir um livro ou um filme: *Ensaio Sobre a Cegueira* seria uma metáfora de nossa sociedade em sua cega e bárbara caminhada para o nada. Fantástico, mas e daí? E o humor? Além de sintetizar tão grosseiramente uma obra, o máximo que se conseguia era uma sentença com ares de verdade profunda. Confesso que nunca fui bom nessas verdades profundas, talvez pela minha habitual desconfiança sobre tudo. Lembro que fiquei intrigado ao ler uma crítica sobre o filme *Amarcord* – um de meus preferidos de Fellini – que se constituía de uma longa análise sobre o panorama político da Itália à época do fascismo. Procurei outras críticas e descobri uma que provava que o filme era uma autobiografia de Fellini. Estranhamente, quando me lembro do filme, o que me vem à mente é um clima carregado de memórias, de imaginação infantil, de plumas ao vento, de cores a anunciar a nova estação, de amores mal-desabrochados, de uma música vinda de um tempo perdido. Fiquei triste ao pensar que aquele filme poderia ser o registro de um ano na vida do jovem Fellini ou uma reconstituição histórica. E o pavão que aparece no filme?

A sorte é que apareceu o pavão. Explico-me: descobri numa entrevista do próprio Fellini que o pavão apareceu do nada, disposto que estava a ficar imortalizado no cinema. E foi o que aconteceu – o bicho pousou perto da equipe e Fellini o meteu o na história. Bastou um mísero pavão para demonstrar que o telescópio não é assim tão preciso. É por essas e outras que prefiro lembrar daquela sensação de sonho que o filme passa, da beleza onírica daquele navio no imenso-escuro do mar. Não é que eu esteja defendendo uma crítica impressionista, aliás, ainda não defendi nada até agora, mas o que estou falando é que neste trabalho não vou (será?) apontar o telescópio para nada.

E já que estamos falando por imagens, pensei longo tempo que uma das formas de chegar ao texto poderia remeter à figura de algum satélite, que gravitasse em torno de seu objeto. O que quero dizer é que o modo de aproximação à obra não ficaria a milhas do texto e nem nele ficaria agarrada como uma árvore, mas sim que funcionaria como um satélite, girando em volta do texto, recebendo seu efeito gravitacional, mas também interferindo nele, lançando-lhe reflexos de outros astros. Sei que são muitas as imagens, mas não concordo que

o único caminho seja o da palavra direta e precisa. Entrar em contato com as obras de Cortázar e de Lynch foi uma experiência com as imagens, com as figuras, agora livres de uma significação imediata. Este trabalho ambiciona – embora com pouco sucesso – justamente aproximar-se daquelas imagens que não chegavam nunca a se cristalizar, como a baba e as nuvens da ficção de Cortázar ou os pesadelos dos filmes de David Lynch.

Voltemos à idéia do satélite. O texto crítico gravitaria, nessa proposição, ao redor da obra literária, vendo e se deixando ver, contaminando e se deixando contaminar, dando e recebendo luz, e, principalmente, por seu jogo de se esconder e de mostrar, o texto crítico poderia se relacionar com outros astros, quero dizer, com outros textos, com o desencanto de saber que não haverá fusão nem encontro com alguma essência, mas com o encanto de um olhar próximo, daqueles que a gente lançava no quintal do vizinho. Nessas visitas furtivas, com colheita de palavras alheias, as pequenas descobertas poderiam ir se combinando com pedaços de sonhos e de teorias até que o gesto de se alcançar algo não se parecesse mais à compra de uma maçã no supermercado. Neste caso, o mais importante seria o risco, o humor, o pavão. O que realmente importa, nesta maneira de jogar com as obras, agora sem imagens, é que o texto crítico aceite os desafios (mesmo os que culminam em derrota), que não se renda a uma tarefa meramente científica e que aceite o imprevisível (aquele aleatório que foge às explicações tão convincentes).

Liberto então, o tal texto poderia ir se enchendo de referências, de palavras orvalhadas, de potências incontroláveis, de coisas de que gostamos, de encontros e desencontros, de saltos para algum lugar desconhecido, num longo passeio por personagens e pela ficção até que nasça algo que jogue realmente com a obra literária. Este trabalho conseguiu se aproximar de tal crítica? Infelizmente, não. Por vezes foi necessária a tentativa de se encontrar sentidos, significações. Em outros momentos, as análises apontaram recorrências, algumas proposições, fugindo-se assim daquilo que almejávamos no início, que era jogar com a ficção contemporânea.

Essa foi a nossa intenção neste trabalho, de tentar jogar com as obras literárias e filmes estudados, jogo esse, às vezes, extremamente sério, às vezes, um exercício de prazer. Sim, porque tanto na pesquisa quanto na escritura (e outras *turas*, como falam os personagens de Cortázar) a realização deste trabalho foi, antes de tudo, um gesto prazeroso, o exercício da paixão pela literatura, pelo cinema e por outras coisas boas da vida. A busca pela exatidão das referências, a boa fé com as fontes e com as idéias dos outros, a seriedade da pesquisa não faltaram, mas nessa culminância de tantos anos de estudo, eu queria algo mais, algo que me

desse a humilde alegria de ter tentado um texto meu, verdadeiramente meu. Por isso a primeira pessoa, que às vezes escapa em dados momentos, não por orgulho, mas como um resíduo de minha ação como leitor. Terei conseguido realizar, ao menos, uma pequena parte desses objetivos?

Se conseguirei, bem, vamos ver. Veremos, por exemplo, se a não exclusão de algumas marcas de oralidade ajudarão ou prejudicarão o texto; se algumas assonâncias imprevistas serão um calcanhar de Aquiles, se a grande quantidade de obras estudadas será um empecilho às noções gerais, se o movimento pendular poderá dificultar a leitura ou se um certo tom descontraído, que, por decisão própria, aparece em alguns momentos, não será mal visto. Quanto ao rendimento de citações veladas ou de referências apenas sugeridas, bem, isso foi um empréstimo do próprio Cortazar, que já em seus primeiros livros utilizava este mecanismo. Após todas essas explicações sobre a escritura do trabalho passemos agora à segunda parte dessa inusitada introdução: o seu teor.

Lançando um olhar sobre a contemporaneidade, percebi, como outros tantos, que a literatura perdeu sua capacidade de aglutinação em torno de grupos, correntes ou outras denominações indicativas de conjunto. É claro que alguns poderiam criticar este fato, mas tal tarefa é ingênua na medida em que cada época cria seus próprios mecanismos literários. O importante, no entanto, não é ficar contra ou a favor, mas sim observar as implicações de tal acontecimento. Neste caso, essa introdução servirá, também, para um rápido comentário sobre o tema.

Quando falamos em desagregação, não há nenhum sentido pejorativo; há apenas a constatação de que os autores caminham mais soltos – uns (pressionados pelas editoras) um pouco menos e alguns (como um Cortázar) um pouco mais. O que realmente importa é percebermos o alcance do fenômeno. Há já uma vasta bibliografia sobre a questão, em diferentes âmbitos, como na política ou na filosofia, territórios que se utilizam, com frequência, de termos como pós-modernidade ou pós-utopia. O que esses pós querem dizer é que já não enfrentamos os mesmos problemas que preocuparam o Homem há algumas décadas, ou melhor, que os enfrentamos de um modo diferente. Tais conceitos, no entanto, não podem ser levados ao pé da letra, pois os acontecimentos políticos, históricos ou artísticos não acontecem de modo estanque com nítidas separações. Em alguns países o grau de organização e de militância é hoje tão intenso quanto o foi na década de 60, comumente considerada o auge da militância estudantil ou política.



A importância da noção de grupo, para nós, é que, cada vez mais, os movimentos artísticos perdem aquela capacidade de agrupamento, tanto que, nos dias atuais, não temos no cinema um movimento tão representativo quanto uma *Nouvelle vague* ou um Neo-realismo. Tivemos algumas ações isoladas, como o *Dogma 95*, mas que não geraram as mesmas conseqüências. E se pensarmos na Literatura com o L maiúsculo, veremos que não há mais uma noção de conjunto, e que mesmo os manifestos escassearam.

Daí a importância neste trabalho dos romances (se é que se pode falar assim) de Cortázar, que buscaram, obsessivamente, romper com o relativo distanciamento entre os artistas contemporâneos através do contato com o grupo, através da noção de grupo. Essa obsessão acompanhou Cortázar até o fim, até seus últimos livros de fôlego, de tal forma ligada a outra obsessão – usar o romance para falar da literatura – que nos obrigou a criar um capítulo específico para a questão. Tal capítulo buscará, de forma simplificada, compreender como os livros de fôlego de Cortázar (romances e novelas) se orientaram por uma postura experimental e revolucionária, seja política, seja literária, desde sua idealização, nos distantes anos 40. A extensa lista do *corpus* do segundo capítulo é composta dos seguintes livros de fôlego de Cortázar: *Divertimento*, *O Exame Final*, *Diário de Andrés Fava*, *Os Prêmios*, *O Jogo da Amarelinha*, *62 Modelo para Armar*, *Livro de Manuel* e *Nicarágua tão Violentamente Doce*.

Já o Cortázar contista pertence à outra natureza, menos gregária, menos política e mais concisa, mais precisa na busca por uma perfeição a que poucos puderam chegar. Até chegar ao primoroso *Deshoras*, o conto de Cortázar passa por grandes momentos de busca por algo que a compreensão automática deixa escapar, numa visão outra do mundo. Essa busca, no entanto, não deságua em encontro, porque nem mesmo os personagens de Cortázar sabiam o que perseguir. O que eles faziam era intuir uma outra realidade que, tal como a que nos é dada pelo olhar, insiste em fugir, em não se deixar apreender pelas palavras. Mas, tal a força dessas transformações porque passou a escritura de contos por Cortázar, que nos sentimos na obrigação de estudar o grosso da sua produção como contista, o que demandou um grande esforço de conciliação entre o desejo de síntese e a estrutura panorâmica do estudo. É evidente que a subdivisão da obra de Cortázar em dois capítulos – um, dedicado aos romances, e o outro, aos contos – é arbitrária e nem sempre de acordo com a verdade, mas, para fins didáticos, ela cumpre seu papel organizacional. Arbitrária porque toda divisão o é, e não de acordo, porque um mesmo jogo textual de Cortázar pode aparecer, às vezes, tanto nos romances quanto nos contos.

Acreditamos, entretanto, que a proposição de um Cortázar romancista e a de um Cortázar contista, são justificáveis. Sem nos determos em algo que será visto com mais detalhes no prosseguimento do trabalho, deve-se pontuar, nesse instante, que existem grandes diferenças entre os contos e os romances de Cortázar. Como romancista ele planejou – ainda na década de 40, muito antes de escrever algum romance – a reinvenção do gênero, através de várias proposições estéticas experimentais. Dentre elas, podemos destacar: o abandono dos velhos clichês, formas e cristalizações; técnicas antiilusionistas que chamem a atenção do leitor para o seu papel de cúmplice da obra; e a necessidade do experimentalismo literário para que o romance seja sempre a tentativa de explodir as barreiras formais.

Já o Cortázar contista aceitava – e até mesmo, propunha – certas convenções do conto. Sua ideia inicial era de que o conto, enquanto gênero, deveria buscar, incansavelmente, a tensão interna. O conto deveria ser, para ele, uma obra que buscasse a perfeição da esfera, sem franjas, sem nenhum excedente, buscando a máxima economia de meios. E foi para essa estrutura fechada que Cortázar destinou o fantástico, ou melhor, instaurou uma dimensão mais desafiadora nos contos. Essa noção do fantástico, presente em seus dois primeiros livros de contos, seria abandonada em seus livros posteriores. Por isso, por essas grandes reviravoltas na obra de Cortázar, é que resolvemos subdividir o capítulo destinado à análise de seus contos em grandes momentos de rupturas. Mas não antecipemos o que será exposto nos capítulos e apenas, por hora, anunciemos os livros de contos que serão estudados: *Bestiário*, *Final de Jogo*, *As Armas Secretas*, *Todos os Fogos o Fogo*, *Octaedro*, *Alguém que Anda por Aí*, *Queremos tanto a Glenda e Deshoras*.

Além das análises (talvez, passeios) dos livros citados, outras três obras de Cortázar serão mencionadas regularmente, justamente os três volumes que contém a obra crítica compilada do escritor. Pelo tamanho do *corpus*, fica evidente que nossa análise de cada obra não será profunda e completa; ao contrário, nossa opção sempre foi ter uma visão geral de sua obra, percebendo seus impasses, mudanças, voltas, questões recorrentes, preocupações estéticas e políticas, obsessões, idéias centrais, etc.

Esses dois capítulos sobre Cortázar nasceram como um só; foi o percurso que me impeliu a dividi-lo em dois, assim mesmo, imprevisto, e, antes que me critiquem pelo erro de planejamento, digo que foi melhor desse modo, com o texto me levando para uma terceira margem do rio.

Entretanto, nem só de literatura viverá este texto, pois outros discursos narrativos e expressões estéticas se fizeram necessários para a melhor exploração do trabalho. Da forma

mais resumida possível, buscamos encontrar ecos e raízes dos impasses a que chegou Cortázar, tanto no teatro como cinema, expressões artísticas muito próximas à literatura. Se a eterna questão do ilusionismo no teatro está presente, também a obra de David Lynch será palco de observação da proposição de um novo olhar sobre o cinema. Além da literatura, do teatro e do cinema, outras manifestações artísticas, embora sem merecerem um capítulo, serão rapidamente mencionadas, não só pela importância na obra de Cortázar, mas também por sua correlação com as transformações porque passaram as diferentes expressões artísticas no século passado. Ainda uma questão: por que alguns livros de Cortázar foram omitidos? *A Volta ao dia em Oitenta Mundos* o foi porque todos os seus textos encontram-se dispersos nos livros que compõem o *corpus*. Quanto à *Presencia*, livro que Cortázar escreveu sob o pseudônimo de Julio Denis, bem, o próprio Cortázar desconsiderou-o, não vendo nele nenhuma relevância. Já os seus livros de miscelânea foram suprimidos em razão de demandarem um capítulo específico, tal o seu grau de experimentalismo. Foi desse modo que alguns de seus livros terminaram por não ser analisados.

Já o primeiro capítulo, o mais teórico, parte da imagem do teatro como espaço para se pensar a encenação e estabelece diálogos com autores e com poéticas que lidaram com os efeitos sobre o espectador e com o embate entre ficção e realidade. É uma tentativa de mostrar como que, desde tempos remotos, os autores se preocuparam com noções como o ilusionismo e com o antiilusionismo, pois isso se relacionava diretamente com a apreensão das obras.

É desse modo que procuramos observar, desde a *Poética*, uma preocupação quanto às formas de apreensão da realidade e com os efeitos das obras no leitor/espectador. Esse estudo é sempre feito de modo comparativo, opondo, por exemplo, as leis do drama aristotélico às proposições de Brecht de um teatro épico. O que quisemos realçar, especificamente no caso de Aristóteles e de Brecht, é que, embora em lados diametralmente opostos, tanto o ilusionismo e a vontade de despertar o envolvimento no primeiro, quanto a teoria do distanciamento crítico no segundo, preocupam-se, sobretudo, com os efeitos que se deseja provocar no espectador. Isso se relaciona diretamente com a ficção contemporânea, que não deseja mais, em autores representativos, esconder os artifícios das obras. Ao contrário, vertente importante da literatura contemporânea busca o desnudamento do *como se* e novas formas de apreensão da realidade. É uma ficção que se auto-referencia, que discute seus próprios caminhos e impasses, que desconfia da evidência do olhar e das verdades profundas e que brinca de encenar sua própria realização. Uma vertente contemporânea que reconhece

as potencialidades do veneno de brinquedo que é a ficção, para lembrar as palavras de Hamlet ao seu tio.

É um capítulo que possui um formato pendular, por suas idas e vindas, mas que também é extremamente dialógico, por estabelecer diálogos com grandes obras, como algumas ideias extraídas de peças de Shakespeare ou com os questionamentos de Nietzsche às noções de verdade e de mentira. A ideia deste labiríntico capítulo é defender que os temas da ficção e da realidade, da metaficção e do ilusionismo não são adventos de nossa época, mas sim, que constituem um caminho buscado por muitos que não se contentaram com a tentativa de ver nas artes e na literatura uma mera forma de representação da realidade.

O quarto e último capítulo, dedicado à análise de parte da obra de David Lynch, é uma tentativa de mostrar que os fenômenos a que nos referimos não são próprios ou exclusivos da literatura, mas sim que, ao contrário, fazem parte de um grande processo de transformação porque passaram as expressões artístico-literárias nos últimos séculos.

Desse modo, o estudo da obra de David Lynch, centrado em algumas constantes (ou inovações) estéticas procura relacioná-lo às mudanças nas expressões artísticas e o inserir, também, nesta multifacetada e admirável produção contemporânea. Suas relações com o Surrealismo (também representativas, no caso de Cortázar) e com o Expressionismo alemão, sua criação de um mundo a partir das noções de absurdo, da utilização da mecânica dos sonhos e das construções labirínticas ganham relevo em detrimento ao simples comentário das obras.

Este é o quarto capítulo, que fecha este trabalho em busca do estabelecimento de pontos de contato que revelem projetos experimentais, radicais até, mas que se comunicam no gesto de tornar a apreensão das obras num grande jogo.

Julio Cortázar e David Lynch são, portanto, os dois grandes focos deste trabalho, mas procuramos sempre relacioná-los às transformações porque passa a ficção. Se atentarmos para o que de mais relevante e experimental se tem produzido nas últimas décadas, observaremos que as estéticas de grandes autores do cinema e da literatura apresentam sinais claros que também encontramos em Cortázar e em Lynch. Autores como Bernardo Carvalho estabelecem rupturas nos processos narrativos que tornam suas obras espaços metaficcionais e de jogo textual. Se observarmos um livro como *Teatro*, de Bernardo Carvalho, veremos que a multiplicidade de identidades, a quebra de linearidades e de qualquer cronologia, a diversificação do foco narrativo, a questão do duplo e a indecidibilidade de sua interpretação, não são aspectos isolados. Ou então, se analisarmos um livro de contos como *As palavras*

*secretas*, de Rubens Figueiredo, veremos que o fantástico e a metalinguagem estão na ordem do dia da produção ficcional.

O que todos estes grandes autores ainda estão produzindo pode ser relacionado com as principais questões que preocuparam Julio Cortázar e David Lynch. O que todos eles têm em comum é a defesa de uma obra que não seja um quebra-cabeça de fácil montagem. Em vez disso, o labirinto e o sonho se transformam em imagens mais poderosas que qualquer jogo de quebra-cabeça. Por quê? Porque agora já não importa o estabelecimento de explicações racionais, mas sim, chamar a atenção do leitor/espectador para a necessidade de ser cúmplice na produção de sentido e elemento consciente na ilusão ficcional.

Ao final dessa introdução, gostaria de falar sobre as minhas escolhas, principalmente, no que se refere a Cortázar. Mas como falar em Cortázar sem dizer um pouco sobre o caminho que me levou até sua obra? Acho que tal tarefa não é em vão. Ao contrário, acho mesmo que todo mundo deveria fazer o mesmo antes de sair por aí fora discorrendo sobre um autor. Não sei se é o mais certo, mas sempre me senti assim com relação às obras literárias, como se eu quisesse uma pré-história dessas escolhas, um caminho de damasco, um itinerário literário que me trouxe até Cortázar, até aqui, até a decisão de escrever sobre ele.

Bem, para início de conversa, é necessário que algum leitor acidental, que um dia tiver a paciência de ler isso, fique sabendo de como tudo começou.

Quando eu tinha meus 12 anos já havia lido algumas coisas, pois os livros sempre estiveram presentes em minha vida: a casa paterna tinha-os aos montes e a leitura era algo comum em minha família. No entanto, o gosto pela leitura foi, digamos assim, acentuado por um autor de quem muito gostava. Este escritor, lembro como se agora fosse, possuía o estranho hábito de falar dos livros como se estes fossem uma forma de felicidade. Não nego que muito do que li foi resultado do esboço que Jorge Luis Borges fazia de alguns autores. Alguns eram interessantes, outros, estafantes, mas, no balanço geral, as indicações eram boas. No entanto, seu papel decisivo não se deveu a estas, digamos assim, indicações. Em verdade, o que me fazia ler era uma certa característica de Borges: seu conhecimento da palavra.

Não sei se erudição seria a palavra adequada, mas Borges possuía um modo de falar das coisas e das palavras como se com elas tivesse intimidade. A geografia de certos países, o costume de certos povos e até mesmo a cor dos diferentes mares. Isso me fascinava e me fazia pensar, no início, se ele havia estado lá ou se havia estudado a etimologia de tantas palavras. Confesso que, com a descoberta de que o mundo de Borges era o dos livros, me decepcionei um pouco, como se eu achasse impossível alguém saber tanto de um lugar sem lá ter pisado.

Como saber do mármore nos templos gregos ou das auroras boreais sem ter tocado ou visto suas formas?

Mas mesmo a desconfiança cede lugar à habilidade de contar e, tal como os mitos, aquelas palavras iam se enchendo de uma matéria nova que muito mais tarde descobri tratar-se mais da imaginação que do conhecimento da realidade.

O que eu quero dizer com essa história de Borges é que foi o desejo pelo conhecimento, pela erudição que me levou à literatura, como se esta pudesse ir me enchendo de luas e de lugares, de notas musicais, de palácios, de templos, das histórias dos povos e das filosofias dos homens. Claro que era uma visão ingênua e que o tempo tratou de me mostrar que a literatura não é uma enciclopédia do mundo, um manual de acesso, mas foi assim que comecei a ler realmente, como um caminho para o conhecimento, como uma forma de um dia tornar minhas palavras portadoras de saberes diversos sobre os climas, as montanhas, a música ou a História dos homens.

Acontece que um obstáculo se interpôs a este desejo quase infantil: a cada livro lido eu descobria que nunca seria possível chegar perto de abraçar esta colossal obra humana que é uma biblioteca. Mas eu prossegui, sem métodos ou registros ou bússolas. E assim, descobria autores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa num ano e os romances policiais em outro.

Somente na faculdade a questão do método tornou-se importante para mim. Como estratégia, passei a realizar pesquisas em enciclopédias e em manuais de literatura, a sublinhar a ocorrência de citações nos livros que já havia lido e a conversar com leitores já mais experientes. Daí resultaram algumas coisas: a montagem de um *corpus* de cânones, a pesquisa sobre autores de diferentes países e a observação de que os homens não haviam inventado ainda algo muito útil, uma espécie de catálogo dos clássicos. Claro que mais tarde vi que tal tarefa é das mais complicadas, mas sou dos poucos que admiro as tentativas de um Harold Bloom.

Foi por essa época que abandonei aquele projeto que mais se parecia ao de uma biblioteca circular em que, para se avançar para os círculos mais afastados do centro era necessário ler os livros do círculo primeiro, mais próximo ao centro. Esse primeiro, como já é de desconfiar, era composto pelos clássicos. Essa concepção engessada da literatura só foi curada na faculdade, quando eu percebi que, além de levar décadas para avançar um círculo, essa biblioteca impossibilitaria a leitura dos contemporâneos.

Bem, o importante é dizer que fui abandonando a antiga pretensão de conhecer todos os clássicos, e, finalmente, descobri a literatura contemporânea. E o modo como isso se deu

foi crucial para que chegasse até aqui. Foi a partir da leitura de Borges que fui me interessando pela literatura latino-americana. E daí a Cortázar foi um pulo. Foi quando caiu em minhas mãos *O jogo da amarelinha*. Este livro provocou uma série de efeitos: a descoberta de outra possibilidade de literatura e da literatura sul-americana, do fantástico e do caminho que me levaria ao encontro com outras maneiras de olhar a realidade.

Lendo seus livros por conta própria, assistindo a alguns filmes recentes, e, de modo simultâneo, realizando as leituras na faculdade, percebi que eram muitos os pontos de encontro com Cortázar. A ideia de escrever a tese, desse modo, já existia há alguns anos. Escrever é que seria difícil, como o foi. No entanto, apesar de alguns contratempos, creio que esse trabalho me possibilitou muitas coisas boas, e, talvez o que eu sempre busquei, acabou se tornando uma forma de prazer. Creio que agora compreendo um pouco aquele velho e cego Borges, pois começo a perceber que a literatura é uma das formas de felicidade que o mundo nos oferece.

## **1. A METÁFORA DO TEATRO E A LIBERDADE DE SE REINVENTAR DA LITERATURA E DO CINEMA CONTEMPORÂNEOS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS COM CORTÁZAR**

Este capítulo não nasceu livre, mas acabou me conduzindo pelos bosques da imaginação. Inicialmente ele seria uma longa exposição de pressupostos teóricos que norteariam o restante do trabalho. Entretanto, seguindo conselhos, resolvi torná-lo, também, um lugar de análise de obras e de reflexões teóricas, o que o tornou muito diversificado. Ao relê-lo, percebi seu caráter digressivo e uma tendência à dispersão, mas não tentei suprimir o que ameaçava se desgarrar. Talvez porque nunca tenha dado crédito a uma velha parábola: afinal, não será mais feliz a ovelha desgarrada?

A profusão de ideias e de referências conferem ao texto que compõe esse capítulo essa impressão de não-fechamento, de livre passeio; daí a necessidade dessa espécie de introdução ao capítulo que agora faço. Neste momento, o que quero realçar, é a presença de uma estrutura no aparente deixar-se levar do texto.

Objetivamente, o capítulo está dividido em grandes momentos. O primeiro é um caminhar pelo eterno diálogo entre ficção e realidade, que terminará, em nossa época, por colocar o espectador e o leitor na posição central da representação.

Em um segundo momento, falaremos da centralidade que o espectador ocupou em grandes autores do teatro, mesmo quando se objetivava produzir efeitos catárticos sobre ele. O efeito sobre o espectador, observado por Aristóteles na tragédia clássica, o teatro auto-reflexivo de Shakespeare e a proposição de um teatro antiilusionista por Brecht serão revistos nesse momento com o intuito de observar as grandes contribuições que essas obras legaram à literatura e ao cinema contemporâneos.

Em um terceiro momento, priorizaremos um estudo da *Poética*, de Aristóteles, em comparação com os efeitos que se deveria despertar no espectador na tragédia clássica. O quarto momento será dedicado ao estudo das discussões acerca do antiilusionismo. Um quinto momento prioriza as importantes e questionadoras proposições de Nietzsche a respeito da verdade e da própria arte como instância redentora do homem.

Já o último momento do capítulo se ocupará da apreensão, por parte do espectador do cinema e do leitor contemporâneo de literatura brasileira, de obras que, cada vez mais, parecem desnudar seus próprios processos de criação.



Como dito anteriormente, é a centralidade das discussões sobre a apreensão dos espetáculos teatrais e o antiilusionismo na literatura e no cinema que estarão em jogo no presente capítulo. Sendo assim, ficção, realidade, relevância do espectador, antiilusionismo e distanciamento serão palavras-chaves para percebermos melhor as marcas contemporâneas em certa literatura e em certo cinema.

### 1.1 Ficção, realidade e o domínio da imaginação

Imaginemos que todo o gênero humano só se abastecesse de realidades mediante a audição e o olfato. Imaginemos anuladas assim as percepções oculares, táteis e gustativas e o espaço que estas definem. Imaginemos também – seqüência lógica – uma percepção mais afinada do que a que os outros sentidos registram. A humanidade – a nosso ver tão assombrada por essa catástrofe – continuaria urdindo sua história. A humanidade se esqueceria de que houve espaço. A vida, em sua não opressiva cegueira, em sua incorporeidade, seria tão apaixonada e precisa quanto a nossa. Não quero dizer que essa humanidade hipotética (não menos plena de vontades, de ternuras, de imprevistos) entraria na casca de noz proverbial: afirmo que estaria fora e ausente de todo espaço.  
Jorge Luis Borges

Borges nos propõe uma interessante hipótese sobre a realidade: uma humanidade sem três dos sentidos. Sem a visão, sem o tato e sem o paladar, restaria ao homem apenas os sentidos do olfato e da audição. Para ele, mesmo subtraindo ao homem os sentidos mais corpóreos – aqueles que podem testemunhar, através do contato físico, uma realidade, por entrar em contato com a matéria – a humanidade seria ainda possível e poderia urdir mais uma vez sua história. Este conceito de real nos mostra, em verdade, que a realidade não pode ser apreendida apenas pelo tátil, pelo que se vê ou pelo que se prova, mas também por sensações que não podem ser apreendidas em sua materialidade. Uma realidade, pois, apreendida por sensações provocadas por meios que não carecem da identificação de uma fonte material. Tal realidade não dependeria do espaço, nem a ele estaria presa; ao contrário, tratar-se-ia de uma realidade antes pressentida, imaginada, complementada por nossa capacidade de criar os signos, mesmo na não-presença de seu elemento concreto. Tentemos pensar um espaço onde algo similar pode ser vislumbrado: a ficção.

A ficção pode ser um desses anti-espacos, por prescindir da materialidade para constituir-se e por fundar sua própria realidade. A realidade da ficção, nesse sentido, estaria, pois, desprovida do espaço, do meio físico, liberta da cegueira do que poderia ser tido como a matéria de que somos feitos. O que queremos destacar da hipótese proposta por Borges é que

a imaginação pode ocupar um lugar mais importante que a própria realidade na ficção. A imaginação é que ocupa o prosaetrio.

Lembremos, como ilustração, do proveitoso diálogo entre o rei Teseu e a rainha Hipólita em *Sonho de uma Noite de Verão*, de Shakespeare, sobre a necessidade de o espectador completar as lacunas deixadas pela apresentação de uma peça teatral:

*Teseu* – A melhor obra deste gênero é feita de ilusões e a pior não é pior quando a imaginação a conserta.  
*Hipólita* – Então, é devida à tua imaginação e não à deles. (*Comédias*, 1981, p. 270)

Este trecho nos lembra da necessidade de sermos cúmplices na imaginação para a consequente apreensão da obra. Esse importante diálogo reflete justamente sobre a entrega necessária do espectador, que deve preencher os espaços com sua imaginação. Além disso, o diálogo aponta para o centro da questão do antiilusionismo, que é justamente postar-se diante da obra de forma consciente, decidindo, espontaneamente, pela entrada ou não no jogo, ao invés de submeter-se à ilusão de que se está diante da realidade. Para Robert Stam,

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é o domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas (*O espetáculo interrompido*, 1981, p. 21).

Trata-se, em suma, de uma defesa da entrada consciente no mundo da imaginação, tanto na hora de assistir, quanto na hora de criar uma obra. Acreditamos que essa postura é bastante recorrente na ficção contemporânea, que talvez tenha deixado, pelo menos em parte, de buscar uma obra que espelhe o mundo, que tente ser construtora de linearidades e de correspondências. Mas retornemos ao que vínhamos falando a partir da citação de Borges.

Foi ele quem disse que aceitamos muito facilmente a realidade, talvez por intuirmos que nada é real. É claro que existem coisas reais, mas as mesmas só se deixam apreender pelas palavras. Sendo assim, a literatura e as demais artes só conseguem provocar, no máximo, um “efeito de real”, para usar a expressão de Barthes, e nunca atingi-lo materialmente. Por quê? Porque as palavras não são as coisas que designam, porque todo signo é arbitrário, porque a linguagem é uma mediadora entre a realidade e a nossa percepção. Essa é uma das principais contribuições trazidas pela linguística e que é do conhecimento de todos.

Continuando com Borges, ele diz que “a maravilha é talvez incomunicável: a lua de Bengala não é igual à lua do Iêmen, porém, deixa-se descrever com as mesmas palavras” (“A

procura de Averróis”). Por isso a literatura é tão importante, porque joga justamente com as possibilidades lúdicas desta *ferramenta*, que é a linguagem.

Vamos um pouco além. Foucault, no prefácio ao livro *As Palavras e as Coisas*, começa por comentar um texto de Borges (“O idioma analítico de John Wilkins”) em que este alude a uma certa enciclopédia chinesa. Nessa enciclopédia, está escrito que os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, i) que se agitam como loucos, h) inumeráveis, etc. O que essa taxionomia *sui generis* nos indica, como lembra Foucault, é a impossibilidade de se pensar isso. É claro que podemos pensar as sereias como seres fabulosos, mas é a justaposição dessas categorias que se torna intolerável. Foucault então nos diz:

Onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (*As palavras e as coisas*, 1999, p. IX-XI).

A linguagem é que pode criar quantas realidades quiser. Por isso os mitos e as narrativas ficcionais permitem que pensemos melhor a realidade, porque estão livres destes protocolos que exigem precisão no tempo e porque situam-se num anti-espço que não pode ser precisado. Por isso toda utopia é sedutora, porque localiza-se num outro tempo-espço. E a literatura? Ela fala de quê, afinal?

As relações entre a literatura e a realidade sempre tiveram na *mimesis* seu lugar de discussão, até que ganha corpo a proposição, a partir dos próprios textos ficcionais, da auto-referencialidade do texto literário. De que fala a literatura então? Ela fala do mundo ou fala de si? E assim, a partir da era moderna, os autores entraram na biblioteca de Babel postulando uma nova relação do texto com a realidade. Ainda hoje, é difícil nos libertarmos de uma noção de representação atrelada ao “real”, porque a literatura jamais vai deixar de falar do mundo, só que agora ela pode se assumir como um discurso sobre o mundo e não como a imitação deste. Iser fala em um desnudamento do *como se* da literatura contemporânea. Essa seria uma das mais importantes marcas do contemporâneo na literatura e nas artes. No entanto, esse “desnudamento” pode ser encontrado em grandes obras do passado, não devendo ficar, portanto, restrito à nossa época. O que ocorre é a preponderância, até o século 19, do conceito clássico de criação poética como imitação do real, bem expresso no preceito “*ut pictura, poesis*”, de Horácio, numa época em que a pintura queria dizer, diretamente, cópia do real.

Já o século 20, mais que qualquer outro, produziu obras auto-reflexivas – muitas vezes tematizando a questão “realidade e ficção” –, viu nascer o surrealismo e acompanhou o desenvolvimento do cinema. E tudo isso colaborou para tornar a metaficcionalidade uma das grandes questões literárias e artísticas no século passado. Em *As Cidades Invisíveis*, de Calvino, por exemplo, temos o excitante jogo entre o rei Kublai Khan e um de seus embaixadores, Marco Pólo. Enquanto os outros embaixadores do rei traziam a este uma narrativa objetiva e realista das cidades sob o domínio do imperador, Marco Pólo lhe comunicava uma narrativa de maravilhas, onde as cidades que visitava apresentavam uma vegetação e uma fauna exóticas, palácios que se precipitavam sobre o mar, habitantes fantásticos, construções inimagináveis. É claro que Kublai Khan sabia, no texto, serem ficções o que Marco Pólo lhe contava, mas assim mesmo ele preferia as inventivas narrativas de Marco Pólo às cidades reais descritas pelos outros embaixadores. Essas cidades não podem ser pensadas no mundo real, como a cidade suspensa de Fílide, ou as cidades delgadas, pois exigem, para serem compreendidas, um novo olhar, uma visão menos racional e mais livre da realidade como referência imediata.

Em *Teatro*, de Bernardo Carvalho, temos a reinvenção do diálogo entre o rei Nabucodonosor e o profeta Daniel. Conta-se que o rei teve um sonho e exigiu que alguém desvendasse este sonho, mas, para não ser enganado, a pessoa teria que adivinhar o que sonhara o rei. Daniel, segundo o romance, vai até ele e narra-lhe um interessante sonho, interpretando-o logo a seguir. É claro que o sonho não era o mesmo, mas o rei assim fez parecer, estabelecendo-se, desse modo, uma comunicação silenciosa entre os dois, onde o que menos importava era a fronteira entre realidade e ficção. O que importava, nesse caso, era a capacidade humana de inventar, de criar, de erigir ficções tão instigantes que pudessem superar a noção de realidade.

Já Mia Couto construiu um pequeno e primoroso conto sobre o assunto: “O cego Estrelinho”. A primeira questão que podemos destacar no conto é o problema da cegueira, mais precisamente, uma revisão da realidade propiciada pelo tema da cegueira.

Lembremos que a cegueira e a loucura sempre foram espaços privilegiados para se pensar a realidade porque fogem às convenções tão aceitas. Don Quixote, por exemplo, cria um mundo próprio para viver; mundo onde as referências são de outra natureza que não apenas as percebidas por olhos comuns. Seu mundo fabuloso, e que se choca com a realidade dos outros, é um local maravilhoso, deslocado no tempo, que se deixa compreender por outros olhos. Seu mundo de referência é o dos livros, é o da ficção.

O conto “O cego Estrelinho” também é assim. O mundo apresentado ao cego é manifestamente mediado pela imaginação. Não que o nosso, dos que vêem, não o seja, mas nós temos os olhos que imprimem uma evidente realidade que a muito custo conseguimos ultrapassar. Por isso a cegueira, como já ocorreu em muitas obras da literatura e do teatro, é tratada como condição para um novo olhar. Édipo só consegue chegar à compreensão de sua vida quando já está cego, quando não pode mais ver. E assim abundam na história literária personagens assolados pela cegueira, desde Tirésias até aquelas de o *Ensaio Sobre a Cegueira*, de Saramago, que precisam ir além da evidência da visão. Nas *Mil e uma Noites* são muitos os casos de cegos contando suas histórias, suas desventuras. Por quê? Porque, nessa grande narrativa, só ao ficarem cegos é que essas personagens tiveram a compreensão de suas trajetórias.

Porém, retornemos ao conto “O cego Estrelinho”. Vamos a ele para encerrarmos essa parte. No primeiro momento do conto, acompanhamos o guia Gigito descrever ao cego Estrelinho um mundo que não existia. Era a imaginação do guia que conduzia o cego através de uma realidade muitas vezes pobre. Já no segundo momento, e na falta do guia Gigito, o cego passa a ser conduzido por outra pessoa, que, age de modo contrário de Gigito, que sempre inventava mundos maravilhosos para o cego ao invés de retratá-los fielmente. Infelizmina, a nova guia, faz uma descrição crua da realidade. Ao final do conto, o cego finalmente compreende a importância da imaginação, da invenção. E qual a sua atitude? Ele vai, justamente, optar pelo caminho da ficção contra a realidade; ele vai preferir o maravilhoso, a invenção, a criação e não a mera tarefa de imitar algo. Sua atitude é a de imprimir beleza e imaginação ao mundo tão carente de beleza e de imaginação. Nesse momento, entre ele e Infelizmina se estabelece uma nova relação, onde não importam mais a realidade ou a ficção – estabelece-se um jogo, como entre Kublai Khan e Marco Pólo ou como entre Nabucodonosor e Daniel. Estabelece-se um jogo onde a beleza está em contar, em inventar, em criar mundos, coisa que a linguagem nos propicia. Se não podemos aprender o real, podemos, em contrapartida criar quantas realidades quisermos, parece nos dizer o conto.

Em *As Mil e uma Noites*, insistimos nessas idas e vindas, o que importa é contar, tanto que, em nenhum momento, Schariar pergunta à Scherazade se aquela história que ouviu é verdadeira ou falsa. O que importa é ouvir a história, a ficção. Aliás, todos são obcecados em ouvir histórias e por contá-las, não raro o que acaba por salvar a vida das personagens da grande narrativa oriental. Não contar a história, em alguns dos contos do livro, significa a morte; a página em branco pode significar a morte, no livro. No fundo, a questão mais

importante para a literatura, em todas as épocas, talvez seja justamente o próprio ato de contar. E por que na narrativa, na ficção, esse ato de contar é tão importante?

Um tema bom para se pensar o assunto é a instituição do Tempo. Julgamos sempre que o Tempo é anterior a tudo, mas, como lembra Todorov, em *Poética da prosa*, não é a narrativa que nasce do tempo, mas sim é o tempo que nasce na narrativa. Em sua tarefa de ordenar o mundo, tornando-o inteligível, compreensível, o Homem criou o Tempo, estabeleceu uma história, uma cronologia, marcos históricos e épocas distintas. Inventou o calendário e a marcação das horas e desde então rompemos com a circularidade ininterrupta em sua eterna alternância de dias e noites, outonos e primaveras. E assim o homem pôde caminhar para frente, para algum lugar que alguns chamam de progresso. Contra a história circular, a história linear. Para explicar suas origens, o homem inventou os mitos (situados fora do tempo e do espaço), as lendas, as religiões e criou outros discursos, tais como a filosofia e a literatura, para compreender melhor o mundo. No entanto, essa ordenação do mundo nunca dissimulou seu caráter artificial, de invenção. Daí que tenham surgido tantas obras em que parece sempre escapar algo, talvez a intuição de outras realidades.

No cinema, por exemplo, não são raras as obras em que personagens passam a confundir a realidade com a ficção. Em *Sherlock Jr.*, De Buster Keaton, ou em *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen, o homem tenta lidar com outra realidade, a realidade da evidência das imagens. Nos dois filmes, trata-se de varar a tela, tocar as imagens, como se o tato fosse a principal marca do real. De igual modo, muitas obras se preocuparam com a intuição de outras realidades.

Em “A Biblioteca de Babel”, Borges constrói um universo próprio e verossímil: “o universo (que outros chamam a biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais” (*Obra completa* – v1, 1998). O homem é descrito como o imperfeito bibliotecário e da eternidade da palavra escrita ele conclui pela eternidade do mundo, pois que a escrita é, para Borges, uma forma de eternidade. No entanto, como em um aparente paradoxo, sempre dizemos, embora com palavras diferentes, as mesmas coisas: “falar é incorrer em tautologias”. Sempre falamos do tempo, de nossas origens, do amor, etc. Por isso a ficção e a invenção são tão importantes, porque usamos, embora em recombinações sempre novas, as mesmas palavras para descrever um luar em Bengala ou no Iêmen. Para nos libertarmos, portanto, dessa circularidade discursiva é que criamos mundos imaginários através da ficção, ultrapassando a mera realidade. No princípio vem sempre o verbo – a linguagem é a origem de tudo – e não o mundo à nossa volta.

Qual a razão disso? A palavra é a mediação, pois a realidade não pode ser apreendida sem mediações. Se o tato e a visão são muitas vezes ilusórios, como comunicar o que não se vê? E é assim que a felicidade e o amor não encontram em duas bocas a mesma descrição. Como falar, então, sobre coisas sempre diferentes, mas que se deixam nomear pelas mesmas palavras? É hora de pensarmos o que seja propriamente uma história, uma narrativa ficcional.

Uma história é um pacto, é um encontro, uma demarcação do tempo. Uma história é uma metáfora do homem em sua tentativa de domar o tempo. O que é mais comum a uma história que ela ter um início e um final? As histórias sempre se iniciam com marcas como “era uma vez” ou “aconteceu no oriente”, etc. Também o final é imprescindível mesmo que argumentemos que as histórias pós-modernas embaralham os finais. Sim, é verdade, mas sempre sabemos, mesmo que em finais múltiplos, onde acaba a história. A criança nesse sentido é fantástica. Façam uma experiência: contem uma história a uma criança, mas omitam propositalmente o seu final – suspendam a história no momento de sua definição. O que vai acontecer? Ora, ela perguntará de pronto: mas como acaba a história, qual o final? Nós, estudantes de literatura, ficaríamos calados, loucos para fazer a pergunta, mas não o faríamos porque julgamos que seja uma dessas histórias contemporâneas que pedem ao leitor que complete a história. O que nossa época inventou foi a pergunta: isso é real? Isso aconteceu? Perguntas que não existiam antigamente, porque contar uma história, penetrar no mundo da ficção, era um acordo, uma forma de compreender o mundo, mesmo que se soubesse ser tudo ficção. Não se acreditava realmente nos dragões, nos monstros, nas fadas, nos gênios das lâmpadas, mas nossos antepassados sentavam-se à noite para ouvir as histórias maravilhosas com os olhos brilhando e a imaginação andarilha.

Quais as histórias que mais os atraíam? As que falavam de terras distantes. Quanto mais longe, melhor, quanto mais irreal, melhor. Se Ulisses não tivesse vagado dez anos por mares misteriosos suas histórias seriam um repertório de acontecimentos comuns. Mas Ulisses viajou, enfrentou perigos. Para quê? Porque o autor – não importa agora se Homero ou outros – queria contar algo fabuloso. No século 19 havia uma espécie de gênero literário na Inglaterra: era o das narrativas dos exploradores de terras distantes, e o lugar preferido era a África. Os aventureiros pintavam animais ferozes e míticos, tribos de canibais e paisagens lunares. Hoje sabemos, mais ou menos, o que é a África ou o Brasil, mas naquela época não se podia ver a realidade senão pelos relatos dos aventureiros. Hoje as câmeras podem filmar e transmitir ao vivo qualquer imagem, mas antes tínhamos de nos contentar com ficções de outros. No entanto, não mais despertam a admiração aquelas serpentes gigantes que viravam

barcos como as que os ingleses juraram terem visto no Brasil. A evidência da imagem paga, portanto, um preço à imaginação, pois, no intuito de mapear o real, o homem suprime a imaginação de criar ao restringir-lhe seu território.

Apesar disso, os homens (historiadores) não sossegaram de buscar a Atlântida ou a Tróia de Homero, pois sempre buscamos aqueles mundos de beleza criados pela ficção. Imaginamos mundos ficcionais que nos subtraíam à dura realidade e a ficção é nossa possibilidade de ultrapassar o real. Em verdade, se não tivéssemos a linguagem e as histórias, nossa vida talvez se conformasse em ser apenas um rápido caminhar para a morte, numa atividade diária de alimentação e o sexo seria apenas um ato procriativo. Mas não, inventamos propósitos superiores, inventamos o amor para dele falarmos com lirismo; inventamos a morte porque não aceitamos o desconhecido, e o além morte através de tantas religiões que nos oferecem mundos futuros. Nem sempre percebemos, mas fazemos ficção em cada momento da vida. E uma dessas ficções é a imortalidade, não a espiritual (ficção também), mas a permanência de nossos feitos. A primeira grande preocupação de todos os grandes líderes ou poetas foi sempre perpetuar e imortalizar seus feitos. As bibliotecas de Alexandre, os historiadores gregos, os construtores das pirâmides, os escribas, os compiladores, como Homero – todos trabalham apenas por uma coisa: todos empreendem a enorme missão de perpetuar a memória, de construir a grande ficção que justificaria nossa existência. Pintamos um mundo a cada palavra, glorificamos batalhas sangrentas, erigimos mártires e endeusamos imperadores do passado, e, em tudo isso, o que menos importa é se aquilo é realidade ou ficção – o que importa é contar mais uma história. Quando um califa ouve uma história maravilhosa ele não pergunta se ela é real ou não – ele a manda gravar em letras de ouro para que o tempo não a apague. É assim nas *Mil e uma Noites*. Nossa época é que se preocupou demais com o real. A fotografia e as imagens em movimento deram ao homem a ilusão de que a realidade agora poderia ser apreendida em sua totalidade. Para se ter uma ideia da questão, a consolidação dos movimentos realistas ocorre de modo simultâneo ao desenvolvimento da fotografia.

Mas se o mundo foi mapeado, isso não importa, pois o homem agora conta histórias em outros planetas, inventa seres extraterrestres e lá surge de novo aquele brilho pela ficção. Sempre haverá a ficção, porque a imaginação (nossos sonhos) é a verdadeira matéria de que somos feitos, do primeiro ao último homem. Quando ainda não dominávamos a escrita, o homem pintava nas cavernas suas caçadas maravilhosas. Porque mais importante que a caçada era fazer com que alguém mais dela tomasse ciência. O homem das cavernas e o homem do



futuro irmanam-se nessa tarefa colossal de contar e o que menos importa é se algo é real ou ficcional.

Falamos sempre de ficção, incorrendo sempre em tautologias, mas inventamos no estreito encontro entre o significante e o significado – é esse o nosso território, uma fronteira entre o significante e o significado, para lembrar a linguística. Vi o último capítulo daquela minissérie “Hoje é dia de Maria”<sup>1</sup> e agora observo como tem a ver com o que falamos. No último capítulo dessa minissérie, a garota consegue voltar para sua residência, como era o sonho de Ulisses, naquele eterno sonho de voltar para casa. Vi também que o tal Don Chicote, vivia, tal como Don Quixote, naquela fronteira entre a realidade e a ficção. Notei também que, quando a menina volta para casa, as pessoas do mundo real guardavam semelhanças com o mundo ficcional em que ela se aventurou, assim como em *Alice no país das maravilhas*<sup>2</sup> ou como no filme *O Mágico de Oz*<sup>3</sup>. Em todos estes casos, brincamos com “a realidade e com a ficção”, talvez o grande tema da própria ficção e o grande fantasma da própria realidade. Mas falemos um pouco mais sobre estes espaços fora do tempo, onde as fronteiras que julgávamos sólidas desmancham no ar.

Retornando a *Sonho de Uma Noite de Verão*<sup>4</sup>, o rei Teseu identifica a loucura e a criação poética como lugares que possibilitam a imaginação:

Os amorosos e os loucos têm cérebros ardentes, fantasias visionárias que percebem o que a fria razão jamais poderá compreender. O louco, o amoroso e o poeta são todos feitos de imaginação; um vê mais demônios do que o inferno pode contar; o amoroso, não menos insensato, vê a beleza de Helena na frente de uma egípcia; o olhar do ardente poeta, no seu formoso delírio, vai alternadamente dos Céus à Terra e da Terra aos Céus; e como sua imaginação produz formas de objetos desconhecidos, a pena do poeta metamorfoseia e determina-lhes uma moradia etérea e um nome (SHAKESPEARE. *Sonho de Uma Noite de Verão, Comédias*, 1981, p. 263).

A loucura e a ficção são vistas, no fragmento citado, como espaços onde a imaginação pode florescer em liberdade e onde outras formas de apreensão e de compreensão do mundo são possíveis, como no romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho que trata um pouco dessa questão:

Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, eu disse, fazer você enxergar, por trás da cortina de sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão (*Teatro*, 1998, p. 131).

<sup>1</sup> Minissérie da Rede Globo, exibida no ano de 2005 e dirigida por Luiz Fernando Carvalho

<sup>2</sup> Obra do escritor Lewis Carroll, escrita em 1862.

<sup>3</sup> *O mágico de Oz* (*The wizard of Oz*), filme de 1939 (EUA), dirigido por Victor Fleming.

<sup>4</sup> As obras de Shakespeare aqui citadas encontram-se todas nos volumes *Tragédias* e *Comédias*, cujas referências bibliográficas encontram-se detalhadas ao final do trabalho.

Ao final desse romance, a principal característica do narrador surge como sua fabulação, sua atividade de contar e de inventar histórias. O que está no proscênio, pois, é a capacidade humana de inventar histórias.

Aristóteles já dizia, em sua *Poética*, que “o imitar é congênito do homem”. O importante nessa afirmação é que a imitação, que é uma forma de criação, faz parte das características fundamentais do homem. Como um atributo, como um aspecto cognitivo, como se inventar fosse algo inerente ao homem, que teria nisso uma forma de acesso e de compreensão do mundo.

Em *Hamlet*, muitas são as passagens que tratam de questões relacionadas à encenação, como ocorre logo na primeira reflexão metaficcional da peça, que debate sobre o ator, em que se toca, justamente, na capacidade de representar, aqui com sentido de falsear: “Não é monstruoso que esse ator, numa ficção, num simulacro de paixão, possa assim forçar a própria alma até conseguir obter um rosto pálido, olhos cheios de lágrimas” (*Tragédias*, 1981, p. 249). Como pode ser observado na citação anterior, o discurso de Hamlet possui uma duplicidade, pois se refere, ao mesmo tempo, tanto à máscara da encenação nos palcos do teatro quanto à máscara das encenações sociais. Tendo como alvo o rei, e transferindo para o homem social a mesma capacidade de representar, de encenar, Hamlet admite uma dupla potência do falso, dois espaços para a mentira: o palco e a vida ou a ficção e a realidade.

Em seguida, com o intuito de acercar-se de uma verdade, Hamlet encenará uma peça para o rei, procurando observar que efeitos serão produzidos no espectador implícito da peça, ou seja, o próprio rei usurpador. Hamlet se utiliza, assim, do teatro como ferramenta de discussão sobre as sensações, efeitos, sentimentos despertados em um espectador. E a peça a ser encenada é uma pantomima, do grego *pantomimos*, que significa, em um sentido inicial, “arte ou ato de expressão por meio de gestos, mímica”. A importância do gestual, da mímica, é acentuar o efeito teatral, a encenação, demarcando aquele espaço como um espaço próprio, livre de determinados códigos, mas extremamente propício ao jogo.

Quando do início da representação, e desconfiado das verdadeiras intenções do sobrinho, o rei indaga se não há nada de ofensivo na peça, ao que Hamlet lhe responde: “Tudo é pura diversão; veneno de brinquedo” (Id. Ibid. p. 264). Esse veneno de brinquedo é justamente o espaço da ficção teatral, que pode ter um conteúdo muito crítico escondido sob o manto do jogo, da brincadeira, ao mesmo tempo em que pode jogar com os dados da realidade de modo a relativizar os conceitos cristalizados e as noções de verdade e de mentira. Esse é o espaço privilegiado da encenação, da ficção, da mentira, da arte; um espaço de

indeterminação onde é possível um produtivo jogo em torno das verdades e mentiras contidas nos discursos.

Ora, Hamlet se aproveita do espaço da ficção para encenar uma verdade; para dar início a um jogo cujo protagonista é o próprio discurso. Encenando a peça, Hamlet está colocando no proscênio uma discussão sobre as verdades discursivas, suas artimanhas, seus falseamentos; enfim, está colocando a questão da palavra como construto ficcional. Ao tomar essa atitude, ele consegue, ao mesmo tempo, desenvolver uma reflexão sobre a capacidade do discurso de transitar pelas fronteiras do falso e do verdadeiro e colocar em relevo a falsidade contida nos atos e no discurso do rei, este último que é acusado de encenar na vida real, já que esconde o assassinato cometido.

A produtividade deste jogo de inserir uma peça dentro da peça está em chamar atenção para seu próprio estatuto. Trata-se de um jogo metaficcional por excelência, bem observado por Brecht, que reconhece no dramaturgo inglês um autor que consegue sugerir reflexões importantes sobre a própria arte. Ao encenar uma pantomima, que é, no caso específico de *Hamlet*, sobretudo, uma encenação da verdade, temos o efeito reflexivo da peça dentro da peça, abrindo novas possibilidades e propiciando ao espectador tornar-se espectador de si mesmo. É do palco da mentira que Hamlet espera surgir um lampejo de verdade, numa ficção que agora dobra-se sobre si mesma, que se espelha e que coloca personagens no papel de espectadores. No teatro dentro do teatro ilusões podem ser desfeitas e a verdade debate-se com a mentira em palcos que se multiplicam. Não é por acaso que Brecht tenha dado tanta importância a *Hamlet*. É pela construção de um espaço de indeterminação, de um jogo de encenar, que o teatro de Shakespeare provoca a descontinuidade cênica e chama a atenção para sua própria estrutura. No entanto, se esse lugar é o espaço da fantasia, da “portentosa fantasia de Yorick”, é também um espaço onde a ficção busca um pouco da inapreensível realidade. Ao final, antes que o resto se torne silêncio (fim do discurso), Hamlet ainda clama pela verdade assim como o fez Otelo, mas o veneno já estanca o sangue nas veias dos que ousaram jogar com a verdade e com a mentira.

Esse veneno, que já não é de brinquedo, interrompe a encenação e instaura o silêncio, que corresponde ao fim da vida e da representação. A peça encerra-se, portanto, com mais um jogo metaficcional, aspecto dos mais importantes e recorrentes na obra de Shakespeare.

Esses espaços são criados muitas vezes na obra de Shakespeare, denunciando tanto uma preocupação metaficcional, quanto à busca pela instauração de um lugar especial para a imaginação. O resultado é uma potencialização do falso, da mentira, aqui livres de qualquer

sentido negativo; ao contrário, a mentira em suas peças torna-se o lugar da fabulação, imprescindível à criação poética. Desse modo, o conceito de mentira desliza do campo moral para uma produtiva identificação com a literatura, ou, em sentido mais amplo, com a arte, pois todos situam-se nesse não-lugar que é de onde devem ser pensada as produções humanas. E é este não-lugar que nos interessa agora, na medida em que, se tudo é linguagem, pois nela se constitui, é na ficção de onde podemos pensar melhor a realidade. A isso se deve a importância dos mitos, das fábulas, das utopias, por situarem-se num não-lugar que não pode ser precisado; espaço livre; espaço da imaginação e do maravilhoso, sem aquele pé no real, sem as amarras discursivas que insistem na correspondência entre as palavras e as coisas, entre o mundo e sua representação. Aqui, verdade e mentira não mais se opõem, posto que tudo seja ficção. Tentemos aprofundar essa questão.

Para Nietzsche, no ensaio “Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral”, o homem vive profundamente imerso em ilusões e imagens de sonho; vive submetido ao disfarce, ao engano, aos jogos de lisonjear, de mentir, de ludibriar, de representar, utilizando-se de uma máscara, da convenção dissimulante; enfim, preso ao jogo teatral da convivência (NIETZSCHE, in *Obras incompletas*, 2005, p. 54). É neste instante que Nietzsche interroga: o que sabe o homem de si mesmo? Poderia ele perceber-se como em uma vitrine iluminada? Essa ponte – entre o homem e o conhecimento de si – poderia ser construída pela linguagem, mas ela também é uma construção, uma representação que coloca-se ao lado do objeto, não sendo nunca o próprio objeto.

Dando seguimento ao seu raciocínio, Nietzsche observa que o homem se vale de representações – primeiramente os signos e, avançando na idéia, nossos próprios discursos (mítico, religioso, literário, narrativo) – para construir um mundo que possa ser compreendido. A representação se assume, para ele, como forma de acesso ao mundo; acesso à compreensão. Só que, por uma, várias vezes atacada “moral de rebanho”, o homem fixa os sentidos, cristaliza-os – é a instituição dos sentidos, da moral, das verdades, dos valores, dos conceitos, que Nietzsche sempre observa e condena. Ao negar essas cristalizações, e, conseqüentemente, denunciar a impossibilidade da palavra de transformar-se na coisa, fica patente que ele não reconhece nenhum sentido inerente às palavras, ou seja, tudo é essencialmente arbitrário, instituído. Logo, a mentira e a verdade são conceitos instituídos pelo homem para preservar sua existência, para ordenar suas sociedades, para domar as potencialidades do não-nomeado, do caos que antecede ao verbo.

Nietzsche questiona justamente a capacidade da linguagem de corresponder a uma verdade ou de ser a expressão adequada desta realidade. E como não podemos ter acesso à verdade pela linguagem, Nietzsche nos lembra que só conseguimos obter ilusões dessa verdade, representações. É algo interessante porque ele antecipa muito do que iria ser dito pela linguística de um Saussure, por exemplo. Ele repetirá no texto várias vezes a palavra “arbitrário”, num sentido muito próximo ao “arbitrário do signo”, observado pelos linguistas após Saussure. Aqui é evidente a concepção de que as palavras só podem remeter a outras palavras e não a um significado transcendental, inerente, original, como é colocado a seguir:

Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. (Id. p. 56).

O material sobre o qual trabalhamos não provém da essência das coisas, mas sim da linguagem, de nossas metáforas, parece nos dizer, insistentemente, Nietzsche. Aqui, ele chega aos conceitos, mais precisamente à formação dos conceitos. Assim como a linguagem nasce de um gesto arbitrário, os conceitos nascem da “igualação do não-igual”. E através de representações arbitrárias surgem os conceitos das coisas, seja uma folha, seja a honestidade, seja a verdade. Criamos através da linguagem, portanto, um outro mundo, o dos conceitos, para dar conta da representação, como nos diz Nietzsche no ensaio “Humano, Demasiado Humano”: “a significação da linguagem para o desenvolvimento da civilização está em que, nela, o homem colocou um mundo próprio ao lado do outro” (*Obras incompletas*, 2005, p.72).

Como designar e conceituar são gestos arbitrários, produtos de uma convenção, o conceito de “verdade” em Nietzsche ultrapassa um sentido moral, assumindo a forma de:

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (Ibid. p. 57).

Nesse jogo conceitual, denomina-se verdade o ato de usar os dados de acordo com as convenções, em uma conceituação totalmente diferente das tradicionais instituições morais de verdade, de mentira, do falso, de certo e errado.

Com esse “batalhão” de conceitos, pôde assim o homem construir um mundo próprio. Basta agora, com esse céu conceitual, procurar algo onde nós mesmos o colocamos, na única esfera aceita, na esfera das convenções erigidas. Que convenção é maior que a razão?

Construímos a razão para que saibamos onde procurar, como na metáfora do arbusto, a razão como um lugar seguro das convenções (Ibid. p. 58). O que Nietzsche tenta é tornar livres as palavras. Livres agora de noções metafísicas, as palavras podem ser lidas pelo que são, ou seja, construções humanas, possibilitando reflexões sobre a verdade ou a razão, descoladas de qualquer intenção moral ou rígidas convenções.

No entanto, ao mesmo tempo em que instaura as convenções, desse “mundo regular e rígido” o homem busca fugir: “ele procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*” (Ibid. 59). Seguindo essa linha de raciocínio do pensamento de Nietzsche, o *mentiroso* é conceituado como aquele que rompe as convenções, embaralha essas mesmas convenções.

Ao criar jogos com o que está cristalizado, o homem, então, provoca o embaralhamento das convenções, e tudo, como no sonho, torna-se possível. Essa instância libertadora da arte liberta também nosso intelecto da servilidade e pode enganar sem causar dano. E nesse estágio, segundo Nietzsche: “nunca o intelecto é mais exuberante, mais rico, mais orgulhoso, mais hábil e mais temerário: com prazer criador ele entrecruza metáforas e desloca as pedras-limites das abstrações (Ibid. p. 59).

Esta é a potência do falso: a possibilidade de criar jogos com a ferramenta (a linguagem) de que dispomos para ter acesso ao mundo. Quando o homem é capaz de jogar, de encenar, de superar as noções morais, ele pode se permitir o encontro com a imaginação, e pode ainda, mais uma vez, contribuir para que se funde um domínio da arte sobre a vida.

É em virtude destes aspectos que Brecht se dedicou a uma leitura da obra de Shakespeare em que o dramaturgo inglês surge como um precursor das técnicas de distanciamento crítico. Lembremos que, quanto ao muro representado na peça *Sonho de uma noite de verão*, pelos artesãos, estes optam por uma solução brechtiana: um homem é revestido de gesso para significar uma parede. Atores, na peça, representam, pois, um muro – tal coisa é lembrada por Brecht como efeito de distanciamento. Para Robert Stam, “no teatro, um tijolo pode ‘significar’ uma parede, implicando que a arte dramática não necessita reconstruir o mundo. Basta significá-lo” (*O espetáculo interrompido*, 1981, p. 21).

Stam aponta que, para Brecht, o trabalho de Shakespeare era um repertório de técnicas de distanciamento e que Brecht admirava “o artifício de autodesvendamento” contido em sua técnica (Ibid. p. 22).

Também no romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, temos uma primeira parte do livro escrita de forma linear e tradicional. A reviravolta dá-se no início da segunda parte,

quando o leitor descobre que agora a ficção desdobrou-se em outra história em quase nada semelhante à primeira. Tudo pode ser lido, a partir desse instante, como teatro, como encenação, como fantasmagorias que se esqueceram que o são. Em um determinado momento, quando o narrador de *Teatro* nos diz: “é preciso arrancar essa cortina”, torna-se evidente o que já vinha sendo anunciado desde o início: tudo não passa de ilusão, de ficção, de jogos de representação em que já não é tão fácil encontrar a verdade. O jogo com o teatro é justamente o jogo em torno da ilusão, deste esconder e mostrar, ocultar e revelar.

Sérgio Sant’Anna faz uso corrente deste expediente ao sempre incluir o teatro em seus textos, acentuando, a cada livro, a constante tematização do teatro na literatura e no cinema. Em sua literatura, várias obras recorrem ao palco ou às suas significações para se pensar a própria questão da ilusão e da referência, como são os casos de *A Tragédia Brasileira* e *Um Crime Delicado*.

E assim poderíamos apontar numerosos autores que se utilizam das possibilidades discursivas do teatro em suas obras, obtendo grande rendimento pelo que o teatro tem a oferecer neste campo de discussões em torno da representação, da encenação e de jogo com o espectador em torno da verdade e da mentira.

Procuramos, neste trabalho, até agora, realizar pequenas análises de obras como *Teatro*, de Bernardo Carvalho, objetivando destacar aspectos que confirmassem na ficção contemporânea brasileira, uma vocação, uma vertente de textos que se utilizam da metaficção e das marcas teatrais para discutir os próprios caminhos da literatura. Observamos, na ficção contemporânea, a construção de textos que estabelecem formas não tradicionais de estabelecimento de tempo e espaço narrativos e que jogam com a narrativa e com o leitor. Por último, na tentativa de aprofundar a importância do teatral e da própria metaficcionalidade, empreendemos uma breve leitura de textos shakespearianos que já traziam para seu interior a discussão em torno da encenação. Ao final, com o objetivo de estabelecer uma ponte com a citação de Borges que dá início a este trabalho, procuramos pensar a questão da verdade e da mentira, da ficção e da realidade, através do pensamento nietzscheano sobre a linguagem e sobre a arte. Mais à frente, no entanto, retornaremos a tocar em alguns dos livros já citados para extrairmos outras ideias importantes.

Mas falemos um pouco sobre o teatro. Para que o ocaso das horas mortas dê lugar à explosão solar que inundará a baía da Guanabara é necessário que os meninos façam vibrar uma vez mais as cordas do violão de Orfeu. E no instante mágico em que a melodia propaga-se pelo alto do morro, a luz de todos os dias espraia-se como que atendendo a um

chamamento, como que anunciando a eternidade da música de Orfeu. Assim encerra-se o filme de Camus sobre Orfeu<sup>5</sup>, propiciando a todos, sem distinção, duas formas de se ver o mundo. É evidente que o sol imperecível despontará por todos os dias, mesmo se contrários a isso fôssemos, mas a arte poderá sempre fundar seu domínio sobre a vida, materializando nossas fantasias, criando um espaço ao mesmo tempo próprio e estranho. E é nesse espaço estranho que pôde surgir Dioniso, um deus de origem estrangeira, essa última palavra, por sinal de mesma origem etimológica de ‘estranho’, ambas derivadas do latim *extrāneus*, e dentre os significados de estranho, estão: extraordinário e maravilhoso.

O caráter inquietante do estranho, do estrangeiro, no entanto, não é aceito facilmente, surgindo, então, a segunda característica importante do mito de Dioniso: ele é um deus perseguido em seus primeiros anos, deslizando entre a vida e a morte. Mas ele sempre renascerá, seja pelas mãos de Tétis ou de Deméter, seja numa cidade. Sua associação ao vinho é também uma ligação com o desregramento e com estados que perturbam a ordem e a percepção das coisas. Mas é no palco que esse deus subversivo mais apagará as fronteiras e onde o imaginário poderá triunfar sobre o real. Tanto o palco quanto a possessão dionisíaca possuem a mesma embriaguez dionisíaca, o esquecimento do passado, o encantamento e a catarse. É um deus dos mais antigos: Tirésias fala de tradições dionisíacas como mais antigas que o próprio tempo, de onde concluímos que esse apagamento das fronteiras também constituiu a nós homens. Deus de mais de 130 nomes, Dioniso é sempre situado entre a vida e a morte, de origens difíceis de serem precisadas, de muitas metamorfoses – é por isso que ele é o símbolo da arte e do teatro, porque sempre situa-se em outro espaço, além das dicotomias.

E é aqui que flagramos a grande questão do mito e do próprio gênero teatral: em seu caráter de suspensão de uma ordem, de estranhamento, de um espaço outro. Esse é também o espaço do teatro analisado na *Poética*, de Aristóteles. É o teatro como espaço da catarse, da purgação das emoções, dos efeitos sobre o espectador. É verdade que uma narrativa de um fato não prescinde de um espaço próprio, mas o teatro demandou um palco, um lugar de ilusões onde a cena poderia se realizar. Já a palavra *cena* vem do grego ‘skene’, que, num sentido original, queria dizer ‘tenda’, ou seja, a cena já dependia do espaço cênico. Se o teatro necessita da ação, necessita, também, do espaço que ofereceria ao espectador a sensação de participação no espetáculo. E tudo isso deve-se ao fato de que o teatro provoca sensações, efeitos no espectador. Essa é uma distinção interessante do teatro.

---

<sup>5</sup> *Orfeu negro*, filme de Marcel Camus de 1958.



O palco grego pretendia, portanto, influir no espectador. Daí o uso de efeitos e a busca pela catarse. Além da catarse, há a busca pelo envolvimento e pela identificação. Havia ainda a procura pelo transe e por uma experiência, no campo do inconsciente, que gerasse sensações como afetividade ou choque.

Já nos seiscentos, Shakespeare amadureceu uma nova concepção de teatro que lhe abre novas possibilidades. Dentre elas está a capacidade do teatro de se representar, como se o teatro agora fosse ao teatro e encenasse suas próprias questões. É hora de focar a *Poética*, de Aristóteles.

## 1.2 Poética: efeitos do espetáculo cênico e o teatro que vai ao espectador

*Vamos arriscar a sorte,  
Senhora de nossos sucessos e fracassos.  
Electra, de Sófocles.*

Assim como no conto “Os crimes da Rua Morgue”, que lançou as bases do gênero policial, o filme *Match Point*, de Woody Allen, se inicia com uma reflexão sobre o jogo. Uma bola de tênis cruza a quadra e a tela até àquele momento do jogo em que, segundo o narrador, ao tocar a rede, a bola tanto pode cair para um lado como para o outro, deixando a sorte decidir quem será o vitorioso. Esse componente (a sorte) estranho à razão é um dos signos do destino, da moira, que, de forma inexorável, sujeita as personagens de uma tragédia. A racionalidade buscada pelas modernas sociedades muitas vezes evita esse território movediço, mas não consegue deixar de por ele se fascinar. E é nesse espaço de indeterminação, mítico, que o espectador irá penetrar por algum tempo, passando a acompanhar a trajetória de personagens que, sabe desde o início, estão fadadas a marchar rumo a trágicos destinos.

Longe, no entanto, de recusar tal espetáculo, os homens a ele recorriam, mesmo sabendo que sofreriam junto aos personagens, conscientes de também experimentarem o terror e outras emoções dilacerantes, para, ao fim, sentir piedade e purificar emoções. Pensemos nas definições da *Poética* sobre os efeitos provocados no espectador.

Partindo da afirmação de que “poesia é imitação”, Aristóteles identifica três formas de se diferenciar os tipos de poesia, classificadas segundo o meio, o objeto e o modo de imitação. Partindo-se da última forma (a que se baseia no modo de imitar) é possível uma leitura da *Poética* centrada na questão do próprio ato de encenar, pois o texto de Aristóteles é rico em

referências diretas à própria encenação das obras e não apenas aos aspectos formais, bastando observar apenas o número de referências diretas a um conceito de tragédia indissolúvel de sua encenação. Nada menos que seis passagens reafirmam essa concepção<sup>6</sup>. As discussões sobre a peripécia com reconhecimento e sobre a catástrofe também podem ser apontadas como elementos que visam criar um efeito sobre o espectador. A própria noção de tragédia, entendida como imitação de ações que suscitem terror e piedade, corrobora uma concepção de teatro atrelada aos efeitos sobre o espectador. Além disso, a catástrofe, compreendida como “ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1987, p. 211), ainda postula uma escala de sofrimentos que os autores desejam infundir nos espectadores.

A insistência com que aparece a expressão ‘efeito próprio da tragédia’ (Ibid. p. 211-213) reforça a ideia de que há um repertório de sensações que se devem fazer presentes numa tragédia. Dentre esse repertório, destacam-se o terror e a piedade: “o terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico” (Ibid. p. 213). Uma ressalva torna-se importante neste momento: o próprio texto de Aristóteles faz uma distinção entre os dois modos como o terror e a piedade podem ser despertados. De um lado, tais sentimentos podem surgir pela “íntima conexão dos atos” (Ibid. p. 213), aqui sendo importante a própria estrutura do mito e elementos como a peripécia com reconhecimento e a catástrofe, de outro, podem-se obter (e provocar) tais sentimentos a partir dos efeitos cênicos.

O *érgon*, o efeito próprio da tragédia, é, como estamos tentando demonstrar, parte das mais importantes no teatro, por isso Brecht, ao falar de um drama aristotélico, sempre o conceitua como uma dramática da empatia por abandono, do envolvimento, da catarse como efeito psicológico. O que o dramaturgo alemão observou é justamente a importância que o elemento ‘encenação’ adquire no texto grego. No entanto, a encenação conduz para outro problema, que é o envolvimento da platéia. Logo, podemos deduzir que o teatro nasce preocupado com o público, com a influência que pode exercer, com seu discurso, com seus efeitos na sociedade. De certo modo, apesar de Brecht propor um drama não-aristotélico, ele confere tanta importância ao espetáculo e a seus efeitos sobre o espectador quanto Aristóteles, embora com intenções bem diferentes. São esses aspectos que nos interessam na *Poética*, por serem úteis para pensarmos (o que será feito nos próximos capítulos) o romance de Cortázar

---

<sup>6</sup> Aristóteles retoma várias vezes o conceito de tragédia amparado nos efeitos provocados no espectador, pensando sempre a tragédia como imitação de ações que suscitem terror e piedade: “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1987, p. 205). Reflexões semelhantes encontram-se em outras passagens, como nas páginas 210, 211, 212, 213 e 218 da *Poética*, de Aristóteles.

(assumidamente contrário à catarse) e o cinema de Lynch (recheado de estratégias antiilusionistas).

Tentemos agora observar a construção destes elementos na peça *Electra*, de Sófocles, sempre enfocando os efeitos despertados no espectador.

Por toda a tragédia, *Electra* está sempre infeliz, é chamada de malfadada e emite lamentações, como pode-se observar ainda nas primeiras falas do texto. Aliás, sua primeira intervenção é um lamento, relatado pelo coro com pesar (*Electra*, 1992, p. 81). Ela está sempre sofrendo e já não consegue “suportar sozinha o peso desta mágoa esmagadora!” (Ibid. p. 82). Ela não tem filhos, esposo, é “desditosa”, sem perspectivas e desfeita em lágrimas (Id: p. 84). Essa é a carga de *Electra* e de outras personagens que se apresentam ao espectador e que despertam piedade, principalmente pelo destino trágico que lhes está reservado. *Electra* é, nesse sentido, uma ótima tragédia para se pensar as definições de Aristóteles, pois, desde o início, encontramos-nos diante de uma personagem que suporta um enorme fardo, uma dor lancinante capaz de promover no espectador o envolvimento de que fala o texto da *Poética*.

Essa capacidade de suportar tal sofrimento, de ultrapassar a dimensão humana do sofrimento apenas acentua a grandeza de tais personagens, apontando assim para uma íntima relação entre a estatura do herói e sua resistência aos sofrimentos de seus destinos. A estrutura do próprio mito já é capaz de produzir os efeitos “próprios da tragédia”, utilizando aqui as palavras de Aristóteles, o que é bem visto pelo texto da *Poética*. No entanto, o espetáculo cênico é também parte importante da tragédia, posto que possa acentuar e colaborar para despertar os efeitos sobre o espectador, mas retornaremos a essa questão depois.

Retornando ao texto de Sófocles, observamos que a primeira fala de *Electra* é uma lamentação: “Ai! Infeliz de mim!” (Ibid. p. 81). Essa infelicidade é como que uma marca que se fixa à personagem, perseguindo-a como se um fardo a ela estivesse atado. E assim ela é sempre descrita, como na fala de seu irmão Orestes ao indagar se o que ouve não se trataria do lamento da “malfadada *Electra*”.

Para acentuar essa grande infelicidade, constrói-se em torno de *Electra* um grande campo semântico da dor. Todo o léxico de *Electra* refere-se à dor de seu destino trágico: lamentações, golpes, sofrimento, peito lacerado, noite negra, “lacrimosas e longas vigílias” (Ibid. p. 82), lamento, pranto, soluçar, gritar alucinadamente, “peso desta mágoa esmagadora”, enfim, já na primeira grande fala de *Electra*, podemos observar a formação de um discurso do sofrimento a partir de palavras ou expressões. E assim poderíamos encontrar

dezenas e dezenas de palavras ou expressões deste campo semântico da dor de Electra ao longo do texto.

A marcha de Electra, personagem cada vez mais entregue ao seu destino, prossegue e se acentua com as evidências de um caminhar rumo ao perecimento, à negação da vida, à solidão, ao fenecimento. À solidão causada pelo sofrimento, vemos, também, juntar-se a solidão amorosa, familiar, bem conotada pela ausência de filhos e de amigos:

Eu sei, mas já passou amargamente  
A melhor parte de minha existência.  
Aguardo a morte sem ter tido filhos  
E sem amigos para proteger-me...  
Não posso mais! (Ibid. p. 84).

No entanto, podemos observar, além da dor, a ira contra sua situação, tão próxima àqueles que mancharam com sangue sua estirpe: “não consigo disfarçar a ira” (Ibid. p. 85). A partir deste momento, vemos que existe também uma súplica por vingança, um desejo de punição dirigido contra sua mãe e Egisto. E é nesse instante que podemos notar um crescimento discursivo da personagem Electra, no exato momento de seu enfrentamento com Clitemnestra. Agora, a personagem que apenas se lamentava, enfrenta aquela que simboliza para Electra a traição, a morte de sua estirpe e a falta de sentimentos. Nesse confronto entre mãe e filha vemos também o enfrentamento entre duas vontades poderosas, o embate dramático entre pessoas tão próximas.

Clitemnestra porta-se sempre com frieza, com a consciência racional de que precisa manter sua situação, não se furtando a reconhecer que mesmo o sacrifício dos filhos pode ser indispensável à sua própria sobrevivência. O modo como porta-se ante a notícia da morte de seu filho é um signo deste pensar e agir em causa própria, em defesa apenas de si mesma. Ela não se comove em momento algum com a notícia da morte do filho:

Ah! Zeus! Que vou dizer destas notícias – boas?  
Ou tristes, mas convenientes? Dura sorte!...  
Salvam-me a vida minhas próprias desventuras... (Ibid. p. 105).

Em oposição aos intermináveis lamentos e interjeições de Electra, que só aumentam com a notícia da morte de Orestes, Clitemnestra mantém-se fria, distante, concentrada que está em sua própria sobrevivência. E isso choca Electra que indaga:

Parece-vos aflita esta perversa mãe  
E compungida com a morte de seu filho? (Ibid. p. 107).

O coro consegue acentuar bem a oposição entre as duas formas de proceder, colocando, de um lado, o gesto heróico de resistência, de auto-flagelação, de outro, a conduta nada honrosa de quem quer perpetuar-se em uma condição fruto de um crime:

Estás agindo heroicamente, filha,  
Tu, que preferes o pranto sem fim  
À convivência com a desonra ignóbil (Ibid. p. 120).

Quanto ao reconhecimento, esse pode se dar, também, de forma muito produtiva: Orestes não consegue se conter ante o sofrimento lancinante de Electra e revela quem verdadeiramente é. Há um grande efeito dramático no jogo de encenação em torno da morte ou não de Orestes, pois Electra ainda não sabe o que já é do conhecimento do espectador. Estamos aqui diante daquela recomendação de Aristóteles de que a própria conexão dos fatos deve provocar os efeitos próprios da tragédia. O reconhecimento dá-se com peripécia, o que é considerado pelo mesmo Aristóteles como a “mais bela de todas as formas de reconhecimento” (*Poética*, 1987, p. 210). Busquemos os conceitos aristotélicos de peripécia e de reconhecimento.

A peripécia seria a “mutação dos sucessos no contrário” (Ibid. p. 210), criando-se uma inversão, uma situação oposta à expectativa inicial. Isso se dá em *Electra*, pois ao dirigir-se à urna e, conseqüentemente, à materialização de seu sofrimento, Electra, descobre que seu irmão está vivo, saindo de uma situação de derrota total para uma em que a esperança é renovada. E essa peripécia, essa inversão, dá-se no exato momento do reconhecimento, no instante crucial em que Orestes encontra e é encontrado por aquela que é solidária na luta contra a desonra de sua casa. Presenciamos o encontro dos que estavam destinados a se encontrar. Para Aristóteles, o reconhecimento e a peripécia, elementos qualitativos do mito, quando juntos são capazes de provocar terror e piedade.

Quando Orestes fala, então, que “tudo foi pura encenação” (*Electra*, 1992, p. 127), e em seguida revela o sinete (a insígnia real) que foi outrora de seu pai (Ibid. p. 128), a tragédia assume um novo encaminhamento, numa reviravolta que culminará com a realização da vingança tão aguardada.

Nesse instante, Electra já não é mais a mulher sem esperança, entregue a seu destino prefigurado. Prova disso é que, ante a decisão radical da morte de Clitemnestra, Electra não titubeia; ao contrário, pede a Apolo bons auspícios na enorme tarefa que está prestes a testemunhar:

Sê-nos propício, apóia nossas intenções

E mostra aos ímpios o castigo merecido  
Que o céu inexoravelmente lhes envia! (Ibid. p. 136).

A cena da morte de Clitemnestra também é emocionante, mas dá-se fora do palco; é apenas narrada e ouvida. Essa morte é descrita na *Poética* como terceiro elemento qualitativo do mito, ou seja, como a catástrofe – os outros dois elementos já foram mencionados (peripécia e reconhecimento). A catástrofe é “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (*Poética*, 1987, p. 211).

Nesse supremo momento da vontade, da manifestação do ultrapasado de todas as medidas, o herói é obrigado a um gesto já por demais dramático, o de tirar a vida a alguém, gesto, no entanto, que assume maior relevo por se tratar a vítima de alguém tão próximo, como a própria mãe. Nesse instante de suspensão dos limites humanos e da respiração do espectador, acompanhamos o fim do processo de transformação de Electra, que não se comove ante os gritos de morte de sua mãe. Ao contrário, simultaneamente à morte de Clitemnestra, Electra fala: “Fere mais, Orestes! Fere!” (*Electra*, 1992, p. 138). Quase ao mesmo tempo, Clitemnestra solta suas últimas palavras: “Ai! É a morte!” Mais uma vez as duas (mãe e filha) estão em campos opostos, como sempre estiveram em suas vidas.

E, finalmente, após a morte de Egisto, podem os filhos de Agamêmnon livrarem-se do fardo que os perseguia. Está celebrada a vingança e o sangue derramado foi pago com mais sangue. E o destino percorreu seu périplo sombrio. E a sorte foi auspiciosa àqueles que esperaram a passagem dos dias como os condenados aguardam o dia de sua libertação.

Tentamos realizar uma leitura de *Electra*, de Sófocles, não de forma completa, mas apenas realçando os momentos em que, segundo a *Poética*, de Aristóteles, o espetáculo cênico pode despertar o terror e a piedade. Como pudemos observar, a peça é rica das possibilidades apontadas pela *Poética* como capazes de surtir o efeito próprio da tragédia, ou seja, de influir diretamente no espectador, infundindo-lhe o sentimento do terror e da piedade, provocando-lhe a purificação

Façamos uma viagem no tempo e nos desloquemos dois mil anos até a época de Shakespeare, pois sua rica dramaturgia nos oferece um grande número de temas de interesse e questões concernentes ao que vínhamos comentando. Falaremos rapidamente sobre uma questão que, se já havia sido problematizada no teatro, encontrou em Shakespeare seu palco privilegiado: a auto-referencialidade do texto dramático. Esse trabalho, no entanto, busca recortar apenas uma questão: a capacidade do teatro de se representar em sua obra.

Em *Hamlet*, logo de início, ocorre uma primeira reflexão sobre o ator, tocando justamente na capacidade de representar, aqui com sentido de falsear: “Não é monstruoso que esse ator, numa ficção, num simulacro de paixão, possa assim forçar a própria alma até conseguir obter um rosto pálido, olhos cheios de lágrimas...” (*Tragédias*, 1981, p. 249). A peça a ser encenada é uma pantomima.

Quando do começo da encenação da peça dentro da peça (A ratoeira), o rei indaga se não há nada de ofensivo na peça, ao que Hamlet responde: “Tudo é pura diversão; veneno de brinquedo” (Ibid. p. 264). Esse veneno de brinquedo, como já foi dito, é justamente o espaço da ficção teatral, que pode ter um conteúdo muito crítico sob o manto do jogo, da brincadeira. Ora, é isso que Hamlet faz, se aproveitando do espaço da ficção para encenar uma verdade. Quanto ao rei, este é acusado de encenar na vida real, já que esconde o assassinato cometido. Mas não é só em *Hamlet* que Shakespeare promove a discussão em torno da encenação e da capacidade do teatro de desnudar seu *como se*.

Há também em algumas comédias de Shakespeare o jogo de encenar peças ou pantomimas dentro das obras, como em *As Alegres Comadres de Windsor*, em que há a encenação de uma peça para punir o personagem Falstaff.

Em *Sonho de uma Noite de Verão*, temos novamente a encenação de uma peça dentro da peça. Aqui um grupo de artesãos encenará uma peça para o rei.

O que temos, propriamente, nesse teatro dentro do teatro, é uma controversa peça (começando por seu argumento) que satiriza qualquer gênero sério. Prestemos atenção ao que fala o rei Teseu enquanto lê o argumento da peça:

“Breve e tediosa cena do jovem Píramo e de sua amante Tisbe; farsa muito trágica. Farsa e trágica! Tediosa e breve! Isto é, gelo quente e neve assombrosamente estranha. Como acharemos o acordo deste desacordo?” (*Comédias*, 1981, p. 264).

O rei Teseu, experimentado que era quanto às encenações teatrais, prepara-se, desde logo, para algo fora do comum. E os problemas não tardam. Logo no prólogo vê-se o desacordo quanto à pontuação e à intromissão da plateia. É interessante que a peça receba, a todo instante, comentários, o que compromete seu andamento e realça uma espécie de auto-construção. Quando os atores resolvem interpretar um muro, a plateia, inclusive o rei, passam a brincar com o estranho espetáculo. E assim, prosseguem as intromissões do rei Teseu, o que torna a peça mais cômica, pois os atores, pressionados que estão, são obrigados a dialogar com o público. Cada vez mais torna-se difícil a continuação da peça, pois as intromissões são muitas. O que se vê, então, é uma grande discussão sobre o que deveria ser o teatro.

A peça dentro da peça serve, pois, neste caso, para discutir o próprio teatro, o que já se adivinhava, também, quando dos ensaios muito engraçados. O título da peça deveria ser, como sugerido por um dos personagens de *Sonho de uma noite de verão*: “como não se fazer uma peça”.

Como podemos observar, algumas peças de Shakespeare – de comédias a tragédias – acabam por problematizar a encenação teatral. Foi graças a esse aspecto que Brecht deu tanta importância à obra de Shakespeare, pois nela encontrou um arsenal de recursos que desnudavam a ficção e voltavam os olhos do teatro para si próprio.

A partir de agora, o que faremos é discutir, partindo da leitura dos textos teóricos contidos em *Estudos Sobre Teatro*, a proposição de Brecht de um teatro não-aristotélico, ou seja, não-ilusionista, principalmente, através da teoria do distanciamento. Apesar da defesa de uma peça crítica, que não provoque empatia total e que não despertem no espectador as sensações das personagens, procuraremos não esquecer que, para Brecht, é também função do teatro o divertimento (*Estudos sobre o teatro*, 2005, p. 99). No entanto, esse divertimento não deve conduzir o espectador a um abandono de sua realidade e a um conseqüente envolvimento. Para ele, só há um modo de conseguir isso: “o teatro deixará de ocultar que é teatro” (Ibid. p. 91). O novo espaço proposto para o teatro é, pois, um lugar de tomada de consciência crítica. Tentemos ver essas proposições na peça *Mahagonny*.

A cidade de *Mahagonny* é, a exemplo da cidade de *Dogville* de Lars Von Trier, um lugarejo surgido próximo a uma mina e que vive uma espécie de colapso econômico. Chama atenção em *Mahagonny* não haver disfarce quanto à fundação da cidade e quanto aos seus objetivos; ao contrário, tudo é excessivamente transparente, como se o discurso não se deixasse camuflar.

O próprio título já é bem direto a respeito disso, já que *Mahagonny* significa cidade-arapuca (*Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, in *Teatro completo*, 1992, p. 113). Curioso observar como que as semelhanças com Las Vegas são muitas, como no caso da localização em um lugar deserto e a ideia de uma cidade para se gastar. Essa cidade paraíso, onde não se trabalha, e apenas se goza, no entanto, esconde os signos de sua corrupção e decadência (Ibid. p. 115). E assim, pouco a pouco, se desenvolve perante nossos olhos a vida na cidade-ouro, onde a existência parece ideal, mas em breve veremos tratar-se de uma entropia e não de uma utopia.

E como chegamos a descobrir a verdade por trás da aparência? Brecht cria uma série de técnicas para possibilitar ao espectador um olhar além das aparências. Há, por exemplo, o



uso de projeções na peça, que inserem uma quebra na ordem de acontecimentos, como nos casos da lista de preços, da estatística dos crimes e da circulação de dinheiro.

A peça mostra como a cidade aparentemente perfeita é povoada por fugitivos como Willy, Moisés e Begbick (sua mulher). Já Paul é o homem para quem nada satisfaz, mesmo todos aqueles prazeres da cidade. Ele, aparentemente, não é enganado por aquele clima de euforia, e chega a reclamar até dos preços baixos. Ele é o único que não concorda com as coisas, como com os cartazes espalhados pela cidade: “Não façam barulho”, “Evitem canções indecentes” (Ibid. p. 127).

Quando da aproximação do furacão que ameaça a cidade, a fala de Paul nos diz de sua maneira de ver o mundo, sempre com desconfiança:

– Você está vendo: o mundo é assim.  
Calma e harmonia, isso não existe,  
Mas furacões, isso, sim, existe (Ibid. p. 131).

Depois ele repetirá algumas vezes a frase que se tornará, após o furacão, o lema da cidade: “Tudo é permitido” (Ibid. p. 134). Há, após a destruição causada pelo furacão, uma época de desregramento, onde todos bebem, lutam, comem e transam até à saciedade, até além dela. As cenas são anunciadas em tabuletas onde lêem-se mandamentos do tipo: amar, beber, comer, lutar. Tudo vai bem até o momento em que acaba o dinheiro de Paul e a sociedade perfeita desmorona. Esse é o maior crime naquela cidade.

Entra em cena a Justiça: “os tribunais de Mahagonny não eram piores que outros tribunais” (Ibid. p. 150). Percebe-se muito claramente uma crítica às instituições sociais e públicas de qualquer sociedade. Chama logo a nossa atenção a cobrança para assistir aos julgamentos daquele tribunal (Id: Ibid.). Quem sabe esse tribunal não fique numa cidadezinha perto daqui?

Somente cinco dólares, meus senhores,  
Para ouvir a voz da Justiça! (Ibid. p. 150).

Há um primeiro julgamento, por assassinato, mas tudo é resolvido pelo suborno de Toby Higgins a Begbick, que, como já dissemos, é uma fugitiva (Ibid. p. 151). O principal acusado é Paul. Entre as acusações a Paul Ackermann, estão: ter cantado uma canção alegre e ter aplicado um calote. A desproporção entre os crimes e as penas também provoca um certo estranhamento:

*Moisés Trindade* – Por ter cantado canções proibidas durante o furacão...  
*Begbick* – A dez anos de prisão.

Mas por não ter pago  
 Minhas três garrafas de Whisky  
 E minha vara de cortina,  
 A Corte te condena à morte, Paul Ackermann!

*Begbick, Moisés Trindade e Willy, o Procurador – Por não ter dinheiro,  
 O que é o maior crime  
 Sobre a face da terra.  
 Tempestade de aplausos. (Ibid. p. 155).*

Há tempo ainda para a representação de uma peça dentro da peça sobre Deus em Mahagonny e para uma grande marcha de cortejos onde cartazes provocam estranha sensação, como em:

PELO AMOR  
 PELA COMERCIALIZAÇÃO DO AMOR  
 PELA DESORDEM NATURAL DAS COISAS  
 PELA CONTINUAÇÃO DA IDADE DE OURO (Ibid. p. 161).

Em *A Ópera dos três Vinténs*, temos o mesmo processo, com cartazes como o que desce durante a fala de Peachum: “Dai, e dar-se-vos-á” (*A ópera dos três vinténs*, 1992, p.15).

Assim como em Mahagonny, há a presença de muitos cartazes, o que acentua a sensação de se estar diante uma peça. Os discursos, nesse caso, são flagrados no ato de sua produção, como no cartaz inicial, composto por chamativas letras maiúsculas:

PARA COMBATER O CRESCENTE ENDURECIMENTO DOS CORAÇÕES DOS HOMENS, O COMERCIANTE J. PEACHUM ABRIRIA UMA LOJA, ONDE O MAIS POBRE DENTRE OS MAIS POBRES ADQUIRIA UMA APARÊNCIA CAPAZ DE COMOVER OS CORAÇÕES CADA VEZ MAIS EMPEDERNIDOS. (Ibid. p. 15).

A ironia está presente sempre, como o demonstra esse cartaz. Sem o dizer diretamente, o que há é a exploração da mendicância por parte do ávido J, Peachum, que ganhava dinheiro caracterizando os pedintes.

Além de criar uma espécie de ruptura no desenrolar da peça, a presença de cartazes ou de telas possui outra função. Para Brecht, “as telas, sobre as quais se projetarão os títulos das cenas, são um impulso inicial de *conferir ao teatro uma feição literária*” (Ibid. p. 40). E atribuir uma feição literária ao teatro significa “impor a figuração dos acontecimentos através de sua formulação” (Id. Ibid.).

Também é recorrente a ação de algum personagem dirigir-se diretamente aos espectadores, como a seguir:

Mac – Senta por enquanto aí no cocho, Polly. *Para o público*: Celebrar-se-á hoje, nesta estrebaria, minha boda com a senhorita Polly Peachum, que por amor me seguiu para compartilhar comigo a minha vida futura (Ibid. p. 24).

Brecht fala então, nas notas, que, desse modo, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que “está em seu papel”.

Também os diálogos, muitas vezes propositalmente artificiais e incomuns, chamam a atenção do espectador, como no caso abaixo, em que se misturam felicitações nupciais com acontecimentos trágicos:

*ROBERT, chamado Robert-serrote* – Felicidade! Um policial virou presunto na beira do rio.  
*JIMMY* – Sobrou um pouco para um velho também. Mas não acho que tenha sido grave. Felicidades (Ibid. p. 25).

Nos dois casos, os personagens intercalam as felicitações nupciais com detalhes negros. Desse modo, percebemos a verdade por trás das aparências, pois nos são revelados personagens sem caráter, mas que levam uma vida absolutamente normal. Tudo é muito visível, acontecendo claramente, sem disfarces, como num momento em que Mac diz: “E agora é a vez do sentimento”. Logo após, começa então a música como se tudo pudesse ser assim ordenado.

Curioso que tanto *Mahagonny* quanto *A ópera dos três vinténs* sejam óperas, gênero que foi, por muito tempo, identificado ao prazer e a classes sociais mais elevadas. Mas é justamente aí que entra toda uma noção de estranhamento, pois a surpresa torna-se mais relevante. Sobre a ópera, nos diz Brecht: “uma diversão desta natureza tem, pois, de ser uma diversão solene e consagrada ao mundo das ilusões” (*Estudos sobre o teatro*, 2005, p. 37).

O tema de *Mahagonny* é a própria diversão, capitaneada pela visão da ópera como um espaço de beleza, ilusão, luxo, encantamento. Na ópera de Brecht temos, ao contrário, uma temática da baixeza, do nada belo, do pouco sublime. Essa a possibilidade apontada bem claramente por Brecht que a ópera propicia: “pôr a descoberto o caráter mercantil tanto da diversão como de quem dela desfruta” (Ibid. p. 38).

Em tudo isso, o que se destaca é a vontade de Brecht de criar um drama que não siga as leis aristotélicas, tanto que ele fala de uma concepção dramática não-aristotélica, que se opusesse a uma “tendência que há no espectador para uma *empatia por abandono*” (Ibid. p. 47). Também a catarse como efeito psicológico é algo que deveria ser combatido (Id. Ibid.). Por isso, segundo ele, “o palco principiou a narrar” (Ibid. p. 66). Em vez da empatia, do envolvimento, agora Brecht pretendia reflexão, compreensão:

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências práticas), por mera empatia para com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável à sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender (Ibid. p. 66).

Face a tudo isso, é normal que se pense que Brecht, para realçar o lado social do teatro, terminaria por limitá-lo. Mas não é bem assim, pois, segundo Brecht: “o teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (Ibid. p. 69). Para ele, mesmo um teatro épico, com a finalidade de conscientizar as massas, poderia divertir. Uma outra contradição que ameaçava a reputação do teatro épico era sobre sua função de moralizar ou de analisar: se por um lado, Brecht afirma que a função do teatro épico era, “mais do que moralizar, analisar” (Ibid. p. 72), por outro, ele falava coisas como “havia uma forma certa e uma forma errada de agir” (Ibid. p. 67).

Mas retornemos à tentativa de conceituar uma dramática não-aristotélica. Ela seria, como já dito, aquela que não se fundamenta na empatia. Ao contrário,

O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça. A aceitação ou a recusa das palavras e das ações das personagens devia efetuar-se no domínio do consciente do espectador, e não, como até esse momento, no domínio do seu subconsciente (Ibid. p. 75).

Uma das formas de se fazer isso, segundo Brecht, foi a adoção da antiga técnica do teatro chinês de manifestar ao espectador que o ator sabe de sua presença. Um dos principais temas atacados nos palcos europeus por Brecht é, justamente, um determinado gênero de ilusões características dos palcos europeus, que leva o público a ter a ilusão de ser “o espectador impresentido de um acontecimento em curso” (Ibid. p. 77). Desse modo, Brecht acredita que combateria aquilo que ele denominou de ‘contágio emocional’, que nada mais é que a transmissão de emoções ao espectador (Ibid. p. 81). Com todas essas atitudes, Brecht acreditava que “o teatro deixará de ocultar que é teatro” (Ibid. p. 91). Para auxiliar nesse processo de desnudamento do teatro, o dramaturgo alemão adverte que não se deve produzir “qualquer atmosfera mágica” e que não deve ser criado qualquer “campo de hipnose” (Ibid. p. 103). Com isso, ele ressalta que “não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado” (Ibid. p. 104). Para ele, a representação deveria convergir para um colóquio crítico-social com o público sobre as condições sociais daquele povo.

Por que estamos insistentemente falando no teatro? Chegou a hora de responder. Quando de nossas leituras das obras de Cortázar e da análise da filmografia de David Lynch, a presença de uma espécie de metáfora do teatro se apresentou espontaneamente. É como se a ficção fosse ao teatro.

Falamos em metáfora do teatro, pois isso desencadeia uma série de jogos de iludir em que o palco se apresenta como um privilegiado território do embate entre a verdade e a

mentira. Por essa razão é que indicamos, desde o início, que o foco recairia sobre o teatro (como metáfora) pensando-se seu espaço próprio como representação inserida no jogo entre a ilusão de “verdade” e a representação assumidamente “mentirosa”.

Ao nos perguntarmos por que a metáfora do teatro, tanto na literatura, quanto no cinema, ganha tanta relevância, concluímos pela necessidade de pensarmos o gênero teatral a partir dos efeitos que se deseja despertar no espectador. Ou seja, para respondermos à questão do porquê dessa imagem ser tão recorrente na contemporaneidade, decidimos que seria proveitoso realizarmos um breve passeio por textos e por autores que pensaram a questão ou que deixaram obras imortais que a ela se associam. Decorre daí a opção pelo estudo da *Poética* no que toca aos efeitos produzidos no espectador pela tragédia.

Depois, e realizando um daqueles grandes saltos temporais, fizemos uma rápida análise de momentos em que a dramaturgia de Shakespeare toca o desnudamento do *como se* da representação cênica, ou que, através do gesto de inserir a peça dentro da peça, termina por criar reflexões sobre o teatro. O que buscamos foi situar obras em que isso ocorre e de que forma ocorreu e relacioná-las ao que vínhamos falando sobre antiilusionismo, entendido, de modo primário, como um processo de desvendamento do artifício.

Logo após, e com mais um salto, passamos a uma rápida comparação entre textos de Brecht sobre o teatro (ensaios compilados num livro precioso) e peças em que conseguimos visualizar a execução de suas premissas teóricas. Foi isso o que fizemos até esse momento. A partir de agora, e de modo não sistemático, falaremos do que representa o antiilusionismo nesse trabalho.

### **1.3 O antiilusionismo**

O antiilusionismo, para nós, representa uma reação a um tipo de representação que, convencionalmente, promove a ilusão artística e o envolvimento do leitor/espectador com as obras. Essencialmente, o que se está combatendo, nada mais seria, que uma crença nos discursos enrijecidos, (e seguidores de convenções) apoiados, muitas vezes, em uma velha metafísica. É contra um tipo de literatura e de cinema que estamos falando. Em vez das convenções de real, das noções de verdade e de objetividade, percebemos uma denúncia de que tudo é ficção, jogo, construção que, no máximo, obtém um efeito de real. Essa a vertente

que, no século 20, tanto na literatura, quanto no cinema, denuncia as ilusões e busca um território metaficcional.

O cinema é crucial para esse movimento em razão de seu estatuto de arte visual, o que já é um convite à representação ilusionista. No entanto, desde Mèliés, há o embate entre ilusionismo e antiilusionismo, o que perpassa toda uma confrontação entre movimentos como o realismo e o neo-realismo em oposição a outros que tentaram superar essa limitação, como o surrealismo, o expressionismo alemão e o que estamos chamando de estética antiilusionista.

Lembremos de *Blow up*, de Antonioni. No filme, a fotografia, que se assumiu como capaz de apreender o real, é questionada como meio de objetividade, expondo-se seu caráter de construtora de realidades. Ao final do filme, num gesto emblemático, resta o abandono das tentativas de se descobrir as verdades e o ato de se entrar no jogo da ficção. Isso se tornará um dos grandes temas da obra de Cortázar (de cuja obra se originou o filme citado), que sempre denunciou o fato de se ter na literatura, apenas referências gastas e convencionais.

Já no cinema, David Lynch surge como um nome que obstinadamente põe a descoberto o caráter ilusório das representações e as convenções do cinema. “No hay banda”, insiste em dizer uma voz vinda de um “teatro do silêncio”, onde um mágico apresenta um show antiilusionista no filme *Mulholland Drive (Cidade dos sonhos)*. Se a plateia, nesse momento, ouve emocionada uma interpretação de uma música, o efeito logo se desfaz, posto que a cantora, ao desmaiar, revela que tudo se tratava de um *playback*.

Trata-se, realmente, da ficção se assumir como ficção, como jogo. E assim, observamos como obras do cinema e da literatura, passam a falar de si próprias e de seus impasses.

O que está em discussão nessas obras é a própria eficácia do discurso, da palavra, para se chegar a uma percepção de verdade, pois a linguagem está em julgamento. Revela-se assim o caráter artificioso de todo discurso, as possíveis falhas de percepção, o triunfo da interpretação e da imaginação e a ingenuidade do culto ao real. Para tanto, é fundamental a presença de um narrador que assuma as inverdades de seu discurso ou de personagens, que, nos filmes, olhem diretamente para o espectador. É justamente a representação que está em discussão.

A figura do narrador passa a entrar em debate, assim como as noções de verdade textual. As narrativas não são portadoras de verdades, parece nos dizer a ficção contemporânea, que se reocupa com a premissa de que o espectador/leitor deva se posicionar de forma crítica quanto ao relato. Desautorizando o narrador, coloca-se sob suspeita a própria

escrita. É nesse questionamento da narrativa, que alguns autores passam a tratar da própria representação, da criação, da linguagem, como o fizeram Borges, Cortázar, Antonioni e Orson Welles. Boa parte da arte pós-moderna possui esse aspecto ensaístico de desconstrução, de auto-reflexão sobre sua prática e matéria. E assim, a arte antiilusionista pode afirmar o caráter artificioso de toda produção e a soberania da palavra, da interpretação e da imaginação. Em *Cidade dos sonhos*, de Lynch, encontramos a expressão máxima dessas manifestações. Se podemos acompanhar toda uma primeira metade do filme de forma linear, como, qualquer obra que busca construir uma história coerente, de repente, percebemos pontos que ameaçam a ordem do discurso, fragmentos que ousam desprender-se, áreas distorcidas na tela, momentos desfocados, falhas na representação e distorções. E sem aviso, somos lançados na desconstrução de tudo que vimos antes, de forma a realçar o fantástico. A transição acontece quando o mágico do filme passa a mostrar as trucagens por trás da ilusão, revelando que a magia é ilusão. Não há banda; trata-se de uma gravação; a lágrima no rosto era uma pintura: nada fica de pé depois daquele espetáculo. Desse modo, tem fim a identificação que ameaçava instalar-se entre o filme e o espectador, numa espécie de estratégia de distanciamento, revelando-se a face dos clichês. Sim, os clichês agora são descobertos: a garota que sonha ser atriz em Hollywood, o acidente, a tentativa de assassinato de Rita, os manda-chuvas da indústria cinematográfica, a escolha da atriz principal, o diretor de cinema. No entanto, só percebemos os clichês como tal, quando de um grande corte. A partir daí, nada mais era como parecia; ao contrário, agora percebemos tudo como fantasmagorias.

Sim, “não há banda”, as palavras não mais correspondem às coisas. Agora podemos sair do teatro do silêncio, silenciosos é verdade, desconfiados, como qualquer pessoa que tenha lido um livro ou assistido a um filme em nossa época. Isso é o fim? Não, talvez seja apenas o começo, como a câmera de Antonioni em *Profissão repórter (The passenger)*, atravessando a grade e deslocando-se livre das amarras, assumindo o papel principal.

Minar o sujeito, o eu, as identidades, a verdade, a História, a razão, a lógica, a palavra. Enfim, minar todos os discursos que explicam e que justificam a sociedade humana – este é o verdadeiro sentido do pós-moderno, não o que quer opor-se, mas o que está para além das utopias discursivas, agora encaradas como falácias da modernidade. Apenas desconstruindo tudo isso é que esse recomeço pode se dar. Isso significa abandonar muita coisa, como a tradicional figura do narrador.

Ao pensarmos a literatura dos dois últimos séculos, podemos observar que o narrador buscava um pacto de verossimilhança. Agora, busca o contrário disso – há um clamor para se

resguardar um lugar privilegiado para a ficção. Uma literatura que reivindica seu próprio palco. Se a literatura tornou-se ensaística, se denunciou, numa postura antiilusionista, as ilusões de realidade e o caráter artificioso de todo discurso, foi para reivindicar um lugar seu, o entre-lugar do jogo da ficção.

Por que uma vertente significativa da literatura e do cinema assumem a ficção como tal, a literatura passa a falar da literatura, o teatro torna-se imagem recorrente e o cinema volta-se sobre suas formas de expressão? Talvez porque a grande postulação de nossa época seja por um lugar mais produtivo e livre em que a ficção possa inventar suas próprias realidades.

Por isso também tocamos no romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho, pois nele ocorre a confluência de tudo o que estamos falando. Nessa obra, ficção e realidade se reinventam e se comunicam através dos mundos de referência criados pela ficção. É um livro que reflete sobre a literatura, colocando em primeiro plano o ato de contar. Texto em que nada é o que parece, povoado de metáforas, de meias-palavras e quase nenhum sentido objetivo e que postula a invenção e a imaginação como espaços onde a literatura possa se refugiar. Quando Daniel parar de sonhar, haverá a morte no romance e talvez da ficção.

A fotografia, esse triunfo do homem oitocentista sobre o tempo e sobre o espaço, não consegue captar o real em sua totalidade, sendo mais um instrumento de manipulação. É curioso que a mesma fotografia tenha servido de arma contra a pintura no século 19, como é demonstrado na célebre comparação entre a sua representação de uma corrida de cavalos e a fotografia da mesma cena. O triunfo da foto lhe deu credibilidade, quanto à pintura, esta ensaiou uma retirada estratégica que culminou no abstracionismo. Já o cinema, este veio substituir a fotografia como espaço autorizado à captação do real. A ilusão de realidade nele era tão forte – graças à reprodução do movimento – que platéias primitivas abandonavam as salas de projeção com medo de um trem que, acreditavam, pudesse varar a tela. Como questionar a realidade do que se vê deslizar pelas retinas? São muitos os que deram uma resposta a essa pergunta, como David Lynch.

O cinema de Lynch causa uma desconcertante sensação em seus espectadores. Acreditamos que isso ocorre por Lynch justapor procedimentos ilusionistas e antiilusionistas em sua narrativa, como as constantes quebras da continuidade espaço-temporal.

Cópia e real num jogo de espelhamento – Lynch trabalha na fronteira entre sonho e realidade, causando inquietação e estranheza no espectador. Sonho e realidade se entrecruzam



e se confundem e os espaços de demarcação são abolidos, não mais se separando o real e o imaginário.

Isso possibilita um jogo de reflexões sobre o cinema, numa espécie de metacinema que denuncia as ilusões de realidade fabricadas pelo cinema. Ele joga com a representação, estabelecendo um jogo com o espectador, que tenta juntar, inutilmente, as peças.

O que aconteceu realmente em *Veludo azul*? Em *A estrada perdida* o processo se intensifica e o espectador acompanha a entrada na cela de um personagem (Fred) e a saída de outro (Peter). A partir daí nenhuma compreensão é possível e a nova história, que, aos poucos, vamos nos acostumando a ver, de repente se embaralha com a primeira, se confundindo mas sem se explicarem, sem se completarem.

A forma caricatural com que os atores encenam também comunicam ao espectador que se trata apenas de uma representação, num processo de desnudamento de seu universo ficcional, ao contrário, por exemplo das encenações naturalistas.

Vejamos o que nos diz Ismail Xavier:

A tônica da produção autoral é uma ficção de segundo grau, a repetição de dispositivos clássicos que se julga (e esperamos que sim) ganhar novo sentido porque sua atmosfera não é mais a de um uso inocente da convenção e do repertório, mas a do rearranjo hiper-consciente das mesmas figuras de estilo, deslocadas, revigoradas pela introdução de ingredientes novos. A grande aposta é que, em todo este processo de reiterações e deslocamentos, o cinema de hoje faça ver melhor as próprias convenções da linguagem, as leis dos gêneros da indústria cinematográfica e seu sentido, ideológico e político, no interior da cultura de massas (XAVIER, 1984, p. 146).

Já o teatro, esse foi sempre visto como arma dialógica com o público, como fonte potencial política e didática e de onde uma verdade poderia ser enunciada, como jogo que se oferece ao leitor

#### **1.4 Passeio por temas como a mentira e a arte na obra de Nietzsche<sup>7</sup>**

Voltemos um pouco a Nietzsche, o poeta-filósofo, o criador de imagens poéticas e metáforas desconcertantes, flutuando além de qualquer moral, de qualquer bem ou mal. Nesse bater de asas que foi sua vida, um tema o deteve muitas vezes: a arte, a arte como a mentira que redime a vida. Cético sim, mas nunca pessimista – talvez seu pensamento tenha

<sup>7</sup> Todas as citações desta parte foram extraídas do volume dedicado a Nietzsche da coleção *Os Pensadores* (São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005). As citações que não contém o título da obra da qual foram extraídas referem-se todas ao texto “Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral”.

encontrado forma poética naquele conto “Viver”, de Machado, em que, apesar de se depararem com o absurdo da vida, o primeiro e o último homem (após serem assolados por séculos) ainda clamam pela vida, ainda acreditam no Homem. Nietzsche inicia sua obra falando de arte e assim a conclui, com o mesmo entusiasmo, como guerreiro trágico que compreende a falta de sentido da vida, mas que nunca deixou de celebrá-la, de clamar por ela. Mas não falaremos de sua biografia. Vamos diretamente às suas premissas teóricas.

Em toda ‘ciência da moral’, até agora, faltou, por estranho que isso possa soar, o próprio problema da moral (*Para Além do Bem e do Mal*, 2002, p. 319).

Os homens inventaram o conhecimento, naquele que foi, para Nietzsche, nosso momento mais mentiroso; momento onde o filósofo demonstra seu orgulho. E da altivez associada ao conhecer nos diz que trata-se de uma “nuvem de cegueira pousada sobre os olhos e sentidos dos homens” (Ibid. p. 53). E o efeito mais geral dessa presunção humana é engano.

E aqui entra o combate feroz contra Sócrates, que negava a arte vigente, que não compreendia o *trágico* como redenção do homem, que criou a “fantasia do saber”. Nietzsche sobre o socratismo: “Sócrates como instrumento da dissolução grega, reconhecido pela primeira vez como típico *décadent*. Racionalidade contra instinto. A racionalidade a todo preço como potência perigosa, como potência que solapa a vida!” (*O Nascimento da Tragédia* in *Nietzsche*, 2005, p. 46)

Em oposição ao homem dionisíaco, Nietzsche contrapõe a vitória do homem teórico, cujo “protótipo e ancestral é Sócrates”. Esse homem teórico seria, como encontra-se em *O Nascimento da Tragédia*, “equipado com os máximos poderes do conhecimento, trabalhando a serviço da ciência” (Ibid. p. 40). Essa vitória, no entanto, é uma derrota para Nietzsche, que vê esse mesmo homem como profundamente imerso em ilusões e imagens de sonho; submetido que está ao disfarce, ao engano, ao lisonjeio, à mentira, à representação, às máscaras, à convenção dissimulante e ao jogo teatral da convivência (Id: 54). Mas a arte é o grande caminho que pode nos salvar, segundo Nietzsche, desse triste destino.

O artista, então, é aquele que pode provocar o embaralhamento das convenções, fazendo com que, tudo, como num sonho, torne-se possível. Essa instância libertadora da arte, liberta, também, nosso intelecto da servilidade e pode enganar sem causar dano. E nesse estágio: “nunca o intelecto é mais exuberante, mais rico, mais orgulhoso, mais hábil e mais temerário: com prazer criador ele entrecruza metáforas e desloca as pedras-limites das abstrações” (Ibid. p. 59).

O intelecto livre pode agora criar artifícios em cima dos conceitos outrora tão rígidos. E é nesse momento que Nietzsche nos fala da Grécia antiga como exemplo de civilização vitoriosa onde pode “fundar-se o domínio da arte sobre a vida” (Ibid. p. 60). O homem intuitivo, assim como o homem trágico, não negam a dor, chegando, desse modo, à redenção. A redenção pela arte. Aqui ele repisa a distinção entre o apolíneo e o dionisíaco iniciada em *O Nascimento da Tragédia*: “O grego conhecia e sentia os pavores e sustos da existência” (Ibid. p. 29) – não a aceitação estóica de que a vida é sofrimento, mas o anseio pela vida. Nietzsche nos lembra que o que é mais lamentado nas narrativas homéricas é a curta vida de Aquiles, de Pátroclo, é a inconstância da espécie humana, seu caráter efêmero. No entanto, é justamente aqui que a arte redime:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a arte; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: o sublime como domesticação artística do susto e o cômico como alívio artístico do nojo diante do absurdo (Ibid. p. 31).

Essa é a redenção da arte, sua poderosa ilusão, representando o triunfo do homem trágico e do homem dionisíaco. Isso se deve, porque, para Nietzsche, “somente como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem como legitimados” (Ibid. p. 43). Comentando seu ensaio *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche reafirma essa visão:

Há somente um mundo, e este é falso, cruel, contraditório, enganoso, sem sentido... Um tal mundo é o mundo verdadeiro. Precisamos da mentira para triunfar sobre essa realidade, essa ‘verdade’, isto é, para viver... Se a mentira é necessária para viver, até isso faz parte desse caráter terrível e problemático da existência. (“Sobre O Nascimento da Tragédia”, 2005, p. 49).

Há somente um caminho de salvação face à falsidade do mundo à nossa volta: a mentira (a invenção). Ao buscar uma outra forma de compreender a realidade, o ser humano acaba por encontrar, nas representações, uma dimensão mais rica de sua própria existência. Essa dimensão é, mais precisamente, a da arte. Mas Arte, nesse texto de Nietzsche, não quer dizer apenas um conjunto de representações artísticas legitimadas, mas sim, de modo muito mais amplo, qualquer grande produto discursivo:

O homem tem de ser mentiroso já por natureza, precisa mais do que qualquer outra coisa, ser artista. E ele o é: metafísica, religião, moral, ciência – tudo isso são rebentos de sua vontade de arte, de mentira, de fuga da “verdade”. (Id. Ibid.)

Como pôde ser percebido no fragmento acima, a figura do artista não é a costumeira imagem clássica de alguém dedicado a um propósito estético. Não, para o Nietzsche do ensaio “Sobre *O nascimento da tragédia*”, produzimos arte sempre que tentamos utilizar nossa linguagem e nossa capacidade discursiva para criar as grandes ciências e justificações de

nossa existência enquanto sociedade. Quando o homem se utiliza da linguagem como ferramenta que lhe permite fruir a vida com mais plenitude e liberdade, ele se aproxima daquela potência do falso de que Nietzsche tanto fala:

Em instantes em que o homem se tornou o enganado, em que ele se enredou em seu próprio ardil, em que ele acredita na vida: oh, como ela cresce nele! Que deleite! Que sentimento de potência! Quanto triunfo de artista no sentimento de potência!... O homem tornou-se outra vez senhor sobre a ‘matéria’ – senhor sobre a verdade!... E sempre que o homem se alegra, ele é sempre o mesmo em sua alegria; alegra-se como artista, frui de si mesmo como potência, frui da mentira como sua potência (Id. Ibid.).

Só há, para Nietzsche, um ponto de chegada. Há apenas uma forma de o Homem transcender as limitações que a vida lhe impõe: “a arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida” (“A Arte em *O Nascimento da Tragédia*”, 2005, p. 50). Mas uma arte que paira acima de qualquer valoração quanto ao seu estatuto discursivo, além do bem e do mal e de noções como o falso e o verdadeiro. Uma arte como algo “mais forte do que pessimismo” e “mais divino do que a verdade” (Id. Ibid.). Essa qualidade divina se combina, para Nietzsche, com uma função salvadora de nossa dura e, às vezes, medíocre realidade. Por isso Nietzsche fala, em *A Gaia Ciência*, sobre a gratidão para com a arte, por ela ter nos possibilitado um outro olhar sobre a existência:

Nossa última gratidão para com a arte. – Se não tivéssemos declarado boas as artes e inventado essa espécie de culto do não-verdadeiro: a compreensão da universal inverdade e mendacidade, que agora nos é dada pela ciência – a compreensão da ilusão e do erro como uma condição da existência que conhece e que sente –, não teria podido ser tolerada (*A Gaia Ciência*, 205, p. 181).

Esse novo olhar é possibilitado pela potência do falso, que denuncia os discursos tidos por verdadeiros e permite ao homem viver, através daquela mentira proveitosa de que falamos há pouco, com mais plenitude. É essa capacidade de mentir, no sentido de inventar, que Nietzsche associa ao artista, como se deixa entrever abaixo:

Mesmo em meio às mais raras vivências, fazemos ainda o mesmo: inventamos a maior parte da vivência e dificilmente somos coagidos a não contemplar como ‘inventores’ algum evento. Isto quer dizer: estamos, desde o fundamento, desde antiguidades – habituados a mentir. Ou, para exprimi-lo de modo mais virtuoso e hipócrita, em suma, mais agradável: somos mais artistas do que sabemos (*Para Além do Bem e do Mal*, 2005, p. 320).

Por isso que o homem deve escolher, para Nietzsche, seu lado. Ele deve optar pela face apolínea ou pela dionisíaca, ou seja, respectivamente, pela face que quer a verdade ou por aquela que aceita a mentira como modo de acesso ao mundo. Observemos que, para

Nietzsche, “com a palavra ‘apolíneo’ é expresso: o ímpeto ao perfeito ser-para-si, ao típico ‘indivíduo’, a tudo o que simplifica, destaca, torna forte, claro, inequívoco, típico: a liberdade sob a lei” (*Ecce Homo*, 2005, p. 446). Por outro lado, quando o Homem aceita deixar brotarem outras potências, mesmo que elas ameacem seus sólidos preceitos, ele se aproxima de sua concepção de dionisíaco, como está presente no fragmento abaixo:

O dizer sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade – foi isso que denominei dionisíaco, foi isso que entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico (“Sobre *O Nascimento da Tragédia*”, 2005, p. 47).

### 1.5 Shakespeare e o trágico amor à verdade

Peguemos agora de uma peça que apresenta ao ser humano esses “problemas mais estranhos e mais duros” e que coloca diante dele o inexorável de toda existência – *Hamlet*. É apenas uma brevíssima retomada, pois já a mencionamos anteriormente. Em *Hamlet* também encontramos o espaço da loucura onde a verdade pode ser dita. Hamlet mente ao agir como louco, mas é essa condição que lhe permite criar artimanhas discursivas que separam a verdade da mentira. E sua luta é pela verdade; é pela elucidação da morte de seu pai e contra a mentira construída por seu tio. Assim, podemos opor, a todo instante, fragmentos de verdade no discurso desautorizado de Hamlet em oposição às mentiras dissimuladas pelo discurso de verdade de seu tio. Um segundo espaço onde a verdade pode surgir – e que nos interessa mais que o outro – é o espaço do palco, do teatro, da encenação. Hamlet encena uma pantomima que é, sobretudo, uma encenação da verdade. E assim temos o efeito desestabilizador da peça dentro da peça. É do palco da mentira que surge um bocado de verdade, numa representação que lance um olhar sobre si. No espetáculo que representa o próprio espetáculo, as ilusões são tidas como tal e a verdade e a mentira podem criar novos jogos em palcos que não dissimulam seu estatuto. Mas vamos além. Observemos rapidamente a importância que Shakespeare confere à crença na verdade e nas potências desestabilizadoras do falso, embora não devamos esquecer que a mentira, muitas vezes, é tratada como o gesto de enganar o outro apenas, nessas peças que iremos comentar.

Em *Otelo*, *O Mouro de Veneza*, o amor à verdade, representado na figura de Otelo, choca-se frontalmente ao amor à mentira, representado na figura de Yago. Este último, personagem dos mais maquiavélicos da literatura, utiliza-se, desde a primeira cena, da mentira

como forma de chegar aos seus objetivos. Se por um lado, sua conduta é de total dissimulação para com as outras personagens, por outro, ao leitor/espectador é dado, desde o início, saber de suas reais intenções: “ao servi-lo, sou eu que me sirvo” nos diz, ainda na primeira cena do primeiro ato, para, logo a seguir, continuar: “não tenho ao mouro nem respeito nem obediência; mas se assim aparento é para chegar a meus fins particulares”. Não há dúvidas quanto à conduta de Yago. Logo a seguir o mesmo Yago dirá uma frase que encontrará eco nas palavras de Macbeth (a 2ª peça que comentaremos). Se Yago diz: “não sou o que pareço”, Macbeth repisa o mote: “um rosto deve ocultar o que sabe um falso coração” (1º ato, cena VII).

Otelo, no entanto, só muito tarde irá descobrir que não há uma necessária correspondência entre o discurso (que se pretende verdadeiro) de Yago e a própria verdade. Esta é a grande ingenuidade de Otelo, pois que ele, em sua crença nos discursos, confia cegamente que os mesmos são portadores da verdade, em uma posição maniqueísta que opõe verdade e mentira, esquecendo-se de que o discurso é uma construção que tanto pode ter de falso quanto de verdadeiro, inclusive de forma simultânea. Em *Macbeth*, novamente encontramos muitos momentos em que se adverte sobre o perigo escondido nas aparências, como na frase pronunciada por Hecate: “a confiança é o maior inimigo dos mortais” (3º ato, cena V). Esta é a armadilha e a perdição de Otelo, homem crente demais na verdade. Ao final da peça (e da vida de Otelo), contemplamos uma última demonstração de amor à verdade por parte de Otelo: “fala de mim tal como sou... não atenues nada”. Mesmo morrendo, sua preocupação é com a verdade.

Em *Macbeth*, é a crença na verdade do discurso pronunciado pelas bruxas que assegura a Macbeth sua tomada do trono. Diz Macbeth que o discurso das bruxas é o “mais seguro testemunho que tem uma ciência mais que humana”. É neste discurso sobrenatural, vaticínio auspicioso, previsão do futuro e porta-voz do destino, em que ele irá acreditar fielmente. No entanto, o caráter contraditório de Macbeth o faz hesitar. É nesse instante que entra em cena a firme resolução de Lady Macbeth e todas as mentiras de seu discurso. Sim, a principal característica de Lady Macbeth é a dissimulação, a falsidade discursiva que assombra o leitor/espectador, quando, por exemplo, fica chocada ante a morte de Duncan. No entanto, ambos padecerão de remorso (principalmente Lady Macbeth) e de loucura (principalmente Macbeth). Se o rosto pode dissimular, não o pode a memória. É sintomático que Macbeth pergunte ao médico quanto à sua esposa: “não podeis acalmar um espírito doente, arrancar-lhe da memória os pesares arraigados, apagar as angústias gravadas no

cérebro e, com um doce antídoto que faça esquecer, aliviar o peito oprimido do peso perigoso que comprime o coração?” (*Macbeth*, in *Tragédias*, 1981, p. 183-4).

Em *O Rei Lear*, questiona-se, desde o início, a verdade discursiva. Kent, virando-se para as irmãs que pronunciaram um discurso amoroso e laudatório ao pai diz: “que vossos feitos confirmem vossos grandes discursos, para que das palavras de amor brotem virtuosas realidades” (*O Rei Lear*, 2002, p. 34 - 1º ato, cena I). Com o tempo, Lear percebe as mentiras e falsidades por trás daqueles discursos pronunciados por Regania e por Goneril. Em sua derrocada rumo à “tragédia do homem desacomodado”, passa a habitar um outro espaço, onde, dessa vez, mentira e verdade estabelecem novas relações – isso se dá com a perda da razão. É nesse momento que um outro discurso desautorizado (assim como o da loucura) surge com pujança – trata-se das falas do Bufão. Um bufão que, no entanto, não sabe mentir. Através de seus chistes, ironias, trocadilhos, surge alguma verdade, como se o espaço desautorizado de um bobo da corte (espaço sem seriedade) fosse o único lugar de onde ainda pode enunciar-se uma verdade. Trata-se do espaço do riso, da comédia. E não é a comédia (gênero) o mais moralista dos discursos? Acredito que sim e tento defender essa posição lembrando da comédia medieval, que condenava diretamente os “vícios” e “desvios” da estrada em linha reta da “moral”. E é nestes dois espaços, da loucura e da comédia, que um pouco de compreensão nasce. É da boca do bufão que Lear ouve de si: “a sombra de Lear” e é da boca de Lear que surge uma imagem do mundo como um “teatro de loucos”. Esse pouco de razão é atestado, por exemplo, por Edgardo, ao referir-se ao discurso de Lear: “tanta razão em meio à loucura” (4º ato, cena VI). A razão surge, portanto, nos anti-espços desautorizados dos discursos.

Nas quatro tragédias que comentamos – apressada e superficialmente – encontramos o embate entre os discursos de verdade e as mentiras que se alojam em nossa linguagem. O foco esteve sempre aí, na verdade e na mentira como elementos do discurso. Tentemos agora uma aproximação com uma preocupação de nosso trabalho que é relacionar a produtividade da mentira como fantasia para a ficção.

Para começar, escolhamos uma palavra aleatoriamente. Amor, por exemplo. Essa palavra encontra, em cada um de nós, um conceito diferente. Mas pensemos um exemplo mais tangível, uma mesa, por exemplo. Eu não preciso carregar essa mesa para lá e para cá para que falemos nela. O significante ‘mesa’ corresponde a uma idéia do que seja a mesa, ou seja, possui um significado. No entanto, a palavra mesa não é a mesa, porque cada um de nós possui uma idéia de mesa. Então, as palavras apenas podem remeter a um conceito de mesa e

nunca ser a própria mesa. Por que eu estou falando sobre isso, sobre essa velha constatação da linguística? Porque as palavras (a linguagem humana) não nos oferecem a realidade concreta, mas sim, possibilitam uma percepção da realidade. É por isso que Barthes nos diz que a literatura provoca, às vezes, um efeito de real. Essa é a noção contemporânea das relações entre realidade e ficção, com o apoio da linguística, desde Saussure, já pronunciada por Nietzsche e que perpassa toda a teoria literária do século 20. Mas não é de hoje que essa discussão (ficção e realidade) é pensada. Aliás, desde os gregos já se debatia a questão. Que é no fundo a velha pergunta: de que fala a literatura?

Observamos a construção de textos que estabelecem formas não tradicionais de estabelecimento de tempo e espaço narrativos e que jogam com a narrativa e com o leitor. Por último, na tentativa de aprofundar a importância do teatral e da própria metaficcionalidade, empreendemos uma breve leitura de textos shakespereanos que já traziam para seu interior a discussão em torno da encenação. Ao final, com o objetivo de estabelecer uma ponte com a citação de Borges que dá início a este trabalho, procuramos pensar a questão da verdade e da mentira, da ficção e da realidade, através do pensamento nietzschiano sobre a linguagem e sobre a arte.

## 1.6 A ficção contemporânea

Para encerrarmos esse capítulo, nos deteremos, mais detalhadamente, nos romances, *Teatro*, de Bernardo Carvalho, e *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant'Anna. *Teatro*, de Bernardo Carvalho, se inicia com uma reflexão sobre a leitura das mãos, realizada por adivinhos. Essa forma de prever o futuro, mais que corresponder a uma realidade, é capaz de influir na realidade. Mesmo que a realidade não seja capaz de corresponder aos signos instituídos pela leitura das mãos, a existência de tal discurso, de tal sentença, garante-lhe uma vida própria através da linguagem. Lembremos mais uma vez de Borges: em seu conto "O imortal", o narrador nos diz que a existência de uma cidade dos imortais, embora localizada no centro de um deserto secreto, é capaz de contaminar o presente e o futuro. Sua existência linguística passa a influir sobre a realidade material daqueles que dela tomaram conhecimento, assim como nos sonhos de se encontrar a cidade de Atlântida, muitos homens se debruçaram e se perderam. O que é mais importante aqui, para nós, é que essa forma de



interpretação (leitura das mãos), assim como a ficção, é capaz de criar sua própria realidade. E assim passamos a acompanhar, na primeira parte do romance, a vida deste homem que um dia teve lida sua mão. Seu destino, seus sucessos e insucessos e a materialização ou não das previsões, como que inserem o leitor em um espaço que joga com a realidade.

Quem é esse homem? Seu nome, Daniel, saberemos bem mais adiante, mas, desde o início, sua principal característica é a de portador de uma história, o que é também a característica dos grandes narradores, desde o tempo em que entramos em contato com as narrativas de Ulisses. Desde o início, o contar é tão importante como o é nas grandes histórias como em *As Mil e uma Noites*.

Mais que o fato, neste romance de Bernardo Carvalho, o tesouro maior é contá-lo. Podemos dizer mesmo que a realidade se funda, no livro, no exato momento de sua enunciação linguística; no momento em que é narrada é que a história passa a existir. A realidade independentemente assim do espaço, dos sentidos óbvios e materiais: esse um dos aspectos primordiais do romance em questão.

Não é por acaso que, quando Daniel entra para a polícia, só lhe é exigido que ouça e escreva. Não lhe pedem que veja, que toque, que entre em contato com a matéria ou com o fato, ao contrário, sua matéria é outra, é de outra natureza, mais movediça, mais imprecisa, mais inapreensível; sua matéria é a palavra, é a linguagem, aquela matéria que funda seu próprio espaço e, porque não dizer, sua matéria é a própria ficção.

Desde o início, portanto, o que menos importa neste romance é a tradicional imagem da realidade que nós fazemos. No entanto, isso não quer dizer que a realidade não existe no livro, ela existe sim, apenas que é uma realidade fundada no discurso, emanada dele e a ele endereçada.

A história de Daniel se inicia, principalmente, quando ele começa a redigir as cartas que serão atribuídas a um suposto terrorista. Essa atribuição de autoria passa a criar uma realidade insuspeita pela força da repetição e da divulgação. E assim as mentiras se tornam verdades, parece dizer o texto. O terrorista, os atentados, as mortes, o clima de terror, tudo isso passa a existir no exato momento em que Daniel começa a fabular. Livre de qualquer contato com o fato concreto, Daniel dedica-se apenas às palavras, ao labirinto proverbial citado por Borges, a uma dimensão em que corporeidade ou matéria bruta, perdem o espaço e se deixam ofuscar pela matéria dos sonhos, pela força do imaginário. Assim como não se trata de a cidade dos imortais de Borges existir em sua materialidade, mas sim de existir no léxico

dos homens, de ter sido enunciada, a enunciação da realidade criada por Daniel passa a constituir o real. A simples enunciação de algo tem, pois, este raro poder de criá-lo.

Se falamos de deuses, pronto, eles passam a existir; se falamos de uma sociedade perfeita, pronto, ela se torna possível. A linguagem é a grande criadora da realidade. Sem ela não há mundo porque ele não pode ser apreendido sem ela, embora tal apreensão não signifique uma apreensão verdadeira, ao contrário, toda apreensão é uma atribuição de sentido ao que é em verdade sem sentido, é a sucessão do verbo ao caos.

Hoje em dia não damos muita atenção a esta imaterialidade da realidade, mesmo porque nossas histórias são mais visuais que nunca, mas houve um tempo, que também pode ter existido apenas na ficção, em que o homem se sentava à noite para ouvir as histórias tão distantes de que necessitava para ter acesso ao mundo. Nesse espaço-época de estórias contadas por narradores que só tinham a oferecer suas palavras, a visão e o tato eram impossíveis, assim como o sabor, mas a riqueza de imaginar era maior. Não se podia testemunhar, a não ser na mente das pessoas, a beleza dos lugares visitados pelos heróis, nem o sabor de determinada bebida, nem sentir o contato com a matéria descrita naquelas histórias. Não se podia saber se tudo aquilo era real, apenas se aceitava a história, sem que se perguntasse a todo instante se aquilo era real ou não. Hoje podemos nos deslocar por espaços distantes, podemos ver sem tocar o que quer que seja. Hoje, os mares já não guardam as mesmas criaturas monstruosas nem as terras outrora distantes são habitadas pelos mesmos seres fantásticos. Hoje, podemos ver mesmo de longe, onde a nossa visão possa alcançar. Aquela época mítica passou e a realidade para o homem parece carecer, cada vez mais, de uma confirmação. De certo modo, Daniel é um desses narradores que estão para além do fato, preso ao labirinto proverbial citado por Borges, é verdade, mas livre da cegueira de ver e de tocar. Sua atividade é, antes de tudo, criar, ficcionalizar, inventar a realidade.

No entanto, tudo ia em sua rotina, com Daniel sonhando suas realidades até o momento em que surgiu o autor. A autoria das cartas, e, por conseguinte, dos talvez imaginários atentados, estabelece uma nova dinâmica no romance. Não havia mais como Daniel continuar, pois a realidade por ele construída, agora estaria sob risco. O confronto entre duas realidades, duas autorias – este o grande perigo que passa a correr Daniel. Nesse instante, qualquer verdade torna-se antes um gesto de interpretação, um esforço discursivo como a leitura de mãos, e lança Daniel no perigoso abismo da falta de sentido, da ausência de verdade, da perda das referências.

O crime de Daniel e sua morte serão, pois, decorrentes da tentativa de estabelecer uma verdade. Seu erro será buscar alguma verdade onde tudo já é pura ficção. Essa é a sua paranóia, aqui compreendida como a tentativa de se encontrar um sentido verdadeiro. E sua arma para encontrar tal quimera é justamente a linguagem, a escrita de um texto que traga a verdade das profundezas. Seu relato é seu objeto precioso, sua relíquia macabra, seu falcão maltês. Isolado, em outra terra, longe de sua língua ele levará consigo a opressiva realidade que fabricou. Seu veneno de brinquedo, não desconfia, o levará à morte.

Neste último território em que Daniel viverá seus derradeiros dias e onde morrerá, uma terra estrangeira, todos repetem uma frase que, para Daniel, o desola por não saber seu significado, como se tudo no mundo encobrisse uma explicação. A frase é: “até que Daniel pare de sonhar”. Tal frase contém como que um signo de que aquele mundo morrerá quando morrer seu autor, quando a matéria dos sonhos se extinguir.

A única realidade é, portanto, a que se funda em seu discurso. Por isso não surgem, em nenhum momento, os seus perseguidores neste território estrangeiro. Seu inimigo real existe em sua narrativa, única deusa de seu destino. A armadilha em que se enreda é feita de palavras, desta ferramenta que criou todas as outras. Pensemos um pouco na simbologia do nome.

Daniel é o personagem bíblico que teria desvendado o sonho do rei. Mais ainda, teria desvendado um sonho que não lhe fora narrado. Sem explicações religiosas, poderíamos dizer que Daniel foi capaz de criar o sonho e sua interpretação e fundar, assim, sua própria realidade. Por isso ele não pode parar de sonhar.

Quando Daniel parar de sonhar a realidade morrerá e tudo desaparecerá, pois tudo apenas existia na narrativa. Este primeiro relato, que se extingue no exato momento da morte de seu autor, dará lugar a um segundo relato, no romance *Teatro*.

Este segundo relato nos dá, de início, a desconcertante sensação da proliferação de fantasmagorias, ou seja, de imagens ilusórias. Tudo pode não passar de desdobramentos da primeira história. No entanto, o que é ainda mais desconcertante, o contrário pode ser possível, ou seja, que o primeiro relato nasceu do segundo. E assim tudo passa a depender da matéria da ficção e qualquer realidade é mediada apenas pela escrita e não por critérios de verdade absoluta.

Neste instante, assim como a cartomancia é uma atribuição de sentido, uma interpretação não do que se vê, mas do que se imagina – tal como o sonho do rei interpretado

por Daniel – a elaboração de uma interpretação do texto de Carvalho que dê conta das verdades textuais, choca-se com a constatação de que tudo já é interpretação.

É possível, não negamos, um mapeamento das fantasmagorias contidas no texto. No entanto, tal só deve dar-se se não aprisionar o texto a uma corrente de sentidos verdadeiros. Neste sentido, trataremos agora, rapidamente, das fantasmagorias pelo que elas realmente são: imagens ilusórias.

A primeira fantasmagoria que nos surge é Ana C., pois ela já aparece na primeira história. No entanto, neste espelho, que como todos os outros reproduz o mesmo, só que de forma invertida, a personagem muda de gênero, passando de uma mulher a um homem ator de filmes pornográficos. O astro é conhecido como “solar” e a característica dos astros, lembremos, é serem vistos, mas, ao menos por enquanto, em nosso atual estágio tecnológico, não serem atingidos. Um dos mitos em torno de Ana era de que ele escrevesse, de que fosse escritor, o que, por si só, já constrói uma segunda imagem ilusória, pois diversifica a noção de autoria entre as personagens.

Surge então, com a possibilidade de Ana C. ser um autor, a hipótese de que o primeiro relato fosse o relato de um interno de um hospício, e, mais interessante ainda, de que este interno possa ser o próprio Ana C., o que demonstra um processo de construção de histórias dentro das histórias, nos labirintos circulares bem ao modo de Borges.

Essa segunda história é descrita pelo narrador como um “pequeno teatro claustrofóbico de alucinações”, chamando ainda a atenção pela citação de Édipo, o que no mínimo estabelece a questão da duplicidade ou desconhecimento e do próprio destino. A citação de Édipo é importante porque ele, o narrador, que é também um fotógrafo obcecado pela verdade, ao querer a verdade, não sabe ainda que essa obsessão pela autoria o levará à loucura. A autoria torna-se então uma questão importante, pois, sua busca, que é também uma busca pela verdade, lhe trará um desfecho desfavorável.

Este segundo narrador, reflete muito sobre possíveis códigos que ele mesmo identifica, como se o texto a que tem acesso pudesse ser decodificado e contivesse um significado, o que para a psiquiatra é já um sinal de loucura e de paranóia. Lembremos que, mais de uma vez, o paranóico é conceituado como aquele que procura um sentido, um significado, uma verdade.

Este narrador-leitor (Daniel) atribui para si o destino do texto, como se o leitor como tal fosse o destinatário dos textos, o que amplia as discussões para a questão do leitor em relação à obra.

A primeira história que a psiquiatra entrega ao fotógrafo, contada por um fã é também importante para a discussão em torno da ficção, como na seguinte citação: “saindo da rua principal, eu podia passar tanto pela Terra da Aventura como pela Terra da Fantasia” (1998: 95-6). Estes fantasiosos relatos, mesmo com sua aparente ficcionalidade, não deixam de despertar no fotógrafo a sensação de estar diante de códigos secretos, em uma conduta que se acentuará até a total paranóia.

É importante ressaltar que a profissão do narrador é a de fotógrafo de paisagens, alguém que capta o aparente, o verdadeiro, como está em “Sempre fui um obcecado pela verdade” (Ibid. p. 97). Não se trata de um narrador qualquer, mas de alguém que assume uma postura de busca pela verdade absoluta em um mundo que cada vez mais veda este bálsamo tranquilizador.

Neste segundo relato, Ana C. é retratado como estrangeiro e sua biografia é, aparentemente, a mesma biografia de Daniel da primeira história, pois ambos atravessaram o rio a nado, entrando ilegalmente no país e ambos tinham um pai esquizofrênico. É nesse instante que o narrador, sedento pela fixação de uma autoria e de uma identidade, conclui que Ana C. é o verdadeiro autor do primeiro relato.

Antes, porém, o narrador-fotógrafo, passa a escutar a história de Ana, reafirmando a importância da narrativa no livro. E, assim como na primeira história, o narrador dedica-se a ouvir, essa a sua função.

Nessas conversas, em que o fotógrafo espera descobrir algo sobre um misterioso assassinato, cristaliza-se a idéia da narrativa de Ana como a de um grande teatro. Ana discute sempre a questão da pornografia como a mais realista e verdadeira das obras, “por subverter as ilusões” (Ibid. p. 109). O relato dentro do relato, construído por longas espirais é capaz ainda de criar discontinuidades discursivas que detém o tempo narrativo e estabelece debates metaficcionalis.

Continuando a identificar as fantasmagorias, Ana fala de um policial, “um homem mais velho”, o que nos remete para mais uma imagem que se reinventa na ficção, pois o mesmo é personagem que conheceu Ana na primeira história (o próprio Daniel). Assim como no primeiro relato, o nome Daniel, é cercado de certo mistério, não podendo ser revelado, pois com isso ele, o próprio personagem, poderia “desaparecer”. Na verdade, os únicos nomes que surgem na história são extremamente problemáticos, posto que tanto Daniel, quanto Ana C. são identidades móveis que não se fixam em nenhum momento, como se suas subjetividades fossem nômades.

Quando do desaparecimento de Ana C., um recado lhe é deixado: “Boa sorte na sua busca pela verdade” (Ibid. p. 124). Essa busca incessante, que iria transformar-se em obsessão, conduz o narrador a um momento de quase desistência da busca: “era impossível separar o mito da realidade. Cansei de procurar, tentando encontrar a verdade nas invenções dos outros” (Ibid. p. 127). No entanto, tal não se dá, e sua busca o levará ao internamento como louco; sua busca o fará transpor esta outra fronteira.

Passemos agora ao livro de Sérgio Sant’Anna. Desde o início de *A Tragédia Brasileira*, a história a ser contada já é descrita como um “espetáculo imaginário”, o que dificulta qualquer tentativa de localizar espacialmente ou no tempo essa mesma história.

Numa provável alusão a *Hamlet*, é o coveiro que dá início ao espetáculo, mas esse coveiro é também o autor e é também o diretor da encenação, assim como assumirá outras identidades ao longo do texto. No entanto, antes de tudo o verbo, como em outro texto universal, e antes do verbo o caos. Assim se inicia e se concluirá o romance de Sérgio Sant’Anna, já indicando que o caminho a ser trilhado não é uma estrada linear; ao contrário, entre curvas, círculos e labirintos, o que menos se fará é atingir algum ponto final.

A importância deste palco imaginário é reproduzir um labirinto a nos remeter, eternamente, para outros espaços, aberturas, sem, no entanto, apontar uma saída, o que denuncia várias formas de jogos por trás deste texto.

Texto híbrido, romance-roteiro-peça, apresenta, em vários momentos, rubricas teatrais, como em: “No fundo do espaço cênico, um território obscuro e misterioso, com cruces, lápides etc” (*A tragédia brasileira*, 2005, p. 17). Tais rubricas colaboram para que não nos esqueçamos de que estamos diante de uma encenação, o que abre espaço para reflexões sobre a própria ficção, especialmente, sobre a apreensão da obra. A identificação do foco de visão do espectador com o poeta Roberto, prevista pelo espetáculo, denuncia uma experiência estética ou pelo menos seu objetivo, acentuando esta tentativa de tornar a obra um espaço de metaficção.

Um outro aspecto que reforça isso é a presença marcante de signos bem cristalizados, clichês explorados pelo espetáculo de modo a realçar seu real estatuto. Como exemplo, temos o inquérito, repleto de clichês investigativos, assim como a oposição entre a reconstituição policial (como procedimento realista) e a reconstituição teatral. Temporalmente, não há qualquer linearidade, e, como tudo dá-se no palco, há a rápida transmutação dos espaços. Também há a indicação de que personagens vivem tempos diferentes, o que abala qualquer cronologia.

Se o espaço e o tempo não podem ser facilmente precisados, o sujeito do texto também se encontra sem referências e é mesmo que posto de lado: “este Eu ao qual damos tanta importância e que tanto nos atormenta” (Ibid. p. 37). Sem identidades fixas, sem espaços ou tempos determinados, a história como que se deixa conduzir infinitamente, sem um final preciso, uma verdade, como se se deixasse ao devir.

Já o poeta vive um vazio existencial permeado pela vontade de suicídio, sua válvula de escape é Jacira, sua “fresta de sonhos” (Ibid. p. 43). Jacira é sua tentativa de permanência, de deter o fluxo desse rio do tempo, para usar uma velha imagem. A impossibilidade de deter o tempo, a não ser com a morte, essa a única possibilidade de Jacira manter sua eterna pureza e conservar sua beleza.

Com o suicídio de Roberto, a peça passa a desdobrar-se em espaços, tempos e possibilidades de encenação, não respeitando qualquer fixação identitária ou subjetividade única. As personagens, a estória nuclear, tudo desliza e se dobra sobre si mesmo, numa circularidade ininterrupta que, assim como a morte ou a não finalização da peça, impedem um ponto de chegada.

A estória da garota atropelada desdobra-se e se reinventa em espaços outros e o autor-diretor, o negro e a garota ressurgem agora no teatro, e, novamente, temos o tema da juventude que se perderá pela passagem do tempo, o que seria, para alguns personagens, uma forma de perversão. Nessas voltas sobre si, há sempre uma fresta de sonho, como se sempre houvesse alguém observando, um espectador, por exemplo, realçando o aproveitamento das marcas teatrais no texto, assim como o sexo realizado com a mulher que simula estar morta, tudo extremamente simulado. Se o texto simula a todo instante, é pródigo também em citações, como na alusão ao filme de Bergman, *A fonte da Donzela*, repisando o tema da sensualidade adolescente, como também ocorre nas confissões e o desejo pelas virgens, ou seja, os jogos em torno da pureza adolescente se sucedem.

A estória caminha em uma circularidade e o próprio negro é descrito como possível “projeção fantasmagórica que se manifesta no cenário da representação” (Ibid. p. 40). Neste instante não há mais como buscar uma identidade fixa, uma linearidade narrativa, pois tudo pode não passar de fantasmagorias do texto, projeções do inconsciente de um autor-diretor em busca de uma obra total. Se não temos mais a busca por uma realidade, por um objeto fixo, cada vez mais o autor submerge em si mesmo, como é observado por uma moça numa entrevista: “Alguns críticos o têm acusado de voltar-se cada vez mais para dentro, para o seu próprio universo. Para a expressão de algo impossível” (Ibid. p. 74). Mas mesmo este

mergulho em si mesmo não é garantia do encontro com uma subjetividade concreta. Já não é mais possível uma identidade coerente.

Cada vez mais imerso em seu mundo imaginário, único foco da realidade, o autor busca ultrapassar sua impotência criativa e dirigir-se a uma obra total, o que vê cada vez mais longe. Essa obra, ao final, que também pode vir a englobar o próprio criador, torna-se a única realidade possível a este. E como signo maior disso temos o desdobramento metaficcional da peça que, a partir do momento em o autor e seus atores dirigem-se ao restaurante chinês, ganhas ares, também, de um jogo de simulação. Ao final, depois de vários outros desdobramentos nesse palco interior, repete-se o início, em uma grande circularidade discursiva, que aprisiona o discurso para liberar, em seguida, suas potencialidades.

Em *A Tragédia Brasileira*, portanto, já não há mais aquela realidade que poderia obedecer a uma cronologia ou localizar-se em um espaço determinado. Não, o discurso cria sua própria ordem, seu espaço-tempo, e circula ininterruptamente como uma máquina que se deixou nalgum canto qualquer, como em *A invenção de Morel*. Este discurso se auto-reproduz sempre que é encenado, revivendo tão logo soem as três batidas, assim como o tema da pureza adolescente, assim como “futuros amantes quiçá, / se amarão sem saber, / com o amor que eu um dia / deixei pra você”, como foi cantado por Chico Buarque. Como se o amor, a beleza, os discursos, a realidade, possuíssem uma vida própria. Tal realidade já não prescinde de espaço próprio ou tempo determinado, tal realidade é fundada no imediato momento de sua enunciação.

O problema da realidade não é precisar se algo existe ou não, em verdade sabemos que as coisas existem. O problema maior é a forma de apreensão desta realidade. Como o tapete da cidade de Eudóxia, do romance *As Cidades Invisíveis*, de Calvino, que oferece a cada olhar uma visão do mundo. As linhas do tapete, em verdade, nada dizem, nós é que encontramos os significados em tudo, ou melhor, instituímos tais significados, pois que disso depende nossa compreensão do mundo.

E aqui encerramos esse singular capítulo, empreendedor de um movimento pendular de idas e vindas, e que buscou pensar a questão da realidade e da ficção através da análise de grandes momentos da história do teatro, dos efeitos despertados pelo palco teatral e da metáfora do teatro como lugar de encenação. Acredito que ele seja útil pelo diálogo que pode se estabelecer com Julio Cortázar, a partir das questões aqui levantadas.

Em primeiro lugar porque o tratamento dado à realidade sempre foi um dos aspectos que tornaram a obra de Julio Cortázar tão especial para pensarmos a literatura contemporânea.



A realidade em suas obras sempre foi vista como um atributo da ficção. Esta sim, desde os primeiros livros, se apresentou como o espaço privilegiado para se pensar o mundo. Mundo estranho, perturbador e fantástico, onde, a qualquer instante, o absurdo pode assomar à nossa porta.

Entretanto, além de problematizar a realidade e a ficção, Cortázar empreende a construção de uma obra metaficcional que se preocupou, principalmente em seus romances, com a necessidade de provocar novos efeitos no leitor, tirando-o da condição passiva de mero destinatário de uma mensagem, para a condição de cúmplice na produção dos sentidos textuais. Seus romances são tentativas experimentais de interação com o leitor e vasto repertório de mudanças significativas na narrativa contemporânea.

Tudo isso parte de um aspecto decisivo nos romances de Cortázar: o apagamento das marcas ilusionistas, isto é, das pegadas do escritor. Seus romances são antiilusionistas por revelarem ao leitor que tudo já é ficção e que, para se chegar a algum sentido, é necessário que este mesmo leitor também assuma a tarefa de construção do texto a partir de sua leitura. Sua obra é um grande jogo com o leitor: Cortázar pulveriza o clímax de seus romances; estabelece um foco narrativo difuso e cambiante; rompe com qualquer cronologia ou linearidade; estabelece uma multiplicidade de identidades em constante deslocamento; combate a apreensão catártica; embaralha os finais, tornando o texto indecível; substitui as relações de causa e efeito pela mecânica labiríntica e absurda dos sonhos e estabelece a apresentação da realidade por vias poéticas como o substituto imediato da representação dessa realidade.

Como no conto “Garrafa ao mar”, de *Deshoras*, a obra de Cortázar é um eterno jogar garrafas ao mar. Quem sabe assim, em meio às incertezas e os perigos da viagem, a comunicação possa topar com algum leitor que aceite a tarefa de cúmplice no espetáculo da ficção. Só assim, construída a ponte, e sem mais aqueles velhos pressupostos ilusionistas, o leitor possa ingressar na linguagem secreta da ficção, verdadeiro caminho dos destruidores de bússolas.

## 2. A DESTRUIÇÃO DAS BÚSSOLAS E A ESCAVAÇÃO DO TÚNEL: OS DESCAMINHOS DO ROMANCE EM CORTÁZAR

*Da minha parte, eu continuo acreditando que o romance é um grande baú, é a possibilidade de expressar uma multiplicidade de conteúdos com uma liberdade enorme<sup>8</sup>.*

Julio Cortázar



**Pablo Picasso. *Guitar* (1913). Papéis colados, carvão, giz e nanquim (66,4 x 49,6 cm). Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.**

Às vezes, como no 4º episódio do filme *Sonhos*<sup>9</sup>, de Kurosawa, hesitamos antes de entrar em um túnel, pois é preciso um pouco de coragem para atravessá-lo. E foi justamente na simbologia do túnel que Cortázar buscou a imagem para a sua teoria a respeito do

<sup>8</sup> In *Conversas com Cortázar*, De Ernesto Bermejo (p. 73). Aqui uma observação de caráter organizacional: ao longo deste trabalho procurei, com o intuito de facilitar a leitura, identificar as obras citadas apenas pelo ano da edição, deixando para a bibliografia a referência completa.

<sup>9</sup> Filme de 1990, do diretor japonês Akira Kurosawa, dividido em oito episódios.

romance, não apenas quanto à análise do gênero, mas também da obra que queria construir. Obra sempre marcada pelos signos da liberdade, como diz a epígrafe acima. O romance em Cortázar foi um espaço de experimentação, de luta contra diversas formas de conformismo, palco de discussões sobre a metailusão e itinerário de um destruidor de bússolas. Se em seus contos ele defendia uma noção de esfera, com certo ajustamento, nos romances o que prepondera é a abertura para o novo, para o embate contra as facilidades, para a libertação do homem e da palavra, com o constante convite à participação do leitor. Obra aberta, que desnuda os artifícios da escrita, que deixa ao leitor a tarefa de juntar as partes da guitarra; auto-reflexiva, carregada da poesia dos dias e das ruas, sempre em luta consigo mesma. Falar nos romances de Cortázar é perpetrar o contemporâneo; é vislumbrar os acordes da eterna transformação porque passa o romance; é olhar de frente o que se recusa às definições tão simplificadoras a que estamos acostumados. Desculpem as imagens, mas é delas de que se trata. Figuras, imagens, sonhos, entrevisões, é disso que falaremos sem tentarmos a palavra final, sem as explicações que ameaçariam as potencialidades do texto. Por isso o túnel, a bússola, os sonhos, a ponte e a *Guitarra* de Picasso, porque talvez, nesses jogos de imagens, nos aproximaremos daquelas janelas para o lugar – fora de todo lugar – onde a poesia e o homem se reencontrem com seu perdido reino para usar epressões recorrentes de Cortázar.

Este capítulo também atravessou (espero) um túnel e exigiu um razoável esforço de formatação. Ele é subdividido em quatro grandes momentos de análise: 2.1 a teoria do túnel (escrita em 1947 e só revelada muito tempo depois); 2.2 o começo da escavação, composto dos romances: *Divertimento* (escrito em 1949), *O Exame Final* (escrito em 1950) e *Diário de Andrés Fava* (1950); 2.3 uma explosão de luz, composto dos romances *Os Prêmios* (1960), *O Jogo da Amarelinha* (1963) e *62 Modelo para Armar* (1968); e 2.4 além do túnel, composto de *O Livro de Manuel* (1973) e *Nicarágua tão Violentamente Doce* (1983)<sup>10</sup>.

Estes “momentos”, possuidores de seus próprios subtítulos, orientar-se-ão pela concepção de túnel, que, para nós, esteve na base de toda a produção romanesca de Cortázar. É evidente que toda obra é já outra obra e que cada autor apresenta mudanças significativas a cada novo livro, mas consideramos de fundamental importância a teoria do túnel na longa carreira de Julio Cortázar, que nunca escondeu uma “presença inevitável”<sup>11</sup> em seus livros.

A imagem do túnel, juntamente com a imagem do cavalo de Tróia, são as duas mais importantes construções estético-imagéticas da produção crítica de Cortázar na década de 40.

<sup>10</sup> A partir de agora nos referiremos apenas ao ano da edição adotada para a facilitação da pesquisa às fontes.

<sup>11</sup> In *Conversas com Cortázar* (p. 43), de Ernesto Bermejo.

Seu esforço teórico, sua pesquisa incessante sobre os descaminhos do romance enquanto gênero, são, não apenas um produto da crítica, mas o preparar de um terreno que o próprio Julio iria trilhar. São, para ele, as bases do texto contemporâneo. A idéia de que a teoria pode preceder à prática pode parecer estranha se considerarmos toda uma linha de escritores natos ou intuitivos, mas tal se deu, realmente, com Cortázar, revelando tal fato, a consciência vigilante desse escritor.

É necessário pontuar que, até a produção deste grande ensaio teórico, Julio tinha escrito apenas alguns contos, outros textos teóricos e uma obra (*Presencia*) sob o pseudônimo Julio Denis, que mais tarde seria deixada de lado pelo próprio Julio. Sabemos que o fato deste ensaio preceder à realização do grosso de sua obra não garante sua influência nesta, mas é justamente o objetivo deste capítulo mostrar como os romances de Cortázar jamais deixaram de dialogar com os princípios (e até mesmo declarações de princípios) dos ensaios de 1947. O que queremos dizer é que, mesmo com todos os experimentalismos que marcam sua obra, esta sempre foi o resultado de um minucioso processo de planejamento e a construção de um projeto esboçado nos ensaios década de 40.

O que consta nestes ensaios? Não percamos tempo e vamos diretamente aos pontos principais. Em 1947, Julio percebe, como a maioria dos grandes escritores contemporâneos seus, que o romance enquanto gênero passa por uma grande crise, não possuindo mais aquelas sólidas bases formais que preponderaram até o século 19. Se, segundo Cortázar, até mesmo o esteticismo de um Proust não havia sido suficiente para explodir as paredes formais do romance, a segunda década do século 20 traria os primeiros grandes ataques ao gênero.

Aqui é importante notar que o texto crítico de Cortázar se assume, desde a primeira página, parcial, participativo, com uma clara declaração de princípios: ele não quer mais uma obra que seja um mero objeto concebido e executado esteticamente e que se resuma nas dimensões verbais do livro. A literatura tradicional, de acordo com Cortázar, seria a preocupação com a resolução formal do livro, com suas formas, com sua adequação estética, e, de modo também negativo, em alguns casos, com um repertório ideológico superado. Cortázar não quer nada disso – ele não escreveria nenhum livro que cheirasse à tradição do romance. Com essa revisão da história recente do gênero começa a teoria de Cortázar que prefigura o destino de seus romances. Como se vê, não é apenas um estudo sobre o gênero. É muito mais, é o lançamento das bases de uma obra que um dia ele iria produzir.

No já distante e cinerário ano de 1947, Cortázar, antes mesmo de escrever um romance, escreveu mais que um estudo sobre o gênero – Cortázar formulou uma teoria que

foi, de um modo ou de outro, a bússola que o guiou, e que, também, o desorientou, em seu percurso de romancista e na jornada de perscrutação do eu e do outro, matéria maior de suas tentativas no gênero. Programa romanesco, postulado estético, manual de construção ou astrolábio, sua *Teoria do túnel*<sup>12</sup> enuncia as preocupações estéticas e políticas que regeriam por três décadas sua atividade de romancista.

Retornemos à tese de Cortázar. Seu trabalho começa com a constatação da perda do “sentido áureo” do livro nas primeiras décadas do século 20. O livro como instrumento de fetiche, com um fim em si mesmo, produto de formulações estéticas e essência última do ser humano, sofria, à época em que Julio produz o ensaio, uma série de ataques, tanto por seu falseamento da realidade, quanto pela superação de seu repertório ideológico, nos diz ele. Desse modo, a literatura tradicional, apoiada num esquema de formas preconcebidas e pouco mutáveis, é questionada em seu território mais íntimo, o formal.

Se o romance chegou a ser um gênero de tão sólidas bases formais, como essa crise lhe sobreveio? Cortázar remonta até dois séculos antes para descrever o processo de ascensão e queda do romance tradicional. Não custa nada acompanhar este processo. Segundo Cortázar, os séculos 17 e 18 nos legaram um romance do tipo universalizante, arquetípico, regido por bases formais sólidas e integrante de um grande corpo secular. Cortázar vê nos românticos uma primeira contestação ao gênero, um primeiro embate. À época do Romantismo, o romancista reivindicou, sempre segundo Cortázar, uma consciência individual, autônoma, mais livre. Essa rebeldia, no entanto, esbarrou em desvirtuamentos – como a literatura de tese – e foi, também, questionada por escritores importantes como Flaubert, que revalorizaram as razões estéticas.

Essas duas tendências – (romântica e clássica), apoiadas em ideais tão distantes quanto, a apreensão total do homem pela via do comprometimento do escritor na obra (primeira) e o primado das formas por meio de um repertório de símbolos mediatizados (segunda) – culminaram, de acordo com Cortázar, no esteticismo bibliográfico no final do século 19. Esse é o processo que conduz à saturação do gênero no início do século 20.

No entanto, as primeiras décadas do século 20 trariam uma nova onda de questionamentos, advindos, principalmente, de movimentos como o Dadaísmo, e, posteriormente, o Surrealismo e o Existencialismo. Contemporâneo ao Dadaísmo, movimento de autodestruição, segundo Cortázar, vemos também, nas duas primeiras décadas, o

---

<sup>12</sup> *Teoria do túnel* foi escrito em 1947, mas, como muitos dos textos de Cortázar, permaneceu inédito por longos anos até ser publicado como *Obra Crítica, volume 1*. Neste capítulo, utilizaremos, no corpo do texto, a referência ao ano da publicação e

surgimento de obras no estilo tradicional e mesmo tentativas super-estilísticas, como o *Ulysses*. Para Cortázar, mesmo nestes “continuadores” de uma linha tradicional, percebe-se a intuição de algo que excede suas obras, de algo ‘irredutível literariamente’.

Esse algo é a grande dúvida que angustia o escritor contemporâneo: “a dúvida de que talvez as possibilidades expressivas estejam impondo limites ao exprimível; que o verbo condicione seu conteúdo, que a palavra esteja empobrecendo seu próprio sentido”<sup>13</sup>. O idioma, seguindo-se essa linha de raciocínio, agiria como condicionante da obra literária. Quando forçado, a angústia conduz à consciência de que existe um território-tabu, de que o idioma admite jogos, travessuras, carícias e até golpes, mas, em face disso, o escritor tradicional recua.

Apenas dadaístas<sup>14</sup>, e, depois, surrealistas, aceitaram, segundo Cortázar, o desafio de agredir e reconstruir. Essa rebelião acolheu o intuitivo e se rebelou contra as regras, contra o classicismo, que aos olhos dos integrantes destes movimentos, era, ainda segundo Cortázar, a fórmula estética do “conformismo”. Contra o conformismo, Cortázar propõe um romance que busque romper com a solidão do homem contemporâneo, conciliando liberdade com comunidade, num movimento de transformação interna. Está aí a idéia do cavalo de tróia, nesse ato de destruir de dentro para fora, não com discursos, mas com ação a partir do próprio verbo, do próprio literário. As palavras de ordem dessa rebelião defendida por Cortázar são: a ruptura de modelos, o “jogar” ordens estéticas ao mar, o despertar existencial, a fratura dentro do fato literário, a ruptura com os cânones estéticos, e o grande caminho para essa rebelião é a *via poética-intuitiva* (não-estética), onde, segundo Cortázar, seria possível superar as limitações do verbo por via da *imagem*. Nesse instante, Cortázar defende que a obra não deve explicar e nem apresentar um sistema racionalizado, mas sim, que deve apresentar apenas as figuras, as imagens como o são. Em sua obra, podemos ver isso na construção de imagens sem o a correlata definição, como é o caso da infinidade de portas, de pontes e de referências sonhos e a estados líquidos. Desse modo, cabe a o leitor contruir, ou não, alguma significação

---

ao título em português a ser utilizada, e a referência completa somente ao final do capítulo, na bibliografia.

<sup>13</sup> Teoria do túnel, in *Obra Crítica, volume 1*, (p.39).

<sup>14</sup> O movimento dadaísta é expoente deste processo, embora visto como “auto-destruidor”, como “louva-deus”, como “explosão de barbárie”, para usar as expressões de Cortázar, e não como uma tentativa de renovação, à época. Mesmo no que Cortázar denomina de um super-estilismo de Joyce, também explode a desconfiança de que os grandes continuadores da literatura tradicional não cabem mais dentro dela, não mais se ajustam, não mais se conformam. Algo excede suas obras, tudo bem simbolizado na imagem da mala que deixa mangas e fitas penduradas para fora, usada por Cortázar. A destruição e a reconstrução em novas bases estão no cerne do dadaísmo – caracterizado pela liquidação das formas – e no surrealismo – caracterizado pela liquidação e pela destruição dos fundos. As desconfianças e a rejeição à formulação literária tradicional correspondem, de acordo com Cortázar, à angústia contemporânea e são os motores destes dois movimentos. É uma rebelião, continua ele, contra toda regra áurea, contra todo classicismo, contra a estética do conformismo, deixando em seu lugar, o desejo de superar a solidão do homem contemporâneo (sem fé e perdido na multidão) pela reconciliação.

sobre a matéria bruta das imagens. É a expressão poética – o mais livre possível, menos presa aos hábitos, às tradições formais e perseguidora do desconhecido, do que não se dá facilmente – que poderá demolir a concepção da literatura como algo resistente, duro, uma fortaleza ou a rocha, mas onde se perfurará o túnel. Chegamos ao túnel.

A teoria do túnel funda-se numa dialética destruição-construção, mas essa construção, segundo Cortázar, tem que se dar em bases novas e não nas já pré-existentes. Se nosso século tem mostrado o “estilhaçamento das estruturas normativas” e o que se tem conhecimento é apenas da destruição, o objetivo de sua tese é demonstrar a existência de um movimento *construtivo*. Nesse sentido, Cortázar não é um destruidor, como muitos críticos sérios tentaram fazer crer, pois a destruição é apenas uma etapa de preparação de uma nova obra. A agressão, segundo ele, revela apenas um anseio de liberdade das convenções formais, apresentando a desconfiança de que há dimensões incabíveis na linguagem estética. Dentre essas dimensões, destaca-se a própria condição humana, que não é redutível esteticamente. Logo, segundo ele, a literatura falseia o homem. Um pouco além da agressão, o *escritor contemporâneo* se maravilha com obras onde há um vislumbre de possibilidades de se ultrapassar esse hiato, e, de finalmente, se perpetrarem novos sentidos, novas dimensões humanas e outras realidades. Cortázar apontou onde isso ocorreu. Estamos falando das obras de um Rimbaud ou de um Picasso<sup>15</sup>.

Retornemos ao já citado escritor contemporâneo, que, para Cortázar, vê agir na linguagem um sistema de formas verbais limitadas *a priori*. Aí entra a simbologia do túnel, de onde se conclui que a destruição de formas tradicionais precisa levar a uma nova construção, não ficando apenas no simples gesto de demolir algo pré-existente, assim como todo túnel carece de transpor alguma barreira. Essa reconstrução passa pela ruptura com a linguagem literária tradicional (apegada à retórica, ao cientificismo, ao realismo) e pela instauração de uma apresentação do mundo mais poética (apegada à intuição de outras formas de apreensão da realidade, dando ouvidos ao onírico e a outras zonas abissais do homem). Este avanço em túnel, em que o verbo se volta contra o verbal, encaminha-se para a instauração de uma atividade em que o estético (com seu repertório de estruturas) é substituído pelo poético e a

---

<sup>15</sup> Só através da *revelação fulgurante* pode-se chegar a alguma apreensão que valha apenas, defende Cortázar. Segundo ele, Rimbaud percebe a incapacidade da linguagem comum de mencionar, de nomear os conteúdos de estados de consciência – percebe a ordem não redutível à enunciação. Já a fase cubista, e, depois, surrealista, de Picasso, apresenta uma visão mágica da realidade. Daí a importância dos dois nomes. Não é por acaso que a *Guitarra*, de Picasso, ocupará um lugar central em sua estética, sendo mesmo a grande motivação do romance *Os Prêmios*. Falaremos mais adiante desse quadro.

representação é substituída pela apresentação<sup>16</sup>, o que abre espaço para novos olhares sobre a realidade. Antes, quando o irracional se apresentava, ele era mediatizado, racionalizado. Agora, suas potências serão postas em liberdade para que os jogos possam ser jogados e a ficção possa se desprender de cárceres como gêneros, estilos, ideologias ou cânones. Para Cortázar, a história da literatura é a “lenta gestação e desenvolvimento dessa rebelião”: aliteração, uso de imagens, ritmo da frase, truques de efeito, rupturas de tensões, finais de capítulos; com essas armas o escritor torna-se inimigo do idioma envelhecido pelo uso.

Já a década de 30 marca, para Cortázar, o declínio da força extra-estética e a recaída nos moldes tradicionais e a agressão ao literário se mantém de forma subalterna. Essa última, segundo ele, é a década do *escapismo*, em que o autor submete o leitor a uma fuga de sua realidade e a recaída em outra – é o conformismo. Essa literatura escapista, no entanto, também agride a literatura tradicional, pois essa sempre teve, em seus altos momentos, um caráter de compromisso e não de sonífero, de evasão do leitor. É por essas e outras que não concordo com a tese de que Cortázar era um destruidor da literatura. Sua ambição maior era, sim, construir algo novo, sem necessariamente solapar a boa literatura que já existiu. Mas Cortázar vê pontos positivos nessa corrente *best-seller*, pois que ela teria contribuído para o ataque à literatura, embrulhando pedaços açucarados ao leitor sem lhe exigir esforço. Nessas formas, aparentemente tradicionais, o literário se reduz a uma maquiagem que camufla propósitos hedônicos.

Já para o contemporâneo de Cortázar (não todos), o poético irrompe no romance (território do enunciativo e do narrativo) porque agora o romance passa a ser uma instância do poético. É a passagem onde o mecanismo enunciativo dá lugar a uma imagem contínua, livre dos mecanismos dialéticos. Cortázar exemplifica essa invasão do poético, com a apresentação de imagens em vez de discursos. De acordo com Ítalo Calvino, ao comentar seu processo de escrita em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p. 104), “em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições”. A imagem, apenas ela, consegue produzir aquilo que Cortázar chama apresentação de uma realidade, sem as (para ele) desnecessárias representações que se denominam de verdadeiras.

Neste ponto, nada resta do mecanismo reitor do romance tradicional e a passagem da ordem estética à ordem poética acarreta, segundo Cortázar, a liquidação da distinção romance-poema. Como ver isso para além da teoria? Bem, já em sua época (anos 40),

---

<sup>16</sup> Se observarmos um romance como *Divertimento*, veremos a apresentação de uma infinidade de elementos visuais, de figuras, de sonhos, aparentemente desconexos e sem qualquer explicação. Nenhuma história é realmente apresentada, apenas



Cortázar identifica obras concebidas como manifestações poéticas totais e que abraçam, simultaneamente, o poema, o teatro a narrativa. Para o autor, a realidade só se revela poeticamente, por isso o romance deve ser uma superação de gêneros. Os romances poemas seriam, então, os sinais certos do tempo. Cortázar chega, então, a um ponto importante de sua tese: o Surrealismo, apontado por ele como a higiene prévia a toda redução classificatória. Surrealismo é, para Cortázar, concepção do universo num derrame lírico. Surrealista seria aquele para quem certa realidade existe e sua missão é encontrá-la. Sua obra é o reencontro com a dimensão humana e tudo pode ser a chave de acesso à realidade. Há a predominância do onírico porque se quer afirmar o inconsciente, as regiões abissais do homem. Há o aleatório e a super-realidade. O surrealismo foi, para ele, o primeiro esforço coletivo na busca de uma restituição de toda atividade humana às dimensões poéticas. Vejamos uma fala de Cortázar sobre o movimento surrealista:

Qualquer romance contemporâneo significativo revela a influência surrealista: a irrupção da linguagem poética sem fim ornamental, os temas fronteiriços, a aceitação do transbordamento da realidade no sonho, o acaso, a magia, a premonição. É a formulação poética da realidade. Acesso crescente ao real não redutível<sup>17</sup>.

O romancista suspeita que há uma realidade apreensível apenas por vias poéticas. Mas a “magia é incomunicável, engendra isolamento e solidão”. É exatamente nesse ponto que Cortázar apresenta o outro grande motor das mudanças no romance: o Existencialismo. Nos livros existencialistas há um angustiante e orgulhoso individualismo (uma grande solidão), tornando patente a impossibilidade de se revelar, transmitir ou comunicar a experiência da apreensão mágica de uma realidade misteriosa e necessária. Mas é imperioso que o herói assuma essa solidão para superá-la socialmente, na comunidade. Este é o passo que Cortázar quer dar, indo além do Surrealismo e do Existencialismo, partindo deles, mas os superando através do gregário, do encontro com o outro.

Existencialismo, para Cortázar, é um estado de consciência do homem de nosso tempo, é a prospecção do próprio homem imerso em sua solidão. Mas o existencialismo precisa cultivar sua solidão para transcendê-la. A grande angústia, a náusea vem de que o homem sabe que pode ser mais, sabe de seu verdadeiro reino, ser ele e outro ou ambos, e é justamente esse novo homem que Cortázar busca. Mas para chegar a ele é preciso que o herói passe do sentimento à ação, da contemplação à ação. É preciso construir a ponte sobre a

---

podemos vislumbrar alguma montagem se resolvermos, nós, leitores, construirmos uma significação.

super-realidade. Formular essa realidade. Para Cortázar, já havia (na década de 40) sinais seguros de que o existencial caminha ao encontro do *poetismo*, caminha para a síntese que anuncia o encontro do homem com seu reino. *Ulysses* seria o primeiro grande vestígio desse encontro. Essa angústia existencial oprime o homem como indivíduo, mas o possibilita reunir-se com outros solitários. Abre-se a etapa da reunião, de comunicação – de comunidade em seu “legítimo e já atingido reino”. O encontro com os semelhantes. Para aquele apaixonado Cortázar, Surrealismo e Existencialismo registram as maiores sondagens do ser, de forma intuitiva, e marcham em direção a uma futura conjunção. Um novo humanismo para o homem sem deus, sem pontos de referência. Daí sua esperança, pois para ele, apesar de tudo, a melhor caracterização do século é, precisamente, a quebra das formas estético-verbais. Talvez eu tenha me alongado demais na repercussão do arsenal teórica que Cortázar construiu<sup>18</sup> em sua *Teoria do Túnel*, mas isso encontra justificação nas reverberações dessas ideias pelas páginas afora de Julio. Seus romances estarão sempre remexendo no velho e misterioso baú, penetrando no túnel de sua produção teórica. De certo modo, mesmo sendo levado pelos signos da experimentação literária, Cortázar foi, antes de tudo, um planejador da obra que iria construir. Não um destruidor apenas, mas, ao contrário disso, o construtor consciente de uma nova obra destinada a um novo leitor, mais participativo e cúmplice do processo de significação literária. Muito mais que em seus contos, seus romances registram todo um incrível de experimentação e de busca de originalidade. Vamos a eles?

## **2.1 O começo da escavação: uma leitura de *Divertimento*, de *O Exame Final* e de *Diário de Andrés Fava*.**

As três primeiras obras de fôlego de Cortázar não se conformam facilmente à noção convencional que se tem do gênero romance, mas já são romances seus, pois encontram-se sempre no limiar dos gêneros, na interseção da prosa e da poesia, na contestação das formas

---

<sup>17</sup> In *Obra Crítica*, volume 1 (p. 81). O fato de Cortázar tocar bastante nos nomes de Dali e de Picasso talvez expliquem dele identificar o Surrealismo às concepções plásticas e visuais, ao invés de aspectos literários do movimento, como a escrita automática.

<sup>18</sup> Um aspecto importante e do qual não devemos nos esquecer é que a crítica literária, na maioria das vezes, privilegia apenas o movimento de destruição das obras de Cortázar, esquecendo-se de que ele queria dar o salto, justamente, para uma etapa construtiva. Excelentes críticas à obra de Cortázar, como a realizada por Davi Arriguicci Jr., seguem esse caminho de valorização do movimento destrutivo, quando, em verdade, o que se está em jogo é a reconstrução do romance sobre novas

clássicas, no princípio da indeterminação da literatura; recheados de figuras, muito além das explicações racionais, beirando o onírico e o insólito estes romances são importantes exatamente porque não o são em um sentido tradicional. Guardados nos baús de sua vida, publicados depois de sua morte, são o mais fantástico documento de experimentação radical de Julio. Brinquedos de romances – mas Shakespeare não escreveu, em *Hamlet*, que “a ficção é um veneno de brinquedo”? No entanto, não é qualquer jogo de que estamos falando, pois mesmo reconhecendo o valor de movimentos como o Surrealismo, ele jamais buscou um caminho mais fácil, a exemplo de certas tentativas (criticadas por ele) como a escrita automática, em que o escritor surrealista fica sabendo depois se sua obra é isto ou aquilo. Essa escrita automática, para ele, não teve outro valor que a lustração e o alerta contra um sistema de formas *a priori* que age na linguagem. Contra essas formas verbais limitadas, contra o cristal esmerilado que nos impede de contemplar a realidade, é que surge a teoria do túnel – destruir para construir através da agressão contra a linguagem literária – e esses primeiros romances, que não são surrealistas ou existencialistas, são, na verdade, romances de Cortázar, onde percebemos a irrupção da linguagem poética sem finalidades retóricas, os temas fronteiros, a aceitação de um transbordamento da realidade no sonho, o inexplicável, o fantástico, o bizarro, o absurdo, a premonição, a presença do não-euclidiano que se manifesta assim que aprendemos a lhe abrir as portas. É a formulação poética da realidade espalhada nesses três livros. Vamos a eles.

*Divertimento* é a primeira obra de fôlego de Cortázar, o precursor de seus romances e o embrião de suas preocupações estéticas. Escrito em 1949, este livro apresenta já uma série de questões que perseguiriam o escritor por longo tempo. Obra inicial que, tal como as outras narrativas do sub-capítulo que batizamos de *O começo da escavação*, prioriza o indivíduo e o universo estético e que aposta suas fichas no transbordamento poético, no desnudamento dos artifícios do escritor, na simples apresentação de figuras sem explicação, na confluência de gêneros e na inserção do autor no livro. Essas são as questões a serem trabalhadas a partir de agora, embora não nos furtemos a um breve panorama da obra.

E pensar que foi assim como tudo começou, como um divertimento. Logo no seu início nos é apresentada a idéia de comunidade, de se viver com e para os outros. Em uma atmosfera, de início leve, aqueles jovens do romance tentam romper o isolamento intelectual em que viviam pela via gregária dos pequenos grupos ligados à arte. É aqui que começamos a

esboçar a primeira grande questão da obra: como ultrapassar os liames da individualidade por meio do ingresso numa dimensão de comunidade, de grupo, ou seja, o embate entre a liberdade do indivíduo e o ingresso numa forma mais gregária de vida, que, no entanto, esbarra justamente em um afastamento da vida cotidiana. Esse afastamento acontece, precisamente, porque os personagens de que agora nos ocuparemos vivem confinados em um universo estético, dissociados dos acontecimentos cotidianos.

Vejamos a ligação desses jovens (os personagens principais) com a arte, a começar pelos Vigil: Jorge é uma espécie de poeta surrealista, enquanto sua irmã (Marta) tem como grande função na vida apenas passar para o papel os poemas automáticos que ouve de um Jorge em transe; Renato é um pintor cuja vida é administrada pela irmã Susana, e, por último, temos o enigmático Inseto, que, claro, não foi batizado com esse nome, meio poeta, meio crítico, sem nome, sem família, sempre no meio e nunca de todo. Esses são os integrantes do clube fechado *Viva como puder*.

Para se ter uma idéia de como as questões estéticas estão na ordem do dia nesse romance, lembremos que o Surrealismo é um movimento extremamente presente e detentor de forte influência sobre o grupo, embora seja muitas vezes criticado. O personagem Jorge, por exemplo, recitava poemas automáticos como os do Surrealismo, precisando do transe para criar, mas tal postura é criticada por Inseto, o *alter ego* de Cortázar na obra, por sua artificialidade, como ocorre com a ironia a respeito dos plágios automáticos; ironia essa advinda de que seus criadores se preparassem para produzi-los (automáticos, *ma non troppo*). Já o quadro surrealista, segundo eles, precisaria de um título que servisse como trampolim ao entendimento, como é o caso da *Guitarra*, de Picasso, que apresenta uma série de recortes, de colagens, de pedaços dispersos. Mas ainda não é chegada a hora de tocarmos a tal guitarra.

Toda a atmosfera do livro advém da arte e da literatura, e mesmo a contemplação de um quadro-paisagem agrícola com vacas torna-se veículo para debates acalorados, com a tomada de posição de que se deve, antes de tudo, confiar em nossos olhos apenas. A razão tão nossa de cada dia aqui já sofre uma agressão, porque o que se quer dizer é quão vã é nossa mania de explicações. Já o realismo mágico não é descartado como um veio de prospecção da realidade e como um provável caminho para a desautomatização de nossa percepção, por, justamente, abrir possibilidades para um novo olhar.

E já que estamos falando de um novo olhar para a realidade, a importância dos sonhos está presente (algo que sempre perseguiu Cortázar) nessa obra, bem como de outras dimensões do ser, como os semi-sonhos. No sonho, segundo nosso narrador Inseto, vêem-se

as coisas de outro lugar, mais só por um instante, sem fixação, evitando-se assim nossa tendência para as racionalizações. Para Inseto, os sonhos oferecem uma rica possibilidade de se vislumbrar algo além do que nossa racionalidade pode captar e dimensões inconscientes que são solapadas por nosso amor à razão e nosso apego à realidade que julgamos ver à nossa frente. E por falar em Inseto, este tem uma sanidade mais ligada ao mundo, uma persistência numa vida de olhos abertos, de maneira oposta aos seus amigos do *Viva como puder*, perdidos em seu próprio círculo fechado e fazendo do clube um espaço onde o espírito gregário possa se instalar através da dedicação total à arte. Se o mencionado espírito de grupo, com a força catalisadora de seus laços, é um caminho para fugir ao isolamento, o mesmo Inseto teme, paradoxalmente, a prisão que desses laços poderia resultar. É interessante que nesta primeira obra de Cortázar já surja a questão do pertencimento, ou melhor, a dificuldade de se aderir aos grupos, às correntes, aos movimentos, tema só superado mais de vinte anos depois nos últimos livros de Cortázar. Este é o paradoxo: ingressar na via gregária da sociedade ou das correntes artísticas pode representar uma barreira à liberdade individual. Não será essa uma questão crucial para muitos dos grandes personagens de Cortázar como o Oliveira de *O Jogo da Amarelinha*?

Voltemos à história (embora não tenhamos propriamente uma): se o livro se inicia com a contemplação de um quadro, tal ato irá desencadear as principais ações que se seguem, se é que podemos falar nestes termos. Surge uma espécie de necessidade de se ver e de se entender o quadro (talvez pela falta daquele trampolim, presente, por exemplo, nos títulos de alguns quadros como a *Guitarra*) que, estranhamente, adquire uma atmosfera de solidão passada a seus observadores. Todas as ações do livro emanam da vontade de explicar o quadro. Tudo emana da necessidade humana de racionalizar, de extrair todas as significações, como se nossa compreensão pudesse a tudo abarcar e como se nossa linguagem fosse capaz de penetrar a realidade de forma totalizante.

Inseto critica, justamente, o fato de todos procurarem outras coisas no quadro e não vê-lo apenas como um quadro, com seus amigos sempre buscando alusões através da exploração de símbolos. Sua postura (Inseto), ao contrário, sempre foi a de manter os olhos abertos, de não tentar ver mais que nossa visão nos dá, o que também é dito com relação aos sonhos. O que se critica, realmente, é que não fazemos (personagens, leitores, críticos) outra coisa além de enchermos o quadro (as obras do Homem) de alusões; como se quiséssemos tocar nas figuras; dar-lhes sentido. Mais tarde, em outros livros, personagens como Andrés Fava iriam abordar objetivamente essa questão, propondo, não a representação da idéia, mas

apenas a apresentação da figura, livre de toda carga de significações *a priori*, que caberiam, sim (a explorações dos significados), ao leitor.

Para darmos outro exemplo de figuras na obra, que, tal como o quadro e os sonhos, revelam essa condenação de se querer atribuir sentido a tudo, temos a figura do novelo. A imagem do novelo é uma das mais fortes da obra; “Tudo ia tão bem quando era só um novelo, definição do fio enrolado em quantidades” (*Divertimento*, 2003, p. 40). No entanto, logo as pessoas querem ver mais que um novelo (fios). O verdadeiro olhar se esqueceria das definições, da falsa profundidade e o novelo poderia ser contemplado como o que é: “fio sobre si mesmo muitas vezes”. O quadro, os sonhos, o novelo, tudo deveria ser visto como o que são realmente, figuras. Desse modo, a arte e a literatura, agora livres das amarras da racionalização, poderiam caminhar, em liberdade, rumo a novas possibilidades de expressão – rumo a um novo olhar. É a isso que ele denomina expressão poética. É deixar que os sonhos sejam apenas sonhos, figuras livres de nossa vontade classificatória e racional de explicar o mundo em todos os seus detalhes.

Este tema (como olhar?) é dos mais importantes da obra, e, no seguimento desta, continua a ser desenvolvido. Na sequência, a impossibilidade de se ‘decifrar’ o quadro leva nossos personagens a um estado de inquietação em que a única maneira de se livrar deste *desconhecimento* é a investigação das prováveis correspondências do quadro. Essa prospecção da verdade levará, de forma emblemática, a uma busca pela cidade (pelo mundo, pela realidade) de signos que correspondam materialmente às intenções do quadro de Renato e até mesmo a uma sessão mediúnicamente em que significações transcendentais vêm à tona.

Essa busca, no entanto, é, desde logo, frustrante, pois sabemos de antemão que é justamente o caminho da decifração dos sentidos que deve ser evitado. Como olhar, então? Ou melhor, qual a resposta que a literatura e a arte em geral devem dar? Destaquemos que os sonhos, o sobrenatural, o transe, não são os únicos modos de, no romance, se buscar uma outra via de prospecção da realidade e de encontro com um outro olhar. Tal qual em sua obra crítica (*Teoria do túnel*), Cortázar não hesita em apontar a expressão poética (ou simplesmente a poesia) como a grande chave de acesso, como o grande caminho destruidor das fronteiras de gênero e motor de uma reconstrução do romance contemporâneo, sem as bússolas formais, sem os astrolábios ideológicos.

A proposição da via poética, ou melhor, a defesa da irrupção da poesia na prosa e no dia a dia, não é tratada apenas como um tema no romance, pois a obra em si é um grande exercício rítmico, uma grande confluência de gêneros, e, em cada página, se espriam

assonâncias, rimas, melodias próprias da poesia e mesmo dezenas de poemas que não se destacam da prosa. Os versos, os jogos de palavras e várias outras construções poéticas estão, de tal modo entrelaçados ao texto, que não é possível dissociá-los, pois são a possibilidade de transcender o mero olhar, de romper as barreiras do gênero romance e de se ingressar numa outra ordem. Neste ponto, vemos como a poesia é identificada às dimensões mais abissais de nós mesmos, áreas desconhecidas, pulsões apenas pressentidas e sonhos. Observemos uma fala de Inseto sobre uma personagem:

“cansada de ver como a insensatez tem fundamentos mais profundos que a verdade científica e como a reflexão termina se aliando com os impulsos primários para nos entregar ao capricho da pura poesia, do grande salto em direção ao que é mais nosso: o ato irracional” (2003, p. 73).

Tudo isso é realizado com grande método por Cortázar, que assume, anos depois em entrevista: “em meus romances, há longos capítulos que têm um movimento de poema... há um sistema de imagens, de metáforas e de símbolos...” (Bermejo. *Conversas com Cortázar*, 2002, p. 19).

No entanto, essa incursão do poético na prosa não quer dizer uma atitude como a surrealista de se entregar gratuitamente ao onírico ou à mera destruição das formas. Não. Cortázar não adere nesta obra a nenhum movimento. Ao contrário, seu *alter ego* transita à margem, buscando seu próprio caminho. Lembremos uma outra citação importante:

Há de chegar o dia em que os acontecimentos que realmente interessam serão fixados com uma linguagem isenta de toda ordenação formal, e sem que uma prematura entrega à pura expressão poética torne incerto e ininteligível o instante perfeito que se quer solenizar (2003, p. 123).

Neste momento temos uma espécie de proposição estética, que descarta tanto a literatura tradicional quanto ações como a surrealista. Defende-se o ingresso da poesia, mas não o fim da prosa; defende-se a reinvenção do romance pautada na mistura de gêneros e no contato com outras expressões artísticas, mas não a liquidação do romance. Seu romance não pertence ao cânone de uma literatura tradicional, mas é um romance. A ausência de descrições, a fragilidade do enredo, a presença de um narrador mutável, o ritmo poético, tudo isso, aliado à presença do autor na obra<sup>19</sup>, constituem uma revisão dos caminhos da literatura já proposta na teoria do túnel. O que vemos é a primeira tentativa de se chegar a algo novo e de pôr em marcha o antes esboçado na teoria.

<sup>19</sup> A ideia de que o autor assuma sua voz no romance já está na Teoria do túnel e, a exemplo de Inseto, muitos personagens de seus romances são uma espécie de *alter ego* de Julio Cortázar, como Juan, de *O Exame Final*, Andrés Fava (do *Diário de Andrés Fava* e de *O Livro de Manuel*), Medrano, de *Os Prêmios*, Horacio Oliveira, de *O Jogo da Amarelinha*, o Juan, de *62 Modelo para Armar*, até que desemoquemos no próprio e assumido Julio de *Nicarágua tão Violentamente Doce*.

Essa tentativa, chamada pelo próprio Julio de “novelinha”, não foi publicada em vida por, ainda segundo seu autor, conter franjas, ou seja, excessos. No entanto, Julio a guardou, pois sabia de sua importância, de seu frescor, de suas qualidades. Na entrevista a Bermejo, ele comenta que tem guardados um romance imenso e duas novelinhas curtas (2002: 26). Entre essas novelinhas temos *Divertimento*. Mas não qualquer divertimento, pois Cortázar considera os jogos, nossa dimensão lúdica, como essenciais à criação literária. O lúdico para ele sempre foi uma atividade profundamente séria. Mas não é hora de nos estendermos em demasia. Passemos adiante e ataquemos o paradoxo do ingresso na vida gregária. Inseto reflete (2003: 101) sobre sua atitude de solidão, pensando no julgamento a ser imposto futuramente aos que agem como ele. Este julgamento (sua condenação) virá, para ele, quando o mundo estiver repleto de formas comunistas de vida. Temos aqui uma espécie de vaticínio que não se confirmou, ou, antes, uma esperança que o capitalismo solapou. Como ele age?

Sua solidão, sua renúncia à ação, seriam formas de escapismo – “a covardia da geração de 40”. O desencanto pela vida (que engendra solidão, escapismo) seria uma das características da geração de Cortázar. Como livrar-se deste nihilismo e ingressar na via gregária? Esta pergunta não é respondida neste romance (e nem nos próximos romances de Cortázar), mas já temos aqui a autoconsciência de que os solitários deste mundo precisam convergir para um ponto de ação, mas somente após a superação de outras indagações, como: “Por que e para que devemos engrossar as fileiras?”; “a solidão não seria uma forma de liberdade?”; “que ação seria essa, o compromisso com a arte ou o compromisso político com os movimentos sociais?”.

O homem que escreve *Divertimento* ainda não era aquele que militava pelas causas revolucionárias, a ponto de escrever um *Livro de Manuel*, nem mesmo aquele que a tudo esgota, abrindo caminhos para as respostas de uma vida inteira, de *O Jogo da Amarelinha*. Não, mas em *Divertimento*, com sua aparente leveza, as grandes questões que perseguiram Julio já afloram com toda força.

Passemos a *O Exame Final*, obra que discute, principalmente, a noção de escapismo. É importante lembrar que, na teoria do túnel, Cortázar observou que a década de 30 vê o declínio do esforço extra-estético e a recaída em moldes literários. A rebelião contra a literatura tradicional dá-se, infelizmente para Cortázar, pela via escapista, pela porta de escape da experiência pessoal. É uma agressão à literatura porque ela, em suas formas mais altas,



nunca foi literatura escapista, mas de compromisso e não uma fábrica de sonhos, como bem representado em *A Rosa Púrpura do Cairo*<sup>20</sup>, de Woody Allen.

Passemos a *O Exame Final*. Cronologicamente, *O Exame Final* (1950), escrito após *Divertimento* (1950), daria a impressão de uma continuação deste último, principalmente pela reincidência de algumas questões de que nos ocuparemos a seguir. No entanto, essa continuidade é sutil demais ainda no plano da escrita. A ausência de um enredo, o perambular sem rumo dos personagens, a centralidade das discussões estéticas e políticas, a mistura de gêneros, a presença do incompreensível e dos sonhos já estavam em *Divertimento*, mas agora uma névoa paira no ar, deixando-o pesado – o nevoeiro que ameaça obscurecer (e consegue) o futuro da Argentina. Como vemos, o componente político, ainda que no nível da metáfora, faz com que este romance transcenda o anterior, enchendo-o de novas questões (a principal é o papel do intelectual) e instaurando um possível caminho: trazer para a obra o *palpitante* das ruas para que a realidade possa ser desmistificada – Cortázar continua perfurando o túnel. Mas façamos uma pausa e tentemos apontar um núcleo de ações (algo difícil, pois enredo, ações e descrições de personagens são aspectos relegados a segundo plano no livro).

A trajetória de Juan e Clara antes do exame final e o respectivo resultado deste exame compõem o grosso da narrativa. O que se tem (de verdade) é um grande perambular meio sem destino por uma Buenos Aires igualmente perdida. O que acontece de fato? Quase nada, nem mesmo o tal exame. Um verdadeiro cruzado de direita naqueles que esperam um romance tradicional, com seu tradicional ajustamento, com seu enredo, seu clímax, suas peripécias tão aguardados, mas nunca contemplados pelo romancista. Mas perambulemos com nosso casal de intelectuais.

Juan e Clara gravitam em torno de um espaço que bem pode ser uma metáfora de nossas instituições educacionais, como a faculdade. Este espaço, a Casa de leitura, (uma figura, portanto) é um dos enigmas do livro, pois que é um lugar inventado para servir como imagem da intelectualidade portenha. Nela, discute-se, por exemplo, a diferença entre pensar e ter informações, que é uma das questões referentes à casa de leitura (1996, p. 10), assunto que expõe uma fragilidade da geração de Cortázar, que privilegiaria a caótica absorção dos cânones ocidentais em vez de lançar as bases para uma obra própria. As pessoas apenas lêem ou ouvem leituras na Casa. Essa tendência de apenas absorver as obras sempre seria apontada por Cortázar tanto como um vício da intelectualidade argentina (dele também, em

---

<sup>20</sup> Filme de 1983 em que uma personagem esquece, por momentos, sua miséria vivendo uma fictícia existência nas escuras salas de cinema.

determinado momento), como uma entrega sem sentido e sem crítica ao cânone ocidental, além de uma forma de escapismo. E este é justamente o paradoxo de Juan, que, ao mesmo tempo em que deseja ser admitido na Casa, sente uma sensação de inutilidade, de parasitismo, de falta de ação, de divórcio com o campo da criação literária e com a realidade de um mundo que caminha para a ruína política. Mas vamos apresentar os contrapontos do discurso.

Andrés Fava e o Cronista são, além de Juan, dois personagens maravilhosos de Cortázar. Tão diferentes entre si, eles debatem (sem realmente debater) perante um Juan preocupado mais com a postura do intelectual. Estes dois se juntam ao casal e desse encontro nascem as questões e os enfrentamentos verbais que dão o tom do livro. Até esse momento, há a cristalina predominância do universo estético como grande questão do livro, porém, é precisamente este universo que se quer transpor. Vejamos um pouco mais sobre nossos personagens em seus debates meio socráticos.

Andrés, às voltas com a escrita de seu diário, e o Cronista, com sua ocupação de jornalista, parecem menos perdidos que um Juan sempre em condição flutuante, incapaz de centrar-se. Sim, um Juan no mundo da lua – é assim que ele é descrito, mas também é de lá que ele quer fugir. Nesses termos eles debaterão. O quê? Principalmente a noção de escapismo. Essa é a questão que já preocupava Inseto em *Divertimento*. O problema é que Juan só se importava com leituras, mas no fundo ele achava que deveria haver um propósito maior. Ao dirigir-se a Andrés, nos fala Juan: “Por que estamos aqui na casa? Os melhores livros estão do lado de fora” (*O exame final*, 1996, p. 22). Essa idéia articula-se com a imagem da casa de leitura, com a concepção de Inseto (de *Divertimento*) de que é necessário manter os olhos abertos à realidade porosa que nos escapa e com a teoria do túnel, que propunha uma libertação dos cânones.

A questão, no entanto, desloca-se rapidamente para outra pergunta: por que escrever? O próprio ato de escrever e a profissão do escritor sofrem ataques irônicos, com a crítica ao fato de, na Argentina, todos escreverem naquele tempo, embora para poucos. Aqui se questiona o próprio valor da produção. Pra que escrever então, se escrevemos para poucos, para os amigos? Eis a dúvida de Juan. Vejamos duas referências diretas ao assunto na mesma página: “você escreve um troço e cinco ou seis parentes lêem” e “um monte de gente escrevendo para três, oito, vinte pessoas” (*O exame final*, 1996, p. 41).

Essa ausência de sentido para o ato da escrita atormenta cada vez mais nossos personagens (principalmente Juan), contribuindo para a instauração de um clima de niilismo e até mesmo de pessimismo com o alcance da produção intelectual, incapaz de influir na

realidade e trancada numa espécie de torre de marfim. Parece que se nos é dito (reiteradamente) que, enquanto lá fora o mundo marcha para uma série de dramáticas definições, o escritor argentino apenas assiste isolado aos acontecimentos. E é esse medo do isolamento intelectual que se repete amiúde, como em: “quanta besteira já se disse sobre a nossa solidão, nosso escapismo” (1996, p. 25). Esse ato solitário de escrever para não ser lido seria, então, nada mais que uma forma de divórcio com o mundo, algo que Cortázar critica em sua geração. O que falta então?

Falta justamente a *ação* (Ibid. p. 43), pois eles (os intelectuais portenhos) apenas falam sobre o que lêem e sobre o que escrevem. E é aí que Juan sente uma suspeita terrível e triste de parasitismo, de não ser necessário à sociedade. Mesmo Andrés, ao comentar a questão diz: “há nisso tudo um certo escamotear, uma traição” (Ibid. p. 44). Traição à realidade, à vida, à ação, concorda Clara na mesma página. Cabe a Juan (o fomentador dos temas) dar o arremate recaindo na noção de escapismo: “não temos grande coisa a dizer porque passamos a vida tentando não nos comprometer, e terminamos por fazer uma obra como escapismo asqueroso” (Ibid. p. 48). Observamos que é o papel do intelectual que está em jogo.

Mais que um momento existencialista, o que temos é uma grande angústia de Juan/Julio com relação às impossibilidades da literatura de se tornar agente de transformação do mundo. Apesar de seus interlocutores concordarem, é a Juan que a questão mais assusta. Observemos o que Clara diz de seu Juan:

Filologia, analogia, semântica, simbolismo, que coisas lindas, como poderíamos viver bem com elas. Mas não, Juan tem de se salvar desses clichês, tem de encontrar a si mesmo e a sua razão de ser. A isso ele chama de concretizar uma obra ou as bases de uma obra (Ibid. p. 51).

Esse é um dos fundamentos de toda a produção romanesca de Cortázar, pois a obra e seu autor precisam dar um salto em direção ao mais profundo de seu ser e deixar (após um processo de destruição e reconstrução) emergir algo novo, autêntico, fruto tanto da reflexão quanto do mais íntimo e sensível de nós mesmos.

Apenas após esse salto o novo homem pode entregar-se à segunda etapa: chegar à ação. Estes são os grandes problemas, portanto: fazer alguma coisa e por quê? É na superação deste hiato que Juan poderá encontrar a paz e o seu caminho de Damasco e deixar de carregar nos ombros a tristeza de sentir um parasita.

Já Andrés, apesar de concordar com a falta de força do intelectual (principalmente o escritor de ficções), busca justamente o isolamento, para, de lá, lançar as bases de sua (Andrés) obra. Ele, na verdade, opta todos os dias por não optar, preferindo se ilhar dentro da

própria comunidade em busca de uma sonhada autoconsciência total (Ibid. p. 142). Seu adiamento de tantos projetos e sua distância do mundo advém de uma cultivada e necessária solidão. E assim, embora menos alegre do que antes, nosso Andrés (personagem tão querido de Cortázar) talvez chegue à culminação de sua obra – voltaremos a falar dele em *O Livro de Manuel*.

Desse modo, embora com pensamentos divergentes, Juan e Andrés lutam com seus demônios interiores esperando que desse embate nasça algo como um homem novo ou, ao menos, uma nova obra. Esse novo é o homem sem Deus, sem os grilhões do ocidente, sem as normas escolásticas. Mas quando este novo virá? Eles continuam se perguntando.

Por último, e já me estendendo demais nessa obra, é necessário apontar a presença marcante da irrupção poética até mesmo no mais trivial (como no episódio da couve-flor) e a grande mistura de gêneros, de linguagens, num grande entrecruzamento de textos. Mas prossigamos. Está na hora de falarmos sobre o *Diário de Andrés Fava*.

Se há uma relação temática e estilística entre *Divertimento* e *O Exame Final*, nesse *Diário de Andrés Fava* temos um caso diferente. O *Diário* fazia parte, originalmente, da estrutura de *O Exame Final*, mas Julio observou, sabiamente, a condição excêntrica dos fragmentos de diário e resolveu agrupá-los e assim constituir uma obra em separado. A atitude poderia sugerir uma tentativa de atribuir unidade e coerência às obras, mas não. O que temos neste *Diário de Andrés Fava* é um texto de miscelânea onde as fronteiras entre gêneros não existem mais e nem qualquer ordem formal rígida. É, em suma, um texto em liberdade, meio diário, meio ensaio crítico, meio poema, meio ficção, meio tudo e ao mesmo tempo nada. Mas vamos ao texto.

Logo na primeira página uma fala de Andrés (o autor do diário) dá o tom de suas posições a respeito da literatura tradicional da qual ele almeja fugir: “O que se costuma chamar de clássico é sempre um certo produto obtido com o sacrifício da verdade e da beleza”. É evidente e direta a postura contra a literatura tradicional e seus cânones, já exposta na teoria do túnel, coisas às quais este diário não se conformará.

O *Diário* – aliás, em *O Exame Final* Andrés utiliza, por brincadeira, a expressão noturnário – é visto pelo seu autor (Andrés) como uma construção que não alcança a coerência, a ordem e o estilo (1997, p. 10). E é isso mesmo, pois o que temos é uma sucessão um pouco aleatória de colagens, de fragmentos organizados ao sabor das marés, um pouco como aquela famosa guitarra. Daí sua beleza, sua leveza e outros *ezas*. Um diário sem datas,

sem ordem cronológica e que contém a indefinível soma dos dias de uma busca, principalmente, por um novo caminho para a literatura.

Essa busca não passa pela construção de um novo paradigma formal, mas sim pela apreensão do que nos foge cotidianamente, daquilo que ainda não tem nome, do que apenas se deixa entrever, ou seja, de outras instâncias além da razão. O próprio Andrés, ao esperar o ônibus, entrevê um segundo de beleza perfeita e depois o retorno ao movimento, aos gritos (1997, p. 8). É em momentos assim que uma espécie de anúncio de uma revelação se instala para quase ao mesmo tempo escapar. Daí as constantes menções a Rimbaud, poeta deambulatório e visionário, e aos sonhos e à própria fadiga, instâncias que servem de estímulo, de trampolim para que essa revelação (que nunca chega a materializar-se) aflore.

Apesar de não se deixar cristalizar, este anúncio de uma alteridade é o que permite a Andrés certa liberdade de movimento, não pelo mundo sólido que julgamos existir, mas sim pela geléia, pelos poros, imagens que, para ele, dariam mais conta do mundo. Sua escrita, então, passa a refletir essa busca e o verbo torna-se veículo rumo à conquista de outros territórios, estranhos é verdade, mas plenos de possibilidades. Como ele mesmo diz: “acho que escrevo para experimentar, do lado hedonista, o medo estranho” (1997, p. 13). A beleza do estranho: *omni ignoto pro magnífico*.

No entanto, se a escrita quer entrar em contato com o estranho, a literatura deixaria de ser uma via substitutiva, um sucedâneo, uma substituição (1997, p. 21), pois potências ainda mais incompreensíveis viriam à tona. E é neste ponto que uma grande questão do livro surge: qual a linguagem que poderia nos permitir o vislumbre não só do estranho, mas também de uma nova literatura? Antes de responder vejamos o que Andrés diz de nossa usual e racional linguagem: “A linguagem me impede de expressar aquilo que penso, aquilo que sinto. Mais certo seria dizer: ‘aquilo que penso, aquilo que sinto, impedem-me de chegar à linguagem’” (1997, p. 21).

Se a nossa razão e a nossa linguagem nos impedem de ultrapassar a via substitutiva da literatura – e agora respondendo à pergunta anterior – apenas a linguagem poética, mais autônoma em relação à realidade, fundindo verbo e pensamento (1997, p. 22), poderia nos proporcionar um novo caminho. Enfim, como em seus ensaios de 1947, como em sua teoria do túnel, temos aqui a defesa da irrupção do poético na prosa como mecanismo de alcance de outras instâncias cognitivas e, principalmente, como a grande arma para a conquista de uma nova literatura. A irrupção da poesia em qualquer gênero verbal contemporâneo, e, por conseguinte, a liquidação dos gêneros enquanto tal, são elementos já sentidos na obra que

Andrés escreve aos nossos olhos. A linguagem o estava vencendo, com seus ritmos e torções – assim constata Andrés, bem como em “o que primeiro notou foram as mudanças no ritmo verbal e adeus à prosódia” (1997, p. 54). Foi aí que, tanto o autor-personagem Andrés, quanto o ensaísta Cortázar, intuíram o fenômeno contemporâneo e novas possibilidades para a literatura.

Mas não se trata apenas de permitir a irrupção do poético, com seus ritmos, assonâncias e sua liberdade formal, ou acabar com a ordem na pontuação, além disso, vem a necessidade de substituir a enganação da idéia, sua conceituação pela coisa em estado bruto. A figura apenas (1997, p. 55). O que se quer dizer é que a obra não precisa apresentar uma idéia racionalmente acabada, como uma tese ou um sistema de pensamento. Não, a nova obra não deve representar, mas sim apresentar; não deve fechar um círculo racional, mas apresentar a coisa em estado bruto; não deve mostrar o único caminho, mas sim um sistema de imagens que permita ao leitor-ponte uma pluralidade de significações ou mesmo a não-significação direta. Só assim, cheio de imagens e de figuras, o leitor, como se estivesse perante um quadro surrealista, poderia ir descobrindo as dores e delícias do encontro com novas possibilidades de significação. É por isso que Andrés nos lembra o tempo todo de que é preciso tomar cuidado com o realismo ao escrever, pois a literatura deve tender para a criação independente, para a liberdade do escritor e do leitor e não para a representação fiel da realidade (1997, p. 63). Como escreveu Ítalo Calvino, outro escritor de histórias fantásticas:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, de vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (*Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 114).

Essa nova literatura carece também de um novo homem, que não ache “que viver significa projetar-se num sentido” (1997, p. 23), que não marche na mão única que o leve aos velhos modelos. Uma nova literatura e um novo homem é isso que se defende o tempo todo; verbo e homens mais livres, mais abertos a descobertas de outros territórios. Daí a presença tão forte dos sonhos, das nuvens e mesmo da admiração pelo saber silencioso e sem ambições dos animais.

Daí também o ataque à crítica que crê que uma obra possa ser ‘explicada’ pelas correspondências com o mundo, com a realidade, como o livro de Murray, que tenta explicar a obra de Keats pela comparação entre os versos e as correspondências. É o erro de sempre,

segundo Andrés. É preciso algo mais que a crítica esclarecedora de todos os significados e que a máquina literária tradicional, sempre em busca da recorrência de uma criação absoluta, sem erro, como se o verbo pudesse dar conta de tudo. É contra tudo isso que Andrés luta, esse mesmo Andrés que já não sente prazer em algo ordenado e que quer desfazer a horizontalidade sucessiva, tudo isso numa vivência global (1997, p. 56).

Nem a obra que explique o mundo, nem a obra que explique a obra, como diz Andrés: explicar me aborrece. Explicar, sempre dar significado a um fato, a um objeto, justamente o que o autor deixou para trás (1997, p. 51). O que Andrés-Julio observa é a distância cada vez maior entre o fato e a explicação. Como presente na crítica: “como fulano está longe da pintura” (1997, p. 54) ao se comentar a crítica feita às obras tanto de Cézanne quanto de Keats.

Um outro aspecto fundamental que já se encontrava na teoria do túnel é a presença do escritor na obra, pois dela este é inseparável. O tal distanciamento é criticado, pois o homem que escreve, no caso Julio, está também envolvido com a matéria escrita. Por isso é tão comum encontrarmos traços biográficos de Cortázar em seus textos. Como elementos biográficos na obra temos: as menções à escola normal onde Cortázar estudou; o ato gregário de sair andando, à toa, que o próprio mencionou ser uma característica de sua juventude (1997, p. 41); o fato de Cortázar ter realmente nascido em 1914 numa cidade ocupada, Bruxelas (1997, p. 46) e as várias referências biográficas de Cortázar a pessoas que com ele conviveram, como a Borges (1997, p. 49-51). Não se trata de se auto-biografar, mas sim de nunca se esquecer que é a subjetividade do escritor que se derrama nas páginas. E por que não? Se já não há fronteiras entre os gêneros, por que a obra literária não pode conter o homem que escreve? Pra quê tanto distanciamento? Ao longo de sua obra não serão poucas as vezes em que o Julio vai aparecer no meio da narrativa.

Por último, apesar da clara preponderância de discussões estético-literárias na obra, este *Diário de Andrés Fava* também repisa a noção de escapismo por meio de um forte clima existencial – o que não surpreende, tendo em vista que Cortázar é um grande leitor de Sartre. Durante todo o livro vemos um Andrés angustiado pela consciência culpada do vazio, não só de sua geração artística, mas de seus próprios projetos e de sua vida. Ele sente à flor da pele sua própria precariedade, sua inutilidade enquanto homem e enquanto escritor. Já em Paris, Andrés deixa que Julio fale sem qualquer pudor sobre a derrota da geração de 35, sobre as impossibilidades do escritor e sobre as incertezas políticas. Quão distante está Andrés-Julio daquele homem que escreveria *O Livro de Manuel* ou *Nicarágua tão Violentamente Doce*. O

que vemos neste diário é um homem descrente das ideologias políticas [“toda teoria comunista é indigna” (1997, p. 41)] e insatisfeito com os descaminhos da literatura de seu tempo. Um grande desajuste, um desassossego existencial, que explicam, de certo modo, porque o próximo romance deveria vir apenas muitos anos depois. Lembremos que *Os Prêmios* foi publicado quase dez anos depois da escrita de *Diário de Andrés Fava*. Chegou a hora de *Os Prêmios*, a transição entre as duas primeiras fases do romancista.

## **2.2 Uma explosão de luz: uma leitura de *Os Prêmios*, de *O Jogo da Amarelinha* e de *62 Modelo Para Armar*.**

*Os Prêmios* marca o retorno de Cortázar ao gênero romance, sendo sua primeira tentativa bem sucedida. O livro obtém certo sucesso e apresenta um escritor mais maduro que em suas obras de fôlego anteriores. A obra deixa patente um autor mais senhor de si e o texto ultrapassa a sensação de estarmos diante de apenas um experimento, como ocorre com os livros da primeira fase. Lancemos o foco sobre ele.

Num restaurante de Buenos Aires, vinte contemplados por uma loteria turística esperam não sei quem que lhes dirá o navio e o destino de uma viagem da qual nada sabem. No entanto, e para pasmo dos personagens e dos leitores, nem na hora do embarque o mistério é desfeito.

Assim se passará este romance, cheio de enigmas, de passagens secretas, de porões e de corredores escuros, de segredos e de desconfianças, onde nada é tão comum quanto pensávamos.

No início do livro uma epígrafe nos prepara para o encontro com personagens vulgares, no sentido de pessoas comuns, heróis comuns, tema que será debatido por Pérsio (indivíduo afeito a fabulações) na embarcação.

O sumário do livro é interessante por conter um aparente esquema clássico de romance, com prólogo, três capítulos e um epílogo, mas não se trata de um romance clássico ou convencional, até porque a obra é pautada por grandes paradoxos. Durante o livro vários deles vão se deixando entrever, como a conduta dos partidos da guerra e da paz, ou, para se ser mais preciso, o grupo dos conformados e dos inconformados.



Apesar das ações se condensarem em três dias, os laços entre os vinte personagens sofrem uma infinidade de choques e de deslocamentos e cada um vai reagindo de modo particular à nova experiência de desterritorialização que a viagem enigmática e o abandono da vida rotineira lhes impõem.

A impossibilidade de comunicação, no entanto, é uma tônica do romance, que se deixa ver em: Medrano, único que embarca sozinho; em Raul, com sua busca pelo amor; em Paula, com sua pulsão de morte; em Cláudia, com seu desencanto; em Pérsio, com seu mundo imaginário; em Restelli, com sua “vidinha” de professor solitário; em Don Galo, com sua “rica” solidão; em Felipe, com sua juventude despontando; em Beba, com a falta de um par de sua idade; em Jorge, pelo mesmo motivo; em Lucio, por sua interdição amorosa; em Nora, com suas indecisões e no motorista, cujo nome nem é mencionado. Enfim, a viagem é uma espécie de possibilidade de se estabelecer um contato, daí a importância das portas como uma imagem dessa possibilidade.

Esteticamente, o livro apresenta uma ironia constante como arma de defesa de seus personagens, polaridades culturais e econômicas que põem em choque estes mesmos e grandes discussões políticas e estéticas que só contribuem para aumentar a sensação de incomunicabilidade dos personagens. Apenas um narrador onisciente consegue vazar essas barreiras e apresentar ao leitor um variegado panorama de relações, na maioria das vezes conflitantes. E entremeados à já quase inexistente linearidade temos os muitos monólogos de Pérsio – talvez o mais solitário dos personagens de Cortázar. Assim como outros personagens de Cortázar, Pérsio defende, desde o início, a necessidade de vermos por mais de um ângulo e de buscarmos um outro sentido (1975, p. 29). Estes monólogos de Pérsio falam de muitas coisas. Vejamos algumas delas.

Em seu primeiro monólogo (A), Pérsio deseja uma síntese do universo que contempla, como se isso pudesse conduzi-lo a uma apreensão mais total e mais verdadeira do mundo. A entrevisão de uma janela que possibilitaria a apreensão simultânea de vários espaços possibilitaria essa síntese total<sup>21</sup>. E, ao falar em jogo, reflete sobre a sorte no entrecruzamento de todas aquelas vidas por um fato fortuito (1975, p. 29-30). Essa preocupação com outras

---

<sup>21</sup> Na (p. 74) temos a teoria de Pérsio sobre a simultaneidade através do guia das estradas de ferro de Portugal e da forma como contemplar tudo isso, ou seja, apagando as palavras e imaginando. Já no monólogo D, Pérsio está convencido (p. 80) de que uma ordem apenas apreensível por analogias rege o caos da vida e de que deve haver um ponto central onde cada elemento discordante pode chegar a ser visto como um raio de uma roda, ou seja, como a parte de um todo. A figura que sempre representa essas questões é a *Guitarra*.

relações que influenciam nossos destinos – muito além das noções de livre-arbítrio ou religiosas – mereceria mais tarde uma obra própria (*62 modelo para armar*).

Apesar do seu isolamento intelectual, algo o perturba. E assim, Pérsio revela uma possibilidade de contato – a renúncia a um pouco de si para se aderir a um conjunto, a um todo, algo bem expresso na figura de uma centopéia, com sua infinidade de pernas a compor, harmoniosamente, um mesmo ser (Ibid. p. 31). Para completar o leque dos temas iniciais, Pérsio prega que só uma *visão poética* pode abranger o sentido das figuras, ou, para ser mais direto, pode nos revelar a verdadeira face das coisas.

Porém, neste livro outros personagens também costumam pegar das idéias e elaborar reflexões filosóficas ou estéticas. Medrano, por exemplo, lembra que todos temem uma suspensão do futuro, por isso a indeterminação inquieta os passageiros do navio (Ibid. p. 45). Já sua principal interlocutora (Cláudia) complementa a afirmação de Medrano com a observação de que as pessoas preferem sempre a repetição (Ibid. p. 69).

Estas antíteses – certeza x incerteza, conhecido x desconhecido, indeterminação x repetição –, provocadas pela desterritorialização imposta pela viagem, na verdade dão o tom do romance e são motivadas pela observação do quadro *A Guitarra*, de Picasso. Neste quadro, o que mais provocou assombro aos primeiros que o contemplaram foi o fato de que seus significados não estavam tradicionalmente expostos. Ao contrário, sem o título, ficaria difícil uma interpretação tradicional. É a partir de sua liberdade formal, de seu método de colagens aparentemente aleatórios, que podemos vislumbrar uma nova concepção de arte não mais atrelada à cópia da realidade e à significação única. O quadro de Picasso não apresenta explicitamente uma guitarra, cabendo ao observador a tarefa de construir, ou não, uma significação. É o observador que se coloca no centro, agora cúmplice do artista na tentativa de preencher os vazios. Trata-se de um modo diferente de apresentação, por parte do artista, e de apreensão por parte do observador, que descobre a mão do pintor, seus esforços de colagem numa obra que revela o desnudamento do processo criativo. De volta ao romance.

E assim, como naqueles filmes de Antonioni, acabamos por perceber que, mesmo na mudança persiste o pesadelo da incomunicabilidade humana, bem expresso nos diálogos entre Paula e Cláudia, personagem que admite viver num mundo de literatura. Quanto a Paula, esta deságua sua vida por um estado de precário adiamento, onde o mais tangível perde sentido, apaga-se, numa banalização da existência.

Já os diálogos entre Cláudia e Medrano giram em torno dos mais diversos temas, mas, sobretudo, da entrega a uma forma mais plena de vida, que às vezes passa pela abdicação da

solidão e pela conseqüente entrega ao amor, do um ao dois, só para ser simplificador. Entre os diálogos mais interessantes está o travado entre Cláudia e Medrano sobre a necessidade da simples vida e dos medos de sair de si, o que provavelmente motivaria (os medos) um fracasso cotidiano e social por parte de Medrano.

Voltemos aos monólogos de Pérsio, que, em outro instante de esvoar de asas, tenta encontrar-se com as impossíveis apreensões. Ele fala muito em entrevisões, em paravisões no monólogo marcado como E, talvez. seu monólogo mais belo, onde fala de Schopenhauer, de encontros e de arranhões, em se arranhar. Em suma, fala dessa outra dimensão, que insiste em lhe escapar, como aqueles sonhos do qual nos esquecemos tão logo acordamos, mas que deixam um gosto de algo ainda não provado. E é ele quem remete à epígrafe do livro, aos personagens comuns, à ideia das pessoas vulgares e do barco como uma instância qualquer da vida, uma imagem. É uma das páginas (193) mais importantes, pois a concepção de Cortázar sobre o fantástico (ou insólito ou absurdo, como queiram) sempre passou pela sua localização justamente no mais trivial, rotineiro, cotidiano nosso de todas as horas. É nas minúcias, no mínimo, que as coisas acontecem e não nos instantes de falsa glória ou grandeza, pois isso seria a literatura tradicional, território dos colossos, dos heróis acima dos simples mortais. Em vez disso, o que temos são homens como Medrano, que sentem à flor da pele o desassossego, a sensação de algo que é impossível apreender com nossa tão estimada razão.

Já Paula e Raul apresentam uma importante tese sobre a literatura, sobre a nova obra, sem muletas, sem entradas fáceis, colocando-se contra o romance-molde-padrão. Paula não quer mais saber de efeitos, de truques infantis, de entradas e de saídas fáceis, de fabricações, daquelas muletas que nos conduzem à interpretação eterna. Ela não quer mais sofrer o efeito de fora para dentro, do autor sobre ela, do texto que lhe infunde um único significado (1975, p. 200-1). O que se está condenando, então? A resposta a essa pergunta vem em outro monólogo de Pérsio, que contém o seguinte:

Mas com a fala de todo dia só se chega a uma mesa cheia de iguarias, a um encontro com o shampoo ou à navalha, à ruminção de um editorial sisudo, a um programa de ação e de reflexão que este papel de lixa incendiado sobre minha cabeça reduz a menos do que cinza (1975, p. 208).

Se com nossa fala diária, coloquial e objetiva, não vamos a grandes lugares, “como entrever a terceira mão sem ser já unha e carne com a poesia?”. Sim, talvez a irrupção da poesia num mundo melancólico e sem beleza traga algum significado menos reificado, como “uma música que enche a boca de Carlos López de um profundo gosto de morangos, de cansaço e de palavras” (1975, p. 223). Mas será cômodo perpetrar esse outro estado de coisas,

“entender a antiguitarra, como a antimatéria, uma terceira mão sideral, o anti-ser, a terceira mão?” (1975, p. 267). O homem não sabe a resposta, e porque não sabe, talvez ele possa sentir tudo com mais veemência, numa experiência mais visceral no contato com a realidade.

Enquanto isso, Medrano chega à cláusula de sua existência, ao perigoso momento de decidir entre uma “seca repulsa de fantasmas e de projetos” ou um encontro que talvez lhe apague um ranço de coisas não vividas, de amores não despertados. De um lado, a “liberdade fundamentada numa falsa higiene de vida, um desejo egoísta de dispor de si mesmo a cada instante de um dia repentinamente único, sem lastros de ontem nem amanhã” (1975, p. 271), de outro, a vontade que lhe sobe às faces de participar plenamente do espetáculo nem sempre feliz da vida.

Ao final, não chegamos a descobrir o que havia na popa do navio, apenas que Medrano ali perde sua vida, após ter se entregado à ação. Ele, “o único que soube alguma coisa da popa já não pode falar. Subiu as escadas da iniciação? Viu as jaulas das feras, viu os macacos pendurados dos cabos, ouviu as vozes primordiais, encontrou a razão ou o contentamento?” (1975, p. 337). Nunca saberemos. E Pérsio “vê mais uma vez que o músico não tem rosto, que só existe um escuro retângulo preto, uma música sem dono, um cego acontecer sem raízes, um barco flutuando à deriva, um romance que acaba” (1975, p. 338). A guitarra apenas, a figura apenas, a imagem apenas, sem aquelas explicações, teses, chaves de acesso. Depois do final ainda temos a nota do autor, contendo: a questão dos monólogos de Pérsio, que quebram a linearidade; a super-visão de Pérsio que aponta para outra dimensão ou outros alvos; a noção de jogo; e o livro que o foi levando.

Ao término de mais essa leitura, o que percebemos é a ruptura da linguagem, o ato de perfurar o túnel verbal cumprindo uma tarefa restitutiva. É o avanço em túnel, que se volta contra o verbal a partir do próprio verbo, denunciando a literatura como condicionante da realidade e avançando na instauração de uma atividade em que as convenções estéticas são substituídas pela expressão poética, a formulação mediatizadora pela formulação aderente, a representação pela apresentação. É a re-visão da realidade. Tudo isso porque Cortázar percebeu uma insuficiência essencial dos meios verbais. Nos monólogos de Pérsio, que quebram a linearidade, nas desconstruções do enredo, nos espaços em branco, nas falsas pistas, no indefinido, no entrecruzamento de diálogos, na irrupção da poesia no cantinho da prosa, nas construções belas e surpreendentes, notamos que, em *Os Prêmios*, Cortázar parece se aproximar daquilo que já enunciara nos ensaios teóricos, principalmente na teoria do túnel, e que agora está pronto para contemplar a luz do outro lado, do ouro dos princípios, do objeto

reluzente com o qual tanto sonhou, e que, por ironia, assim como naquele conto das *Mil e Uma Noites*, já estava tão perto dele desde o começo. Esse grande encontro com aquilo que sempre sonhou realizar dá-se em *O Jogo da Amarelinha*, obra que tornou ainda mais importante o nome de Julio Cortázar. Passemos a ela.

Falar sobre *O Jogo da Amarelinha* é algo perturbador para mim, algo que me desafiou várias vezes. Quando mais jovem, não pude perceber seu alcance, ficando daquela primeira leitura apenas o assombro face ao novo. Da segunda vez, já na faculdade, eu conhecia um pouco Cortázar e tratei de explorar suas possibilidades de leitura, seus simbolismos, suas metáforas, na busca de uma explicação que se negava a dar. Agora, depois de tantos livros e anos, depois que Cortázar tornou-se um autor muito importante para mim, volto ao livro, mas não como quem busca um significado, uma explicação, apenas me deixando levar por seu encanto poético, por seu mistério que já não quero desvendar.

Logo no início, ou melhor, antes do início, porque este livro “é muitos livros”, Cortázar nos dá um tabuleiro de direções em que podemos optar por duas leituras, dois caminhos, embora outros não sejam vedados. Esse é um primeiro desafio, pois seguir uma ordem convencional de leitura apresentará resultados diferentes de seguir saltando capítulos como quem joga o jogo da amarelinha. Confesso que percorri os dois caminhos (existem outros) e que prefiro o tabuleiro por proporcionar uma leitura cheia de rupturas, de quebras de tensão, de mudanças bruscas, de capítulos teóricos que quebram qualquer possibilidade catártica, de envolvimento, mas não recrimino os que abrem mão dos capítulos ditos “prescindíveis”, pois a todos foi dado o direito de escolher uma bússola, um astrolábio que, ao fim, não serve de grande coisa. Mas chega de digressões.

A obra é centrada em dois grandes personagens de Cortázar: Horácio Oliveira e Maga (Lúcia). Encontraria a Maga (Lúcia)? Essa é uma das intermináveis perguntas que Oliveira se faz. Reparem na simbologia do nome (Maga) e em outras figuras importantes, como a ponte. A ponte já surge no primeiro capítulo como um espaço onde o encontro entre os dois poderia se dar. Encontros casuais, mas nem tanto, pois a Maga é como um espelho terrível, por lhe revelar uma outra possibilidade de existência; ela é o alguém que teria feito o seu próprio percurso ter algum um sentido. Para ver a verdadeira Maga como ele queria, era necessário começar por fechar os olhos, já que o mundo-Maga era a “falta de jeito e a confusão”. Cansava-o a recusa de Maga a aceitar a suposta normalidade. A realidade.

Já o Clube da serpente é mais uma forma gregária tão presente na obra de Cortázar<sup>22</sup>. Esses grupos são como possibilidades de encontro, seja em torno de questões estético-literárias, seja em torno de questões políticas. Já a narração torna-se precária porque Oliveira jogava de pensar coisas, segundo o próprio, inúteis, como “os sapatos na mão da memória”, mas quando o jogo alcança um nível de seriedade, ele o muda, pois o dito jogo consistia, justamente, em recordar apenas o insignificante, o inofensivo, o perecido. Essa liberdade (cronológica, inclusive), no entanto, deixa entrever que todo o livro é narrado num vaivém temporal e por um narrador que atingiu um limiar. Seus itinerários, sua situação econômica, tudo se deixa ver logo de início, até pelo seu caminhar por entre montões de lixo, assim como seu transitar entre as tênues fronteiras da loucura e da razão, o que sugere ações já passadas. No entanto, o mais importante na obra, neste primeiro capítulo, também já se anuncia, que é a busca de Horacio: “Procurar era a minha sina, emblema de todos aqueles que saem à noite sem qualquer finalidade exata, razão de todos os **destruidores de bússolas**” (2007, p. 16). Que busca é essa que prescinde de bússolas, de orientação?

A busca de Horácio não era apenas por arames e caixotes vazios que encontrava na rua, de madrugada. Ele buscava um significado mais pleno para a sua vida, um propósito, a Maga, algo que não fosse apenas a realidade tão aceita de todos os dias. De suas buscas, a única coisa que realmente estava ao seu alcance era a Maga, mas sua necessidade de querer algo a mais o impedia de compreendê-la. Como ele mesmo dizia, não se podia apresentar a realidade a Maga em termos metódicos e suas formas diferentes de ver a vida os afastava e os apaixonava simultaneamente.

Sua impossibilidade de mergulhar num projeto ou na corrente cotidiana o jogava numa queda interminável na imobilidade. Ele andava alheado, derramado sobre outra figura de mundo. O que o exasperava, na verdade, era saber que nunca foi tão livre quanto naquela época em que vivia com a Maga, em que era embebido pelo Mundo-Maga, belo e perturbador ao mesmo tempo. Enquanto se maravilhava pelo olhar livre de Maga, ele tentava explicar a ela, com suas noções de ordem e de desordem, o caos portátil que julgava ser a vida. O aborrecia a cultura do Ocidente: eixo, centro, razão de ser, palavras, segundo ele, para o mesmo desconcerto. O que o lançava numa visão niilista da existência. E assim, para Oliveira, fazia tanto sentido construir um bonequinho de miolo de pão, quanto escrever um romance.

---

<sup>22</sup> Nos romances de Cortázar a formação de grupos é bastante comum: o “Viva como puder”, de *Divertimento*, o Cluny, de *62 Modelo para Armar*, a Roda, de *O Livro de Manuel* e o *Clube da serpente* de *O Jogo da Amarelinha* são alguns exemplos.

Horacio Oliveira parecia ver em cada ato uma confissão de falha, algo por ser feito, mas que estava além de suas forças. Era melhor, então, renunciar, pois isso era um protesto. Renunciar a quê? Talvez renunciar às mentiras coletivas. Desencontrado que estava, em Paris tudo era Buenos Aires e vice-versa; no mais profundo do amor, ele sofria e aceitava a perda e o esquecimento. Restava, então, o “caminhar pela vida com o passo do filósofo e do clochard, do mendigo” (2007, p. 28), como quem está de fora e apenas contempla o espetáculo humano. Isso talvez lhe proporcionasse o exercício de uma consciência mais vigilante, embora confundida pelos demais com uma apatia moderada, com uma desatenção atenta, até que uma saída fosse avistada. Oliveira partia do princípio de que a reflexão deve preceder a ação. Que ação? Nem ele mesmo sabia. Maga diz que ele é daqueles que olham os quadros – uma testemunha, apenas.

Sua vida era como a de um mendigo atrás dos signos da noite de uma Paris fabulosa, vendo o jogo da amarelinha. E suas testemunhas formavam o clube da Serpente: Horacio, Maga, Perico, Ronald, Etienne, Gregorovius. Entre eles, porém, Horacio e Maga viviam à margem de tudo, sem notícias de jornal, sem obrigações familiares ou morais. Enquanto brincava de se perder, Oliveira se dava conta de que a Maga estava constantemente se aproximando destes grandes “terraços fora do tempo”, que todos eles procuravam, dialeticamente, no clube. Enquanto o clube discutia o princípio da indeterminação na literatura, a Maga encontrava na folha uma imagem mais rica do que discutiam. Falemos um pouco da relação dos dois.

Os encontros davam-se sempre em locais de passagem, como pontes, ruas, quartos de hotel, etc. Encontravam-se magicamente em qualquer lugar, até num idioma só deles, o glíglico. No entanto, algo os separava, pois enquanto a Maga olhava o simples da vida com um olhar mágico, Oliveira parecia querer atirar-se num rio metafísico. A Maga não precisava “saber”, como ele; ela podia viver na desordem sem consciência da ordem. Essa desordem, no entanto, escondia uma ordem misteriosa. Daí o pedido de Horacio: “Deixa-me ver algum dia da mesma forma como vêem seus olhos”. Enquanto a Maga estava ligada ao mundo pelos signos do dia, Horácio vivia como um gato, com sua desorientação, com seu vagar, sempre procurando algo.

O mundo-Maga, de uma magia ligada às coisas tão simples, seduzia e ao mesmo tempo desnorteava Horacio, que acaba por se refugiar na fuga ou na loucura. Enquanto ela parece já ter achado uma senda, ele adivinha que, em algum lugar, encontrará uma chave, um encontro com algo mais mágico que lhe revele o que está além da mesquinhez costumeira do

cotidiano. Enquanto as palavras de Maga soavam tão simples, poéticas, sem academicismos, mas com descobertas profundas, Horacio falava sempre de uma nova ordem, da possibilidade de encontrar outra vida, mas sempre por meio de reflexões filosóficas.

Horacio era incapaz de compreender o estado-Maga, parecendo-lhe ela sempre à beira do desespero, mas possuidora de uma grande alegria. “Maga, você tremia pura e livre como uma chama, [...] como o primeiro canto do pássaro quando a madrugada surge” (2007, p. 233). E assim, amor e perplexidade se misturavam para aproximar e para separar para sempre a Maga de Horacio: “Nós, dois pontos num universo inexplicável”, “Uma interminável figura sem sentido” (2007, p. 235). Essa separação, no entanto, não significava para Horacio a cessação do amor; ao contrário, o fracasso do amor a Maga era como garantia desse amor, de sua continuidade, de seu não perecimento. Por onde andou ou se perdeu, seus dias e suas palavras eram a ela dedicados, pois era a Maga quem denunciava a falsa perfeição dos outros, era “o cego que nos ilumina”. Seus sinais, seu andar do outro lado do território, seu saber de certas coisas que horacio ignorava à força de sabê-las, tudo isso lhe apontava um caminho, uma janela. Só depois de perdê-la foi que Horacio percebeu que, enquanto ele se dispersava entre palavras e filosofias, ela simplesmente chegava e sentia. Sem se dar conta, ele deixou que lhe escapasse das sequiosas mãos o amor passaporte, amor chave, amor revólver, amor ponte, que sempre buscou, mas que não conseguiu reconhecer quando em sua posse esteve.

Tão distante de tudo, inclusive da felicidade, restava a Horacio vagar e divagar pelas noites em busca dos signos que lhe dessem a desorientação que finalmente lhe revelaria uma outra dimensão possível da vida. Falar por figuras, para ele, é a única maneira de nos aproximarmos de tudo o que está perdido e o livro deveria ser o ponto culminante dessa perdição, que, paradoxalmente, significaria o reencontro com o mais nosso, com o mais humano. Daí que surge assim, nos entremeios da obra, a teoria do livro-mais, que nada mais seria que um espaço de abertura, de possibilidades, de figuras livremente contempladas. A feitura desse livro-mais passava pela observação de que se compreende cada vez menos o que é um peixe ao olhar para ele fixamente, mas por esse caminho de não compreender é que podemos ir ficando cada vez mais próximos dele. Assim como a figura do peixe, no novo romance é preciso mostrar, não explicar. E o que revolta outro importante personagem (Etienne) é a mania das explicações. Está se falando, o tempo todo, sobre o encontro, a intercessão, o acesso, por meio de ilusões, a um plano, a uma zona inimaginável que não é acessível pelo pensamento, porque todo o pensamento destruía tudo no mesmo momento em que procurava aproximar-se, passa, necessariamente, pela não explicação. Um exemplo dessa



concepção é um capítulo (14) onde fala-se tecnicamente da tortura, mas não de forma crítica, pois a simples apresentação já possibilita uma carga de significações.

*O Jogo da Amarelinha* é a própria concretização dessas possibilidades – apenas um livro assim, plural, livro-mais, poderia dar conta de um personagem como Oliveira, em seu infinito desconcerto com o mundo, que o incomoda, o despedaça justamente porque poderia ser diferente. Entrever esse mundo outro é a sua escalada rumo à liberdade. Um novo romance, seu deambular, a idéia do jazz, são instâncias dessa liberdade, que poderia devolver o mundo perdido ao homem<sup>23</sup>. Em tudo isso vemos o anseio por um olhar mais puro, mais livre. Em todo o romance Oliveira deixa-se marcar pelos signos dos que buscam algo a mais, seja no amor, seja nas estrelas. “Você está procurando alguma coisa e não sabe o que é” (2007, p. 94), lhe diz a Maga. Esse algo é motivado por uma sensação de insuficiência que o joga em suas intermináveis divagações. O que buscava nelas era alcançar a unidade, o ponto exato, sem ser um santo, mas na pluralidade. Encontrar uma dimensão mais plena da vida era sua busca e sua missão. Essa busca não passava, no entanto, pela palavra, pela racionalização. Sem palavras, chegar à palavra, sem consciência razoável, apreender uma unidade profunda – esse era o caminho.

Busca essa, não só de Oliveira, como de todos os grandes personagens de Cortázar, numa espécie de recorrência do eterno *alter ego* do autor. “Depois dos quarenta anos nós temos o nosso verdadeiro rosto na nuca, olhando desesperadamente para trás” (2007, p. 113). Oliveira é um daqueles perseguidores de Cortázar, possuindo mesmo coisas em comum com ele. Horácio Oliveira diz muito da poética e das posições de Cortázar, e ambos tinham a mesma idade, no mesmo país e na memória o mesmo surrealismo e nos olhos o mesmo Picasso. Não estou dizendo que o escritor se biografava, mas que a presença do escritor nunca foi omitida por Cortázar. Porém, retornemos a Oliveira.

“Por que esta sede de ubiqüidade, por que esta luta contra o tempo?” (2007, p. 114), pergunta que Oliveira se faz muitas vezes. Qual o antídoto para isso? “É preciso reinstalar-se no presente” (Id. Ibid.). Oliveira sabe que precisa abandonar seu caminhar errante, sua solidão inconciliável, seu olhar andarilho; mas, em vez disso, ele continua dando voltas, vagando, procurando o norte cada dia mais distante. Se ao menos ele soubesse para onde ir, mas ele destruiu sua bússola e agora só um caminho de volta ao homem autêntico e pleno – romper com a sua cultivada solidão e dar o salto rumo ao outro – poderia suplantando sua dor. “Era bom

---

<sup>23</sup> Em *O escorpião encalacrado*, Davi Arrigucci Jr. observa muito bem que “a exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar” (1995, p. 24).

se as solidões pudessem se comunicar”. Mais solitário ainda é, segundo ele, o escritor, que se encontra duplamente só. Contra essas e outras solidões é que é necessário lutar, principalmente contra a solidão do homem junto ao homem. No entanto, para quebrar a cara dessa solidão é preciso sair de si com tal violência que o mesmo salto terminasse nos braços de outro. Talvez o amor fosse esse salto, mas ele ainda não estava pronto para a Maga. Vejamos uma bela provocação em *Amarelinha*:

Quem é que tinha a perfeita consciência de si, da solidão absoluta que significa nem sequer contar com a própria companhia, que significa ter de entrar num cinema ou num bordel, ou em casa de amigos ou numa profissão absorvente ou, ainda, no matrimônio para estar, pelo menos, só entre os demais? (2007, p. 121).

Esse “só entre os demais” seria complementado mais adiante com a metáfora dos peixes, reforçando-se assim a noção de que somos coagidos pela força do hábito. Foi no importante concerto de Berthe Trépat que Oliveira observou, ao contemplar os espectadores, que nossas individualidades são como uma caixa de cristal fitando outra. “Olhar, isolar-se, voltar a olhar: aquilo era tudo” (2007, p. 123).

No mesmo capítulo ele dá um bom indício do princípio de indefinição na literatura, pois o próprio narrador reconhece: “Mas quem poderia dizer que ele estava dizendo tudo aquilo ou se estava apenas pensando?” (2007, p. 149).

Nada está completamente definido no livro, o que exige um leitor-cúmplice sempre vigilante, pois essa é justamente uma preocupação do autor: “eu me recordo que em *Amarelinha* minha intenção explícita era despatetizar, desipnotizar o leitor através de passagens bruscas que o tirassem de situações emocionais que poderiam transformá-lo em leitor-fêmea” (Bermejo, 2002, p. 64). E neste livro não há explicações ou definições, nem enredos que se fecham. “Para definir e compreender, seria necessário estar de fora do definido e do compreensível” (2007, p. 191), nos diz o narrador. O mesmo ainda nos alerta a todo instante: “Devemos desconfiar dos sentidos e da palavra”. Devemos desconfiar, acima de tudo, da realidade, que para o narrador não passaria de uma necessidade de afirmar o mundo à nossa volta por medo de cairmos num funil que nos conduzisse a paragens desconhecidas.

Por isso o homem inventa, segundo ele, o éden, para viver sob a nostalgia do paraíso perdido, para fabricar utopias, para engendrar um futuro reencontro. Porque mesmo temendo esse desconhecido, o homem intui que poderia ser diferente. Daí que no livro surjam tantos momentos de alteridade, como a loucura, a embriaguez, os sonhos, situações absurdas – tudo isso abrindo janelas para uma outra realidade. É justamente no absurdo, nas situações excepcionais que o homem percebe ser impossível apreender a totalidade do que o constitui e

a saturação da realidade. Nestes interstícios é que o homem percebe o absurdo de um mundo racionalizado, mas sem qualquer sentido. É preciso procurar um novo caminho. Uma outra ordem, mais mágica, mais cheia de um olhar em liberdade.

Oliveira sabe de tudo isso, mas não encontra a forma de fazê-lo porque não procura a ação para dar um sentido à sua vida, pois ele “é um homem a quem não se deve pedir discursos, mas sim outras coisas, coisas estranhas e inexplicáveis, como sonhos, coincidências, revelações” (2007, p. 200). Oliveira enlouquece porque não vê saída para a sua renúncia à ação.

E assim, num perigoso limiar, Oliveira vai perdendo o que em verdade nunca possuiu: os amigos do clube, a Maga e sua sanidade. É nesse momento de grande descida, da queda vertiginosa, que ele começará a falar no Kibbutz. As repetições sobre o kibbutz do desejo surgem como uma possibilidade de fuga e ao mesmo tempo de reencontro. O kibbutz como uma colônia, um acampamento, lugar eleito onde erguer a barraca final, para unir-se ao mundo, rumo ao encontro. Lugar longínquo, onde só se chegaria com armas fabulosas, não com a alma do ocidente. O que vemos é a nostalgia veemente de um território onde a vida se pudesse orientar por outras bússolas e por outros nomes. Mas ele destruiu todas as bússolas e agora dará um salto para ainda mais fundo, mais subterrâneo. Agora temos Horacio como o “novo” mendigo. Sua abjeta descida ao nada. A náusea, o nojo da sujeira e do suor humano. O anverso e o reverso. Uma espécie de aceitação da náusea. Desse mergulho *de profundis* resulta sua prisão e sua deportação.

Só agora, ao tocar o fundo do mais humano, é que teremos o primeiro grande comentário sobre a figura do jogo da amarelinha, que vem numa quebra na seqüência. A fantástica metáfora do jogo da amarelinha e suas dificuldades em se chegar ao céu só se apresentam no final da primeira parte (Do lado de lá):

O pior é que, justamente nesse momento, quando quase ninguém aprendeu a levar a pedra até o Céu, a infância acaba de repente e se chega aos romances, à angústia do divino foguete, à especulação de outro céu ao qual também é preciso aprender a chegar [...] esquece-se de que, para alcançar o Céu, é preciso ter, como ingredientes, uma pedrinha e a ponta de um sapato, aquilo que a maga sabia tão bem (2007, p. 253).

É na beleza e na sabedoria dos jogos que Cortázar intui o tão nosso que se perdeu: nossa invenção de mundos diferentes. O jogo – detentor de suas próprias regras, identificado à infância, aos sonhos, a outras realidades, à ingenuidade perdida – é o oposto daquelas racionalizações a que somos conduzidos pelo devir da vida.

Chegamos à segunda parte (Do lado de cá). Talita e Traveler na Buenos Aires, brincando de amor e de poesia – ela achando que talvez esteja mais próxima que ele daquela profundidade – são uma espécie de duplo de Oliveira e Maga. Mas tudo isso flutua um pouco, vestindo-se de palavras ou de figuras, ficando naquela indefinição. Por vezes, no entanto, Traveler faz alusões a um duplo (Oliveira) que tem mais sorte que ele. A discussão do duplo não nos interessa, entretanto, porque não explicar nem definir constituem a própria essência do romance. Dizer de Traveller que este é o *doppelgänger* de Oliveira é colocar em ordem o que nasceu para gozar da suprema liberdade do não-ordenado. É claro que o capítulo 57, centrado no diálogo (talvez, monólogo) entre Traveller e Oliveira, é o grande embate entre um homem e seu duplo, entre duas possibilidades da existência: Oliveira como aquele que conheceu e arriscou em Paris e Traveller como aquele que permaneceu e perseverou em Buenos Aires. Mas resumir tudo a isso me parece um empobrecimento sem desculpas, assim como proclamar que esse é o grande tema da vida de Cortázar, que, justamente, ficou *meio que no meio* de ambas as cidades, apenas contribui para o fechamento das possibilidades expressivas do texto.

O que importa é que a chegada de Oliveira em Buenos Aires não significa o reencontro com a sua cidade, pois nunca tão distante dela ele esteve. O que vemos, de fato, é a continuação da busca de Oliveira, agora, principalmente, pela tão distante Maga, aportada do outro lado do grande oceano. Quando Oliveira olha Talita, o que ele quer ver, de verdade, é o rosto da Maga. Nesse sentido, o regresso era verdadeiramente a partida, em mais de um sentido. Agora Oliveira estava mais longe que nunca da Argentina. Apesar dos jogos de espelhos, Oliveira e Traveller são bem diferentes, algo que ficará patente no episódio da travessia da tábua, em que vemos uma Talita optando pelo viver mais preso ao chão e menos passarinho de Traveller.

Já Oliveira continua seu deambular por entre estrelas e sonhos, falando em *tedium vitae* e em que “certas coisas desencadeantes ou subjugantes só podem ser conhecidas num plano astral” (2007, p. 289), diferente, portanto, do nosso. Sua busca por um sentido mais pleno da vida continua a reger seu destino. Para ele, há toda uma ordem de coisas que não decidimos, pois Oliveira é sensível à “descontinuidade vertiginosa da existência”.

Vejamos o que ele diz a Traveller: “você chega ao limiar das coisas e a gente pensa que finalmente vai entender, mas é inútil, meu velho, você começa a girá-las, a ler as etiquetas. Você vai sempre permanecer na perspectiva” (2007, p. 293). O que ele espera é uma ponte do homem para o homem e para um buraco que o projete em outra forma de ver e

de viver. Mas ele não consegue dar cabo de sua busca, e assim, sem que se dê conta, o tempo “com seu suave esmeril” vai lhe vedando as passagens e cada dia é um adiamento sem data marcada. Se ao menos ele pudesse mergulhar no gregário, como um ingresso nas petrificações simplificadoras. Mas não, até na Buenos Aires sua imaginação brinca de olhar para o jogo da amarelinha e de sonhar com o kibbutz do desejo e com uma pureza existencial que talvez lhe revelasse uma passagem. E é nesse estado que vemos Oliveira submergir num estado de neurose que o conduzirá à tentativa de suicídio e à loucura, algo de que já vinha se aproximando mesmo ainda em Paris. Ao final da parte considerada imprescindível, contemplamos Oliveira num parapeito limiar, num tempo-espaço quase inalcançável, mas não é o fim. Ainda restam, se você escolheu uma leitura linear no tabuleiro de opções, os capítulos prescindíveis.

Falemos desses capítulos (para mim, nunca prescindíveis). Seu paralelismo com as ações dos capítulos anteriores dá-se num nível sensível demais para aceitar as meras correspondências. Muitas vezes – e de forma proposital – o que temos é apenas uma quebra no efeito catártico que a errância de Oliveira poderia causar. Entremear a densa e problemática narrativa das aventuras de Oliveira, de Maga e do clube da serpente por uma Paris fabulosa, com reflexões, na maioria das vezes estético-literárias, parece ser um dos principais objetivos da montagem do tabuleiro. O deslocamento da parte mais metaficcional para um bloco posterior de capítulos também abriria margem para duas formas diferentes de leitura: a que persegue o desenrolar de um enredo, de uma história e aquela que busca um trampolim para outras dimensões discursivas. Como, o quê e por quê escrever constituem a grande viagem do segundo bloco. Falemos das principais questões desse segundo bloco de capítulos e de um novo e importante personagem de Cortázar – Morelli.

Desde logo, uma importante questão levantada nesses capítulos é a busca por um homem total e por uma compreensão mais plena do mundo, da ubiqüidade, de se estar em vários lugares ao mesmo tempo e dos entressonhos. Como sua busca não chega a lugar algum, logo surge uma sensação de náusea, de inutilidade, do precário, do falso; sensações que remetem ao Existencialismo. De um lado, uma porta que nos possibilitaria ser o que não conseguimos ser, de outro, o desconcerto, a desilusão por não se chegar a essa porta. A presciência de um estado outro, fora do corpo e do mundo, que talvez fosse o acesso ao verdadeiro ser estaria, infelizmente, vedada a Oliveira. Ele é como ácido e tudo se desfaz quando ele o pega. Esse sonho por outra possibilidade de ver não pode ser confundido pelo já anteriormente atacado escapismo, tão criticado nos romances anteriores de Cortázar.

A voz que prepondera nesses capítulos, é a de Morelli que toma as rédeas do discurso para criticar o escapismo por horror à nossa realidade. Sonhamos, segundo ele, com um éden para fugirmos de nossa vida miserável. Nosso século, prossegue ele, foge de muitas coisas e vive tentando abrir portas, pequenas fugas como uma casa no campo, mas a saída deveria ser uma entrada. “Digamos que o mundo é uma figura e que é preciso entendê-la. Por entendê-la, queremos dizer gerá-la” (2007, p. 439). A tecnologia, ainda segundo Morelli, nos dará compensações deliciosas que conformarão as rebeliões. Mas em algum recanto ficará a nostalgia do reino, em algum amor, em algo que atormenta e engana. Essa nostalgia é a desconfiança de que o homem poderia ser mais, poderia ser diferente, mais pleno, mais belo, mais verdadeiro. E qual verdade seria essa? Morelli responde: “a nossa verdade possível tem de ser *invenção*, ou seja, literatura, pintura, escultura... todas as turas deste mundo” (2007, p. 443).

É nesse ponto que a voz de Morelli, personagem-escritor, surge como uma terceira voz a integrar um todo. Suas concepções se parecem muito com o tentado na estrutura de *O Jogo da Amarelinha* e contribuem para tornar a obra ainda mais reflexiva, com a colocação no centro do texto dos caminhos do escritor. Mais que nunca o livro caminhará para uma discussão acerca da apresentação e não representação da realidade e da necessidade de revelar ao leitor os processos de criação literária. Como muito bem observou Davi Arrigucci Jr.:

Desnadam-se procedimentos técnicos por alusão direta ao próprio texto ficcional, provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o leitor a participar do jogo da ficção (*O escorpião encalacrado*, 1995, p. 25).

Morelli é, assim como Oliveira, um inconformista: incapaz de liquidar a circunstância, volta-lhe as costas, encontrando a satisfação no nada, no pueril. Defende, não a linguagem científica, ilusão do Ocidente, mas uma escrita sem alto nem baixo, sem valorações. Num plano de fatos cotidianos, a atitude desse inconformista se traduz pela rejeição a tudo que cheire à ideia acolhida, à tradição, à estrutura gregária baseada no medo e nas vantagens falsamente recíprocas do costume. Outra liberdade mais secreta e evasiva o domina e só ela poderia dar conta de seus jogos. O que é colocado de forma oposta ao conformismo de Buenos Aires.

Uma das manifestações desse inconformismo é tentar o *roman comique*, um texto que não prenda o leitor, mas que o torne cúmplice ao vislumbrar outros rumos mais esotéricos. “Provocar, assumir um texto desalinhado, sem nós, incongruente, minuciosamente anti-romanístico” (2007, p. 456). Propor a abertura contra a ordem fechada do romance ocidental.

Qual o método para isso? “a ironia, a autocrítica incessante, a incongruência e a imaginação a serviço do nada” (Id. *Ibid.*). Desse modo, o que se dá ao leitor é uma argila significativa, um começo de modelagem, um romance como aqueles sonhos que, no mais trivial deixam algo no ar que não conseguimos apreender, algo mais grave. Um romance anti-romanesco com uma abertura para os mais avisados. O que se almeja é apresentar as coisas em bruto. Deslocar-se, desdenhar-se, descentrar-se e descobrir-se.

Morelli, no capítulo 99, fala em empobrecimento da linguagem, mas o que quer é devolver a ela sua magia e não apenas utilizá-la como mais um lugar-comum. Contra a obra catártica, contra a obra como ópio. Morelli falava de um método de composição. Sendo assim, “era inevitável que parte de sua obra fosse uma reflexão sobre o problema de escrevê-la”. Outra menção importante é a o Surrealismo.

O surrealismo como um movimento de libertação verbal. Os surrealistas acreditavam que a verdadeira linguagem e a verdadeira realidade estavam censuradas pelo ocidente. É necessário revivê-la. Devemos intuir de outra forma tudo o que constitui a realidade para podermos reviver a linguagem. Não podemos mais utilizar a linguagem no sentido corrente. Em vez disso, apenas uma visão poética do mundo poderia restituir à linguagem sua grandeza esquecida. A poesia como resposta, a visão poética do mundo, conquista de uma realidade poética. O que Morelli procura é romper os hábitos mentais do leitor. Ele não gosta do romance quadrado, do palavra puxa palavra. A realidade para ele é sempre uma convenção. Apenas a poesia nos dá essa entrevisão. Daí tantas incitações a sair das pegadas habituais. Morelli mostra um caminho abrindo um buraco.

Somente nos sonhos, na poesia, no jogo, uma outra realidade é possível, pois só assim – acender uma vela, andar com ela pelo corredor – aproximamo-nos às vezes do que fomos antes de ser isto que ninguém sabe se somos (2007, p. 527).

O livro de Morelli procura um texto em que certas linhas induziriam o leitor a completar a figura, mas as linhas ausentes eram as mais importantes, como diz bem Oliveira. Percebemos, tanto em Oliveira quanto em Morelli, uma repugnância pela retórica. Morelli via na narrativa contemporânea um avanço para a abstração. Para ele, “a música perde melodia, a pintura perde anedota e o romance perde descrição”. Qual o caminho, então? Concentrar-se na imagem plástica. A arte, inclusive a literatura, deveria ocupar seu lugar como criadora de imagens. Figura em vez de imagem.

Já os personagens dos livros de Morelli viviam de inações, não faziam nada, nada lhes acontecia, “giravam num comentário fantástico de sua humanidade” (2007, p. 563), meio o

romance em questão. No final havia um fio estendido, mais longe, apontando para um talvez ou um possivelmente, deixando em suspenso toda a visão petrificante da obra. Morelli odiava a literatura partindo da própria, escavava o túnel. O desencanto era a marca de seus textos, principalmente na maneira de narrar os fatos. Duvidava de sua ferramenta e apresentava a corrosão profunda de um mundo denunciado como falso. Ele oferecia a isca de uma quase esperança ou justificação, mas negava simultaneamente a segurança total, mantendo-os numa ambigüidade insuportável. Sua ideia é dissolver a noção de todo, de totalidade e tudo passa a ser visto como uma mistura de partes. O livro de Morelli, assim como *Amarelinha*, podia ser lido de qualquer maneira. Morelli também é o autor de *O Jogo da Amarelinha*. E quem não é? Já que a todo leitor foi dada a dor e a delícia de escolher seu próprio itinerário de leitura. Mas passemos ao último livro dessa segunda e bem-sucedida fase dos romances de Cortázar.

62 *Modelo para Armar* parte do capítulo 62 de *O Jogo da Amarelinha* e sua hipótese de trabalho é a seguinte: muito além das causalidades racionais a que estamos acostumados, seria possível que reações em cadeia fizessem com que as interseções dos personagens passassem a contaminar suas vidas. Os destinos dos personagens do romance são como que conectados e influenciados por suas relações, mesmo à distância. Para tanto, há a noção da influência de “certos fluxos secretos da matéria viva” (capítulo 62, de *O Jogo da Amarelinha*), numa espécie de “bilhar que alguns indivíduos suscitam e de que padecem” (Idem) sem que se dêem conta. O que se busca aqui são os níveis subliminares da existência, como se certos indivíduos incidissem, sem pretenderem, na química secreta de outros. Desse modo, o grupo, que pensa agir psicologicamente, na verdade “representaria uma instância do fluxo da matéria das infinitas interações que chamávamos desejos, simpatias, vontades” (Idem), contatos, amizades, amores (realizados ou não).

O romance fala em subliminar, em terceiro olho, em outras formas de se encarar aquilo que alcunhamos de nosso destino. Nessa concepção, tudo seria uma inquietação, uma falta de sossego, um desarranjo contínuo onde a causalidade psicológica cederia lugar a dimensões menos racionais. Isso é bem representado no romance, de forma objetiva, pelo fato de que os personagens principais, em diferentes partes do mundo, ajam sempre com seus corações e mentes de uma forma interligada. Sejam em Londres ou em Paris, suas escolhas, sonhos, mágoas e esperanças, encontram ecos e contatos em outras cidades, como se um secreto fluxo os unissem. Hipótese interessante, mas que não alcançou sucesso entre a crítica contemporânea ao lançamento do livro, na maioria das vezes áspera por demais. Talvez a



resposta esteja em que 62 suceda a *O Jogo da Amarelinha*, obra assombrosa demais e capaz de deixar resquícios em tudo o que Cortázar escreveria depois.

No entanto, 62 vai além de *Amarelinha* no experimentalismo, daí o assombro da crítica. E isso é anunciado desde o início. Logo no prefácio, Cortázar nos adverte sobre as transgressões às normas convencionais da literatura, inclusive quanto ao verossímil. Há realmente uma grande liberdade, agora sem o tabuleiro de opções e contra qualquer rigidez ou fixidez causal, resplandecendo apenas um grande jogo de ressonâncias face a um vazio central<sup>24</sup>.

O vinho Sylvaner é uma dessas falsas ressonâncias. E a obra começa com um Juan sentado frente a um espelho. Suas sensações, reverberações de uma mente em deslocamento, percebiam a formação de um coágulo, mas do qual não era capaz de extrair sua significação, pois algo lhe escapava simultaneamente em sua articulada linguagem. O que ele pressentia eram apenas as associações.

Mas Juan sabe que tudo é falso, que ele sempre esbarrará num inútil desejo de compreender e que essa premonição de uma outra ordem, na qual irrompem lembranças do talvez não vivido, sempre o perseguirá. E nesse instante vem o velho desejo de decifrar. A antiga e já gasta busca de um sentido para o que na verdade não o tem. Sem querer, brincava de desconhecer que não havia palavras para mergulhar nesse bloco vertiginoso que ameaçava se formar, mas que logo se desfazia num instantâneo, fugaz e vago tremor do entrevisto. Pensar, nesse caso, era como destruir a constelação que ameaça se formar, pois a compreensão desta zona está aquém ou além da linguagem ou das imagens. O que fica é a rede de associações que o capta, o captura, mas que lhe escapa. O que fica é o visco. O que resta é o coelho fora do tempo, os recheios da inapreensível revelação.

Quanto à narrativa, bem, ela brinca de deslizar por tempos e por espaços, enquanto, simultaneamente, é comentada e deixa-se acontecer *in progress*, na frente do leitor. São grandes as distorções temporais, idas e vindas sem qualquer anúncio como se tudo ocorresse ao mesmo tempo ou se nunca tivesse ocorrido. Enquanto sua Hélène mora na sugestiva rua de la clef, a cidade de Juan é “hotéis infinitos e sempre o mesmo hotel” (62 *Modelo para armar*, 2006, p. 29). Mesmo assim, sem as comunicações triviais, suas vidas são como que enlaçadas por correspondências, sonhos e pesadelos comuns, reminiscências, resquícios de amores e de momentos que foram ou que hão de advir, assim mesmo, sem ordem. Mas para que ordenar?

---

<sup>24</sup> Cortázar fala, em “A boneca quebrada”, que o realmente significativo girava em torno de um buraco central (2008, p. 246). In *Último Round*, tomo I.

“Mas contar, tu sabes, seria pôr em ordem como quem disseca um pássaro” (2006, p. 32). Não é isso que se quer, pois Juan está sempre misturando as palavras, procurando um acesso. E é desse modo que tudo foi se misturando na narrativa. Inclusive a figura do narrador, que migra por entre os personagens, penetrando nos pensamentos de Juan, de Marrast, enfim, de todos e por vezes, nenhum, posto que também há um narrador de 3ª pessoa.

Todo o romance é constituído de uma grande série de recorrências, de portas a se abrirem nos mais remotos lugares. Nesses instantâneos é que um personagem como Juan descobre, seja numa palavra, seja na figura de um basilisco, uma remissão à outra coisa, à Hélène. Também ela, ao contemplar um corpo já sem vida de um rapaz na cama de um hospital, segue até Juan, num jogo de associações terrível e belo ao mesmo tempo. É desse modo que as linhas de todos esses personagens vão se comunicando num encontro silencioso e fora do tempo, fora dos mapas, de modo o mais sentimental possível<sup>25</sup>.

No entanto, não é só Juan que erra pela Cidade, que é muitas cidades. Os personagens, à exceção de Hélène, vivem uma contínua mudança, ficando sempre pelos locais de passagem, como hotéis, bondes, trens, numa outra dimensão da cidade, que agora ficava em qualquer parte ou em nenhuma.

O livro, portanto, desenvolve-se como uma manifestação de que algo está sempre por nos escapar, fugir por entre os dedos, como a impossibilidade de fixar-se dos personagens, presos em seus deslocamentos, fugindo de tudo, de Buenos Aires, da vida comum, menos das marcas e dos amores do passado. Curiosamente, apenas Hélène encontrará um ponto de fixação, trágico, é verdade, pois a morte congelará para sempre sua beleza de gelo. Hélène, a distante, a que nunca fala de si, a que vive construindo muros verdes e prateleiras organizadas como barricadas para dissimular o tempo e sua própria solidão. Solidão de muitos, de todos os personagens do livro.

É verdade que eles tentam transpor essa solidão, mas as aproximações que ocorrem, mesmo as incompreensíveis, anunciadoras de um momento de encontro, logo dão lugar a outro esquecimento. Tudo fica sempre em suspensão, a ponto de se explicar, sem explicação possível, como os fios de linha que Juan queria juntar aos outros fios para assim chegar a alguma compreensão, mas que sempre lhe escapa. O que se nos apresenta, em verdade, é

---

<sup>25</sup> Em “Cristal com uma rosa dentro”, Cortázar apresenta uma noção bem próxima à do romance. Para dar conta de um estado em que o indivíduo face à manifestação de diversos fenômenos sucessivos acaba por captar, instantaneamente uma apreensão homogênea da totalidade, ele cria o seguinte exemplo: barulho de porta batendo, sorriso de uma mulher, lembrança de uma rua e uma rosa no copo podem, dependendo do estado de distração, desencadear uma figura alheia a seus elementos parciais. É um momento de estranhamento instantâneo, um deslocamento onde os elementos deixam de ser o que são sem, contudo,

“todo o inútil desejo sem amor depois de um amanhecer de bondes e desencontros”. Façamos uma pausa nessa questão.

Falemos agora um pouco sobre os antecedentes desse livro – isso é sempre importante em Cortázar. Segundo ele, “A boneca quebrada” e “Cristal com uma rosa dentro” fornecem “algumas chaves necessárias para quem quiser entender a atmosfera especial que cercou” (BERMEJO, 2002, p. 73) a confecção de 62. Isso deve-se às “concatenações instantâneas, vertiginosas” que ele pressentia na sua própria vida. São as tais paravisões que comparecem em suas obras. Segundo ele, neste livro,

Um grupo ligado por amor e amizade forma uma espécie de constelação, de superindividualidade, na qual os atos que cada um de seus componentes que acreditam ser produto de seu livre-arbítrio nascem de uma série de interações voluntárias ou involuntárias que deflagram reações limitadas ou em cadeia, juntam ou separam destinos (BERMEJO, 2002, p. 76).

O curioso é que, dito assim, com a indicação de que deveria ter lido o capítulo 62, de *Amarelinha*, “Cristal com uma rosa dentro” e “A boneca quebrada”, parece ser necessária uma pré-história ou pré-leitura para se ler 62. Pré-história que poderia também ser apontada na noção de figura contida em *Os Prêmios* e que pode ser encarada como um antecessor, pois Pérsio já advinha, na *Guitarra* composta de pequenos fragmentos, um todo, uma figura total que dê uma ideia de constelação.

### **2.3 Além do túnel – literatura de qualidade e de compromisso em *O Livro de Manuel e Nicarágua Tão Violentamente Doce***

*O Livro de Manuel* (escrito em 1973) é um encontro de Cortázar com seus anseios. É um ponto de chegada, a culminação de muitas de suas ambições. Não é uma obra de tanto vigor quanto *Amarelinha*, mas nela Cortázar conseguiu juntar o literário e o político com rara lucidez, sem se entregar, em momento algum, a uma atitude panfletária ou a uma literatura de tese. Ao contrário, seu texto é pleno de liberdade, de experimentações, de mescla de gêneros, de textos de diversos tipos. E mesmo a luta por ideais libertários, seja pela América Latina, seja no campo da moral das sociedades, jamais representa uma adesão cega a uma ideologia ou a um discurso político. Não, seus personagens-contestadores-guerrilheiros-sonhadores são

---

cristalizarem-se em outra coisa, ficando apenas uma ansiedade e uma vaga nostalgia do entrevistado (2008, p. 127-9). In *último*

vistos no mais humano, falho, precário, belo e constrangedor da dimensão humana. Por que, então, dizemos, anteriormente, que esse livro é um encontro com os anseios de uma vida inteira? Por que nessa obra, a julgar pelas entrevistas e pelo que vem depois, significou, para Cortázar, a possibilidade de dar um direcionamento político-social ao seu texto sem abrir mão do compromisso com a própria literatura. Para se compreender esse processo é necessário lembrar que Cortázar vai amadurecendo, ao longo dos anos, sua visão político-libertária, despertada, como ele mesmo falou, a partir das lutas e das revoluções das nações da América Latina. Na década de 60 ele voltou seus olhos para as lutas libertárias: “A Revolução Cubana me despertou para a realidade da América Latina. Foi quando, de uma indignação meramente intelectual, passei a dizer a mim mesmo: ‘É necessário fazer alguma coisa’” (BERMEJO, 2002, p. 101).

E ele fez. Nessa década são constantes as viagens a Cuba, ao Chile, à Nicarágua e ao México. Ocorre, portanto, não o despertar de uma consciência em Cortázar, mas a convicção de que é preciso lutar de alguma forma. E sua forma de luta passou a ser, não apenas seus livros (cada vez mais políticos), mas também seus próprios discursos pelo mundo afora, convertido que tornou-se a um ideal libertário e como porta-voz das revoluções da América Latina. A primeira grande tentativa de unir literatura de qualidade a um direcionamento político útil de seus textos foi o romance *O Livro de Manuel*, obra bela e compromissada, mas que recebeu críticas tanto da esquerda, que achou o livro leve, brincalhão e frívolo demais, quanto dos aficcionados pela literatura, que consideraram uma traição à própria literatura a introdução da política e da história na obra.

Falemos um pouco sobre o livro, cuja estrutura baseia-se numa espécie de testamento ao garoto Manuel, um registro daqueles tumultuados dias, para que o menino, num futuro incerto, encontre nas mescladas páginas a dimensão humana daqueles contestadores da moral estabelecida e defensores de uma América Latina mais livre.

O livro apresenta o itinerário dos personagens de forma indissociável de notícias de jornal, discussões políticos, reflexões filosóficas e assentamentos históricos. Trata os guerrilheiros como seres humanos, com suas angústias, alegrias, paixões, amores e brincadeiras, daí sua leveza. Mas nunca recorre à defesa deles ou de seus comportamentos, pois é um livro de Cortázar e, nesse caso, a ingenuidade não está na ordem do dia. O que Cortázar conseguiu foi unir, em uma mesma obra, a exposição de grandes problemas históricos e políticos ao mesmo tempo em que discutis, ainda uma vez, a própria literatura.

Como bem escreveu Davi Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado*, na obra de Cortázar desnudam-se “procedimentos técnicos por alusão direta no próprio texto ficcional, provocando o efeito de estranhamento que quebra a ilusão realista e desmascara o laboratório literário, convidando o leitor a participar do jogo da ficção” (1995, p. 25). É exatamente isso que Cortázar faz nesse livro: ele o torna um grande espaço para pensarmos a literatura e o compromisso do escritor.

O que tratei de contar, é o sinal afirmativo diante da escalada do desprezo e do espanto, e essa afirmação tem que a mais solar, a mais vital do homem: sua sede erótica e lúdica, sua libertação dos tabus, seu protesto por uma dignidade compartilhada numa terra já livre deste horizonte diário de tentáculos e de dólares (*O Livro de Manuel*, 1984, p. 8).

O livro começa falando de Andrés (o mesmo de *Diário de Andrés Fava*) e da caótica organização de fichas, papéis e da decisão dos compiladores de imiscuir-se na história, sem aquele distanciamento. E assim começamos a saber sobre a Roda e sobre personagens como Andrés, Marcos, Patrício, Ludmilla, Susana, Gómez, Lucien Verneuil, Fernando, Manuel, Lonstein e Roland.

Logo no início uma frase dá um tom metaficcional ao texto: “A realidade existe ou não existe, em todo caso é incompreensível” (1984, p. 12). Mudar a realidade só para mim ou para todos? Essa é uma pergunta que o personagem se faz. Mudar a realidade para todos passa por “seguir a boa pista”, a revolução. A figura da ponte nas páginas<sup>26</sup> sugere a própria decisão do escritor de buscar um contato com o leitor e sua escolha por mudar o mundo para todos. E Andrés? Andrés é aquele que espera a hora. Qual era a dele? Por que não dava esse passo à frente? Essa pergunta foi feita por muitos dos personagens de Cortázar e pelo próprio e é a ela que o romance tenta responder.

Mas vamos a Roda. O que seus integrantes fazem de verdade? Formas de contestação em Paris. A contestação é a quebra na rotina das pessoas, é o choque. São microagitações. Os integrantes da Roda transitam por Paris buscando mexer com a aceitação rotineira das pessoas, com os determinismos, com a moral pré-estabelecida, com as convenções aceitas. Eles querem mostrar que as coisas não vão tão bem como se acredita, que o mundo padece de misérias, de torturas, de indiferença e que é necessário fazer algo, despertar as pessoas de seu sonho de casa e trabalho. É preciso que as pessoas acordem e contemplem o medo que se espalha, a podridão de um mundo sem alternativas, camuflado pela mídia e por governos capitalistas. É preciso ver além, parecem nos dizer esses personagens. É preciso saber que na América Latina, famílias são mortas ou torturadas, que as liberdades individuais são meros

simulacros de um controle por vezes invisível. Já Andrés, a voz mais forte no livro, é aquele que ainda respeita a ordem, a tradição, o mundo de suas alegrias concedidas, mas que sabe de tudo, que compreende que é preciso fundar uma outra realidade, que possui o dom da visão em liberdade. Mas o que ele deseja se não é capaz de dar o passo rumo à luta? O que Andrés deseja é o reino perdido, outras formas de vida, mais plenas, um homem novo num mundo novo e não o quarto, sala e cozinha que acaba sendo a nossa vida. Mas por que ele não parte para a ação?

Ele responderá: se você não contesta a si mesmo não vale a pena. Essa é a sua filosofia, sua contestação. “andar como a esmo pela rua sem destino prefixado tem algo de abertura, uma virtualidade para que em qualquer esquina ou hora seja ouvida a primeira frase dessa música que me reconciliaria com tanta coisa fugitiva ou precária” (1984, p. 148). Andrés vive numa situação limítrofe. Ele, a consciência alerta da Revolução, não será capaz de se entregar cegamente a uma ideologia, a um partido, a um grupo, a uma ação revolucionária pois sabe que “uma revolução não demora em por em marcha uma máquina de repressões psicológicas ou eróticas ou estéticas” (1984, p. 186). Este é Andrés Fava, que continua perseguindo, buscando, esperando. Falta alguma coisa, falta aquele salto para uma nova possibilidade de existência. Salto dado pela poética de Cortázar<sup>27</sup>, mas que Andrés recusa-se a dar.

Vejamos uma fala de Andrés que revela seu impasse, sua encruzilhada: “já não posso procurar mais com a razão, necessito descer com vocês estes degraus de conhaque e ver se no porão há resposta, se me ajuda a sair da mancha negra”. Ele sabe que o mundo pode ser diferente porque entreviu outra realidade: “alguma coisa em mim tinha visto o outro lado” (1973, p. 321).

Ao final, Andrés caminhará ao lado de seus amigos rumo à luta, rumo à prisão ou à morte. Na casa afastada onde a polícia surpreenderá o grupo de contestadores, ele também vai estar, pois foi compelido por uma estranha força a dar o passo que faltava. Passo esse rumo à perdição. Mas algo sempre fica, seja dos amores, seja de nossas esperanças, e assim, no nebuloso de nossa história, acreditamos, pelo menos, que o jovem Manuel um dia saberá das coisas. Um dia o menino re fará, assim como os leitores, os passos daqueles personagens

<sup>26</sup> Alguns exemplos podem ser encontrados nas páginas 26 e 27 do romance em questão.

<sup>27</sup> Davi Arrigucci, em *O escorpião encalacrado*, diz que “a poética de Cortázar mantém sempre a hesitação ambígua diante do salto final, da passagem para a outra coisa. A narrativa absolutamente nova não chega a nascer dos escombros da que ele destrói” (1995, p. 29). A cada livro, me parece, Cortázar se atira cada vez mais na busca de uma poética experimental. Neste *O livro de Manuel*, ele subverte a forma de se fazer livros políticos e o próprio gênero romance. Se não é “absolutamente nova”, ao menos sua poética se reinventa a cada livro e sempre produz um salto mortal para renascer em outra obra.

sonhadores. O inventário-testamento a Manuel é também para nós, leitores que se aventuraram nos labirintos de Cortázar. Adoraria falar mais da obra, mas esse capítulo parece querer dilatar-se infinitamente em digressões e em leituras por vezes apaixonadas, esquecendo-se de que o jogo precisa ter um fim. E esse fim se passa na Nicarágua, derradeira batalha de um Julio já se aproximando de seu ocaso.

A última obra de fôlego de Cortázar é *Nicarágua Tão Violentamente Doce* (1983). É, como está dito no livro, “o fim de uma longuíssima viagem pelas terras e pelos mares do tempo, o término de um périplo de uma vida que entra em seu ocaso sem nenhum orgulho, mas sem baixar a cabeça” (1987, p. 116).

Concluído em 1983, um antes de sua morte, *Nicarágua* não é um romance, nem pertence a gênero algum, ou talvez pertença a todos. Logo, trata-se de um livro de Cortázar, sem aquelas definições, explicações ou formas determinadas. O que é na verdade é um registro de longos anos de colaboração com a revolução sandinista na Nicarágua. Suas amizades, como com o poeta Ernesto Cardenal, suas andanças pelo país, antes e depois da Revolução, sua defesa da literatura e das artes como espaços de liberdade e não de cárcere ideológico, seus discursos, palestras, conversas com as autoridades; enfim, o que temos é o registro da luta de um homem pela defesa da liberdade na América Latina, no caso, mais especificamente na Nicarágua.

Aqui, o Julio que já aparecia em alguns contos ou outros textos, se assume totalmente para narrar com beleza e com entusiasmo um fato histórico: a transformação de um país. Já no final da vida, um pouco doente, Cortázar demonstra uma felicidade e uma fé no Homem, impressionantes. O livro se apresenta como é um ato de fé, de coragem, de luta contra as injustiças de um mundo que Cortázar conceitua como caduco. Aqui a voz é assumidamente a de Julio, sem nenhum disfarce, assim como o texto não possui nenhum truque ou efeito. É um jogo aberto e limpo, dedicado ao povo da Nicarágua e a todas as pessoas que lutam por uma realidade menos opressiva. É o seu testamento, sua última grande batalha.

E nunca Julio foi tão feliz, tão seguro de si e de seus sonhos “libertários”. Com a mesma veemência com que denuncia as ações da CIA para desestabilizar o governo revolucionário da Nicarágua, ele clama por sentimentos mais humanos de todos os homens deste mundo. Com a mesma beleza com que reconstrói suas andanças pelo país, ele apresenta ao mundo as transformações porque passa um povo sequioso por educação, conhecimento, e, principalmente, por liberdade.

Feliz e reencontrado consigo mesmo, Julio prepara-se para deixar a vida do mesmo modo como sempre viveu: lutando. Assumindo seu choro, suas emoções, seus sonhos. É um testemunho emotivo total de alguém que chegou à sua Meca, ao seu destino, que cumpriu seu compromisso. É o homem que promete (e cumpre) sempre voltar para a luta, para a colaboração na construção de um novo país: “voltarei muito em breve, dado que os elefantes são contagiosos, como diziam os surrealistas, no meu caso Cuba e Nicarágua são muitíssimo mais e já não haverá vacina que me cure nem nada que me impeça” (1983, p. 29). Ele parece sentir uma imperiosa necessidade de colaborar, mesmo que seu corpo já não o deixe ir a todos os lugares: “sozinho, passeio pelos prados onde em 1976 senti pela primeira vez o chamado da Nicarágua, o início de uma comunhão, de um pacto então secreto e noturno” (1983, p. 98).

Exatamente um ano depois de concluir esse sonho de liberdade que é *Nicarágua tão violentamente doce*, a morte lhe sobrevém e a voz que por tantos anos clamou por uma nova literatura e por um mundo novo, silencia. Mas seus textos continuarão reverberando e encontrando outros destruidores de bússolas, outros construtores de túneis.

Agora que se aproxima o fim deste longo e tortuoso capítulo<sup>28</sup>, façamos uma breve análise geral do que tentamos apresentar anteriormente.

Apontamos a teoria do túnel como ponto de partida para toda a produção de seus romances e procuramos sublinhar recorrências reveladoras das grandes preocupações estéticas e políticas de Cortázar. Observamos a delimitação clara de três grandes fases: a fase inicial (começo da escavação), marcada pela experimentação do romance enquanto arma de questionamento das regras do próprio gênero; a segunda fase (explosão de luz), marcada pelo sucesso editorial, pela busca por um novo homem e pela irrupção do poético na prosa; e a fase final (além do túnel), marcada pela decisão de colocar seus textos aos serviços das lutas libertárias e pela alegria de Julio por ter encontrado o caminho da ação. Seu romance, que beirou quase a abstração, termina por desaguar em literatura de compromisso, tanto com a liberdade das sociedades quanto com a liberdade da literatura.

Este grande destruidor de bússolas abandonou as facilidades do gênero, destruiu para reconstruir, e mostrou que só na transformação é que o romance pode sobreviver. Com poesia e com questionamento, desnudando seu processo de criação literária, Cortázar legou, como

---

<sup>28</sup> Digo tortuoso porque tentei escapar, nem sempre conseguindo, da tentativa de seguir em linha reta e de explicar o texto, o que é sempre uma grande tentação. “Explicar” já rendeu grandes textos sobre Cortázar, inclusive o excelente *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr; livro que peca apenas por tentar encontrar os “traços mais profundos” (1995: 20) por meio de uma análise estrutural da narrativa, como se a obra de Cortázar se prestasse a um encontro com a significação profunda ou verdadeira. O próprio autor nos diz que é possível entender a obra de Cortázar “cujos traços mais profundos a análise estrutural posterior permitirá explicitar com precisão” (1995, p. 20).



nenhum outro escritor da segunda metade do século 20, à contemporaneidade uma obra e um caminho verdadeiros e plenos de possibilidades. Suas marcas estão por aí e no decorrer desse trabalho tentarei mostrá-las. No cinema, na literatura, sua força está presente no melhor que se tem feito. Dentre as manifestações contemporâneas da literatura e do cinema, as mais desafiadoras, sem dúvida, carregam a marca deste homem que amou, viveu e escreveu sob os signos da liberdade.

Desafiar as convenções, desnudar a ficção, apresentar imagens desconcertantes, problematizar as estruturas narrativas, deixar que o estranho bata à porta, acatar a poesia, mexer com a apreensão do leitor/espectador, propor um novo olhar para a realidade – não serão essas, facetas do melhor que as obras contemporâneas podem nos oferecer? Não serão esses os caminhos de tantos, como a filmografia recente de David Lynch? Acredito que sim. Acredito e tentarei apresentar uma vertente “vital” e “solar” (para usar expressões de Cortázar), de criadores que não se conformam às convenções e que partem rumo à experimentação de formas mais livres de criar.

Acreditamos também, que, em literatura contemporânea, várias foram as renovações da técnica narrativa que Cortázar absorveu e recriou a seu modo peculiar e fantástico de ver a realidade. Como bem analisou Davi Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado*, as principais faces dessa mudança foram: alteração do ponto de vista ou foco narrativo (através da adoção de uma perspectiva interna que aproxima o leitor do universo dos personagens e do próprio interior do mundo ficcional, como que iniciando-o na ficção e estabelecendo uma carga de ambigüidade ao texto), fim da linearidade cronológica (e a instalação frente ao leitor de uma infinidade planos temporais e espaciais simultâneos), abandono da noção de causalidade como princípio construtivo do enredo (por uma ordem caótica representada pela imagem dos sonhos) e multiplicidade das identidades das personagens (e, acrescento eu, do narrador) sempre em trânsito. Tudo isso problematizou a questão da ilusão de realidade através do desmascaramento dos artifícios literários (antiilusionismo).

Segundo Compagnon, em *O demônio da teoria*, “a recusa da dimensão expressiva e referencial não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no ‘médium’ (como no caso da abstração em pintura)” (2001, p. 102).

Apesar dos muitos encontros com as idéias defendidas pelo texto de Davi Arrigucci Jr., *O escorpião encalacrado*, procuramos vislumbrar um projeto de construção de uma nova obra em lugar do romance tradicional. Davi Arrigucci fala abertamente em um “projeto explícito de destruição da literatura” (1995, p. 261), mas nós, ao compararmos o trabalho

ensaístico de Julio Cortázar, anterior à escritura de seus romances, podemos observar todo um projeto construtivo previamente analisado e fundamentado nas artes contemporâneas que o escritor depois iria seguir. É evidente que um escritor tão experimental e aberto a mudanças como Cortázar apresentaria grandes alterações em suas premissas estéticas com o desenrolar de sua extensa obra romanesca, mas suas principais preocupações e postulados já podem ser entrevistados nos ensaios da década de 40. Isso em nada denigre sua imagem, muitas vezes relacionada a de um artista visionário radicalmente experimental. O que tudo isso revela, é que Cortázar foi um profundo conhecedor de literatura, um grande leitor que soube ver os indícios do espírito do tempo e ir além, tocando aqueles terraços fora do tempo, vislumbrando em sonhos outras realidades.

Por último, retorno àquela *Guitarra*. Exemplo de cubismo sintético, por apresentar trampolins, pequenos pontos de apoio à interpretação, o quadro mexeu e continua mexendo com todos os que não querem facilidades. Essa guitarra, quase não entrevista, é como as significações nos romances de Cortázar. Tentamos desmontar as partes, encontrar correspondências, mas a figura nunca deixa de ser o que realmente é, uma figura apenas. Daí nossa dificuldade de lidar com tal obra, porque, como escreveu Derrida, em *A escritura e a diferença*, “compreender a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder o sentido ganhando-o” (2002, p. 47). Tentamos vazar a imagem para descobrir o que há por trás, mas só há a imagem, apenas. Daí a força dessas obras; sua liberdade e sua força. A *Guitarra* e o romance de Cortázar não são sistemas fechados de significação; são, antes, pontos de partida, anúncios de uma revelação que não se cumpre, imagens que não ousam se fixar. Não se trata de uma confissão de derrota. Muito pelo contrário: as imagens, as figuras, simplesmente apresentadas, a *Guitarra*, de Picasso e os romances de Cortázar, sempre continuarão, ainda bem, plenos de possibilidades, cheios de vazios e abertos a novos olhares.

### 3. A TEORIA DA ESFERA E A RECRIAÇÃO DO CONTO EM CORTÁZAR

No ensaio de 1962 intitulado “Alguns aspectos do conto”<sup>29</sup>, Julio Cortázar, então com três livros de contos publicados, dedicou-se a uma análise do gênero a partir de seus elementos internos, formais, não objetivando uma história do conto. Além de pensar os aspectos formais do gênero, seu texto se apresenta importante por proporcionar a visão que o próprio autor tinha de sua obra, pois, de modo paralelo ao estudo da estrutura do conto, Julio aponta caminhos de acesso à sua obra. Dividiremos, para fins de organização (problemática, é verdade), o presente capítulo em alguns momentos que consideramos fundamentais quanto ao Cortázar contista: um pequeno resumo da teoria de Cortázar sobre o gênero (conto); uma primeira fase, em que é o argumento fantástico que predomina; uma segunda fase em que Cortázar se lança a um projeto de reinvenção, não só do conto, mas de suas concepções sobre o fantástico e sobre a prospecção do humano (a célebre imagem do perseguidor de um sentido); a emergência de textos em que o autor argentino tentou dar um direcionamento político aos seus contos; a produção de contos que trazem uma revelação, epifanias que mostram um novo mundo aos jovens e, por último, sua última fase, a mais radicalmente experimental e diluidora de fronteiras.

#### 3.1 Esfericidade e tensão

Faremos agora uma rápida análise dos textos em que o autor discorre sobre o conto, principalmente: “Alguns aspectos do conto”, “Do conto breve e seus arredores” e *Entrevistas com Cortázar*. Para começar, uma constatação de Cortázar sobre o fantástico: “quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero fantástico por falta de nome melhor” (“Alguns aspectos do conto”, 1999, p. 348). Sua concepção de fantástico no ensaio aparece muito ligada à oposição a um “falso realismo” que, segundo o autor, se apresenta, desde o cientificismo, como capaz de explicar e de descrever a realidade. O que ele critica a essa altura é a obra construída sobre pilares tais como um sistema de “relações de causa e de

---

<sup>29</sup> Julio Cortazar. *Obra crítica, volume 2*. Organização de Jaime Alazraki; tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

efeito, de psicologias definidas e de geografias bem cartografadas” (Id. Ibid.). Foi, segundo ele, a “suspeita de uma ordem mais secreta” que o afastou de um realismo ingênuo e que abriu seus olhos para uma dimensão menos redutível e classificável da existência. Eis a justificação da escolha pelo fantástico. Vamos a outro ponto do ensaio.

Para o Julio da década de 60, o conto enquanto gênero possuía certas constantes, certas invariáveis. O primeiro aspecto estrutural abordado no ensaio defende que o conto partiria (ou deveria partir) de uma “noção de limite”, inicialmente físico, pois ultrapassar um certo número de páginas significaria uma mudança de classificação quanto aos gêneros – aqui ele fala objetivamente do tamanho do texto. Para apresentar uma imagem dessa problemática dos limites, Julio compara o conto a uma fotografia, por sua limitação prévia e pelo seu recorte do mundo, ao passo que compara o romance a um filme, por sua maior abertura a vários ângulos. O fotógrafo e o contista sentiriam a necessidade de escolher e de limitar um acontecimento representativo. Ainda no campo das metáforas, Julio lembra uma frase de certo escritor argentino que, ao comparar o boxe com a leitura, notou que o romance ganha por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por nocaute (Id. p. 351). O que ele queria dizer é que o romance vai acumulando seus efeitos no leitor enquanto que o conto precisa ser “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (Id. Ibid.).

O único modo de tornar o conto tão incisivo é, segundo Cortázar, ir suprimindo elementos decorativos e condensando o tempo e o espaço do conto, submetendo-o a uma alta tensão espiritual e formal. Desse modo, a qualidade de um conto não estaria em sua temática ou grandeza da história, mas em sua intensidade. Os aspectos mencionados no presente parágrafo são inteiramente aplicáveis aos dois primeiros livros de contos de Cortázar (*Bestiário* e *Final de Jogo*), pois todos os 26 contos publicados nas duas obras apresentam características coerentes com as proposições acima, como: são contos curtos, de pouca (quase nenhuma) profundidade psicológica, de pouquíssimos personagens, com o tempo da narrativa bem reduzido, com tudo girando esfericamente em torno do argumento, com raras digressões, de grande tensão, etc. Para se ter uma idéia de como as narrativas apresentam uma busca pela condensação e pela economia de seus elementos, basta lembrar que em todos o mistério é anunciado logo no início do conto, ou seja, sem qualquer adiamento ou disfarce; tudo muito direto, como que já advertindo o leitor de que é daquele mistério que se trata. Será assim nos outros livros? Mais adiante veremos que não, mas é hora de retornarmos ao ensaio.

Os contos perduráveis são, para Cortázar, aqueles que aglutinam uma realidade muito mais vasta que a de seu mero argumento. É uma abertura do pequeno para o grande, do

individual para a captação da essência da condição humana. A capacidade de condensar em poucas páginas um universo infinitamente mais vasto, por meio, principalmente, da tensão cada vez maior, é a atitude, de acordo com o Julio de 1962, a ser seguida por um bom contista. O texto não pode ser demasiado grande, a não ser que mantenha essa tensão, que consiste em tornar o texto um corpo harmônico em seu caminhar rumo a uma descoberta que nem o narrador nem o leitor sabem qual é.

Para ele, voltando ao ensaio, esse leitor é o elo final do processo criador (Id. p. 356-7). O conto precisa “nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo” (Id. Ibid.) que é o leitor. Só se consegue isso com intensidade e tensão, que consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige, segundo ele.

Seria então, graças à capacidade de condensação de forças em um pequeno espaço, que a tensão de um texto se manteria. Esse é o aspecto principal de um grande conto e não o seu argumento ou seu enredo. Seguindo esse raciocínio, Julio passará à questão do papel do intelectual: “quanto a mim, creio que o escritor revolucionário é aquele em quem se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício” (Ibid. p. 360). Para o Cortázar de 1962, não é o tema do conto (revolucionário ou não) que confirmará seu lugar na literatura, mas sim a sua capacidade de realizar formalmente seu projeto. Para ele, não bastava falar sobre a revolução ou fabricar uma escrita acessível ao povo para ser um escritor revolucionário: “contrariamente ao estreito critério de muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo direito de se dirigir a um leitor muito mais complexo” (Ibid. p. 360-1). Mais tarde, e sob os efeitos do contato com as lutas revolucionárias na América Latina, ele iria defender novamente essa última afirmativa, mesmo colocando seu texto, cada vez mais, ao lado dos anseios revolucionários.

Em outro ensaio, “Do conto breve e seus arredores”<sup>30</sup>, Julio nos fala da forma fechada do conto, de seu pequeno ambiente e de sua esfericidade. O sentimento da esfera, segundo Cortázar, deve existir, de algum modo, antes do ato de escrever o conto, de maneira que o narrador, absorvido pela forma do conto, o levasse à sua extrema tensão, possibilitando a

---

<sup>30</sup> O ensaio “Do conto breve e seus arredores” foi publicado inicialmente em *Último Round* (1969). No presente texto, utilizamos a obra *Valise de Cronópio* como fonte (o ensaio também foi publicado aqui).

perfeição da forma esférica. É desse modo que o conto contemporâneo se propõe como uma máquina infalível, pois parte de uma pré-concebida busca por uma máxima economia de meios. É de uma implacável corrida contra o relógio que nos fala Cortázar, em que o autor torna-se capaz de buscar a eliminação dos aspectos próprios da *nouvelle* e do romance. Estes aspectos seriam: os exórdios, os circunlóquios, os desenvolvimentos e os demais recursos narrativos (“Do conto breve e seus arredores”, in *Valise de Cronópio*, 2006, p. 228). Quando um mínimo de elementos é elevado à máxima tensão, temos então a conjuntura que dá força ao conto.

Quanto ao narrador, Cortázar assinala que a narrativa em primeira pessoa nos situa num plano interno à narrativa e que mesmo o uso da terceira pessoa em seus contos talvez funcionasse como uma primeira pessoa disfarçada. Essa fala entra em aparente contradição com o que é dito adiante, pois Julio passa a defender o fato de que a narrativa tenha vida própria, existindo de modo desprendido do autor. No entanto, o aparente paradoxo se esclarece na medida em que Cortázar observa que o uso da primeira pessoa facilita a independência do texto porque a narração e a ação tornam-se uma coisa só. Isso é obtido devido à técnica que Julio demonstra ao fazer com que o narrador fique aquém do que se conta, pois ele (o narrador) desconhece a verdade, assim como nós, leitores.

Além desses elementos, Julio ainda encontra tempo para defender a rejeição catártica como aspecto essencial de um grande conto, pois o total envolvimento entre o leitor e o texto vedaria leituras mais complexas. Por último, em gesto sincero e transparente, participa a todos que seu processo criativo depende da revelação instantânea do conto, de sua entrevisão. Para ele, o conto nasceria com a contemplação de uma massa informe que propiciaria a abertura para sua fulguração. Depois viria a posse das horas de escrita e, por último, a cozinha literária, momento em que o texto é limado. Logo, o nascimento do conto é, para ele, um repentino alheamento, um gesto de deslocamento que altera o regime normal de sua consciência.

A partir de agora nos dedicaremos à leitura de importantes contos de sua vasta obra. Por uma questão de organização, e porque também a hipótese é coerente, poderíamos dividir a sua longa carreira como contista (cerca de quatro décadas) em três grandes momentos: uma primeira fase (26 contos), voltada para a realização do argumento fantástico da narrativa; uma segunda fase (32 contos) voltada para a apreensão múltipla da realidade e uma última fase (18 contos), voltada para o experimento literário. No entanto, devido a recorrências ao longo de sua obra e a um certo coexistir de aspectos em épocas distintas, faremos alterações nessa

distribuição, de modo a introduzir alguns grandes temas como norteadores de blocos de análise de textos. Sendo assim, introduziremos três grandes preocupações em sua obra entre a primeira e a última fase.

Os 76 contos serão estudados? Não. E a justificativa é que, apesar de desejarmos isso, o capítulo ficaria por demais extenso. Além disso, é necessário ressaltar que, dos contos selecionados, nem todos são estudados em profundidade. Alguns são resenhados com o intuito de observar alguma recorrência admitida pelo próprio autor; de outros contos são extraídos apenas elementos que confirmem certa afirmativa e alguns são utilizados com o objetivo de ilustrar algum tipo de raciocínio. Com essa estratégia de explorar apenas alguns aspectos dos contos, sabemos do muito que perdemos, mas acreditamos que o árduo trabalho de extrair pequenos detalhes das narrativas dará um andamento mais rápido ao texto, pois pelo tamanho do *corpus*, o temor inicial era de que o texto se tornasse grande, lento e digressivo (algo que talvez não tenha sido evitado, afinal).

### **3.2 A primeira fase – a primazia do argumento e o fantástico “absurdo” da vida**

Na primeira fase do contista Julio Cortázar, havia, segundo o próprio, certa “gratuidade na série de contos fantásticos” (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 14) escritos até o surgimento da obra *As armas secretas*. O que o interessava naquela época era o “conto em si mesmo, a situação, o mecanismo fantástico” (Id. *Ibid.*). Apesar desse predomínio do argumento fantástico, os 26 contos dessa primeira fase foram muito importantes para o seu reconhecimento e até hoje estão entre os mais marcantes que produziu. Não custa nada falarmos um pouco sobre essa fase.

Na década de 40 Cortázar havia publicado apenas (sob o pseudônimo de Julio Denis) um livro de poemas, *Presencia*, que mais tarde reconheceu como ruim e agradeceu por seu esquecimento. Apenas aos 30 anos foi que saiu sua primeira publicação (o conto “Bruja”), ocorrida na revista *Correo Literário*, em 1944. Essa informação, no entanto, apesar de constar no *site* oficial do escritor, é posta em dúvida por um ensaio de Jorge Luis Borges, outro gênio do conto, em que este toma para si a honra de ter sido o primeiro a publicar Cortázar, através do conto “Casa tomada”, lançado na revista *Los Anales de Buenos Aires*, em 1946.

Um livro com o nome de Cortázar na capa só sairia, entretanto, em 1949, com a publicação de *Os Reis* (peça teatral de conteúdo mítico). O texto não obteve êxito e, em 1950, Julio tenta publicar, sem sucesso, a novela *Divertimento* e o romance *O exame final*. Além dessas tentativas, ele conseguia, esporadicamente, publicar algum conto ou ensaio em revistas literárias, mas nada que lhe conferisse certo reconhecimento. Isso aconteceu no ano seguinte (1951) com a publicação de *Bestiário*, obra que compila 8 contos escritos nos anos anteriores e até mesmo (alguns) já publicados em revistas. Dali em diante a nenhum texto seu seria negada a publicação. *Bestiário* é um marco em sua obra e, podemos assim dizer, seu verdadeiro surgimento para a literatura.

Esse surgimento causou grande impacto pela condensação de forças nos contos, pelos mistérios, pela atmosfera de terror e, principalmente, pela exploração de um certo “absurdo”, que não era mais que uma desautomatização da realidade. A força desses primeiros textos se prolongaria no segundo livro de contos do autor (também estudado neste bloco), *Final de jogo*, e, até mesmo em livros posteriores. Portanto, neste bloco estudaremos textos dos dois primeiros livros de contos de Cortázar e mais uma meia dúzia de contos em que o autor argentino retoma os aspectos iniciais que o consagraram.

Vamos falar um pouco sobre os contos que integram o livro *Bestiário*. O que eles possuem em comum? Muita coisa: a presença de animais em situações incomuns; a aparição de fenômenos misteriosos, que não são solucionados; a ocorrência do fantástico no mais comum, trivial do cotidiano; a presença do estranho, do mórbido e a condensação das ações em busca da tensão que o autor buscava.

Nesses contos já acompanhamos um autor com grande domínio da escrita e detentor de um estilo próprio e consciente. Apenas como ilustração, observamos que em todos os contos há a recorrência do mecanismo de apresentação do mistério sem a quebra da tensão. Por exemplo, no primeiro conto (“Casa tomada”) e no último (“Bestiário”) o elemento misterioso recebe o mesmo tratamento. Os barulhos que amedrontam os irmãos em “Casa tomada” não são quase mencionados, mas Cortázar meio que os deixa pairando no pesado ar daquela casa até o final, sem que saibamos sua origem. Em “Bestiário”, a presença-ausente do tigre, a caminhar livre pela estância e até dentro da casa, criam um clima de medo, de terror não mencionado, nem pelo narrador nem pelos moradores da casa. Clima esse que mantém sua tensão da primeira à última página sem se chegar a algum tipo de ajustamento ou solução. O que procuramos mostrar é que Cortázar já havia desenvolvido um método, um estilo, que só



sofreria modificações em seu terceiro livro de contos. Esse método consistia, sobretudo, na alimentação do mistério, em sua manutenção.

Outro aspecto que já podemos notar nesse primeiro livro é que os personagens de Julio são sempre comuns, triviais, assim como suas vidas, mas as situações em que se vêem envolvidas são incomuns e raras. O próprio Cortázar nos diz que são situações que acontecem a poucos nesse mundo. Mesmo assim, o leitor é atraído a um mundo onde, segundo Borges, a felicidade não é possível. O entrelaçamento dos seres, a realidade porosa, a consciência de um homem que pode entrar na de um animal ou vice-versa e a confusão entre duas séries temporais simultâneas também são elementos que surgem em *Bestiário*.

Observemos “Casa tomada” com mais atenção para vermos se o que falamos anteriormente se verifica no conto. O que temos, propriamente, é um relato tipicamente fantástico, sendo que o mistério não se desvenda ao final. No conto, Irene e seu irmão (o narrador) são assolados pela solidão e pela vida comum quase incestuosa em uma casa imensa e deserta até que fenômenos estranhos (e nunca explicados) os encurralam de tal modo, que eles são obrigados a abandonar a casa que sempre foi de sua família. Aliás, essa é uma das chaves de leitura, posto que a casa parece habitada pelos seus antepassados, mas nenhuma hipótese pode ser comprovada. Ao final, o mistério permanece, algo que se tornaria recorrente na obra de Cortázar. Podemos destacar ainda o tamanho reduzido do texto, o pequeno número de personagens, o fato de tudo girar em volta do argumento fantástico, a mínima análise psicológica dos personagens e a sustentação da forte tensão do texto como elementos que caracterizariam também os dois primeiros livros de contos de Cortázar.

Passemos ao segundo conto e verifiquemos se algum dos elementos relacionados ao conto “Casa tomada” tornam a aparecer. No segundo conto do livro, “Carta a uma senhora de Paris”, temos a irrupção do fantástico também no mais trivial, através do estranho fenômeno dos coelhos vomitados. O conto começa falando da exatidão, do lugar certo, da ordem com que Andréa (a senhora de Paris) mantém sua vida e seu apartamento. Tudo muda quando o narrador instala-se na casa por um certo período em que sua dona, Andréa, foi para Paris.

O inusitado e o fantástico surgem do nada, no mais cotidiano possível, quando o narrador, de forma abrupta e sem nenhuma explicação, passa a vomitar coelhinhos. É interessante que o fantástico surja, pela segunda vez no livro, no mais comum, na maior normalidade do cotidiano. Na carta do narrador a Andréa, ele observa que os costumes “são formas concretas do ritmo, são a cota do ritmo que nos ajuda a viver” (*Bestiário*, 1951, p. 20). E são justamente esses costumes que são espatifados quando algo tão improvável acontece.

Toda a normalidade do apartamento cede lugar à desordem noturna que precisa ser combatida todas as manhãs quando do retorno da faxineira. Durante o dia, para esconder os acontecimentos de Sara (a faxineira), ele guardava no armário os coelhinhos. À noite, na solidão do apartamento, ele liberta os coelhos do armário e, em bela cena, consegue captar o lirismo do exato momento em que os coelhos vêm a luz das lâmpadas e isso é, pela visão do narrador, o dia nascendo para os coelhos (Ibid. p. 22).

Já a carta parece querer explicar a destruição do apartamento a Andrée, que, segundo o narrador, deveu-se aos coelhinhos. Essa hipótese, no entanto, deixa-se deslizar pela rotineira indefinição proposital dos contos de Cortázar, pois, na situação de solidão amargurante em que vive o narrador, é possível que ele padeça de alucinações e mesmo que tenha sido acometido pela loucura. A destruição do apartamento, no entanto, é algo pequeno perto do vômito dos coelhinhos. O que queremos dizer aqui é que, mais importante que a indefinição sobre os objetivos da carta ou sobre a destruição do apartamento, é o bizarro mistério do vômito de coelhos. Mesmo absurdo, esse mistério não será desfeito. Aqui, mais que em “Casa tomada”, vemos surgir um precioso veio para Cortázar, que foi a instalação do ‘absurdo’ numa cena aparentemente normal.

Num final melancólico, nós, leitores, acompanhamos a possibilidade de que onze coelhinhos tenham se espatifado pela queda da janela do apartamento. No entanto, talvez os passantes não dêem importância ao fato ante a visão de um outro corpo (humano) caído da janela, não se sabendo exatamente de quem, se do narrador (e a carta seria a do suicida) ou da faxineira Sara (por ter descoberto a verdade).

Em “Cefaléia”, quinto conto do livro, temos o horror face à presença de animais inventados por Cortázar (as mancúspias) que transmitem uma estranha doença às pessoas.

Esses animais estranhos, apesar da temível doença que podem transmitir (e acabam transmitindo), não são sacrificados. Ao contrário, de forma ameaçadora, eles começam a rondar a casa e a contaminar os humanos. Que animais são esses? Que doença é essa? Sabe-se apenas que novamente o fantástico se instala e, novamente, tudo pode não passar de meras alucinações das personagens. É importante insistir que, no conto, nada se deixa explicar racionalmente e que tudo parece desabar rumo à dissolução, à morte, ao perecimento, sem que nada seja feito para se evitar a ruína, o fim.

Além do argumento fantástico, outro aspecto presente no conto e ao mesmo tempo em todo o livro *Bestiário* é que a tensão não é quebrada em momento algum; ao contrário, percebemos um aumento progressivo da tensão que, no entanto, não se encaminha para uma

solução. Os sintomas da cefaléia, as alucinações, a provável loucura: tudo fica meio que suspenso no ar, sem uma solidificação que pusesse fim ao clima de medo e de indefinição.

Em “Circe”, sexto conto do livro, como já nos antecipa o mito que dá título ao conto, temos a história do assassinato do amante pela mulher. Trata-se da história de Delia Mañara, da moça que, segundo os boatos dos moradores do bairro, matara seus dois noivos. O narrador do conto, sem nenhum alarde, vai, desde a primeira página, rodeando Delia de mistérios, como que preparando uma atmosfera que capta o leitor desde o início. É assim que Delia é vista como a que era seguida pelos gatos ou que havia brincado com aranhas quando criança. Havia outros bichos e todos se mostravam submissos à Delia, como as mariposas e um coelho. Com as constantes menções à ocorrência de coincidências ou repetições e com as constantes referências às suspeitas de vizinhos e dos próprios parentes quanto à conduta de Delia, o leitor fica como que desconfiado de Delia e à espera de algo perturbador.

Delia teria assassinado seus dois primeiros noivos? Tudo não teria passado de coincidência nefasta? Isso passa a não importar, posto que as pessoas “juntavam episódios sem relação para dar-lhes um sentido” e “pela união de tantos nós nasce afinal o pedaço de tapete” (Ibid. p. 77). Tudo fica como que contaminado pelas fantasmagorias criadas em torno de Delia. Ela passa a ser vista como um ser mórbido, perigoso e misterioso, como uma viúva negra ansiosa por um novo ataque.

A decifração de um enigma passa a ser o anseio do leitor, que, a exemplo do narrador, padece da estranheza de Mario, no constante sofrer em virtude dos comentários de que ele seria o próximo a ser morto. Mario, o narrador, e o leitor, sem perceberem, juntam os pedaços e procuram um sentido. Um término para aquela angústia, mas tal não se dá. Em vez disso, ficamos sabendo do medo que todos possuem das coisas que Delia preparava na cozinha, do pavor ante seu contato com coisas obscuras e do estranho de sua respiração quase moribunda. Tudo isso é percebido por Mario, pelo narrador e pelo leitor, assim como a fragilidade do equilíbrio de Delia em virtude do peso das duas mortes.

Em sua atividade como cozinheira, uma espécie de transferência para os gostos se evidencia, tal qual no filme “Como água para chocolate”, com uma comida assumindo, misteriosamente, gosto de lágrima. E desse modo os mistérios vão se acumulando, como quanto ao vaticínio dado por Delia de que o peixinho iria morrer no dia seguinte. Apesar disso, e mesmo contaminado pelas suspeitas de todos, Mario confirma o noivado, mesmo com as cartas anônimas recebidas, dando conta dos perigos de tal união.

O que paira no ar é a desconfiança de que algo vai se repetir, de que Mario morrerá, assim como morreram os dois noivos anteriores de Delia. A idéia da repetição surge, desse modo, assim como no conto anterior sobre as mancúspias, agora com os três noivos. A presença de repetições se tornaria muito importante nos próximos livros de Cortázar. Essas repetições seriam uma das formas mais eficientes de se chegar ao fantástico. Para citarmos um exemplo de como uma repetição pode gerar um mistério, lembremos das superstições que pairam sobre aqueles que foram acometidos mais de uma vez por um mesmo infortúnio ou uma mesma sorte, seja ganhar duas vezes na loteria seja ser atingido duas vezes por um raio.

Cada vez mais tomado pela desconfiança, Mario recebe de Delia um bombom e, claro, não o leva à boca. Nesse instante, Mario vê Delia de outra forma, como um “pierrô repugnante” (Ibid. p. 92). Ele examina o bombom e, sem nenhuma surpresa, constata que dentro dele havia uma barata. E vê-se ainda uma sucessão de acontecimentos (talvez imaginários) bizarros, como o gato com as unhas cravadas nos olhos ou Mario estrangulando Delia como se quisesse fazê-la calar, mas esse calar bem podia ser a morte, posto que, para Mario, parecia que a família desejasse que a filha morresse de vez, se calasse de vez, desse fim a seu pranto.

Em “As portas do céu” temos novamente a presença da idéia de repetição, comum aos contos de Cortázar. Temos também o fantástico através da atmosfera do bar, da repetição e da aparição de alguém parecido com Celina.

No conto, acompanhamos a história um pouco bizarra do médico que se interessa de forma quase científica por um casal. O médico, sem que o casal saiba, dedica parte de seu tempo a produzir fichas em que analisa Celina e seu marido. Tudo para ele era uma espécie de experimento. Ao descobrir, por exemplo, que Celina já fora prostituta, conduz o casal a ambientes que lembram o passado de Celina. A principal característica do doutor Marcelo (o narrador de 1ª pessoa) era seu *voyeurismo*, sua incessante tarefa de observar e de catalogar todos os comportamentos. Ele mesmo, ao refletir sobre si, diz: “uma vez mais estar pensando em tudo o que aos outros bastava sentir” (*Bestiário*, 1951, p. 98). A necessidade de observar, de olhar, é um dos temas mais importantes e recorrentes na obra de Cortázar.

O que observamos no texto é um implacável observador que, a cada instante, assume que todo seu interesse pelas pessoas decorre apenas de uma necessidade *voyeur*, de uma obsessão por observar as pessoas. Vejamos como ele se coloca de fora das situações, apenas observando: “Mauro chorava a rosto descoberto, como todo animal saudável e deste mundo” (Ibid. p. 99). Não há, nesse fragmento, nenhuma identificação ou afeto ente o narrador

(Marcelo) e o observado (o amigo Mauro). Mais à frente o narrador assume que outros aspectos, que não os sentimentos humanos, lhe interessam: “não que me importasse tanto a morte de Celina mas muito mais a quebra de uma ordem, de um hábito necessário” (Ibid. p. 100). Suas observações sobre Mauro [“não me custou julgá-los, saborear a simplicidade agressiva de Mauro” (Ibid. p. 101)] e sobre Celina [“para conhecê-la melhor estimei seus desejos baratos”(Id.: Ibid.)] se assumem cada vez mais sarcásticos e de pouco envolvimento sentimental.

Um outro aspecto muito importante no presente conto, e recorrente na obra de Cortázar, é uma certa apreciação do bizarro por parte de algum personagem ou narrador. No caso, temos em Marcelo um ótimo exemplo. É ele quem diz que ia ao Palace (um sórdido e bizarro cabaré, segundo o narrador) para contemplar demoradamente os, segundo ele, “monstros”. Marcelo descreve esses “monstros” como “anãs achinesadas”, homens “javaneses ou índios” e alguns tipos que fogem a padrões de normalidade e de beleza estipulados por Marcelo. Sem que Mauro e Celina percebessem, Marcelo os levava a esses ambientes (inclusive casas de prostituição) para observar as reações de Celina, que trabalhara, no passado, em um desses cabarés. Marcelo gostava de pensar em Celina como próxima aos “monstros”, como sendo uma deles e também na forma como ela largara aquele “céu de cabarés” para se acomodar a uma pacata vida com Mauro.

Após a morte de Celina, Marcelo leva Mauro exatamente para o mesmo lugar onde tudo começou, para o cabaré que tanto recordava Celina. E lá uma estranha coincidência: eles percebem que, entre as mulheres, há uma incrivelmente parecida com Celina. Atônitos, eles não sabem o que dizer, até porque não é dado a ninguém saber se aquela imagem era verdadeira ou apenas imaginação, projeções do inconsciente.

Passemos agora ao segundo livro de contos de Cortázar: *Final de jogo*. Neste livro, temos nada menos que 18 contos divididos em três partes. Nove contos já haviam sido publicados antes, sob o nome *Os presentes*, no México. O restante foi escrito ao longo das décadas de 50 e de 60. Notável que o escritor reflita, em nota na obra, que incluía contos que talvez pertençam a uma fase de sua obra que parece não ter acabado totalmente, revelando ter amplo conhecimento de que sua obra apresenta diferentes fases, ou melhor, momentos distintos, mas que apresentam elementos recorrentes e comuns.

O primeiro conto do livro é o brevíssimo “Continuidade dos parques”, seu menor conto. O que temos é uma estória dentro da outra, uma circularidade como a cobra que devora outra, mas sem meio, sem fim, sem pedaços – na forma circular. E assim tomamos

conhecimento de que um homem pega de um livro e se dedica à leitura de seus últimos capítulos em meio ao entardecer e sentado numa poltrona de veludo verde. Com a leitura o absorvendo, ele passa a ser envolvido pela matéria lida (um romance sobre traição e assassinato) a ponto de se deixar levar “pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento” (*Final de Jogo*, 1971, p. 12). No transcorrer da leitura realizada pelo homem ou no tempo do próprio romance, ou nos dois, escurece e os personagens (do romance lido pelo homem na poltrona de veludo verde) tomam a decisão de que é preciso matar o homem que tornava impossível aquele amor. O amante então dirige-se à casa onde está o marido e, ao parar por um momento à porta, vê um homem sentado numa poltrona de veludo verde lendo um romance. Fecha-se o círculo, mas é só. Deixam de importar coisas como: ele matará o homem sentado na poltrona?

Não importa. O que importa é que a fantasia novelesca o absorveu, embora sentisse aquele prazer “meio perverso” de se afastar do que o rodeava e ao mesmo tempo sentir que sua cabeça repousava no veludo da poltrona, num amplo e perigoso afastamento de sua realidade e num simultâneo mergulho em outra realidade. A estória adquire uma espécie de circularidade fatal, com a volta sobre si, com o indizível retorno, com o ressurgimento do veludo verde e com a cabeça do homem que precisava ser destruído. Em meio a essas voltas, ele ali, o leitor, lendo seu romance que reconstruía a mesma cena e o mesmo punhal atrás, tanto no livro como na ficção. E assim, tudo fica como que em volta, girando, dobrando-se sobre si sem nenhuma fixação, sem alguma cristalização que desse fim ao círculo.

Em “A porta incomunicável” temos uma história de horror, mas que também fica meio que suspensa no ar, meio indefinível, como a guardar o mistério, não desfeito ao final. Sim, assim como em outros contos fantásticos de Cortázar, o que há é uma contínua realimentação do mistério. É assim que um personagem chega a um dos muitos hotéis presentes na obra de Cortázar. O Hotel Cervantes, sombrio, quase deserto, foi indicação de um amigo a Petrone. O silêncio excessivo do hotel, que dava margem a coisas estranhas preparadas pelo narrador, é um dos elementos que desde o início do conto advertiam o leitor de que algo aconteceria. Como em muitos dos seus contos, a tensão se instala logo de início e algo é salpicado no ar para que possamos intuir a presença de algo misterioso, fantástico.

Ao silêncio opressivo e à insônia, que cada vez mais tomava conta do personagem, soma-se o choro na noite além da porta que dava para o quarto ao lado. E assim, na insônia, no quarto em silêncio, a atmosfera torna-se cada vez mais pesada e, de modo imaginário ou não, o choro de uma criança passa a ser ouvido. Não havia criança, pelo menos era o que se

sabia no hotel. E a cada dia a coisa piorava, com os sons que não deixavam Petrone dormir, a insônia, as noites mal dormidas, a suspeita de assombrações, o medo, o pavor: tudo isso contrastava com a afirmação do hoteleiro de que não havia criança. O que realmente existia? A palavra de todos no hotel ou a incontestável realidade de ouvir a criança em seu choro.

Um dia, não resistindo mais àquela atmosfera, buscou enfim o contato, a batida na porta ao lado. O desdobramento? O remorso, pois seu ato resultou na mudança da hóspede ao lado. Um aparente equilíbrio deveria se instalar naquele quarto, agora que não havia mais vizinhos, mas tal não se deu, pois mais tarde ouviu novamente, o choro da criança, débil, mas inconfundível pela porta incomunicável. Mais uma vez o pavor, o medo, mas, acima de tudo, quem sabe a compreensão de que até a mulher ao lado queria que a criança dormisse, de que até ela desejava uma cessação daqueles sons.

Em “As ménades” encontramos um narrador que vai a um concerto. Só ele não se deixava envolver pela idolatria ao maestro, analisando tudo de fora, com frieza, com imparcialidade, a princípio. No espetáculo, todos estão em outro estágio, eufóricos com o concerto e com o maestro. Apenas o narrador em primeira pessoa se chateia por não estar inteiro no brinquedo, olhando de fora, sem aquele envolvimento tão comum, mas nem sempre desejado. Além dele um cego também parecia não estar envolvido, alheio ao clamor do público. A situação, no entanto, sofrerá modificações.

Como em “A casa tomada”, do nada surge um fenômeno que desestabiliza o aparente equilíbrio. Primeiro um grito, depois outro e em pouco tempo o caos se instala. De repente, tudo sai do controle, daí a referência às ménades. A partir daí o público corre ao palco e nada mais é certo, com o fanatismo podendo acabar em tragédia, como se as pessoas pudessem até mesmo despedaçar o maestro. O que acompanhamos é a selvageria, o caos, com o maestro tentando se livrar e as mulheres o perseguindo, o agarrando como também o faziam com relação à orquestra.

“O ídolo da cíclades” é um conto sobre a influência que uma estátua antiga exerce sobre seus possuidores e sobre a constatação de que não há palavras para isso. Somoza e Morand são amigos que estão de posse de um ídolo muito antigo, milenar, provavelmente utilizado em sacrifícios humanos em cerimônias religiosas. Thérèse. Até aí, a estátua desenterrada da ilha não se traduz em nenhum argumento fantástico. No entanto, já na primeira página, indícios de loucura levam o leitor a desconfiar de que algo emergirá para desequilibrar aquela situação. O que vai se confirmando quando os dois tentam chegar à

estatueta por outras vias que não apenas as mãos e os olhos e a ciência. Eles deixam-se guiar pela imaginação fácil. E Somoza, principalmente, por sua obsessão cada vez mais crescente.

A atitude científica dos arqueólogos, que deveria ter norteado qualquer ato com relação à estátua, é cada vez mais afetada pela intimidade com a estátua, com o passado, com algo que vai ganhando ares sobrenaturais. Tanto que Somoza fala várias vezes em fusão com a estátua, em contato primordial, em algo além de qualquer razão científica: “explicar... você não está vendo” (Ibid. p. 80). É desse modo que, cada vez mais, Somoza se aproxima da loucura e também Morand, que, de início passava ao leitor a sensação de que era o mais lúcido.

Mas não havia lucidez possível ante àquele corpo anterior a toda história, trabalhado em circunstâncias inconcebíveis, por alguém infinitamente remoto há milhares de anos atrás, possivelmente para ser utilizado em cerimônias de sacrifícios também imemoriais. Daí sua denominação de “ídolo das origens”, por sua antiguidade, seu distanciamento temporal, seu remeter a um “primeiro terror sob os ritos do tempo sagrado, da acha de pedra das imolações nos altares das colinas” (Id. p. 81).

O momento de transição em que o já esperado desfecho trágico teria início se dá com uma fala de Somoza em que fica evidente seu desgarramento da realidade e sua instalação em outro estágio de consciência: “não beberei, tenho que jejuar antes do sacrifício” (Ibid. p. 83). Nesse instante, Somoza levantou-se já nu e perdeu-se por um largo instante na contemplação de um ponto invisível no espaço à sua frente. Outros sinais da loucura, como a baba a lhe descer dos lábios e o olhar perdido em longínqua direção revelam a Morand que sua vida corria risco. Ele ainda argumenta que não é pela estátua que Somoza o irá matar, mas por ciúmes de Thérèse. Somoza investe contra ele, mas, instintivamente, Morand defendeu-se do golpe do machado. Morand então se recupera do susto e, tomando-lhe do machado, atinge o crânio de Somoza fatalmente, dando fim à sua vida. Morand mata Somoza com o machado, cerimônia bárbara, a mais bárbara das mortes.

Mas as coisas não tinham acabado por aí. Inexplicavelmente, e contribuindo para o aumento do mistério e para a completa realização do argumento fantástico, Morand parece se deixar contaminar pela loucura de Somoza. E assim, depois de provar do sangue do sacrificado e de molhar suas mãos com aquele sangue Morand segurou o machado e nu esperou por Thérèse para lhe dar o mesmo fim, o mesmo sacrifício.

Em “Uma flor amarela”, trabalham-se dois grandes temas: a imortalidade e o duplo. Imortalidade porque desde o início o narrador revela que conhece o único imortal e utiliza



esse fato para justificar as ações no conto e a busca por uma verdade que não se deixa apanhar facilmente. A história lhe foi contada (ao narrador) por alguém em um bar – um homem que vira um menino de 13 anos que se parecia muito com ele. De repente, a revelação. Algo sem explicação penetra em sua vida e esse homem passa a se deparar com seu duplo ainda garoto. A descoberta faz com que ele se aproxime da família do garoto e passe mesmo a frequentar a casa da família. E a cada dia ele percebe que Luc era outra vez ele. Uma dobra do tempo. Um “avatar simultâneo em vez de consecutivo” (Ibid. p. 89). Luc era ele também, mas não como uma cópia comum; ao contrário, era uma forma semelhante, simultânea.

Até esse momento da história o que vemos é um homem que pensa (não se sabe ao certo, pois tudo pode não passar de uma obsessão sua) ter encontrado seu duplo. A proximidade cada vez maior e o assombro face às semelhanças fazem com que, no entanto, o homem sinta a necessidade de dar um fim à situação. Ele começou a pensar que o garoto acabaria como ele numa vida medíocre num sexto andar, também rodeado pela água da solidão (*Final de jogo*, 1971, p. 90).

É nesse pé que surge um fato novo: a doença do garoto, que, ao intensificar-se, faz com que o menino comece a ter alucinações. A morte do garoto passa então a ser encarada como a possibilidade de que o menino não encerre sua vida como ele, refugiado em uma solidão ressentida, em um bar de bairro. O pior, no entanto, é que Luc morreria, mas que outro homem repetiria a forma de Luc até morrer para que outro homem entrasse na roda. Nesse instante, o conto desdobra-se sobre uma noção de constatação pessimista da miséria da condição humana, numa espécie de teoria ao infinito de homens pobres-diabos repetindo a velha forma, sem o saber, convencidos de sua liberdade e de seu arbítrio. Sabedor disso, ele poderia ter evitado que Luc morresse, mas ele não fez nada, ficando inclusive a dúvida de que a ele coubesse a responsabilidade pela morte do garoto. Há, portanto, a suspeita de que ele matara Luc, já que era seu enfermeiro e que não queria que o garoto repetisse sua vida. Como fato que daria suporte a essa versão, observamos que os sintomas finais da doença do garoto não mais correspondiam à doença original, o que poderia ter sido causado pela ação do enfermeiro (o mesmo homem que queria a morte de Luc).

Por alguns meses gozou a felicidade de saber-se mortal. Saboreou a sensação de que ninguém repetiria seu fracasso e alegrava-se por sentir que a morte daria fim a qualquer repetição: a felicidade de saber que ninguém repetiria a sua história, nem mesmo Luc.

Uma tarde, no entanto, o homem que relatava a singular estória ao narrador do conto viu uma flor. Esses contatos, segundo ele, que às vezes alguém estabelece sem bem o saber.

Foi quando pressentiu a beleza por trás da imagem da flor e que ela sempre repetiria sua beleza, enquanto que ele, estaria condenado a morrer para sempre. Sempre haveria flores para homens futuros, pensou. De repente ele compreendeu o nada, o término da série, seu próprio e inevitável desaparecimento. Compreendeu que, apesar de únicas, as flores se repetiriam por todas as eras, prolongando sua frágil beleza até a eternidade. Já ele, não gozaria dessa imortalidade de reviver em outro, pois havia dado fim ao seu duplo.

O duplo, para Cortázar, sempre esteve ligado a uma outra possibilidade de vivência, de apreensão da realidade. Por isso os limites são tão imprecisos, pois sua indefinição abre espaços para muitas interpretações e para muitas possibilidades de transitar por esse ‘eu’ e por esse ‘outro’ que julgamos tão sólidos. Assim como nos contos “A sobremesa” e “A banda”, muitos dos contos de Cortázar podem se resumir naquela (talvez mítica) história de Chuang Tzu, aquela história do sábio e da borboleta: Chuang Tzu “sonhou que era uma borboleta e que não sabia, ao acordar, se era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava ser um homem” (Jorge Luis Borges, in *Obras completas*, v3, 1999, p. 368).

O conto citado anteriormente, “Sobremesa”, trabalha com a sobreposição de relatos que não se encaixam plenamente para criar uma aparente multiplicidade de caminhos, de leituras, de interpretações, etc. O que temos é a troca de cartas entre Federico Morais e Alberto Rojas, aparentemente fora do tempo, sem sintonia. Talvez, o que temos é uma carta enviada antes do recebimento de outra e a confusão que se instala entre os missivistas. Isso é provável porque há uma diferença quanto às datas, com uma carta sendo mandada sem que a outra tenha sido recebida. Uma outra possibilidade é que um tenha mandado a carta sem saber que estava prestes a receber uma outra carta.

Uma outra possibilidade é a de que Cortázar tenha misturado a ordem das cartas, mas que tal não se deu no enredo da história. É evidente que buscamos maneiras para compreender o conto e as três possibilidades acima poderiam ser aceitas como plausíveis. No entanto, creio que é a idéia do Tempo que está em jogo. O que Cortázar nos mostra é como um simples mal-entendido é capaz de alterar a mobilidade temporal e produzir danos na comunicação.

Em “A banda” temos também uma sobreposição de imagens que se chocam: de um lado o homem que entra em um ambiente esperando assistir a um filme; de outro, o mesmo homem a quem é apresentada a performance de uma banda.

Ao longo do texto, vários aspectos adquirem algo de bizarro de uma forma aparentemente proposital: a performance de uma estranha banda em vez da exibição de um filme de Anatole Litvak, a predominância de senhoras muito gordas e a apresentação de uma

imensa banda feminina, o falso programa, a falsa performance das garotas da banda e o maestro fora do comum. O que fica muito evidente com isso é uma sensação de estranheza e de que havia algo mais profundo. Esse mais profundo, entretanto, não chega a ser codificado: “mas justamente o essencial é o que escapa” (Ibid. p. 112) nos diz o narrador. Como tudo está fora do lugar, caberia indagar sobre o que realmente era verdadeiro, pois temos um falso programa, uma banda ilusória na qual a maioria dos músicos agia de forma falsa, um maestro fora do comum, um pseudo-desfile, e ele mesmo naquela situação.

Apesar de tudo isso, desses deslocamentos, assim como na história da borboleta, nosso espectador se pergunta se o que acabava de presenciar talvez fosse o certo, quer dizer, o falso. Mas uma outra preocupação vem dominá-lo: ele compreendeu que aquela visão podia prolongar-se até a rua, a seu termo azul, a seu programa da noite, a seu escritório de manhã – aí residiria o perigo, pois a encenação poderia abandonar o seu palco próprio e contaminar sua realidade. Afinal, ele era um homem que sonhara ser uma borboleta ou uma borboleta que sonhara ser um homem?

Já “Relato com um fundo de água” consiste na narração de um homem em plena solidão e recolhimento à espera sempre de alguém que cumprirá seu sonho, seu pesadelo de morte e decomposição na água. Sua existência melancólica é um grande preparativo para o exato momento de realização de seu pesadelo. Pesadelo que, no entanto, não se cumpre, pois que Lúcio e Maurício parecem substituir o seu lugar na morte. Toda a atmosfera do conto remete à sensação de uma lenta espera pela morte: O rancho apodrecido, a paixão pelo mais precário e mais perecível e a lembrança de um outro tempo em que a juventude parecia eterna.

O único contato deste homem solitário é quando alguém do passado vem lhe visitar. Como Maurício, para ele uma boa companhia, por possuir as qualidades dos gatos, principalmente a sensação de que não está presente. Neste instante, é inevitável desconfiar da existência da presença deste interlocutor e de que, talvez, tudo não passe de imaginação do narrador. Narrador cujas principais características apresentadas são a solidão e o saudosismo. Várias vezes ele toca em brincadeiras da juventude que se perderam na transição para a fase adulta, resultando na amarga realidade de seu presente. Todo o léxico do texto se relaciona à dispersão e ao abandono que ele presente em sua vida. Isso se dá por uma série de simetrias e de recorrências. Fica cada vez mais claro que o texto reconstrói a lógica labiríntica dos sonhos. E no jogo de simetrias, o relato do sonho, também contado a Lúcio, passa a se confundir com o que ele pensa ver. E assim o conto mergulha num grande labirinto de possibilidades regido pela “lógica” dos pesadelos, que é não ter lógica alguma. De modo

surpreendente, o conto parece se projetar num contínuo tempo-espço de indeterminação onde tudo é possível, na tentativa de flagrar, simultaneamente, mais de uma perspectiva, mais de um foco narrativo. É mais uma das estruturas que fazem da realidade uma substância volátil que não se deixa cristalizar.

Em “Axolotes” temos uma transmigração, tanto do narrador quanto do personagem. Desde o início o narrador sabe que é um axolote, mas parece narrar de dentro do homem, como se ainda fosse vítima da absorção do olhar que a observação sem fim produz. Ao olhar fixamente para o peixe dentro do aquário, estabelece-se uma ligação a algo infinitamente perdido, incompreensível, fora do tempo, do espaço e de toda compreensão, que se adivinha e que se perde na mesma falta de expressividade do rosto dos peixes, como a esconder um diáfano mistério interior. Em tudo isso, o que realmente percebemos é a obsessão em contemplar o objeto e o que se esconderia por trás dele.

Nosso narrador de primeira pessoa torna-se presa do objeto observado até ser completamente absorvido pelos axolotes. Nesse instante, uma transmigração de corpos se dá e o homem passa a viver no peixe. O que levou a tudo isso? Talvez a imobilidade dos peixes no aquário, sua vontade secreta e nunca manifesta, a total indiferença por nosso humano mundo, tão regido por leis, razões e calendários. Ao contrário dos axolotes, alheios à existência do tempo. Face a tudo isso, o ingresso num novo corpo e numa nova vida deveria resultar na instauração de um olhar que decifrasse os mistérios da existência, que mostrasse a presença de uma vida diferente pelos olhos do peixe, numa outra maneira de olhar, agora, de uma profundidade insondável. E dessa profundidade de larva, mas larva, segundo o narrador, quer dizer máscara (um outro sobre a face aparente) e também fantasma (a consciência em meio ao total alheamento de tudo).

Ser axolote era penetrar no impenetrável de suas vidas, era chegar perto daquele reconhecimento cada vez maior, não o conhecimento, mas o reconhecimento de uma outra possibilidade de vida. Talvez a projeção no peixe da própria sensibilidade, da própria consciência, com uma daquelas aberturas para perigosos umbrais fora do tempo e do espaço, mas que anunciam (sem concretizar) a penetração nos mistérios. E assim, sem transição, sem surpresa, ocorre a transmigração, a passagem para um outro corpo, para uma outra existência. Nesse momento máximo, nós, leitores, intuimos que se chegará a alguma cláusula dos dias; a alguma revelação, epifania ou descoberta de verdades tão almeçadas pela humanidade. Mas...

O que nos chega é a constatação de que nenhuma compreensão era possível, de que mesmo nesses terraços fora do tempo, no maior dos deslocamentos; mesmo não sendo mais

homem, e portanto livre para compreender o Homem, mesmo assim, não foi possível se chegar a alguma compreensão sobre qualquer coisa humana. O que resta: “a terrível condenação de viver lucidamente entre criaturas insensíveis” (*Final de jogo*, 1971, p. 169). Agora, já sendo outro, as pontes foram cortadas entre eles e a mudança do narrador, agora totalmente dentro do peixe, parece irreversível. A circularidade final, talvez simultaneidade, sim, essa é talvez a palavra. E a circularidade do conto talvez escrito pelo outro eu sobre sua estória.

Em “A noite de barriga para cima” temos uma nova transição, dois estados, duas vidas, simultaneidade. De um lado, o motociclista acidentado que padece em uma cama de hospital de barriga para cima, entre sonhos, febre, delírio e sede. De outro, um homem em fuga de uma tribo inimiga temendo pelo sacrifício de sua vida.

O narrador, alterna sua ótica como se quisesse captar a simultaneidade de duas vidas vivendo quase juntas (simultâneas, duplicadas, repartidas) em épocas secularmente diferentes. Entre a vigília, o sonho, o pesadelo, e duas realidades onde não se sabe qual delas é a verdadeira e qual é o sonho, ou mesmo se as duas existem, estabelece-se, em meio ao padecimento de ambos, e motivado pelo acidente, um contato. Sim, foi acionado um contato, foi construída uma ponte ou aberta uma porta. Porém, como em muitas obras de Julio, tudo pode não passar de fantasmagorias, alucinações ou pesadelos de um homem doente ou de um homem condenado à morte.

O final terrível, impactante de tomar conhecimento de que a realidade era a pior, era a do sacrificado. Delírios de febre que talvez signifiquem a morte do paciente. E a constatação bela, ao final, de que estivera sonhando com uma cama estranha, com uma cidade assombrosa.

Façamos um daqueles cortes anunciados logo no início deste capítulo e passemos direto a *Octaedro*, livro que reúne três contos fantásticos de Cortázar onde o terror e o absurdo se entrelaçam. Entre *Final de jogo* e *Octaedro* Cortázar publicou *As armas secretas* e *Todos os fogos o fogo*. Esses dois últimos serão comentados ainda neste capítulo, mas, por uma questão temática, preferimos realizar um salto até *Octaedro* para observarmos um retorno de Cortázar às matizes originais do fantástico.

O quarto conto do livro *Octaedro*, (“Verão”), é um grande retorno de Cortázar ao fantástico, e, mais ainda, ao mórbido que aterroriza. Seu clima lembra muito o dos primeiros contos, quando o fantástico se dava numa casa tomada ou numa chácara com tigres soltos. A diferença básica, no entanto, é que, além do maior detalhamento psicológico das personagens,

há aqui uma abertura para uma outra provável interpretação. Este “Verão” é um conto aparentemente fantástico, mas que possui uma leitura que pode ser explicada, já que as apavorantes aparições de um cavalo, à noite, na tentativa de entrar na casa, podem não passar de alucinações de Zulma, usuária de medicamentos pesados que podem levar a transtornos psicológicos. Decida o leitor.

O conto tem início com o personagem Florêncio conduzindo uma menina até a casa do casal Zulma e Mariano. Florêncio deixa a menina com Zulma (que estava chorando antes de sua chegada) e Mariano até o dia seguinte. É evidente que aquela chegada modificaria a vida rotineira e organizada do casal: “uma resposta à morte e ao nada, fixar as coisas e os tempos, estabelecer ritos e passagens contra a desordem cheia de furos e de manchas” (*Octaedro*, p. 2005).

Mas a mudança foi maior que qualquer coisa imaginada. No meio da noite, depois que todos foram dormir, algo assustador, talvez imaginário, em todo caso, fantástico, acontece aos nossos três personagens. Primeiro a estranheza ao ouvirem um barulho, pois ninguém vinha àquela hora visitá-los. Do nada um cavalo (é isso que eles imaginam que seja) passa a rodear a casa. Isso já é estranho porque a casa fica numa colina e animais de porte não costumam subir até lá. Todo o pavor da cena parece influenciar o já instável estado emocional de Zulma, que passa a desconfiar de que o cavalo desejava entrar na casa por causa da menina.

Em “As fases de Severo” temos uma grande retomada do gênero fantástico. Conto em que acompanhamos as fases de um personagem meio louco, meio médium, talvez farsante a passar por fases incompreensíveis. À inquietude indicada pelo narrador no início do conto sucedem-se fases em que o personagem Severo atravessa diversos momentos que despertam a curiosidade das outras pessoas. As fases são: a fase do suor; a fase dos saltos; a fase das traças; a fase dos números; a fase dos relógios e a fase do sono.

Com exceção das fases do suor e das traças, que são realmente desconcertantes, as outras três fases não constituem qualquer enigma. Por exemplo: na fase dos saltos, Severo realiza vários saltos durante um certo tempo. Qualquer pessoa poderia realizar tal ato, desde que tivesse vontade. Identificar alguém a um número (fase dos números) ou mandar alguém atrasar ou adiantar o relógio (fase dos relógios) também não apresenta nada de outro mundo. Dormir (fase do sono), então, é até mesmo necessário. O estranho, no entanto, começa com a fase do suor. Não que suar não seja normal, mas, suar na hora exata causa uma certa estranheza nos outros personagens. Mais ainda, o que desperta um certo pavor em todos ao redor, é a fase das traças, em que os bichos surgem, como que com hora marcada, para se

depositarem no rosto do tal Severo. É evidente que tudo poderia receber uma explicação científica, mas, no conto, as estranhas fases de Severo funcionam como uma quebra na normalidade, como o anúncio de que nem tudo se dá da mesma forma para todos.

O último texto, “Pescoço de gatinho negro”, é um conto sobre o terror e a incerteza – também sobre o desalinho das palavras. Aqui, várias construções de Cortázar ressurgem, como sua forma de anunciar que, ao equilíbrio aparente, algo estranho ou absurdo acontecerá. Temos novamente o metrô como possibilidade de encontro entre habitantes solitários de uma cidade que parece separar as pessoas. Uma das poucas chances de haver algum encontro, algum toque de mãos, são os encontros rápidos e furtivos nos locais de passagem que toda cidade grande possui. É o encontro quando nada mais parece possível. E é assim que Lucho e Dina vão se encontrar, embora fosse mais certo dizer que quem se encontrou realmente foram as suas mãos. Mas todos aqueles jogos de rápidas trocas de olhares, de leves toques em mãos estranhas, culmina num desfecho dramático, com Lucho nu, do lado de fora do apartamento de Dina, ante a porta trancada.

O que aconteceu de fato? Não sabemos. Apenas desconfiamos de que algo sinistro aconteceu na escuridão que se seguiu ao sexo entre o recém-conhecido casal. Mas esse algo já aconteceu outras vezes com Dina. É ela quem diz a Lucho, como que querendo preveni-lo, que algo ruim tornará a acontecer. Nesse instante o desespero de Dina faz com que ela deseje (e clame em voz alta) ser internada. Seria a loucura? O que sabemos é que no breu total do quarto, Lucho sentirá uma respiração que não lhe parece desse mundo. Assim como aquilo que o toca não lhe lembra nada o corpo de uma mulher.

O que temos, de fato, é a migração dos sentidos, a transmutação dos sentidos do texto, que passa dela ao personagem, como quem passa uma febre, uma doença. Nesse instante, já não sabemos de nada, pois tanto Lucho pode ter se encontrado com algo que o perturbava, quanto ele, Lucho, pode perfeitamente ter enlouquecido e atacado Dina. Sim, ele pode ser um psicopata ou algo assim que, arrasta suas vítimas para um apartamento e as ataca quando não esperam.

Em todos os contos resenhados anteriormente, embora com as compreensíveis alterações, notamos a presença do fantástico como o próprio Cortázar o definiu – como a aparição de um grande e indecifrável mistério no seio do cotidiano. São textos que seguem à risca preceitos como a manutenção (e até mesmo a intensificação) do mistério, a presença de temas fronteiraços, o surgimento do absurdo, a pequena extensão dos contos, a busca por uma extrema tensão que propicie ao leitor a abertura de outras significações, partindo da pequena e

condensada esfera para uma grande abertura. Tudo isso já está presente nesses contos em que o argumento fantástico assume grande relevância e é mesmo o motor desses textos inaugurais.

### **3.3 Segunda fase – a perseguição de um sentido e a prospecção do humano**

Já em 1959, Julio publica aquele que seria considerado um de seus principais livros de contos. Trata-se de *As armas secretas*, livro que revoluciona sua habitual forma de escrever por apresentar uma riqueza muito maior no trato da descrição da dimensão humana. Agora seus personagens são mais sólidos, menos transparentes, mais ricos de personalidade, de consciência, de emoções, de complexidade. O universo interior dos personagens ganha corpo, relevância, naquilo que Cortázar chamou de perscrutação da alma humana.

No entanto, alguns aspectos ainda se mantêm com relação aos contos anteriores, como o desenvolvimento da diversificação do foco narrativo e uma abertura para outras apreensões do tempo, aspectos que Cortázar já buscava nos dois livros iniciais. Vamos aos textos. Em “Cartas de mamãe” ocorre como que uma alteração do tempo, uma quebra na ordem, uma quebra na rotina, revelando a duração obstinada dos nomes, iguais a fantasmas, que insistem em não desaparecer. Para poupar a mãe de uma notícia (a morte do filho Nico) que poderia comprometer ainda mais sua saúde já debilitada, os familiares resolvem esconder a verdade dela. Para tanto, começam por instalar a mentira de escrever cartas em lugar de Nico, o filho morto. Pouco a pouco a mentira vai tomando o lugar da verdade. O engano, no entanto, comete erros, como algumas quebras e as referências na carta a Nico, que já havia morrido. Esses ecos da verdade, talvez revelando algo de senilidade, passam a tornar indefiníveis as fronteiras entre verdade e mentira. E assim, possíveis desdobramentos podem ser entrevistados.

As cartas, que traziam uma ordem familiar, algo que perdurava e que chegava de muito longe e que estendia a ponte por onde era possível continuar passando, começam a dar indícios de que a realidade talvez não fosse aquela apresentada todos os dias.

E tudo começa com o rompimento de um tabu, com um ultrapassar um território proibido na linguagem: Nico, agora mencionado na carta, como que rompendo essa ordem estática. A partir daí, o que temos são referências a máscaras, a simulacros, a falsidades, a mentiras, a farsas e a sugestão de jogos de simetrias. Quando nada mais é tão sólido, tanto que a perceptível loucura da mãe passa a ser vista como que uma espécie de explicação racional



ao que, em verdade, ameaçava se perder no indefinível devir daquela estranha circunstância de se saber se Nico morrera realmente. Vejamos como no conto seguinte os jogos entre verdade e mentira retornam.

Em “Os bons serviços” temos a fantástica história de Madame Francinet e a análise do velório como espaço de representação. Quase uma carpipeira, essa mulher desempenhará um estranho papel no velório, a exemplo do que já desempenhara em uma festa com os mesmos integrantes do velório, na ocasião cuidando de cães.

Há um clima de montagem, de que tudo já estava preparado, de uma armação, de um simulacro. No entanto, brincando de disfarçar, a falsa mãe era uma das mais sinceramente comovidas. E é desse modo que o falso torna-se mais verdadeiro que a realidade. Acompanhamos então o falso crescendo como potência até a identificação, a fusão com o verdadeiro.

A seguir, temos “As babas do diabo”, conto dos mais importantes de Cortázar. Essas babas (aquelas formas das nuvens que parecem escorrer lentamente), que também são conhecidas como fios da virgem, num interessante jogo de palavras e de analogias, constituem-se numa das imagens mais recorrente na obra de Cortázar. Isso deve-se ao fato de seu estado incerto, escorregadio, indefinível, que escoia sem se deixar ir de todo.

Mas vamos ao conto diretamente: todo o começo do conto apresenta-se preocupado com a forma de contar, com a própria narração, o que é raro num conto. Nesse sentido, as digressões passam a não serem evitadas na obra de Cortázar, que privilegiava, até então, a redução, a elementos mínimos, do conto. Agora, não apenas em extensão e em complexidade psicológica, o conto cresce também em dimensão metaficcional. É o primeiro conto realmente metaficcional de Cortázar, absolutamente preocupado com a atividade criativa do artista. Também se destaca por ser o primeiro a apresentar uma marca que iria caracterizar seus textos dali em diante: a grande utilização de imagens poderosas, de metáforas visuais, daquela dimensão poética de que o autor tanto queria dotar a narrativa.

Aqui, o argumento fantástico deixa de ser o mais importante no conto e cede lugar a um texto plural, indefinível, povoado de imagens poéticas e de grandes possibilidades lúdicas. Um exemplo disso, é que todas as ações no conto aparecem permeadas e atravessadas pela contemplação de nuvens e de pombas através de uma foto, janela ou quadro na parede.

Quanto ao enredo, o que temos é a obsessão pela foto, pela cena vista na ponte e a incapacidade de escapar do olhar (aquela necessidade de olhar). Nada mais propício para se pensar o conto do que a foto, pelo menos para Cortázar. Afinal, não foi ele (Cortázar) que

havia dito, em “Alguns aspectos do conto”, que o contista e o fotógrafo são semelhantes por apresentarem um grande recorte da realidade?

Após Michel contemplar a cena na ponte, o que temos são dúvidas, como saber se o narrador estaria morto ou absorvido pela ampliação. Vemos também o desejo de interferir na representação (foto) como na vida real. Tudo torna-se deslizante, indefinido, como no caso das diversas conjecturas sobre o que de fato ocorreu entre a loura, o rapaz e o homem do carro, descrito como palhaço, como uma figura inquietante. Tudo cabendo ou escapando das possibilidades de enquadramento.

E o narrador? Ele sente a necessidade contar. A necessidade de contar para se livrar das “cócegas no estômago”<sup>31</sup>. Mas seu contar é sempre problemático, com mudanças do foco narrativo, do narrador, assim como antes o olhar da lente e do homem se confundiam na captação de uma cena. Esse homem, Michel, parece querer preencher vazios, como se buscasse alguma coisa a mais, algum sentido.

Nesse sentido, Michel apresenta um jeito parecido com o de um investigador (como Sherlock), povoado de muitos devaneios e suposições. O que lança todos à pergunta: será que tudo não seria imaginado pelo observador? Pronto. E lá vamos nós, de novo, naquela busca louca por significações que o autor jamais desejou. Afinal, podemos confiar em Michel? Lembremos que Michel é, segundo o próprio texto, “culpado de literatura”, de “fabricações irreais”. Entretanto, Michel não parará por aí.

Em total desdobramento da narrativa, o que vemos depois é o mergulho para dentro da imagem, como em “Axolotes”. Isso deve-se ao desejo de Michel de interferir na cena, lembrando um pouco aquela idéia do espectador impessentido e agora percebido, agora podendo interferir na cena.

Uma idéia interessante é a analogia que se estabelece entre a literatura e a fotografia; é pensar na hipótese de, na literatura, ocorrer o mesmo que na foto, onde todos se colocam na posição da objetiva. Como ultrapassar essa determinação? Como fugir ao olhar único? Talvez a literatura de Cortázar seja o constante lutar contra esse cárcere interpretativo. Seja diversificando o foco narrativo, seja estabelecendo várias possibilidades interpretativas ou entrecruzando histórias e vozes, Cortázar não deseja que o leitor se coloque frente ao conto como quem fica perante uma foto, pois para ele é preciso ver por mais de um ângulo. Ao final

---

<sup>31</sup> Mais tarde, no conto “Diário para um conto”, do livro *Fora de hora*, Cortázar criaria uma imagem semelhante para dizer da vontade de contar. Ele utiliza a expressão “comichão de conto” logo na primeira página para dar conta de uma grande vontade de escrever, de partilhar alguma coisa com os leitores.

do conto, percebemos uma quase paralisia em virtude de tanta contemplação, de tanto olhar a janela, ou foto ou quadro. Mas retornemos ao início do conto para chegarmos até essa janela.

Como já havíamos mencionado, em “As babas do diabo”, o narrador nos fala da necessidade de “livrar-se dessa cócega incômoda no estômago” (“As babas do diabo”, in *As armas secretas*. 2006, p. 61) referindo-se à necessidade de contar, algo análogo ao que outro narrador de Cortázar diria, mais de trinta anos depois em “Diário para um conto”, ao referir-se a um “comichão de conto”. E assim começará com dificuldade a contar, talvez para compreender, talvez para escapar ao nada que pressente em tudo, sempre a contemplar uma foto ou janela, flagrando o lento desfilarmos de nuvens que podem adquirir, de acordo com sua imaginação, diferentes formatos. Novamente no conto a baba e as nuvens surgem como imagens poderosas de uma matéria imprecisa que se esvai sem ir de todo, que se prolonga, se contorce, mas que custa a desaparecer à fria contemplação.

Mais que nunca uma experiência do olhar nos é proposta no conto, a começar pela fotografia e que se prolonga pela contemplação sob diferentes enquadramentos, como o do quadro, da janela e da paisagem. Este olhar, que para o narrador “goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós” (Ibid. p. 64) está presente na maior parte de sua obra. E é através desse olhar que o fotógrafo passará a observar a imagem de um casal e assim fará uma análise do garoto. Enquanto isso, o narrador não se furta a observar a passagem de mais nuvens, o tempo todo, como que resistindo ao ato de contar, porque, para os narradores de Cortázar, o que mais importa é como contar.

Quanto ao fotógrafo Michel, bem, este é, segundo o narrador “culpado de literatura, de fabricações irreais” (Id. p. 68). Essa culpa decorre de que a literatura é, acima de tudo, para o narrador do conto, um discurso da irrealidade, da imaginação, e não uma cópia do real. Esta a matéria da ficção, que, se por um lado não consegue chegar à verdade das coisas, por outro, é capaz de construir mundos diversos de representação. Afinal, como nos diz o narrador, “os fios da virgem também são chamados de babas do diabo” indiciando a proliferação da palavra em sua tentativa de significar.

Em momento crucial do conto o fotógrafo, o espectador impensado de uma cena, passa a intervir na foto, algo similar às mudanças na apreensão do espetáculo teatral proposto por Brecht em sua teoria do distanciamento<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Conforme expusemos no capítulo 1 deste trabalho, uma das ideias centrais da teoria do distanciamento de Brecht era que o espectador abandonasse sua posição passiva de mero destinatário de emoções para assumir uma postura crítica que interagisse com a peça em seu consciente.

Passemos ao conto que, para o próprio Cortázar, é um marco em sua obra. Em “O perseguidor” temos um conto divisor de águas na obra de Cortázar, onde o humano ganha espaço frente ao fantástico; em que o argumento fantástico perde força e onde mergulha-se mais na alma humana e em questões filosóficas e literárias.

O personagem central é Johnny Carter (inspirado em Charlie Parker<sup>33</sup>). Um saxofonista sempre à procura dos “furos”, de algo que nos escapa no mundo que julgamos sólido. O que o narrador por trás de Johnny discute todo o tempo é a desconfiança do que se vê, da realidade como nos é apresentada. Para tanto, lança mão de todo um vocabulário de pontes, furos, esponjas e babas.

Sua grande preocupação (de Johnny) é com o tempo, ou melhor, com a nossa organização do tempo – tão limitada e cartesiana. Para dar conta de tantas coisas que escapam ao homem acostumado a aceitar a realidade imposta de cada dia, Johnny se bate contra a carência de palavras, buscando, por exemplo, um substituto para a palavra “compreender”. Entretanto, é na música que o saxofonista encontra o modo de nos (nós, humanos) tirar do tempo limitado e linear e de nos inserir em um novo tempo. Seu vocabulário é uma primorosa busca por uma linguagem (não-habitual) que dê conta justamente dessa outra organização temporal, daquilo que é difícil até de imaginar. Daí tantas frases incríveis, como “começar a compreender dos olhos para baixo, com o corpo”. Só assim, em guerra contra os hábitos linguísticos ou mentais, segundo ele, pode-se pensar a elasticidade das coisas, do tempo. Onde o copo cheio, o que ele enxerga é a ausência, é a procura: “o que existe é sede” (*As armas secretas*, 1971, p. 84). Contra a percepção comum das coisas, Johnny sugere a indagação de uma outra percepção, sem as explicações tão simplificadoras, até porque “a verdadeira explicação simplesmente não dá para explicar” (Id. p. 85).

E onde entra a linguagem em tudo isso? Nela é reconhecida a impossibilidade da palavra de ser simultânea, de resgatar tudo, todos os detalhes; de acompanhar as sensações e percepções de um mundo mutável, líquido. A palavra não conseguiria acabar com o desacordo entre o tempo e sua retratação. É desse modo que ele percebe que algo está sempre escapando, fugindo de nossa percepção: “tenho certeza de que a realidade escapa” (Ibid. p.

---

<sup>33</sup> Muitos estudiosos dedicaram longas páginas à tentativa de criar uma identificação entre o personagem Johnny Carter e o músico norte-americano Charlie Parker. É mais que evidente que Cortázar utiliza dados biográficos do músico norte-americano e até dedica o conto a ele, mas daí a falar em “identidades perfeitas” e “aproveitamento contínuo e minucioso dos dados biográficos de Parker”, como o faz Davi Arrigucci (*O escorpião encalacrado*, 1995: 198-9), é querer transformar o conto num documento biográfico. O que procuramos, ao contrário, é destacar o caráter inventivo de Cortázar, que utiliza a fantástica história de Charlie Parker como trampolim para a ficção.

88). Por isso as constantes referências à uma ponte bem armada (Ibid. p. 90), metáfora de uma possibilidade de contato.

Mas poucos chegam do outro lado; poucos chegam a ficar, como “esse Johnny do outro lado” (Ibid. p. 94). Como ele faz? Ele usa sua música para dançar em liberdade, para tocar uma nota que escapa ao raciocínio habitual: “a música fica em absoluta liberdade assim como a pintura subtraída ao representativo fica em liberdade para não ser nada além de pintura” (Id. p. 98). Sua forma de explicar o inexplicável, ou melhor, de fugir a essa explicação, é criar uma música que toque a liberdade de ser apenas música. Segundo o narrador, que busque, como todos nós, construir pontes para entender a realidade. É essa a música que Johnny persegue para “morder a realidade que lhe escapa todos os dias” (Ibid. p. 99).

Para morder essa realidade que não pode ser alcançada, Johnny se utiliza de imagens que tentam dar conta dessa matéria fugidia que é a própria realidade, como em “era tudo feito uma gelatina” (Ibid. p. 104). Que realidade é essa? Não dá para se explicar, a não ser com mais metáforas, com mais imagens. Sua receita, no entanto, passava por um novo olhar, por uma outra percepção das coisas. E para se perceber essas coisas, segue Johnny, bastava “prestar um pouco de atenção, sentir um pouco, calar um pouco, para descobrir os furos. Na porta, na cama: furos. Na mão, no jornal, no tempo, no ar: tudo cheio de furos, tudo esponja” (Id. Ibid.). Esse outro olhar proposto, se por um lado não conduzia a uma compreensão das coisas, por outro denunciava os que “aceitavam o já visto por outros” (Id. Ibid.). Sempre um desafio ao olhar convencional, mesmo nas coisas mínimas como cortar um pão; sempre a pressentir que há algo que as palavras não podem dar conta e que, de forma oposta, as palavras podem até representar, assim como a visão convencional, um afastamento das coisas. No entanto, não se trata propriamente da palavra, mas, segundo o narrador, de uma baba que recobre as palavras na vã tentativa de colá-las às coisas. Essa baba é uma daquelas imagens recorrentes na obra de Cortázar, substância imprecisa que tenta se agarrar ao mundo em busca dos sentidos.

E assim o conto caminha pressentindo algo que não pode ser explicado, opondo nossa realidade cotidiana à sensação de que a realidade não pode ser isso; opondo o jazzista ao crítico de jazz; o homem que se apega ao seu mundo e aquele que assume o grande desconhecimento que é o viver. Esse último, que morrerá, segundo suas palavras, sem ter encontrado, é o músico Johnny. Essa busca é sempre anunciada pelo vislumbre de pontes de

contato com essa outra realidade. Muitos são os índices que apontam para essa abertura, como as menções frequentes a portas e ao fato de não conseguir transpô-las.

Entretanto, mesmo que não chegue a encontrar, Johnny é dos poucos que conseguem ir além. Ele é capaz de “morder a realidade que lhe escapa todos os dias” (Ibid. p. 99). Ele pressente os furos; a esponja que é a realidade.

Para fugir da evidência ele nos dá uma dica: a grande dificuldade é olhar, é compreender coisas simples como um cão ou um gato (Ibid. p. 105). Mas é justamente a compreensão que nos escapa. Ela é apenas entrevista, e, quando ameaça se revelar, vem como as ondas: “você nem acabou de sentir e já vem outra, vêm as palavras” (Ibid. p. 105). E essas palavras vêm revestidas daquela baba de que ele tanto fala. Daí a eterna necessidade de um novo olhar e de uma outra linguagem.

Infelizmente, Johnny não consegue se adequar a esse novo admirável mundo e o que ele persegue e joga o tempo todo na cara de Bruno (seu renomado crítico) é a impossibilidade de explicações, o desconhecimento, o vocabulário de buracos. Johnny persegue um sentido, uma outra realidade, uma explicação, uma comunicação, algo além da porta do olhar. Mas sua ingenuidade não lhe permite compreender que essa outra realidade não se deixa cristalizar e que a revelação é fulgurante e desaparece tão logo ele ameaça entrevê-la.

No conto, no entanto, temos outro grande personagem – o crítico Bruno. É ele quem faz a mediação entre o artista Johnny e o público que admira a obra do saxofonista. Para o próprio Bruno, o crítico é aquele “homem que só pode viver do que é emprestado, das novidades e das decisões alheias” (Ibid. p. 114). Ainda para ele, os artistas são “incapazes de extrair as consequências dialéticas de sua obra, postular os fundamentos e a transcendência do que estão escrevendo ou improvisando” (Ibid. p. 121). Em outro momento, ele admite que a vida de Johnny nunca o importou realmente e que a única coisa verdadeiramente importante era que Johnny não atrapalhasse as conclusões que o crítico Bruno tirara da obra do músico. Mais tarde, no conto “Queremos tanto à Glenda”, Cortázar falaria de algo parecido ao escrever sobre um grupo de aficionados pela atriz Glenda Carlson, que, em seus sonhos de perfeição, decidem matá-la para, supostamente, preservar a pureza de sua obra. Bruno não dará fim à vida de Johnny, mas nunca se interessou de fato por ele. Ele buscava apenas estudar sua música para conseguir escrever a tese definitiva, para publicar um livro incontestado. As inquietações de Johnny, sua angústia por morrer sem ter encontrado as respostas, mesmo quando percebia que a porta começava a se abrir, não importavam ao crítico. Bruno nunca

prestou atenção nas portas que Johnny teimava em abrir; nas pontes que ameaçava vislumbrar ou na possibilidade de encontro (e de contato) que quase chegou a estabelecer.

Ao final, ante a morte daquele artista com quem conviveu longo tempo, Bruno revela, indiferente, que foi uma grande sorte a morte de Johnny ter acontecido perto do lançamento da segunda edição do livro, pois deu tempo para colocar umas fotos do enterro e redigir uma nota necrológica para que a biografia ficasse completa. Adiante ele ainda comenta que se “situa num plano meramente estético” (Ibid. p. 131) como que a justificar sua indiferença por Johnny Carter.

Passemos agora ao último conto do livro: “As armas secretas”. O que temos, no início, é um Pierre que acha que tudo é excepcional, mas que depois descobrirá que não, algo que a própria vida lhe revelará. Logo de início, temos a recorrência de elementos como a espingarda de cano duplo, o que vem a desmentir sua visão de mundo em que todas as coisas são únicas e irrepetíveis. Percebe-se que Pierre está obcecado por reflexões acerca da gratuidade da existência, tanto que a escolha instantânea o deixa atônito (Ibid. p. 136). Ele não acredita que o acaso, que a sorte, ou mesmo que o aleatório, sejam capazes de reger nossas vidas: “não pode ser que tudo seja tão absurdo” (Ibid. p. 137).

Curiosamente, o mesmo Pierre que não se conforma com a falta de significado da vida, com sua aleatoriedade, sempre imagina uma bola de vidro na casa de Michele, como se seus devaneios fossem capazes de se concretizar na realidade. Ele também sabe, embora pareça paradoxal, que “amar não é nunca uma explicação” (Ibid. p. 139). Ele gravita, portanto, entre a negação das sem-razões da vida e a desconfiança de que existem outras dimensões menos captáveis por nossa razão. Ele também nutre um certo ódio por Babete e por Roland (um estável casal de amigos), por estes terem sido salvos pelo costume, pelo hábito, pela vida estável.

Quando Pierre pergunta ao médico se nunca aconteceu de pensar coisas diferentes das que estava pensando (Ibid. p. 143), fica evidente que ele é também um perseguidor de significados e que ele desconfia de que muito do que aceitamos como verdadeiro é apenas uma máscara, uma forma de viver em sociedade.

Cada vez mais, torna-se claro que Pierre busca, mesmo que povoado por neuroses, algo entre as palavras e uma visão; talvez um contato, uma ponte ou a descoberta de algo além de sua visão. É nessas impressões que o conto sugere uma aproximação, uma coincidência entre o passado terrível de Michele e a imaginação de Pierre. Ele, porém, não consegue ter acesso a tudo isso que ameaça se revelar, pois as palavras, segundo ele mesmo,

não tem nada a ver com nada, apenas grudam-se à nossa vida por um breve instante (Ibid. p. 145).

Cada vez mais envolvido por um mundo particular e imaginário, Pierre deixa a porta aberta para uma transposição do seu estado reflexivo para a sua realidade, como no episódio do trânsito, em que ele parece sair de si enquanto pilotava a sua moto, como se algo perturbasse seus reflexos. Uma espécie de interferência, para dizer de outro modo. E qual a explicação para esse instante entre dois mundos, instante em que mais de uma realidade é vivenciada? Nenhuma, até porque é ele quem diz que “tudo tem uma explicação quando a gente a busca” (Ibid. p. 150). Mas sabemos que essa explicação tem muito de nossa vontade.

Mediada por palavras qualquer explicação é sempre um gesto de fé, assim como o tempo é algo ligado à baba, ao escorrer, ao esvaír-se, à substância escorregadia, indefinida. A porta oscila na mesma página como se algo estivesse na iminência de se mostrar de se revelar. Mas a revelação não se dá, até porque sabemos da insuficiência das palavras e da falência de comunicação.

E assim ele é perseguido por seus sonhos, por poderosas visões ou imagens, como a da teia de aranha que gruda no rosto ou as folhas secas que grudam em sua face. E assim tudo se desdobrará, principalmente o tempo, cheio de babas e de açoites, embaralhando ainda mais uma consciência em crise. E é desse modo que a agressão e o quase estupro vão acontecer ou não.

Como Pierre se reconhece no fantasma é um fenômeno de transposição de imagens e de identificações de uma mulher amedrontada por um fato passado que volta e meia a persegue em seus pesadelos.

Paremos de falar sobre o enredo do conto e façamos uma última análise de “As armas secretas”, pois é preciso realçar que nele, um dos temas favoritos de Cortázar é abordado: a busca por uma compreensão que se afasta tão logo dela tentam se aproximar suas personagens, uma compreensão que não pode ser apreendida pelas palavras, como se estas fossem insuficientes para dar conta da realidade.

Pierre, em sua tentativa de pensar o mundo, não deixa de se desorientar ante a falta de sentido das coisas, ante o caos que parece reger a vida, ante a gratuidade das situações e dos destinos e se questiona: “não pode ser que tudo seja tão absurdo” (2006, p. 137). Frente ao mundo sem explicações, deixa-se como que levar, muitas vezes pela imaginação, subtraindo-se ao que está à sua volta e mergulhando em imagens ilusórias, como a da bola de vidro na escada, tão inexistente quanto as folhas na ponte.



O que o aflige a Pierre é a incerteza em cada coisa; é a sensação de que “tudo é vagamente assustador” (Ibid. p. 141); é o medo de não compreender. E é desta forma que tenta construir pontes, buscando alguma verdade ou explicação que dê conta da absoluta falta de sentido do mundo. Estas pontes são feitas de sua imaginação, que às vezes, como quando se distrai no trânsito, ameaçam a realidade, interferindo em sua apreensão do real. Em sua angústia, como já dissemos, acredita que “tudo tem uma explicação quando a gente a busca” (Ibid. p. 150).

É nesse estado que observa uma “distância” que não pode ser superada com qualquer ponte, distância horrível para ele, assim como o tempo, “algo cheio de açoitões e baba” (Ibid. p. 152), outra de suas imagens recorrentes. A baba como algo que escorrega, se esvai sem sumir de todo, de matéria indefinível, escorrendo como escorre o tempo, como o refluxo das ondas, como o passar das nuvens, numa constelação de imagens que tentam dar conta da imprecisão dos signos, da agonia de compreender, de segurar um sentido, uma verdade. Para dar conta dessas metáforas poderosas, seus personagens tentam construir pontes e abrir portas de forma recorrente, mas algo sempre escapa, algo que poderia conduzir a uma explicação apenas se deixa entrever, apenas desvela uma possibilidade, apenas. E a porta não se abre; e a comunicação não se dá; e a palavra revela-se insuficiente para dar conta de tanta falta de comunicação, como nos filmes de Antonioni, quando o silêncio parece ser a única possibilidade de se estar junto.

Após a publicação de *As armas secretas* (1959), Julio passaria sete anos até publicar um novo livro de contos. Este sairia apenas no ano de 1966, quando Julio interrompe sua atividade como romancista para um retorno (com muito sucesso) ao conto. O livro é: *Todos os fogos o fogo*.

O primeiro conto do livro é “A auto-estrada do sul”. A estória é aparentemente circunstancial, mas vai ganhando ares insólitos com o desenrolar da narrativa, imperando o absurdo em algo aparentemente rotineiro. De modo desconcertante, o engarrafamento que se instala no conto se prolonga indefinidamente sem nenhum anúncio de término. As horas e os dias vão se acumulando até presenciarmos um estado de total abandono. A fome e a sede são apenas alguns dos fatores que passam a tornar insuportável a vida dos reféns do engarrafamento. O estranho é que em um espaço de tempo curto as pessoas passem por uma série de precariedades. O que Cortázar realiza, com maestria, é criar uma dimensão temporal improvável aos nossos olhos; é formular uma fratura no tempo, tornando-o elástico, diferente do nosso.

Também em “A saúde dos doentes” temos novamente a possibilidade de uma transposição, de uma dobra no tempo, pois tudo pode confluir ou mesmo nunca ter existido. Temos também a contaminação da mentira, da repetição dessa mentira ou uma possível abertura para outra significação, num dos paradoxos de Cortázar. Aqui, presenciamos a estória de uma mãe doente, à beira da morte, cujos filhos passam a esconder a morte de um de seus filhos. Para tanto, passam a escrever cartas (como se fosse o finado o autor) e a cumprir determinados papéis. Ao final, de forma surpreendente, chega mais uma carta do filho, deixando uma porta aberta à imaginação.

“A ilha ao meio-dia” é um conto apaixonante em que dois mundos se apercebem um do outro e em que nada mais é claro ou evidente. Marini, comissário de bordo, em seu constante trânsito, lugar de passagem, eternamente a viajar pelo mundo, sem destino certo, encontra o extremo oposto na contemplação diária de uma ilha no mar Egeu, na Grécia. Essa ilha torna-se como que uma obsessão, a outra vida que tanto o atrai. E é assim que ele larga tudo para chegar a essa ilha, mas lá chegando, como que o tempo se dobra e tudo converge com o avião caindo próximo à ilha e seu corpo sendo encontrado. O que ocorreu de fato? Que devaneios, que sonhos, que paralelas se cruzaram, ou será tudo sonho de um morador da ilha?

Temos ainda “Todos os fogos o fogo”. Aqui Cortázar retoma uma de suas estruturas recorrentes, que é diversificar o foco narrativo, como naquele “À noite de barriga para cima”, sendo que aqui, estes mundos coincidem em seu desenrolar de fogo e morte, mas os personagens não. Nas duas histórias há a presença de três personagens num velado duelo pela vida e pelo amor; há a morte e ainda a sugestão de pequenas correspondências, como se os dois mundos (situados em espaços e em tempos diferentes) pudessem se comunicar. E é isso que é dito: “tudo está ligado, é uma armadilha” (*Todos os fogos o fogo*, 2002, p. 165). O conto apresenta ligações extremamente problemáticas, quase sem transição; algo que exige atenção do leitor, pois de uma história a outra passa-se sem qualquer aviso; sem qualquer marcação.

As interessantes discussões sobre “compreender” continuam a ser um dos principais temas da obra de Cortázar, naquela eterna busca por significados, cutucando a linguagem até que dela possa nascer (embora nunca nasça) a compreensão de um mundo devassado por incertezas (Ibid. p. 165). É justamente o que Roland diz a Jeanne: “ninguém compreende muita coisa, querida, e além do mais nada ganhamos em compreender” (Id. p. 166).

Como é comum em seu texto, Cortázar lança algumas metáforas no conto, de modo a tornar menos fácil a tarefa de juntar pedaços e formar uma sólida construção interpretativa. Se a rede e as linhas cruzadas são imagens poderosas que induzem à idéia de ligação, de contato

entre as duas histórias, a presença dos sonhos, com todos os seus jogos de ficção e de imaginação, aventa a possibilidade de tudo dar-se apenas em um plano imaginário. Nesse último caso, uma história (provavelmente a dos gladiadores) seria um sonho, uma projeção dos sonhos de Roland.

Em “O outro céu”, temos os encantos que a chance de viver uma vida dupla oferecem. Não se trata de um dobrar-se sobre si do próprio tempo, mas da escolha voluntária de um homem por gozar de duas vidas, uma diurna e outra noturna. Temos, assim, o perambular de um homem pela noite, criando uma outra possibilidade de vida, cheia de luz artificial; um outro céu, portanto, de guirlandas, de enfeites e de lampiões, em oposição à vida solar, agitada e louca da bolsa de valores. Tudo no conto é simetricamente oposto: de um lado a prostituta e de outro a futura esposa, sempre a contrapor dois mundos, dois céus. Passemos logo a outro livro de contos.

Apesar de alguns contos terem sido publicados em edições de coletâneas ou em revistas, oito anos se passam, desde 1966, até que Julio retorne ao gênero. O retorno dá-se com *Octaedro*, livro publicado em 1974. Foi um grande intervalo que coincidiu com uma fase bastante turbulenta na vida de Cortázar: a extenuante conclusão dos romances *62 Modelo para armar* e *O livro de Manuel*; as viagens pela América Latina, os compromissos como escritor; as palestras pelo mundo e o trabalho na UNESCO são apenas alguns ingredientes que explicam esse interstício de oito anos.

O primeiro conto do livro é “Liliana chorando”. A escrita (escrever lhe acalmava) de um homem condenado à morte em sua preocupação (ou apenas imaginação) com seu fim e com a reação das pessoas a quem ama.

No núcleo central ao redor do doente temos: Ramos, o médico; Alfredo, o amigo; e Liliana, a esposa. O escrito do doente busca construir um painel sobre o que sucederá a eles depois de sua morte. Em seus devaneios, chega a imaginar uma relação entre Alfredo e sua esposa. No entanto, as ações desses personagens são irrelevantes perto dos temas como a meditação sobre a morte e sobre a cerimônia de despedida da vida. Até porque não sabemos exatamente o que ocorre com cada um deles, já que tudo é mediado pela escrita do doente que se acha à beira da morte.

No fim, como em muitos dos contos de Cortázar, temos a inversão e a indefinição: afinal, o doente fica realmente curado da doença que o mataria em poucos dias? Liliana e Alfredo algumas tiveram um caso? Provavelmente não. O que ocorre de fato, é que o destino imaginado pelo doente possivelmente se deu em outros planos, em outro tempo, naquelas

janelas fora de qualquer mapa de que Cortázar gostava de falar. Trata-se de um tempo à parte, talvez imaginário.

Já em “Os passos no rastro” temos o embate entre o escritor e o crítico, a reinvenção da crítica e a sua ficcionalização, o que já é anunciado, desde o início do conto, com as menções a Henry James.

Objetivamente, temos Jorge Fraga e Claudio Romero como os personagens principais. O que ocorre é a simpatia, o envolvimento do crítico Jorge Fraga com o material analisado (o poeta Cláudio Romero). E assim, o crítico que produz ensaios sem qualquer reconhecimento ou fama, decide criar algo entre um best-seller e um livro acadêmico, buscando a confluência entre a qualidade do texto acadêmico e os aspectos apaixonantes que seduzam o leitor comum. Todas as suas tentativas, no entanto, são, na verdade, produtos de ilações, de interpretações nem sempre verdadeiras – mas a verdade nem sempre é um parâmetro para a interpretação. O que temos de verdade no conto, como já é fácil perceber, é o embate entre a verdade e a mentira; entre a realidade e a imaginação.

O livro torna-se um grande sucesso de crítica e de vendas. No entanto, uma revelação se apresenta a ele na forma de uma invasão que toma conta de sua consciência: o livro era falso. Suas hipóteses e conclusões eram um produto de sua mente apenas, sem qualquer base na realidade, sem quaisquer comprovações. Vamos ao próximo conto.

“Manuscrito achado num bolso” é um conto muito importante na obra de Cortázar e que fala abertamente sobre o jogo amoroso e sobre a própria noção de jogo, com suas regras, seu sistema próprio. Jogar o jogo ou contrariar o sistema são formas de lidar com uma concepção de vida baseada na entrada consciente em um universo de regras próprias. O desejo maior do personagem principal do conto é derrotar o acaso que regeria nossos destinos através da criação de um sistema que preveja esses acasos. Ele quer determinar as regras do jogo.

O personagem percebe, segundo Cortázar, “indícios da existência de um sistema de leis anterior ao nosso que, se você tem uma certa permeabilidade, pode sentir e, sobretudo, viver” (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 39). O que ele possui é intuição, o vislumbre de uma ruptura. Para dar conta disso ele lança mão de todo um vocabulário de perseguidor de um sentido, de um algo a mais, de uma busca por um indefinível.

Nessa ânsia, nosso personagem fala exaustivamente sobre isso (aliás, mais de um personagem repisa o tema); sobre alterar as regras do jogo; sobre enumerar o enumerável; sobre prever o imprevisível, no desejo de criar um sistema de previsões. Mas tal sistema, claro, falha. E ele perde a chance de conquistar a mulher pela qual se apaixonou em razão das

regras que determinou. O mais provável é que, em razão dessa perda, ele se mate e então, ao revistarem seus bolsos, encontrem o manuscrito onde guardava suas anotações sobre o acaso, sobre os jogos, e, principalmente, sobre os encontros em locais de passagem (tão recorrentes na obra de Cortázar). A presença do metrô, dos bondes, dos ônibus, dos hotéis, dos lugares de passagem, enfim, é outro dos temas recorrentes de Cortázar, desde o primeiro livro de contos (*Bestiário*).

“Aí, mas onde, como” é um conto belo, estruturado em dois planos narrativos, assim como ocorre em “A barca ou nova visita a Veneza” e em “Anel de Moebius”. Acompanhamos a indefinição sobre o que se escreve, sobre o mundo como algo mole e cheio de buracos, sobre a esponja e sobre a tentativa de mergulhar no mistério que, por vezes, se deixa entrever aos nossos olhos – são esses os grandes temas do conto.

Passemos agora a uma rápida leitura de *Alguém que anda por aí*, livro de contos de 1977 que reúne muitos de seus contos políticos. Mas não falemos desses contos, em que se tenta fazer coincidir literatura e política, agora. Quanto aos outros contos, temos a preocupação com antigos e grandes temas na obra de Cortázar, desde as fronteiras entre ficção e realidade, até aqueles desdobramentos temporais que conduzem a uma bifurcação na existência. Em “Troca de luzes”, por exemplo, onde ficção e realidade se misturam, como em a *Rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen, observamos como um ídolo de rádio-novelas desperta em sua fã algo tão poderoso, que interfere em sua noção de realidade. O que há é a projeção da peça sobre a vida, fazendo-as coincidirem. Todo um arsenal de construções imagéticas e midiáticas surge no conto, que toca no tema dos clichês muitas vezes como forma de substituição da realidade.

Já “Ventos alísios” traz, novamente, o jogo e a possibilidade de se viver outras vidas. A palavra jogo, que aparece várias vezes no texto, como a possibilidade de se decidir a próxima jogada: “experimentar se o jogo valia a pena” (*Alguém que anda por aí*, 1981, p. 23) constitui um dos aspectos fundamentais do conto. Também é algo muito comum na literatura contemporânea os autores falarem em ludismo, em criação de regras. Entretanto, o que sempre fascinou no jogo foi a possibilidade de decidir a própria sorte em meio a um sistema pré-estabelecido de regras. Aí está sua sedução, pois, na verdade, o jogo espelha a vida em sua potencialidade máxima; o jogo é uma grande metáfora da vida, tanto que cada sociedade cria seus jogos, suas regras, embora alguns a transgridam. Quando alguém apanha as cartas, sabemos que ele necessita da sorte, mas também que seu intelecto (aquela doce presunção) pode ajudá-lo a ganhar o jogo. Não se trata de uma bela imagem da vida? Será que isso não

ocorre com nossos projetos? Será que também nós não confiamos nessas duas palavras (na sorte e na nossa competência) como modos de se enfrentar a vida? Ao longo da vasta obra de Cortázar, não é raro que personagens pensem sobre o tema e tentem, até mesmo, burlar essas regras. É assim com Salaver, personagem do romance *O exame final*, que cria uma teoria do super-azar para prever os resultados e, portanto, trapacear nesse jogo. Também em “Manuscrito achado em um bolso”, o objetivo é justamente estipular as regras do jogo e tentar se antecipar aos resultados.

Mas voltemos ao conto: a idéia do casal era “voltar com a mesma amável ironia que haviam trazido de tantas viagens aborrecidas, mas agora experimentar de outra maneira, jogar o jogo, fazer o balanço, decidir” (Id. p. 25). Eles queriam uma viagem diferente das anteriores, com uma experiência de desterritorialização e com a possibilidade de vivenciar outras identidades. Essa viagem, realmente, não seria como as outras, e, como em *O céu que nos protege*, filme de Bertolucci, a simples passagem do tempo transformará para sempre a vida daquele casal. Talvez tenha sido isso que eles queriam, pois as regras estipuladas deixavam margem ao acaso:

Era só criar regras, divertir-se desde o grande absurdo de partir em diferentes aviões e chegar como desconhecidos ao hotel, deixar que o acaso os apresentasse no restaurante ou na praia ao cabo de um ou dois dias (*Alguém que anda por aí*, 1981, p. 26).

Nessa nova experiência, no entanto, também tinha lugar para o acaso: “o que aconteceria depois não estava numerado, entrava numa zona divertida e incerta, soma aleatória na qual tudo podia acontecer” (Id: Ibid.).

No conto em questão (“Ventos Alísios”), temos, propriamente, um casal que resolveu jogar um jogo de desterritorialização, de apagamento das identidades, de saída do eu, assim meio que criando um espaço outro onde o impossível ganhe corpo, se manifeste na carne da realidade – mas que um dia deverá voltar ao começo. Este começo, no entanto, não é mais possível, pois que nada permanece como dantes, tendo em vista que aquele velho rio já correu para o mar e nós mesmos fomos um pouco com ele.

Também no conto “Você se deitou a teu lado” temos a presença do jogo como estrutura que rege as vidas. Aqui, mãe e filho num jogo que sugere o incesto, a proteção – o jogo no mais íntimo, mais recôndito do coração e da família. Mãe e filho num jogo amoroso, de ódio, de incertezas, de medo, de traumas, de poucas palavras, de adivinhações. E a pergunta: qual era o limite? Nunca o saberemos, pois estamos próximos demais para perceber,

pois todo contato enseja a dúvida, encerra o erro, dá asas àquela arte do encontro e dos desencontros.

Nos dois últimos contos lidos, observamos como a presença do jogo é fundamental. Para Cortázar, a literatura é o jogo mais sério de todos e o lúdico nunca foi uma brincadeira sem importância; ao contrário, para ele, o lúdico é “uma atividade profundamente séria. A brincadeira como uma coisa que tem uma importância em si, um sistema próprio de valores e que pode dar uma grande plenitude a quem pratica” (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 43).

Já “A barca ou nova visita a Veneza” sempre foi um conto em progresso, escrito ao longo de muitos anos, várias vezes, até Cortázar encontrar sua forma. Por quê? Porque é pouco Cortázar, ou melhor, era. Agora o mestre encontra a mão de seu destino literário e ele pode instalar a incerteza. Com quase 50 páginas é um de seus maiores contos. Na história, inicialmente escrita por Cortázar, havia a predominância das ações narrativas: sexo, estupro, jogos de se perder e de se achar. Quase vinte anos após a primeira versão, Cortázar inclui uma dobra temporal e institui outro narrador (agora de 1ª pessoa). Todas as ações, como os encontros furtivos e fugidios e a desesperança travestida de esperança, ganham novas visões, novos enquadramentos. Além do foco narrativo, uma personagem ganha, nessa nova e definitiva reescrita, o direito de ser protagonista no conto. Enfim, após uma série de alterações, Cortázar finalmente resolve publicá-lo, agora que o conto deixou de ser apenas uma boa história e passou a ser um conto seu. Ressaltemos que os contos de Cortázar possuem reviravoltas, diversificam o foco narrativo, buscam as indefinições tão caras a ele, quebram a linearidade narrativa, desfazem as identidades e revelam os artifícios da cozinha literária. E assim, o conto pôde, finalmente, encontrar seu lugar, que sempre foi a tentativa de espelhar e de opor a beleza do lugar (a imagem que todos temos de Veneza) com o que se passa de verdade, com a realidade (no conto). A cidade do romantismo, contra as expectativas, não se apresentou como tal para aquela mulher, foi mais um espectro de encontros perdidos, tortos, apenas de corpo.

“As caras da medalha” é um dos mais belos contos do livro (o mais lírico, com certeza). O que vemos, de fato, são os jogos para disfarçar o *tedium vitae*, o sonho por um duplo, por uma vida em locais diferentes, como se fosse possível assumir uma nova identidade. Na busca por novas experiências, havia sim o desejo de se encontrar um outro de si mesmo – encontrar-se simultaneamente naquelas duas faces na medalha de todos nós. Quando retornava a Londres, vindo de suas viagens a trabalho, Xavier sentia que o retorno a Eileen era “uma lenta e inexorável degradação de algo que alguma vez tivera a graça do

desejo e do prazer” (Ibid. p. 148). Arrasava-o o cotidiano: aquele “amor como a sopa ou o *Times*” (Id. Ibid.). Ele busca uma fuga que se apresenta com a possibilidade de viajar, e de, portanto, ter uma outra possibilidade de vida para fugir àquele obscuro vazio. Mas essa outra face da medalha se dá, realmente, com a criação de três grandes planos narrativos: uma terceira pessoa, uma primeira e uma 1ª pessoa que é, na verdade, a tentativa de captar as duas faces da medalha, de ser um e ao mesmo tempo dois, de captar o *eu* e o *outro* numa espécie de contato, de comunicação: “nós o escrevemos assim como uma medalha é ao mesmo tempo seu verso e seu reverso que não se encontrarão jamais, que só se viram alguma vez no duplo jogo de espelhos da vida” (Ibid. p. 149).

E assim Xavier começa a se envolver com Mireille. Mas a relação entre os dois fracassa. Tudo é repetição, tédio, falsos amores: “a imaginação nos reúne hoje tão vagamente como então a realidade” (Ibid. p. 161). E assim eles ficam, cada qual em seu lado, incapazes de ultrapassar a medalha e chegar do outro lado.

O que vimos nessa parte do trabalho, que agora se conclui, foi um grande esforço de recriação do conto por parte de Cortázar. Com relação aos contos anteriores, ele promove um grande salto, deixando de lado a primazia do argumento fantástico, para partir em busca do homem partido, e também perdido, num mundo marcado pela dissolução de antigas certezas. Agora, esse homem que persegue significados para a sua realidade, está sozinho, desamparado e desprovido dos motores da razão e da fé que antes lhe serviam como uma espécie de suporte. Por isso Borges observa que não há possibilidade de felicidade nos contos de Cortázar, porque seus personagens têm pleno conhecimento de que nenhuma compreensão será possível agora, nesse momento em que mesmo a linguagem, a verdadeira criadora de realidades, não é mais tida como uma correspondência natural das coisas. Nessa segunda fase de sua obra como contista reina, portanto, um certo ceticismo com relação à linguagem e ao destino do ser humano, embora todos percebam, no mais recôndito, que esse mesmo e solitário homem desconfia que lhe foi dado ser mais do que é. Esse o Cortázar senhor de sua técnica e criador de um grande personagem ao longo de tantos contos: o perseguidor de um sentido.

### **3.4 Por um direcionamento politicamente útil aos seus contos**



Já em 1977, três anos após *Octaedro*, Júlio lançou *Alguém que anda por aí*, composto de onze contos, sendo quatro deles de conotação política. Primeiro, no entanto, e antes de partirmos para os citados quatro contos, faremos um breve retomada para identificar o primeiro conto na obra de Cortázar em que o político se deixa entrever. Trata-se do conto “Reunião”, do livro de contos *Todos os fogos o fogo*. “Reunião” é um conto importante na obra de Julio por ser o primeiro em que toca diretamente em personagens que retratam revolucionários. Este é o primeiro conto em que Cortázar trabalha diretamente com os personagens da Revolução cubana, especialmente Che Guevara, narrando a expedição pela Sierra Maestra. É um belo conto que reconstitui uma verdade histórica, mas sem abandonar o ritmo, a tensão, transbordado de lirismo e que já nada possui de fantástico.

É importante observar que, a metade da década de 60, quando Cortázar escreve o conto, coincide com suas primeiras viagens a Cuba (a primeira foi em 1962) e com a assumida tomada de consciência no plano político a que ele tanto aludiu em vida: “na verdade, o que me despertou para a realidade latino-americana foi Cuba” (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 102). Foi lá que se decidiu a “fazer alguma coisa” (Ibid. p. 103), após passar, segundo ele, por uma experiência catártica que mexeu profundamente com ele. Depois vieram as viagens ao Chile, a amizade com Salvador Allende, a colaboração com o Tribunal Bertrand Russel ao lado de Gabriel García Márquez e as viagens pela América Central que realmente formaram a sua imagem de artista comprometido com as causas libertárias da América Latina. O conto “Reunião” é, portanto, a primeira tentativa de Cortázar em mergulhar nas lutas revolucionárias do continente através de uma retratação extremamente humana e solidária de Che Guevara, personagem histórica a quem Cortázar dedicaria mais de um poema. Trata-se, portanto, da primeira tentativa de fazer coincidir literatura e política. Passemos adiante.

Vamos diretamente a *Alguém que anda por aí* e a esses contos que não constituem nenhum discurso ideológico, mas que demonstram a vontade de Cortázar de colocar sua obra a serviço das causas libertárias.

“Segunda vez” é um dos quatro contos políticos do livro: um conto político-alegórico, sem dúvida. Graças a presença desse conto e de “Apocalipse em Solentiname” é que o livro foi proibido na Argentina. A junta militar, à época no governo daquele país, ainda propôs a retirada dos dois contos como condição para a publicação, mas é óbvio que Julio não aceitou. A primeira impressão, no entanto, é que se trata, não de um conto de caráter político, mas de mais um conto fantástico, já que um mistério paira no ar. Porém, no decorrer da leitura, fica

claro que o tal mistério é desse mundo. E assim chegamos à misteriosa repartição do Governo da Argentina. Uma repartição cujos fins ninguém sabe ao certo; sabemos apenas do absurdo de sua existência e dos perigos escondidos ali para aqueles que foram convocados a comparecer a ela. Não se trata apenas do absurdo da burocracia, mas, principalmente, da desconfiança de que algo muito ruim acontece naquele lugar. Tudo é tratado de um modo tão indireto, que a estranheza da dura realidade faz efeito maior que se Cortázar tivesse abordado diretamente o tema. Afinal, o que acontecia ali? Sequestros, sumiços para sempre. Tudo obra do Estado argentino, à época envolvido com suas perseguições, seu controle sobre as vidas, sua presença, sua força, seu poder, seu ódio. O que se denuncia são os sumiços na Argentina, é aquela porta secreta, como em tantos países, que arrastou tantos à morte. O tema do conto é, embora jamais dito de forma direta, todo o aparato da repressão que se escondia sob ingênuos disfarces. O que vemos é a paranóia de um governo, e também o pavor de um povo, padecendo sofrimentos de que tanto ouvimos falar, mas que, às vezes, parecem obra de imaginação. Cortázar o descreve como um “conto que concentra em seis páginas parte do horror da repressão argentina” (*Conversas com Cortázar*, p. 124).

“Apocalipse de Solentiname” é o segundo dos quatro contos políticos do livro. Conto inaugural sobre a Nicarágua, sobre os medos, sobre o pavor; sobre a revolução em curso em Cortázar e no país; sobre a consciência política e sobre a visão do artista e do homem. Para a grande pergunta do texto: “o que se vê nos quadros?”, temos apenas uma resposta: o que sua consciência mandar. Nunca o saberemos de fato. Se se trata de beleza ou do trágico, nunca o saberemos. Depende de cada um. Cada homem deve olhar e encontrar na fotografia da história seus significados latentes ou não. O Julio do conto, que é o mesmo Cortázar sem nenhum disfarce, viu as lutas de um povo contra a opressão dos governantes. Ele viu os assassinatos de camponeses, as torturas, todas as iniquidades cometidas pelo governo de Somoza, o medo que o povo sentia:

Essa vida de permanente intranquilidade das ilhas e da terra firme e de toda a Nicarágua e não somente de toda a Nicarágua senão de quase toda a América Latina, vida rodeada de medo e de morte, vida da Guatemala e de El Salvador, vida da Argentina e da Bolívia, vida do Chile e de Santo Domingo, vida do Paraguai, vida do Brasil e da Colômbia (“Apocalipse em Solentiname”, in *Alguém que anda por aí*, 1981, p. 80).

“Apocalipse em Solentiname” foi escrito em Cuba, após a primeira (e clandestina) viagem de Cortázar à Nicarágua. À época, ele correu riscos, pois o país ainda vivia sob a ditadura de Somoza e envolto em grandes conflitos que dizimaram milhares de civis. Mais tarde, após a Revolução Sandinista, Cortázar retornaria várias vezes ao país para dar seu apoio

e sua contribuição ao novo governo e ao povo da Nicarágua. Ele sempre apoiou a causa, até sua morte, em 1984. De todos os países da América Latina percorridos por Cortázar, a Nicarágua se tornou o lugar onde ele mais participou, colaborou e lutou. Daí a importância desse conto, porque ele registra um fato real e dos mais relevantes na vida de Julio, que foi sua visita à Nicarágua em 1976. Depois o conto seria incluído no livro *Nicarágua tão violentamente doce*, dedicado ao povo da Nicarágua. Por último, esse conto destaca-se também por ser um dos primeiros em que Cortázar se insere por inteiro na narrativa, fazendo parte dos acontecimentos.

Já em “Alguém que anda por aí” temos as manifestações do medo, das angústias numa América Latina onde prevalece o clima revolucionário e o contra-revolucionário. O conto nasceu, principalmente, de um desafio que Cortázar se impôs de criar uma história que desse um direcionamento político e útil à sua obra e, ao mesmo tempo, não perdessem qualidade literária. Ele queria, ao mesmo tempo, que o compromisso do artista com a arte coincidisse com o compromisso político. O conto também foi escrito em Cuba, em 1976, assim como o anteriormente comentado. E partiu de conversas com escritores militantes do El Caimán Barbudo. Para Cortázar, embora esses colaboradores sejam “abnegados” defensores da liberdade, eles estão longe de uma literatura realmente livre, pois ainda se filiam a coisas como o realismo socialista ou o conteudismo ou ainda pregam a necessidade de uma mensagem direta ao povo (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 123). Cortázar suspeita ainda que, para eles, os contos fantásticos são formas de escapismo. Para provar que eles estavam errados, Cortázar se propôs um “desafio cordial”: “uma tentativa de mostrar que é possível escrever um conto fantástico – talvez o mais fantástico do livro – que também tenha conteúdo revolucionário” (Id. *Ibid.*).

No conto, há o enigma que não se desfaz, a presença de mistérios, as incertezas do texto, e, também, a exposição dos conflitos provocados pelos inimigos da revolução em Cuba. E é aos cubanos que o texto se dirige, numa espécie de carta aos intelectuais cubanos, alertando-os que o artista não precisa erguer bandeiras ou defender ideologias nos textos para produzir literatura libertária, de protesto. E é assim que o medo naquele quarto é tratado, através do pavor que o homem sentia de ser surpreendido, por meio da revelação dos seus atos terroristas. Mas, em nenhum momento, essa matéria é tratada de modo panfletário, didático, direto.

Em “A noite de Mantequilla”, temos uma referência direta à “Carta roubada”, aquela clássica estória de mistério em que a verdade estava à mostra, evidente, mas que de tão

objetiva, clara, confundia o investigador<sup>34</sup>. Assim se deu o encontro entre Estévez e Walter (depois descobrimos que não era ele) na luta de boxe. A troca de armas por dinheiro se daria no local mais público de Paris àquela noite – a badalada luta de boxe entre Mantequilla e Manzón. Sem perceber, Estévez travava uma luta ainda mais aguerrida que a do ringue, pois: pensando se tratar de um aliado, ele estava era sendo vítima de uma armadilha preparada pelos aparelhos contra-revolucionários. Ao seu lado, estava sim o inimigo disfarçado de Walter. À saída, é conduzido pelo amigo e também guerrilheiro Peralta até se afastarem de Paris. O que acontecerá? O narrador nem precisaria nos informar da execução, pois era evidente que Estévez, após ter sido descoberto, se tornaria num alvo fácil e que poderia comprometer a luta. Sem o perceber, ele assinara sua sentença de morte ao ser abordado pelo agente no circo – no palco de circo, ante milhares de pessoas. Desse modo, o encontro que terminaria com uma vitória para o movimento revolucionário, acaba por colocar todos em perigo, pois que eles haviam sido descobertos, mais uma vez, pela polícia (mais exatamente agentes estrangeiros). Ao final, a impressão é que Cortázar conseguiu, novamente, não apenas manter a tensão, como até mesmo, ampliá-la. Daí a intensificação dos medos; o realce dos riscos das atividades subversivas; o perigo dos encontros e dos disfarces, e, principalmente, o aumento de um clima de pavor que a perseguição provocava.

Nesse bloco de contos, procuramos observar um Cortázar preocupado com as questões políticas. Seja em Paris ou na América Latina, Cortázar persevera numa luta em defesa da liberdade e dos movimentos revolucionários de esquerda. Sua voz se assume como porta-voz de muitos movimentos e como defensora da legitimidade de revoluções como a Cubana. Desse modo, o homem que se mostrava indiferente com as grandes questões sociais e políticas na juventude, torna-se, nas duas últimas décadas de sua vida, um aguerrido militante das causas revolucionárias. Mesmo cansado e doente, ainda encontrava forças para viajar a vários países buscando colaborar com países como a Nicarágua. No entanto, o mais importante é que, apesar de escrever contos de temática política, ele nunca deixou que a qualidade de sua obra declinasse.

### 3.5 As descobertas que conduzem ao adulto

---

<sup>34</sup> “Carta roubada” é um conto de Edgar Allan Poe que apresenta o detetive August Dupin na procura de uma carta roubada. A tal carta pertencia à rainha e seu roubo estava ocasionando grandes problemas ao reino, já que o ministro que estava de posse dela, a estava utilizando para aumentar seu poder. Dupin dirige-se ao escritório do ladrão da carta – desde o início

Retornemos um pouco a “Bestiário”, conto que dá nome ao primeiro livro de contos de Cortázar. Nele temos uma atmosfera de terror e do imponderável, já que é incomum que um tigre, visto por poucos, ande pela casa, colocando a vida de todos em risco. Tudo levaria a supor uma história de jovens durante um veraneio em uma chácara. Mas questões como o ciúme e o ódio começam a surgir, até o desfecho trágico. Todos os jogos e brincadeiras das crianças vão assumindo novas feições, como no caso do “formigário” que, de mera brincadeira, torna-se um modo de jogar com a vida e de instalar a tortura como pulsão doentia. Ao alimentar as formigas com o gafanhoto vivo são sugeridas pontes que anunciam posteriores desdobramentos daquela cena, tal como entregar uma pessoa ao tigre; à morte, portanto. Entregar o gafanhoto às formigas e alguém ao tigre é algo, de certo modo, semelhante.

O que vemos nascer nesse conto é um dos grandes temas de Cortázar: a transformação, por via de descobertas interiores, da criança em adulto. São aqueles momentos de transição em que os jovens passam por pequenas ou grandes epifanias.

A criança, para Cortázar, sempre foi um território privilegiado para se pensar o fantástico e o próprio ser humano. Ele fala muito em uma certa porosidade comum às crianças e em uma “capacidade de captação que a criança tem, e que, por razões óbvias, escapa ao adulto” (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 42). É a possibilidade de um olhar diferenciado e menos condicionado que atrai Cortázar ao universo infantil, território onde o imaginário parece estar mais em liberdade.

No livro seguinte, em *Final de jogo*, temos “Os venenos”, conto que contém uma história aparentemente infantil, mas que, assim como em “Bestiário”, vai ganhando novos tons, até desaguar numa atmosfera de ciúme e de vontade de destruição. O veneno, combustível da máquina de matar formigas, insiste em se espalhar e em contaminar tudo, em seu ato de penetrar as galerias profundas, intermináveis e secretas das formigas. Os venenos do amor, o desejo de morte, de extirpar algo, a morte do jasmim que o garoto dera a Lilá: tudo passa a se confundir e a se relacionar em dimensões impresentidas da consciência. Novamente, do mais recôndito dos jovens, nascem potências, sonhos, alucinações que, assim como os venenos, vão contaminando qualquer sanidade. Tanto em “Os venenos”, quanto em

---

sabemos que é o ministro – e percebe que a preciosa carta estava sobre a mesa. O que temos é a ideia de que, muitas vezes, de tanto procurarmos a resolução dos mistérios nos mais difíceis lugares, esquecemos que a verdade pode estar à nossa frente.

“Bestiário”, observamos como as brincadeiras infantis vão se transformando em descobertas de sentimentos latentes e como que, em cada gesto, vai se anunciando uma transformação interna que levará ao adulto.

Em “Depois do almoço”, também do livro *Final de jogo*, temos uma daquelas histórias de Cortázar em que o aparentemente infantil cede lugar a dramas tensos, escolhas difíceis, epifanias, como a descoberta do ódio, do ciúme, onde a felicidade não é possível sem a destruição de alguma coisa. Há uma ponte com a história de Delia Mañara, do conto “Circe”, de *Bestiário*, pois, em ambos os contos, há uma grande desconfiança de que as respectivas famílias de Delia e do garoto “com problemas” desejassem veladamente o desaparecimento de ambos. Neste “Depois do almoço”, acompanhamos a estória do garoto obrigado a levar o irmão com problemas para passear após o almoço e a secreta vontade de um fim, de um desaparecimento, de uma morte para aquele garoto, como se todos assim o quisessem.

E assim acompanhamos um conto de grande tensão, em que aguardamos, para qualquer momento, o instante em um limite será ultrapassado. Tudo é desesperador, situado em condições limítrofes, num jogo de adiamentos de um clímax aguardado desde a primeira página. No entanto, Cortázar deixa uma janela aberta para a possibilidade de tudo dar-se na imaginação. Mas isso não é capaz de nos impedir de pensar, que da próxima vez, talvez o irmão o abandone mesmo. Essa certa “perversidade” na criança que presente nos adultos a mesma intenção é um dos jogos mais tensos do conto.

O que temos, de verdade, é a transposição de um limite, é disso que fala o conto, como naquele outro texto, “Em nome de Bobby”, do qual falaremos mais adiante, em que o garoto olha a faca com o desejo real de usá-la contra alguém, mas existe um limite para essa vontade: o medo dos pais. Tal interdição, no entanto, passa por uma fase de suspensão quando o garoto aventa a suposição de que os pais também queriam aquele desaparecimento. Nesse instante, há a possibilidade de uma transgressão, da transposição de um limite ou de uma fronteira.

Em “Final de jogo”, do livro de mesmo nome, temos novamente uma estória infantil que vai ganhando novos terrenos, até desaguar em algo mais complexo, com ciúmes, descobertas juvenis e algo mais que a realidade. A narradora, Letícia e Holanda brincam o tempo todo, inventando seus jogos secretos ante a doença incurável de Letícia, espécie de rainha dos jogos por sua possível morte. Brincadeiras infantis e a proximidade com a morte colocam no mesmo patamar a criança e o adulto no conto.

As brincadeiras de estátua e de pose, as referências ao reino, reino das brincadeiras, dos segredos infantis, no entanto, se transformam com a aparição (presença) de Ariel,

personagem que altera os jogos, instaurando, na ordem do dia, a sedução, o ciúme e o despertar de paixões latentes.

Nas referências constantes aos brinquedos, começa a ficar evidente que uma mudança ocorrerá, inclusive no interior das brincadeiras, com a emergência de brinquedos novos, como a própria sedução. Esse novo brinquedo (lembramos do conto “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector) é mais interessante e mortal que os antigos brinquedos. Ao final dos jogos (não mais infantis) a morte vem mostrar seu lugar para as jovens, dando fim a tanta imaginação incrível.

É a morte que dará fim à paixão impossível, estabelecendo o final do brinquedo, logo após a última exibição de Letícia, disfarçando como pode a paralisia. Percebe-se, então, que tudo fora em vão: os bilhetes, os jogos de se exhibir, tanta dor nas encenações. Encenar, essa é a palavra, inclusive no desfecho da história, com o misterioso bilhete, talvez de adeus ao qual o leitor nunca terá acesso.

Por fim, e agora que Letícia se foi, resta imaginar as causas do desaparecimento de Ariel. Olhando aquele trem que passa – agora elas sabem que não se entra duas vezes no mesmo rio – a imaginação da narradora e de Holanda recria um Ariel viajando do outro lado do vagão, imaginando-as do lado de cá. Elas continuarão o brinquedo, mas agora como adultas.

“Senhorita Cora” é um conto interessante para pensarmos a questão das descobertas, pois nele temos um garoto de seus 15 anos que passará por uma cirurgia de apendicite e que, no hospital, conhece a enfermeira Cora, por quem sente uma gama de sentimentos. Com o seu piorar, estágios mentais se sobrepõem e várias formas de ver a realidade e diferentes pontos de vista tornam o texto ambíguo ao limite. Em seus delírios ele percebe o nascimento de uma paixão que não poderá concretizar em virtude de seu falecimento.

Durante a febre, no entanto, estabelece-se uma dimensão temporal em que o encontro pode se dar, mas, ao acordar, percebe a dura realidade. Seus medos, sua vergonha ante a mulher, tudo levaria a supor apenas um adolescente em plena descoberta da paixão e do desejo.

No conto “Em nome de Bobby”, do livro *Alguém que anda por aí*, temos novamente a criança, com seus medos, suas descobertas que lhe anunciam outras dimensões da vida. Aqui, como em muitas das narrativas de Cortázar, algo se adivinha no ar desde a primeira página, como a presença de objetos cortantes (a estranha necessidade de esconder a faca grande) indica. Daí sentirmos a morte já tão presente no início da história.

Percebemos uma grande tensão no ar: aquele ódio misturado com amor, com zelo, no mais íntimo, no seio da família, nas micro-relações familiares, nos sonhos-pesadelos: tudo parecia suspenso por um frágil equilíbrio. O ódio do filho para com a mãe, talvez alimentado pela tia é apenas o elemento que irá desencadear (ou não) as ações sugeridas desde a primeira página.

Até mesmo no último livro, *Fora de Hora*, Cortázar retoma o tema, através de dois jovens que visitam clandestinamente a escola onde sempre estudaram. O conto é “A escola de noite”. A visita ocorre durante a noite, quando tudo parecia deserto. Para eles, aquilo era como um rito de passagem, uma despedida daquela escola. No entanto, o que eles iriam descobrir naquela noite marcaria suas vidas para sempre.

O que procuramos mostrar nesse bloco de contos é a recorrência com que Cortázar problematiza a infância e a juventude de modo a destacar nessas fases da vida o caráter de descoberta, de transformação porque passam os jovens.

### **3.6 A literatura como o grande experimento do olhar:**

Após quase quarenta anos escrevendo contos, Cortázar publica, em 1980, *Queremos tanto a Glenda*, no Brasil publicado com o nome de outro conto – “Orientação dos gatos”. Aqui temos 10 contos. O primeiro, “Orientação dos gatos”, se inicia com a constatação do narrador de que seu gato e de que sua mulher conheciam-se em planos que lhe escapavam. Durante as observações de quadros em uma galeria, Alana alheava-se cada vez mais e dele se afastava, penetrando em um mundo imaginário. Quanto a ele, apenas ficava a observar-lhe as reações, impossibilitado que estava de entrar junto naqueles umbrais fora do tempo que eram os quadros vistos. O que ele observava, no fundo, era a própria observação. Mas a cada dia percebia a distância para com o gato e para com Alana. Eles escapavam de suas explicações; de sua compreensão. O silêncio do gato e o vazio que notava no rosto da mulher o iam entristecendo, como se lhe desagradasse não compartilhar certos mistérios. Ao final, o afastamento definitivo se insinua face ao mergulho de Alana na observação-absorção de um quadro com a figura de um gato. De longe ele observa tudo, até que Alana meio que passa de observador a integrante da cena. A cristalização da mulher o deixa paralisado, imóvel, distante, impassível e nunca tão dissociado de sua sonhada compreensão.



Nesse conto, não temos mais um tipo de fantástico a que Cortázar nos habituou, pois que não é o argumento que importa e nem sabemos mesmo se houve algum tipo transmutação corpórea. Aqui privilegia-se o olhar, ou, mais especificamente, as impossibilidades do olhar.

Em “Queremos tanto a Glenda” temos o culto à perfeição na estória que mistura verdade e ficção sobre a atriz Glenda Garson (que guarda muitas correspondências com uma atriz real, Glenda Jackson). No conto, como um grupo apaixonado pela atriz persegue a pureza, a perfeição de seu trabalho (os filmes da atriz), seus integrantes serão capazes das coisas mais espantosas para atingirem seus objetivos, indo da adulteração dos filmes ao assassinato de Glenda. Não há nenhuma preocupação com a vida pessoal da atriz, apenas o culto à personalidade pública, à atriz que se renovava a cada novo personagem. Para eles, a perfeição podia ser desse mundo, mesmo que fosse preciso falsificar, mentir e matar. Tudo pela Arte, pelo culto à perfeição na Arte.

Já em “Recortes de jornais” temos as questões da tortura e da militância por um mundo menos violento, menos covarde. Há aqui um retorno de Cortázar ao tema político em seus contos. Mas esse retorno, no entanto, divide espaço com o jogo de inter-relações entre os dois relatos, com a iminente indefinição sobre o que é realidade e o que é ficção. Na história, acompanhamos em Paris, como uma escritora analisa esculturas que tratam da violência política na Argentina. Após essa porta de contato com uma realidade tão difícil do outro lado do oceano, realidade e ficção passam a se misturar, e o texto que a escritora produz para acompanhar o trabalho do escultor passa a situar-se entre a verdade e a ficção, sem fronteiras, mesmo porque a verdade apresentada, de tão dura, parece mais obra de invenção. Também o conto “Grafitti” fala de medo, do pavor da repressão policial. São dois contos de temática política que revelam o fato de Cortázar não ter abandonado sua noção de compromisso com a liberdade.

Já “Anel de Moebius” é dos contos mais experimentais e labirínticos de Cortázar. Apresenta um constante deslizar e uma impossibilidade de cristalização, correspondente ao estado líquido abordado no texto. Tudo escapa, foge em seu dinamismo, liquefeito. Se enrola sobre si mesmo como se pudesse chegar a algum lugar, mas, como todos sabem, um anel de Moebius é uma construção que enseja engano, ilusão, pois dentro daquele oito (8), os seres pensam que se dirigem a algum destino, mas estão apenas dando voltas, refluindo em locais já vistos, até porque é esse o destino dos labirintos. E é assim que temos dois narradores que acabam por se encontrar; dois textos que às vezes se comunicam; dois personagens que buscam uma compreensão do outro; vários estados líquidos da morte e uma infinidade de

pontes que muitas vezes se quebram antes de nossa passagem. Robert, amargurado por ter assassinado tão brutalmente Janet, entra nesse eterno ir e vir que deve ser a morte, mas sem nunca achar uma saída, como se nessas voltas, os dois pudessem se encontrar, e, finalmente, balbuciar as primeiras palavras em meio à “imponderabilidade de baba do diabo”, em meio àquela “única maré sem palavras” (*Orientação dos gatos*, 1981, p. 135).

E é por entre as velhas imagens, como a baba, que Cortázar transita nos dois últimos livros (*Queremos tanto a Glenda* – no Brasil publicado com o nome *Orientação dos gatos* – e *Fora de Hora*), talvez confirmando o que ele mesmo disse, que não houve avanço em seus contos (*Conversas com Cortázar*, 2002, p. 28), e que às vezes, eternos retornos se dão até mesmo contra a sua vontade. Mais uma vez a baba, as substâncias líquidas, translúcidas, escorregadias. Tudo em sua infinita indefinição, em sua impossibilidade de cristalização. Daí que nos contos de Cortázar o mundo nunca tenha sido descrito como sólido. Ao contrário, tudo escapa no movediço da existência: a porosidade do mundo; a baba que recobre as palavras; a geléia que é a realidade e a constante mutação da forma das nuvens. Essas sempre foram suas grandes imagens, suas metáforas para o mundo. Contra essas imagens seus personagens lutaram muitas vezes, tentando encontrar alguma significação nas coisas; tentando ver figuras nas nuvens.

No entanto, a tarefa de formar figuras a partir de nuvens é tão imaginativa quanto o ato de se buscar sentido na vida e nas narrativas, como parece nos dizer um conto bem conhecido de Cortázar. E a representação da realidade parece, de forma análoga, depender cada vez mais, não da observação do mundo, mas sim de nossa capacidade de atribuir sentidos ao que observamos, depende, enfim, de nossa capacidade de construção de significados. Desse modo, também a produção e a leitura de textos ficcionais seria antes um passeio por territórios fora de qualquer mapa que um encontro com a verdade.

A ficção de Cortázar caminha muito por este território movediço da metaficcionalidade, principalmente partindo do escritor, daquele que se utiliza da mesma matéria de que são feitos os sonhos, daquele que joga garrafas ao mar, como está em um de seus contos, seguindo um caminho cheio de curvas, acidentes, onde a qualquer momento o texto pode se voltar sobre si, sobre sua referencialidade, sobre aquela matéria de que falamos há pouco e que para Cortázar não é a realidade, mas sim a imaginação – para ele, a matéria de

que são feitos os sonhos é a mesma de que é feita a literatura. Pensemos a questão a partir dos contos de *Fora de Hora*, último livro de contos de Cortázar a ser publicado<sup>35</sup>.

O conto que abre o livro “Garrafa ao mar” possui como subtítulo *Epílogo para um conto* e situa-se exatamente neste espaço de indeterminação em torno de sua classificação como um conto, já que há a indicação de um espaço além dos espaços, fora de qualquer tempo, sem bússolas, no espaço da pura ficção. Sua principal referência é outro conto “Queremos tanto a Glenda”.

Neste conto “Garrafa ao mar”, Cortázar cria uma interessante analogia entre a escrita de um conto e o ato de lançar uma garrafa ao mar, concebendo a ficção, assim como as cartas de um naufrago, como uma tentativa de comunicação, como um gesto difícil, raro, cheio de incertezas, de construir um diálogo. Na garrafa que bóia incerta em ondas que a carregarão não se sabe para onde, reside a metáfora de que o texto não existe sem uma mediação, sem um leitor acidental que retire do infinito esquecimento palavras vindas da recôndita ilha do escritor. Apenas quando do encontro da mensagem com seu leitor – encontro “fora de toda carne e de todo tempo” (*Fora de hora*, 1985, p. 10) – essa comunicação profunda poderá se estabelecer.

Glenda, a personagem de Cortázar, só poderá por ele ser alcançada através de “quem o vai ler como literatura, uma história dentro da outra” (Id. *Ibid.*), colocando o leitor como “única ponte” quando a única referência é a própria literatura. A ficção se assume como o mundo privilegiado das referências, e o conto, que já mergulhara em si mesmo, agora submerge, também, em outro conto mais antigo fundando seus próprios mundos de referências.

E é neste mundo móvel como as ondas do mar que a atriz Glenda poderá estrelar um filme (*Hopscotch*)<sup>36</sup> cujo título é homônimo a um romance do próprio Cortázar (*Rayuela*), que joga justamente com toda convenção, propondo ao leitor jogos de armar e de desarmar, num convite a uma viagem que deixa ao leitor as incertezas de um mundo onde a bússola já não nos pode orientar – como diz o narrador do conto: “convite a uma viagem que só pode ser realizada em territórios fora de qualquer território” e numa terra “fora de qualquer bússola” – na incerteza de uma garrafa ao mar. Um convite a um olhar que ultrapasse a mera visão.

<sup>35</sup> É importante esclarecer que, após *Deshoras*, Cortázar, juntamente com sua esposa Carol Dunlop ainda publicariam um livro a quatro mãos. No entanto, não é mais uma obra apenas de Cortázar; ao contrário, há muito espaço para as narrativas de sua esposa, o que nos demoveu da idéia de resenhá-lo. O livro em questão é: *Os autonautas da cosmopista*, de 1983.

<sup>36</sup> A atriz Glenda Jackson realmente estrelou um filme, ao lado do ator Walter Mathau, chamado *Hopscotch*. O filme, no entanto, é uma comédia sobre filmes de espionagem, uma espécie de paródia de filmes policiais. A comunicação apontada

Em “Fim de etapa” temos a pura experiência do olhar, com Diana presa “como que fora do tempo” (Ibid. p. 19), desejando “ver as coisas como quem é visto por elas” (Id. 20), situando-se num espaço que não compreenderá e que a levará à fuga. Um convite a um olhar que ultrapasse a obsessão realista e se refugie em outros espaços.

No conto “Segunda viagem”, encontramos um dos temas favoritos de Cortázar: a sensação de que há algo, mas que este algo não pode ser captado ou compreendido. O fundamental aqui é a recorrência da idéia de que as palavras não conseguem dar conta da realidade ou mesmo de uma compreensão do mundo e que, mais que chegarmos a uma compreensão, a um sentido das coisas, o que fazemos é construir representações do que não pode ser alcançado; o que fazemos é instituir sentidos com o intuito de aplacar a desconcertante falta de sentido do mundo. É dessa forma que o narrador observa que a personagem Ciclone pisa “nas marcas de outra viagem” (Ibid. p. 45), aquela que levou Mario Pradás à morte de igual maneira. Frente a essa coincidência o narrador se depara com este incompreensível sem dele extrair uma compreensão, restando apenas a absoluta falta de sentido das coisas. Um convite ao olhar que não teme desconhecer, não compreender.

Já “Satarsa” é um conto sobre a palavra, sobre sua tentativa de espelhar o mundo, tentativa essa que resulta em um jogo de ambiguidades, verdades e mentiras, enganos e jogos que revelam antes o poder de invenção, num texto em que se encontra um doutor que não é doutor e uma menina que mesmo sem mão inventa seu próprio tambor e com ele cria seu silencioso jogo. A tentativa de espelhamento através da construção de palíndromos (como em *satarsa* e *as ratas*) resulta numa armadilha da qual Lozano não poderá fugir. Um convite ao olhar que fuja à armadilha dos espelhos.

Em “Fora de hora”, conto que dá nome ao livro, temos talvez um pouco de recordação, mas muito, com certeza, de pura ficção. Em analogia que antecipa imagens do conto, a escrita e as palavras são comparadas a “gravatas no armário” denunciando que o escrito adquire como que uma espécie de realidade. O personagem-narrador Aníbal deixa-se balançar entre sua realidade e um espaço imaginário que pode ser o tempo da memória, mas que se confunde com o tempo da imaginação. E é dessa forma, sentindo a mão de Sara, ao invés da de sua mãe, que ele se deixa conduzir a um tempo-espaço indefinível onde haverá o reencontro com uma Sara mais adulta e mais sensual, reencontro que, por promovido por palavras, pode dar-se talvez entre os fragmentos da memória e os vislumbres de sua imaginação.

---

por Cortázar é de outra natureza, menos explicável, pois acontece como se Glenda fizesse um filme com um título tão importante na obra de Cortázar, sem o saber. Ocorre uma comunicação misteriosa, segundo Cortázar e não intencional.

E assim, no apagamento das fronteiras entre ficção e realidade, realiza-se uma viagem imaginária por palavras e por solidões, por memórias que escorrem como água de maré vazante, por sonhos que deixam entrever sentimentos adormecidos pelo tempo, mas revividos pelo refluxo de ondas carregadas de lembranças. Ao fim dessa viagem fora de hora, fora de qualquer tempo ou espaço, resta ao narrador a dura reflexão de que as palavras são “meros desenhos privados de qualquer base”(Ibid. p. 124), reflexão sobre as palavras como cavalos com os quais pode-se “cavalgar a realidade”, mas que não podem trazer Sara de volta.

Esta a grande ambiguidade das palavras, que quando gravadas podem ser como gravatas, adquirindo uma realidade irreal, conduzindo a um outro tempo como o passado ou a imaginação e que podem tornar-se plenas de vida e, quem sabe, como no conto, poderiam ir “se enchendo de lençóis e carícias” (Ibid. p. 125). Este o secreto dom das palavras, do conto, da ficção, da literatura enfim, poder não permitir a representação fiel da realidade, mas sim descortinar novos mundos através de viagens por tempos e espaços inatingíveis pela nossa visão, tão apegada à evidência do olhar. Um convite a um olhar por entre a fronteira da memória e da imaginação.

É difícil encontrar tantos contos de qualidade em um mesmo livro e isso nos obriga a passar a outro texto e a abandonar o excelente conto que acabamos de comentar. O conto a que passaremos a nos deter tem o título de “Diário para um conto” e, como já é antecipado no título, situa-se em uma fronteira de gêneros que, a essa altura, não importa mais estabelecer.

O que temos agora é um narrador atormentado pela vontade de escrever um conto – embora se pergunte (para que um conto, afinal?) – e a vontade de falar sobre Anabel, embora saiba que jamais terá acesso a Anabel como Anabel. Em meio a esses dilemas encontra-se uma fecunda discussão sobre a literatura e sobre a própria capacidade que a palavra e a memória possuem (ou não) de dar conta da representação.

O dilema se inicia com a indagação sobre o gesto de escrever e passa a outro ainda mais complexo – como escrever. “Como falar de Anabel sem imitá-la, isto é, sem falsificá-la?” (*Fora de hora*, 1985, p. 148) se pergunta um narrador que sabe não ser possível representar a verdadeira Anabel dispondo apenas de fragmentos de memória e da rude ferramenta que é a palavra. A partir de Derrida o narrador lembra uma analogia: “como essa pedras semipreciosas cujas facetas revelam paisagens identificáveis, castelos ou cidades ou montanhas reconhecíveis” (Ibid. p. 148) que nos faz recordar uma outra analogia em outro conto mais antigo do autor – a analogia com as nuvens, ou seja, com o fato de se encontrar significações no formato das nuvens.

Se não é possível o encontro com a verdade, se não é possível trazer Anabel de volta ou reconstruir sua realidade, restando apenas o gesto de imprimir significado às coisas, munindo-se, principalmente da invenção, o narrador assume, em gesto de desespero “um desejo de renunciar a toda escrita enquanto escrevo” (Ibid. p. 150). Tratar-se-ia de uma “rejeição a todo acesso, a toda ponte” (Id. Ibid.), a toda artimanha do discurso. Essa angústia em face da compreensão de que tudo não pode ser recuperado, recriado, pode ser surpreendido quando o narrador sente “o mesmo confronto desesperado com um nada desenvolvendo-se em uma série de subnadas, de negativas do discurso” (Ibid. p. 150-1). Em metáfora desconcertante o narrador compara o gesto de escrever sobre Anabel como um ato de “soltar palavras como cães em busca de Anabel e de si mesmo”, na vã esperança de que lhe tragam o que em verdade sabe não pode ser recuperado, nem mesmo pela memória.

Após muito resistir, o narrador começa a falar sobre Anabel, embora assuma “uma resistência em construir um diálogo que teria mais de invenção do que de outra coisa” (Ibid. p. 155). Por quê? O narrador responderá: “porque procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel” (Ibid. p. 182). E é tentando chegar a Anabel que ele reconhece se encontrar diante de um espelho e que falando de Anabel ele estaria falando mais dele mesmo que de qualquer outra coisa. Mais uma vez, parece evidente uma concepção em que a matéria do escritor é a imaginação.

Tentando reconstruir este passado que lhe escapa, nos diz o narrador: “Não me lembro, como poderia *me lembrar* desse diálogo. Mas foi assim, escrevo-o escutando-o, ou o invento copiando-o, ou o copio inventando-o. É o caso de se perguntar se não será isso a literatura” (Ibid. p. 166).

Dessa forma, a literatura estaria entre a referência e a invenção. O conto de Cortázar trata justamente, neste instante, da maior discussão acerca da literatura, que é também o grande debate sobre a matéria do escritor e sobre as correntes literárias, tais como os clássicos e os realistas. As grandes perguntas foram sempre: de que fala a literatura? Ela é invenção ou cópia? No entanto, Cortázar ultrapassa essa questão propondo uma nova hipótese, desconcertante, é verdade.

Uma das idéias mais interessantes do conto é a proposição de que “nem sempre há invenção ou cópia” (Ibid. p. 167). O narrador chegou a tal idéia após ouvir de Anabel uma estória similar a uma outra que ouvira vinte anos antes, o que o fez pensar na possibilidade de existirem estórias que se repetem, que ocorrem mais de uma vez, que apareciam como clichês

inocentes, para além, portanto, de invenção ou cópia. É uma terceira dimensão além da referência e da invenção. Algo já sugerido naquela misteriosa comunicação entre Cortázar e Glenda Jackson apontada no conto “Garrafa ao mar”. Mas retornemos: o que seria essa terceira dimensão?

Seria uma metafísica? Algo sobrenatural? Não é isso. Talvez existam estórias, fatos, amores, memórias, que ocorram mais de uma vez a mais de uma pessoa – talvez existam o acaso e as coincidências. Talvez o mundo não seja tão rico de possibilidades a ponto de vedar repetições; talvez coincidências realmente existam; talvez a sorte e o acaso não sejam superstições; talvez nem tudo seja assim tão compreensível como julgávamos. Será que num universo de possibilidades não possamos surpreender um mesmo olhar sobre o poente em diferentes épocas e mentes? Será que aquele amor tão nosso já não ocorreu ou ocorrerá em outros tempos diferentes? Será que as palavras, tão de todos nós, não se poderiam recombinar em universos distantes? Será possível aceitar algo que não pode ser compreendido, que careça de palavras e de sentidos e que seja capaz de aplacar nossa recusa racional a tudo que ainda não tem nome? Cabe a pergunta crucial: se as palavras definem e isolam, lembrando as palavras do narrador de Cortázar, como pensar além delas?

Como abrir-se para um outro mundo que não o que estamos acostumados? Se a resposta vier através de palavras ainda estaremos no labirinto proverbial e a resposta recairá no dilema de toda palavra (ser nossa única e nem sempre eficaz ferramenta), se não reivindicar o apoio das palavras, ficaremos como em alguns contos de Cortázar, pressentindo que existe algo, mas que este algo não se deixa compreender assim tão facilmente, o que nos obriga a fechar os olhos a essa necessidade tirânica de compreender, porque compreender é estancar a força imaginativa de Cortázar. O que há é justamente um convite a um olhar que não busque a compreensão imediata, um olhar que aceite o que não pode ser compreendido ou o que não ofereça acesso, um olhar que fuja à obviedade do que se vê; enfim, Cortázar nos propõe uma experiência do olhar e o olhar como experiência, sem certezas. Acredito que essa é uma das grandes questões que atravessam sua obra e que já estava presente desde obras mais antigas, como em *As Armas Secretas*.

Quando dizemos que há algo sempre presente na obra de Cortázar não o fazemos pela leviandade típica das generalizações, mas sim pela observação de que Cortázar, assim como todo grande escritor, sempre repisa alguns temas, o que nos faz indagar se a obra de um escritor não é, antes de tudo, a construção de um universo que se realiza em cada novo livro.

Não falamos da unidade de uma obra, não, falamos sim de um recorrente ato de se reinventar a cada obra. Será que a longa obra de Borges não deixa entrever essa proposição?

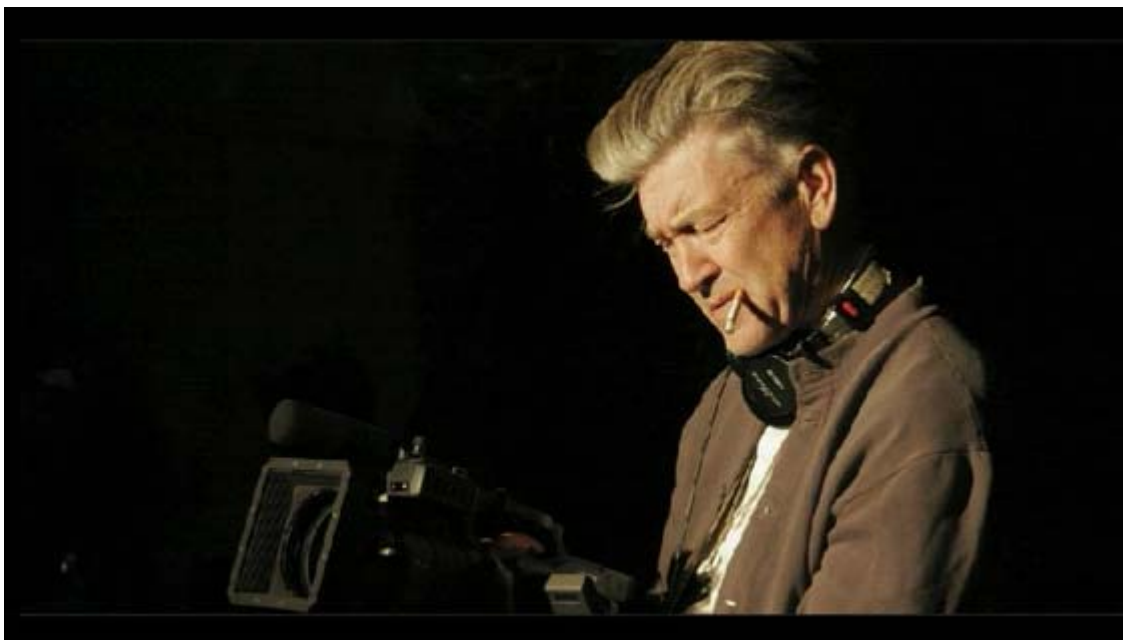
Esse o Cortázar destes dois livros de contos que acabamos superficialmente de comentar, em textos que possuem imagens recorrentes, como a baba, as nuvens, as ondas e as portas, num convite a um novo olhar e a forte presença de um algo ao qual não poderemos chegar pelas palavras, um algo que apenas se deixa entrever no meio de tanta linguagem, um algo a que eu poderia denominar de o sentido das coisas se eu acreditasse nas palavras como instrumento de acesso a toda compreensão.

“Ao sul da cidade de meu conto” é o local onde se passa um dos mais belos contos de Borges, sua localização geográfica e temporal está indicada justamente aí, neste ponto, fora de hora, fora de nosso tempo comum, fora de nosso mundo e não posso lhe dar mais coordenadas. Se quiseres o espelho, desista, se buscares as fáceis identidades, desistas, mas, se tiveres tempo e vontade de lançar um outro olhar sobre as coisas tão nossas, procura diretamente no território da ficção, que situa-se naquele reino das palavras de que nos falou certo poeta mineiro e que se deixa contemplar tão logo somos tomados pela imaginação.

“Ao sul da cidade de meu conto” desisti da explicação racional das coisas (hoje prefiro as analogias), da busca pelos sentidos do mundo (melhor seria imaginar tais coisas), da compreensão do que seja viver. O que parece nos dizer Cortázar, o tempo todo é: não venham com suas teorias sobre o viver, suas sabedorias milenares, suas receitas do bem-viver, não, poupem-nos de suas mitologias religiosas e de seus teoremas biológicos, calem em sua boca a metafísica e silenciem sua ânsia de explicar tudo na vida; sua lógica, sua razão, já não queremos suas certezas, suas definições. É certo que, para viver, precisaremos negar muitas vezes o que foi dito anteriormente. E agora, que se aproxima o fim, lembro de uma definição que li no grande romance de Guimarães Rosa – ali está escrito: “porque viver é que é o viver mesmo”. Há muitos anos li essa frase e ela não me saiu da cabeça, talvez por ser uma definição incomum, talvez por não definir nada, talvez por nos mostrar que apenas vivendo fabricaremos algum sentido para esse viver, porque viver é que é o viver mesmo.



#### 4. OUTRO DESTRUIDOR DE BÚSSOLAS: A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE DAVID LYNCH



David Lynch durante as gravações de *Império dos sonhos*.

Neste último capítulo, analisaremos, de modo mais detalhado, três filmes do diretor David Lynch: *Veludo azul* (*Blue velvet*), *A cidade dos sonhos* (*Mulholland drive*) e *Império dos sonhos* (*Inland empire*), embora também falaremos das outras obras do autor. Acreditamos que esses três filmes constituem um percurso onde, a cada novo filme do diretor, mais e mais se diluem as fronteiras entre a ficção e a realidade, num processo que vai ganhando cada vez mais intensidade. E esse embaralhamento de fronteiras se constitui através da impossibilidade de se distinguir entre o que seja sonho e o que seja real. É no apagamento das identidades das personagens que se abrem aqueles territórios onde o imaginário pode penetrar em sua obra. E assim, quando mais estávamos imersos na narrativa envolvente, nos surgem as reviravoltas a nos mostrarem que tudo já é ficção, sonho. E aquilo a que conferíamos um estatuto de verdade, de repente, aparece a nossos olhos como meros clichês, meras fantasmagorias.

São esses os grandes temas que estudaremos no presente capítulo, embora alguns outros aspectos mereçam ser mencionados, pois que a eles dedicaremos parte de nosso estudo. São eles, principalmente: a presença do bizarro e do fantástico, capazes de despertarem uma grande sensação de absurdo ou de estranheza; as estratégias antiilusionistas; a questão dos

sonhos (ou pesadelos, no caso de Lynch); a recorrência do duplo; o uso da luz e do som; a metaficcionalidade e difícil filiação de Lynch (surrealismo?). Falaremos um pouco sobre o cinema, também, não de modo a definir uma história do cinema, mas falando de suas relações com a realidade.

É importante ressalvamos que, em alguns momentos do trabalho, tocaremos em outros filmes do diretor, mas tal se dará com fins pontuais ou de ilustração, até porque expandir demais o *corpus* poderia resultar em um capítulo por demais extenso, como os anteriores. Por último, faremos relações com a obra de Cortázar naquelas interseções que consideramos das mais importantes em ambas as obras: o fantástico e a dimensão onírica.

#### **4.1 A arte do real ou impressão de realidade?**

Diz a lenda que Méliès estava filmando na rua, quando aconteceu de sua câmera apresentar problemas, o que suspendeu por alguns instantes a filmagem. Quando da exibição na tela das filmagens do dia, ele percebeu que, no lugar do ônibus que se via antes do problema, sem transição, surgiu aos seus olhos um carro fúnebre no mesmo lugar. Ele logo percebeu as possibilidades fantásticas que a fantasia em torno da ilusão cinematográfica poderia propiciar, pois no cinema, a impressão de realidade acaba sempre por preponderar. Esse efeito de real foi o aspecto que possibilitou a grande difusão do cinema. Como se deu essa conquista? A resposta é bem simples: tudo se deu com a capacidade de se registrar o movimento, ou, mais especificamente ainda, com a capacidade de se registrar a vida em seu fluir. O cinema, a arte burguesa por excelência, já nasceu como o grande repositório da ilusão, em razão de seu *como se fosse* verdadeiro. Ele tinha que ser a arte burguesa por excelência porque é produto de uma máquina que consegue captar a perspectiva e o movimento, indo muito além da fotografia, que apenas apresentava instantâneos da realidade. Foi o cinema que conseguiu captar este ícone da modernidade, que é o movimento.

Essa captação é exposta aos olhos humanos numa determinada velocidade, provocando em nós a impressão de continuidade. Se acelerarmos ou diminuirmos a velocidade, o artifício logo se desfaz. Mas isso nunca foi intenção de quem controla esse meio de expressão, pois sempre se desejou apresentar o cinema como expressão da realidade. Depois veio a idéia de contar uma estória em hora e meia de modo a formar um público

consumidor deste tipo de produto e aí chegamos a uma estrutura que se mantém até hoje em parte da produção cinematográfica.

Foi a linguagem da ficção que predominou desde que o homem descobriu que contar estórias era uma grande vocação do cinema. Assim também ocorreu com a descoberta das possibilidades da montagem, que, no entanto, apesar das experiências de um Eisenstein, permaneceu, pelo menos no cinema de entretenimento muito restrita à tarefa de conferir continuidade aos filmes. Mas nem todos agem assim. Quando Lynch revela os processos de se fazer um filme, ele simplesmente chama a atenção para seu caráter de ilusão, procurando utilizar a montagem com outras funções, inclusive a de provocar a descontinuidade. Para tanto, ele visível aquela “narração” do filme que sempre procurou se ocultar, se esconder, como que querendo que o espectador pense que aquilo (aquelas cenas) está acontecendo de verdade, sem a intromissão de ninguém. É dessa narração “transparente”, para usar a expressão de Jean-Claude Bernadet (1986, p. 44), que Lynch tenta fugir. Transparente porque esconde que há alguém por trás daquilo que o espectador considera ser um produto da realidade. Por isso o medo da falta de continuidade, pois isso revela que o filme é uma composição artificial.

Mas nem sempre o cinema foi assim. O Expressionismo alemão das décadas de 20 e de 30, por exemplo, não queria se fazer passar pela realidade, ao contrário, cineastas como Murnau construía estórias fantásticas apresentando deformações da realidade e revelando uma realidade interior. Já o filme convencional se parecia com o sonho, pois durante seu domínio, os espectadores sentiam como se fosse verdade. O que o Expressionismo alemão fez foi incluir elementos visuais tais como penumbras, espelhos, sombras, distorções na tela, como pode ser visto em *O gabinete do doutor Caligari* (1919) e *Nosferatu* (1922) de Murnau. Com isso eles conseguiam deformar essa realidade, mostrando suas outras faces através de pesadelos e dimensões inconscientes da alma humana.

Já *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), exemplo clássicos de Surrealismo no cinema, não contavam estórias, apenas apresentavam pulsões e desejos ainda não realizados. Buñuel quebra com qualquer previsibilidade, instalando mesmo a descontinuidade e o estranhamento e novos experimentos a cada filme, impossibilitando qualquer tipo de apreensão convencional de seus primeiros filmes. Em vez do automatismo, a desautomatização da percepção. Muito diferente é toda a noção de permanência de estruturas no cinema comercial de Hollywood. Como escreveu Jean-Claude Bernadet, na indústria cinematográfica:

Os enredos mudam, mas obedecem a estruturas que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão; os personagens podem mudar, mas as estrelas que os interpretam permanecem; os atores podem mudar, mas os tipos permanecem (1986, p. 76).

Daí a coragem da *Nouvelle Vague*, que procurou, em seus altos momentos, apresentar um caminho diferente à cristalização dos modelos Hollywoodianos. Se pensarmos num filme como *O ano passado em Marienbad*, observaremos toda uma revolução estética que rompe com a narrativa convencional do cinema. A utilização de ritmo e de narrativa obedece a outros pressupostos que não a mera reconstituição da realidade. Ao contrário, tudo tende a realçar um outro desenvolvimento temporal.

Isso que vínhamos falando aqui não quer dizer, no entanto, que os cineastas citados queriam deixar de contar histórias. Como nos lembra Robert Stam, “o ser humano, como o artista, é um animal criador de fábulas. Gosta de fingir que as ficções são verdadeiras, mesmo sabendo que não o são” (*O espetáculo interrompido*, 1981, p. 19). O que é proposto é uma forma diferente de apresentar essas histórias, agora revelando seus artifícios e vedando o envolvimento na apreensão do filme.

Quando esse processo se inicia nas artes e na literatura? O mesmo Robert Stam nos lembra, muito bem, que após a Renascença, a “reflexão passou a ocupar o palco central” (Ibid. p. 19). Como procuramos mostrar no primeiro capítulo deste trabalho, podemos encontrar em Shakespeare um arsenal de estratégias que propunham a auto-reflexão literária. E no cinema, quando isso ocorre? Apesar de termos falado anteriormente de Méliès (o que nos leva a uma pré-história do cinema), somente quando alguns integrantes do Expressionismo alemão (que contava histórias, mas realçavam o fantástico e o absurdo) e do Surrealismo recusam-se a criar uma narrativa transparente e a promover uma espécie de encantamento dramático é que podemos identificar as origens de um cinema antiilusionista.

Depois dessa fase (principalmente a década de 20), podemos apontar toda uma linha de autores que passaram a se utilizar de recursos antiilusionistas para desmistificar o próprio cinema. Filmes como *Sherlock Jr.* e *The cameramen*, de Buester Keaton e *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, estabelecem a auto-reflexão desde o início, sendo exemplos de que algo conseguiu se alojar no seio da indústria cinematográfica.

Entretanto, é nos primeiros filmes de Godard e da própria *Nouvelle Vague* e nos últimos filmes de Buñuel que podemos identificar uma agressão ao cinema como arte promotora do ilusionismo e do encantamento. Estes autores lançam grandes ataques desmistificadores à suave continuidade do ilusionismo, usando como estratégia narrativa, a descontinuidade. Se pensarmos em filmes como *O anjo exterminador* e *O discreto charme da*

*burguesia*, de Buñuel (com suas situações bizarras e sem sentido) e em obras como *Acosado* (com a exposição dos truques com a câmera, que brinca de seguir Belmondo), de Godard, veremos um cinema que recusa as facilidades que as convenções cinematográficas oferecem. Até porque eles não desejam uma narrativa ilusionista e tranquilizante.

Portanto, apesar de um predomínio (facilmente verificável nas bilheterias) da arte ilusionista no cinema – aquela que procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal – percebemos a existência paralela de uma arte antiilusionista – aquela que procura ressaltar as brechas, os furos e a tecitura do tecido narrativo.

Como nos lembra Robert Stam, é “a partir do modernismo que o antiilusionismo passa a predominar” (*O espetáculo interrompido*, 1881, p. 23). Então, podemos apontar o primeiro quartel do século 20 como seu nascimento, o que se dá, como pode-se perceber, de modo simultâneo ao desenvolvimento do próprio cinema. No século 20, tanto no cinema, quanto na literatura e no teatro, conforme Robert Stam, “os antiilusionistas valem-se da crítica da ficção (romance, teatro e cinema), e de nossa ingênua credulidade, para realizarem novas ficções” (Ibid. p. 26).

Caminhando de forma paralela, temos, portanto, de um lado, a defesa daquilo que Barthes denominou de *I' effet du réel* e de outro, o antiilusionismo, que torna visível “o processo de significação do cinema revelando a multiplicidade de códigos que operam as práticas significantes” (Ibid. p. 29), revelando, pois, a estrutura sintagmática da narrativa fílmica. O que esses filmes parecem nos dizer, é, segundo Stam, que essa pretensão de apresentar a realidade é, por si só, uma ilusão:

A realidade pró-fílmica pode ser encenada, arrumada: não é totalmente extraída da Natureza. Além disso, é mediatizada por todos os processos e códigos da fotografia: ângulo, distância focal, quadro, e assim por diante. E, para completar, as imagens já mediatizadas são montadas em um discurso que não pode ter qualquer conexão com o que aconteceu (Ibid. p. 30).

E o antiilusionismo, o que faz? Segundo Stam, ele “inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando tornar leitores e espectadores em colaboradores” (Ibid. p. 48). Essa a grande questão: não apenas dizer que tudo é ilusão, mas também, que o espectador deve ser uma parte importante do processo, penetrando conscientemente no reino da imaginação. Se a arte mimética tem como pressuposto a existência de uma realidade anterior, que pelo menos saibam todos que essa realidade é um produto, uma criação, uma invenção. Uma das formas mais comuns que as obras antiilusionistas utilizaram para realçar este aspecto de constructo ficcional foi encenar a confusão quixotesca, como no filme *Sherlock Jr.*, de Buster Keaton, em que o projecionista dorme na sala de projeção e começa a sonhar que poderia entrar na tela

(e consegue, pelo menos em seus sonhos). Ele sonhava em ser detetive e vê tudo tornar-se possível quando se deixa levar pelos sonhos. É um modo de denúncia da ilusão bem diferente da agressão proposta pelo Surrealismo de Buñuel, que apresentava, segundo Robert Stam, uma “tendência à abstração e a subversão radical das convenções do realismo” (Ibid. p. 88).

Apesar das colossais diferenças entre as obras de Buster Keaton e de Buñuel, em ambos a arte anti-mimética sofre algumas agressões. Se Keaton utiliza seu impulso lúdico para brincar com a linguagem cinematográfica, Buñuel produz uma arte que não pretende reproduzir as configurações espaço-temporais do mundo enquanto convencionalmente percebido. E assim podemos flagrar muitos autores que buscaram um caminho de desmistificação, tentando, por exemplo, romper com a montagem normal, que impõe uma continuidade aparente a elementos descontínuos.

E quanto a Lynch? Acreditamos que sua obra nasce de todos esses choques. Lynch abraça, desde o início, a idéia do cinema autoral. Sua obra é um grande diálogo com obras revolucionárias do cinema. Lembremos, apenas com fins de ilustração, que Lynch reutiliza, em *Inland empire*, a idéia de Bergman, em *Persona*, de apresentar um pedaço de celulóide queimando como se o filme ou a tela estivessem pegando fogo, chamando a atenção para o fato de tratar-se de um filme. Seu primeiro filme representativo dialoga com a fotografia do Expressionismo alemão (basta comparar o primeiro plano de *Eraserhead* com o dos clássicos filmes de Murnau) e com *O bebê de Rosemary*, de Polanski. *Eraserhead* apresenta uma mãe (Mary) que lembra o nome da mãe da criança no filme de Polanski, além das cenas bizarras de Lynch que estabelecem uma referência inequívoca. A técnica de sobreposição de imagens de Lynch, de modo a criar cenas cambiantes, já era utilizada nos primeiros filmes de Buñuel. A trajetória de Lynch, no entanto, leva essas primeiras conquistas a um nível nunca alcançado de invenção. Lynch vai muito além, criando um cinema autoral que dialoga criticamente com toda a tradição cinematográfica.

#### **4.2 Brevíssima história de antes de *Blue Velvet***

Quem assiste a um filme de David Lynch não precisa ser nenhum estudioso do cinema para perceber que se encontra diante de algo incomum. Hoje, depois de muitos filmes (nem tantos assim), principalmente após *Império dos sonhos* (*Inland empire*), a sensação é de que, a

cada obra, o diretor intensifica seus procedimentos e se reinventa, tornando difícil a missão daqueles que querem explicar sua obra. Montar as peças de um quebra-cabeças ou de um mosaico são expressões que não fazem sentido quando o assunto é David Lynch. Brincando, gosto de pensar na obra de Lynch através do filme *Dirigindo no escuro*, de Woody Allen. Nessa comédia, o perturbado diretor (interpretado por Allen, talvez sem esforço) Val Waxman fica cego (sem que ninguém descubra) no início das filmagens que poderiam significar seu renascimento em Hollywood. Isso, no entanto, não ocorre. Ao contrário, apesar de o velho diretor consumir um gigantesco orçamento, o resultado é um filme todo desfocado, sem uma construção linear e impossível de ser entendido.

É evidente que tudo se trata de uma grande sátira de Woody Allen ao cinema-mercadoria de Hollywood. Todos adoramos saber que o produtor ranzinza e amante dos lucros se deu mal, mas o mais interessante vem ao final. Apesar de o filme do neurótico diretor Val Waxman ter sido um retumbante fracasso de bilheteria nos Estados Unidos, ele foi recebido maravilhosamente pela crítica européia, faturando, inclusive, prêmios importantes. Aqui, percebemos uma crítica exatamente oposta à feita ao cinema hollywoodiano: nesse momento, vemos Woody Allen criticar os filmes de difícil compreensão, os espectadores que fingem que entenderam o filme e que se arriscam a comentá-lo e à crítica especializada de cinema, que, no caso do filme, é enganada, pois não havia nenhuma intencionalidade por parte do diretor.

Por que estamos falando de *Dirigindo no escuro*? Porque a obra de David Lynch sempre sofreu ataques por transitar num espaço bem diferente de outros cineastas. Lynch raramente é comercial – são poucos os filmes de boa bilheteria, algo que parece se intensificar ultimamente. Então, esse é o primeiro obstáculo que ele sempre enfrentou (com exceção do início da década de 80). Conseguir dinheiro para seus projetos foi a causa de *Eraserhead* ter levado cinco anos para ficar pronto. Entretanto, o pior não é, propriamente, a recusa dos grandes estúdios em financiar seus filmes; o pior, acreditamos, são as agressões de parte da crítica americana que o ataca com acusações do tipo: louco, esnobe, charlatão, excêntrico, ininteligível, dentre outras. Basta lembra a enxurrada de críticas que sofreu quando do lançamento de *Inland empire*, em 2006. Por outro lado, poucos cineastas contemporâneos formaram um grupo tão grande e combativo de admiradores quanto ele. Face a isso, seus filmes se tornaram centros de polêmicas, e, o que é muito importante, centro de debates sobre o cinema contemporâneo. Mesmo cineastas de peso, oriundos do movimento Dogma 95, como Lars Von Trier, não obtiveram tanta notoriedade. Por quê? Bem, esperamos abordar

questões neste capítulo que ajudem a demonstrar a relevância da produção deste diretor que ainda tem muito o que fazer no cinema.

Falaremos de modo compartimentado, é verdade, mas um aspecto de Lynch parece perpassar toda a sua obra: a recorrente utilização do bizarro para realçar dimensões estranhas ou incompreensíveis da alma humana. Neste ponto, Cortázar e Lynch se comunicam, pois suas obras são povoadas de sonhos incompreensíveis, de suspense, de acontecimentos fantásticos, de estranhos personagens e de elementos que despertam a sensação de pavor ou de espanto face ao bizarro. Lembremos de Cortázar: o pavor dos irmãos em “Casa tomada”, o tigre que devora um personagem em “Bestiário”, a barata dentro do biscoito, em “Circe”, as estranhas criaturas (mancúspias) de “Cefaléia”, as pessoas descritas como bizarras em “As portas do céu”, as traças pousadas sobre o rosto em “As fases de Severo”, o apavorante comportamento do cavalo em “Verão”, etc. Poderíamos apontar dezenas de momentos em que a obra de Cortázar toca o tema. Como é o caso de Lynch, que utiliza, em quase todos os seus filmes, de imagens bizarras e de pesadelos que despertam estranhamento.



Cena de *Veludo azul*, de David Lynch (1986).

Essas imagens são recorrentes na obra de Lynch, desde a criança monstruosa de *Eraserhead* (1977). Esses pesadelos de Lynch descortinam uma outra realidade e chamam a atenção do espectador para medos do inconsciente e para dimensões não mapeáveis da realidade. Muitas vezes, o absurdo (e até o bizarro) é trabalhado por ele com imagens



repulsivas de certo cunho realista, como nos dois primeiros filmes. Outras vezes as imagens desconcertantes são conseguidas por meio de artifícios com a câmera, como o ato de distorcer o foco. Essas imagens distorcidas, no entanto, se dão como projeções do inconsciente, como na imagem abaixo, que utiliza um vidro que separa um meio líquido da câmera. A imagem suscita pavor, mas no filme de onde ela é extraída esse pavor decorre de sabermos que tudo é uma grande fantasmagoria, um pesadelo.



Cena de *Império dos sonhos*, de David Lynch (2006).

Já que estamos falando de elementos estranhos e bizarros, vamos falar um pouco sobre *Eraserhead*. Esse filme de 1977 não é, propriamente, o primeiro trabalho de David Lynch. Antes, e de forma independente, ele já havia produzido alguns curtas-metragens. No entanto, é com esse filme que sua carreira começa, de verdade.

*Eraserhead* foi rodado em preto e branco, assim como o posterior, o sucesso *O homem-elefante*. Sua estética remetia aos antigos clássicos do Expressionismo alemão, além de apresentar elementos visuais que lembravam aspectos do Surrealismo. São estes alguns de seus elementos estéticos que tornaram esse um dos mais proeminentes filmes do que depois se convencionou chamar por *cult*: jogos entre o claro e o escuro, que lembravam obras como *Nosferatu*, de Murnau; a criação de um suspense que se mantinha por toda a projeção (até mesmo aumentava, ao longo da obra); presença de aspectos bizarros, como o mistério em torno das deformidades do filho de Mary (Charlotte Stewart); o desvelamento de um lado

obsuro e perturbador do ser humano – a perversidade (lembramos que Henry Spencer, interpretado por Jack Nante, resolve matar a criança que havia sido renegada por Mary – e uma atmosfera de pesadelo que parece enclausurar os personagens num mundo de onde não se pode fugir. O filme flerta com o clássico de terror de Polanski, *O bebê de Rosemary*.



Henry Spencer, em cena de *Eraserhead*, de David Lynch (1977).

Dizer que o filme foi um sucesso é ir contra a verdade. A obra, oriunda de uma batalha incansável de Lynch contra as limitações financeiras, não chegou perto de ser nenhum *blockbuster*, no entanto, despertou a admiração de alguns poucos espectadores, críticos e de Mel Brooks, que adorou o clima negro do filme. Mel Brooks, então, resolve produzir o próximo filme de Lynch, o que revela que *Eraserhead* teve sim grande importância em sua trajetória de cineasta. Mais tarde, em entrevistas, Lynch diria que este filme é uma espécie de sonho de coisas absurdas e perturbadoras. Sem dúvida uma boa descrição e uma frase que cairia bem em toda a sua obra.

E foi deste pesadelo de sombras e de silêncios, de visões bizarras, de corredores escuros e de personagens estranhamente caracterizados (o cabelo de Henry, por exemplo,

remete a personagens do Expressionismo alemão, como em *O gabinete do doutor Calighari*), que tudo se originou.

Três anos após *Eraserhead*, e confirmando sua vocação experimental e diversificada, Lynch retorna com um filme em preto e branco (novamente), mas que alcançou sucesso de público e de crítica: *O homem-elefante* (*The elephant man*). O filme, de 1980, apresenta uma grande produção, atores de renome e farta distribuição. Tudo isso, aliado às qualidades de Lynch, fez com que a obra se tornasse um dos filmes com maiores indicações ao Oscar naquele ano (oito) e que chamasse a atenção de todos para o jovem cineasta. Pronto, estava aberto o caminho para ele, embora, mais adiante falaremos das pedras deste caminho.

A história do filme, propriamente, é baseada em fatos reais, mais especificamente nas notas e memórias do médico inglês Sir Frederick Treves, que, no início do século passado, livrou um paciente (que sofria de uma doença causadora de deformações) de uma espécie de circo dos horrores e o levou para sua clínica para tratá-lo, embora sua intenção secreta também fosse ganhar renome.

Bem, o filme foi elogiado em Hollywood, o que indica, claramente, que não é das obras mais desafiadoras de Lynch. Ao contrário, quanto à narrativa, à montagem e ao desenvolvimento do filme, podemos dizer que ele é bem comportado. Nesse filme, é na escolha dos temas (que mostram os seres humanos como, muitas vezes, perversos), nas imagens bizarras, na escolha do preto-e-branco e na atmosfera pesada que encontramos a mão de Lynch.

O que estamos querendo dizer é que a estética de David Lynch ainda era fortemente baseada nos seguintes elementos: a presença do estranho (bizarrices, fenômenos absurdos), a atmosfera de sonho e o tema da perversidade humana. Nesses dois primeiros filmes, ainda não podemos observar o experimentalismo quanto ao modo de narrar, a tematização do cinema, os jogos com o duplo, as distorções das imagens e as estratégias antiilusionistas.

O enredo do filme é bem simples: John Merrick (interpretado por John Hurt) era explorado por um circo de aberrações londrino que o exibia como uma monstruosidade, como se ele fosse uma aberração nascida metade-homem, metade-animal. A forma como ele é tratado pelos “aparentemente são” se mostra como uma faceta humana extremamente cruel. Isso não se refere apenas a quem o explorava, mas a todos que pagavam para ver aquele bizarro espetáculo, com a desculpa de se tratar de curiosidade. O que Lynch acaba por conseguir, intencionalmente ou não, é revelar um prazer perverso do ser humano por deformações, por algum aspecto bizarro. Pois bem, as coisas transcorriam assim até que o

doutor Treves (Anthony Hopkins) resolve estudá-lo, conduzindo-o até sua clínica. Lá, ele se depara com uma figura humana amável, digna e equilibrada, muito mais que todos aqueles “sãos” que o tinham por um animal. Essa é a grande oposição feita no filme: entre a valorização de uma saúde física (que escondia uma humanidade perversa) e o tratamento desumano aos que não apresentavam um corpo considerado normal (mas que tinham bons sentimentos). Tanto *Eraserhead*, quanto *O homem-elefante* apresentam pesadas críticas ao ser humano, principalmente à sua perversidade e egoísmo.



Cena de *O homem-elefante*, de David Lynch (1980).

Nesse momento, gostaríamos de observar que os dois primeiros filmes de Lynch, aqui, rapidamente lembrados, não merecem a denominação de surrealistas, que alguns tentam impor à toda obra de Lynch. Em *O homem-elefante*, podemos, até mesmo, aproximá-lo muito mais a uma estética realista do que surrealista. Basta lembrar toda a discussão moral, a atuação naturalista de John Hurt e a extrema preocupação com os detalhes visuais. Lynch chegou a passar semanas tentando confeccionar a máscara que Hurt utilizaria. O que queremos dizer é que não devemos forçar uma interpretação que classifique Lynch como surrealista. Lynch foi várias vezes perguntado sobre Buñuel, ao que respondeu que assistiu a alguns filmes dele, mas que sua maior influência foi Fellini. Nos próximos filmes de Lynch, elementos relacionados a uma estética surrealista poderão ser visualizados, mas tal não é suficiente para taxá-lo como tal. Acredito que, tal como Cortázar, Lynch até mesmo se apropriou de aspectos do Surrealismo, mas daí a dizer que estes filmes são surrealistas é uma simplificação.

Após *O homem-elefante*, Lynch foi alçado à categoria de um bom diretor, e, como tal, merecedor dos investimentos de Hollywood. Foi nessa época de sucesso que recebeu convite para dirigir a milionária super-produção *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*), produzida por

George Lucas. Lynch recusou o convite tão sonhado por muitos diretores iniciantes como ele. Os convites, no entanto, prosseguiram, e, em 1984, ele realiza a série *Duna*, de orçamento milionário. Até hoje a série desperta polêmicas. À época foi um grande fracasso de audiência e o diretor recebeu um bombardeio de críticas. Hoje, vinte e cinco anos depois, porém, a série possui muitos fãs e defensores ferrenhos.

O fato é que o episódio criou desconfiança com relação a Lynch e lhe fechou muitas portas, o que talvez tenha sido bom, pois cortou pela raiz a possibilidade de Lynch ter se tornado mais um diretor de *blockbusters*. Sem os convites de antes e com pouco apoio financeiro, Lynch se lançou em busca de suas verdadeiras identidades. Mais ainda, ele sentiu que era chegada a hora de ser experimental e ao mesmo tempo de criar uma estética própria, uma assinatura. Foi assim que ele entrou na sua segunda fase (a mais conhecida), com o memorável *Veludo azul* (*Blue velvet*).

### 4.3 O azul e a escuridão



Lynch, com dois de seus atores-fetiches (Kyle MacLachlan e Laura Dern), de *Veludo azul* (1986).

O ano de 1986 foi um dos mais importantes na carreira de David Lynch. Enfrentando a desconfiança de muitos, ele dirigiu aquele que seria um de seus filmes mais marcantes: *Veludo azul*. O filme é importante por vários ângulos. O primeiro deles é que anuncia os

aspectos que marcariam sua obra dali para a frente. Entres esses aspectos, podemos destacar: o uso diferenciado da música (não mais como mera trilha sonora); o deslumbramento da utilização das cores, principalmente o azul e o vermelho; o experimentalismo com a câmera, que assume grande liberdade de movimento, e, inclusive, a liberdade de brincar com o foco da imagem; estratégias antiilusionistas, como o dar tchau de um personagem para o espectador; os jogos com a luz e com a ausência de luz; a presença da eletricidade, a desencadear, assim como no caso das cortinas vermelhas, mudanças na trama; a predominância das cenas noturnas; a metaficção, por exemplo, com as referências aos filmes *noir*; um aprofundamento do mistério ao longo do filme; a exploração da perversidade relacionada a temas como o sadismo; o uso de imagens bizarras em situações triviais; o início das parcerias duradouras com atores como Kyle MacLachlan e Laura Dern; o fascínio por pequenas cidades norte-americanas, que seriam, mas não são, locais maravilhosos para se viver o sonho americano, etc.

Vamos ao filme. *Veludo azul* se passa na pequena cidade Lumberton. A cidadezinha surge, no início do filme, como um lugar tranquilo, pacato, bonito e quase perfeito para se viver. A principal atividade econômica é a extração de madeira, o que pode ser considerado um signo negativo, na medida em que envolve a exploração dos recursos da terra nem sempre de modo racional. Quem assistir a série *Twin Peaks*, depois de *Blue velvet*, ficará, com certeza, com a sensação de uma continuação, devido ao fato de também tratar-se de uma pequena cidade que vive, basicamente, da extração de madeira. Outro elemento que reforça isso é a presença do mesmo ator (Kyle MacLachlan) no papel de detetive, agora profissional. Em *Twin Peaks* também há o mistério e todo um processo de investigação deste mistério. O mais importante, no entanto, no que diz respeito às pequenas cidades de Lynch, é que elas apresentam uma aparência de perfeição, mas, ao longo da projeção, percebemos que tudo não passava de uma grande ilusão. Se, em *Veludo azul*, a Lumberton dos sonhos estava tomada por traficantes de drogas e por policiais corruptos, a cidade de Twin Peaks escondia uma trama de assassinatos e de empresários inescrupulosos. Há algo de podre naqueles reinos de tranquilidade, parece nos dizer o filme. A realidade está muito distante daquelas falsas representações.



Lynch e Isabella Rossellini, a Dorothy Vallens de *Veludo azul* (1986).

Como vínhamos falando, algo se esconde por trás daquela aparente calma. Em *Veludo azul* isso se deixa entrever logo no início do filme, quando o pai de Jeffrey surge regando o jardim. A cena, aparentemente indicadora de uma grande paz e harmonia, de repente, sofre uma reviravolta com o ataque cardíaco sofrido pelo pai de Jeffrey (o personagem Tom Beaumont). A música, que era tranqüila, inesperadamente cede lugar aos ruídos que anunciam um desequilíbrio. A mangueira d'água que ameaça se romper é o primeiro desses sons. Logo a seguir, e com Tom já caído, a câmera desloca-se para perto da terra. Nesse mergulho, o que passamos a ver são formigas num incessante ato de escavação da terra, como se elas estivessem destruindo, roendo, minando aquele ambiente que julgávamos tão belo. Nesse instante, só ouvimos o barulho da destruição provocada pelas formigas.

Essa cena já pode dar um bom indício, se quisermos explorar a metáfora da abertura, de que algo ruim se esconde por baixo da ótima aparência da cidade. A importância dessa abertura é revelar que todos aqueles signos do dia eram um mero escamotear da realidade. Lembremos do bombeiro que passa acenando, das crianças que atravessam ordenadamente a rua na faixa de segurança, da limpeza das ruas, etc. As formigas, de modo metafórico, já preparam o espectador para algo diferente. A transição, no entanto, só ocorrerá quando Jeffrey encontrar uma orelha decepada, de onde serão emanados todos os enigmas. Ali, o rapaz que retorna à pequena e pacata cidade, após muito tempo afastado, encontra na orelha, não apenas

a curiosidade pelo incomum do achado, mas a possibilidade de viver uma aventura policial. Quem sabe essa aventura pudesse distraí-lo daquela extrema tranquilidade da cidadezinha?

O mistério da orelha, no entanto, prega uma peça no espectador que talvez desejasse ou buscasse explicações. Na verdade, o que ocorre durante o filme, é o surgimento de mais mistérios, embora estes sejam resolvidos e os criminosos punidos. Nesse sentido, *Veludo azul* ainda está distante daqueles filmes que se recusam a explicar o mistério. Mas Lynch deixa uma porta aberta, pois as correspondências entre as cenas iniciais e finais do molhar o jardim, talvez indiquem que tudo não tenha passado de imaginação de Jeffrey. Sim, talvez toda aquela história de aventura e suspense não passe de invenções que Jeffrey constrói para si mesmo para sobreviver ao marasmo que sente em sua vida de habitante de uma pequena cidade. Em vez do garoto que nunca saiu de Lumberton e que vive uma existência sem sobressaltos, ele poderia bem ter criado toda uma outra possibilidade de vida em sua imaginação. Mas falemos de outros aspectos do filme.

Um aspecto que se tornaria recorrente em Lynch surge neste *Blue velvet*, que é a oposição entre a luz e a escuridão. Enquanto que a luz do dia está ligada a um aparente equilíbrio da cidade e dos personagens, à noite tudo se inverte, como se um duplo de cada um despertasse à noite. Já a luz artificial que aparece à noite é sempre desencadeadora de mais mistérios, de reviravoltas e mesmo um signo de artificialidade, tanto que o personagem de Dennis Hopper (Frank Booth), só se acalma quando as luzes são apagadas ou diminuídas. É ele quem repete algumas vezes: “agora está tudo escuro”. A escuridão é, para ele, uma espécie de proteção, que acaba por acalmar seu gênio convulso. Ligada a esse jogo com as luzes já encontramos a utilização de descargas elétricas em todo o filme.

O uso de referências cinematográficas se intensifica em *Veludo azul*, tornando um de seus elementos mais marcantes. As escadas que aparecem num filme *noir* que a mãe de Jeffrey assiste e no próprio filme, além de todo o culto ao processo investigativo, remetem diretamente ao gênero policial. Jeffrey, aliás, é um modelo de detetive *noir*, pois envolve-se diretamente com os elementos do crime, inclusive com os criminosos.

Já a loucura de Dorothy (Isabella Rossellini) faz parte de um longo espectro de personagens lynchianos que chegam a um limite. Os personagens de Lynch estão sempre numa perigosa fronteira, seja entre o sonho e a realidade, seja entre a loucura e a sanidade mental. Muitas vezes, a intensificação desses processos mentais leva estes mesmo personagens à loucura, ao assassinato e até mesmo ao suicídio. Se a realidade em que vivem parece uma prisão, apenas com saltos dramáticos os personagens de Lynch vislumbram a



possibilidade de dela escapar. Sem nos alongarmos demais, lembremos que, em *Eraserhead*, Henry resolve matar a criança, que em *Veludo azul*, Dorothy enlouquece e que em *A cidade dos sonhos*, Betty (Diana) se mata.

Por último, e não querendo me alongar demais, é importante notar a importância que a música passa a ter na obra de Lynch a partir de *Veludo azul*. A música que provoca envolvimento e depois estranheza se transformaria num de seus elementos mais marcantes. Muitas vezes ela é utilizada como contraponto ao que se vê, como que realçando a inadequação de sua escolha. Algumas vezes ela provoca um envolvimento catártico, mas que logo se desfaz, como se quisesse jogar com o sentimentos do público.

O filme foi muito bem recebido pela crítica, inclusive a norte-americana e colaborou para a recuperação do prestígio de Lynch. Ele passaria quatro anos até lançar seu próximo filme, um *road-movie* considerado erótico e violento: *Coração selvagem* (*Wild at heart*), em 1990. A obra provocou uma grande repercussão na Europa, principalmente depois de ser agraciado com a Palma de Ouro em Cannes. No Estados Unidos, no entanto, não se tornou um sucesso de público.

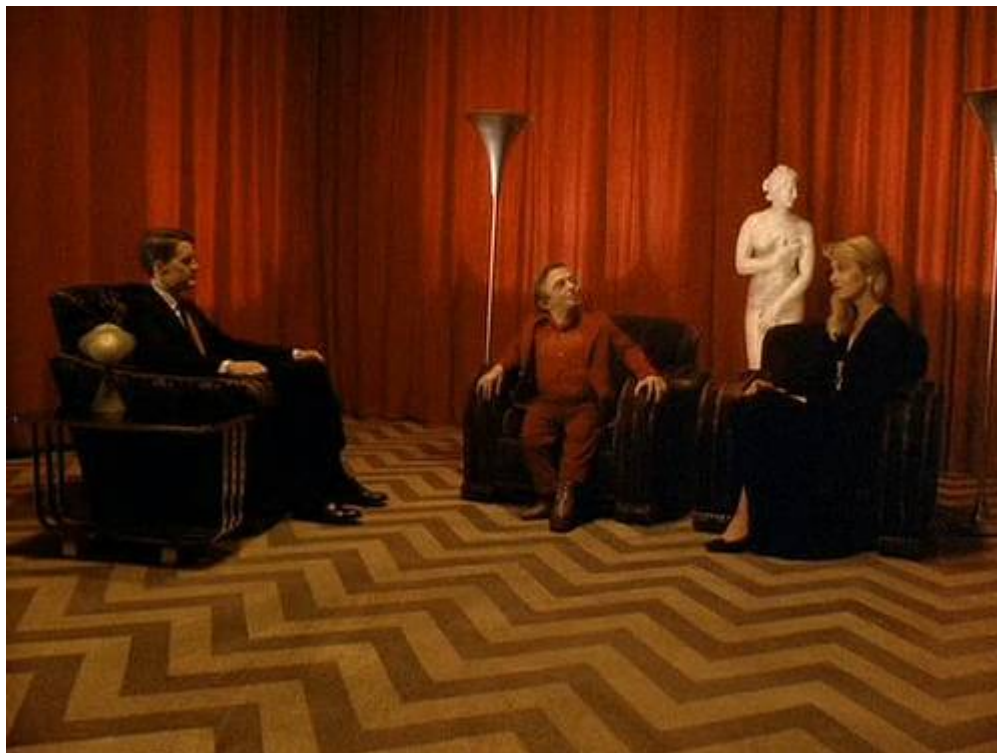


Laura Dern e Nicolas Cage numa típica imagem de *road-movie* do filme *Coração selvagem* (1990).

No filme, temos Nicolas Cage no papel de Sailor Ripley. Ripley (existe sim uma referência ao filme de Ripley) é um ex-presidiário que vive um romance com Lula Fortune (Laura Dern). A relação entre os dois, no entanto, desagrada profundamente à mãe de Lula, que inicia uma caçada ao casal, que já estava em fuga de uma quadrilha.

Até o lançamento, sete anos após *Coração selvagem*, de *A estrada perdida* (*Lost Highway*), Lynch se envolveu profundamente com um projeto que apresentou variados resultados. Trata-se justamente de *Twin Peaks*. Ao apresentar o roteiro de uma série para uma rede de TV americana, a idéia foi imediatamente aprovada. A série fez um grande sucesso e

revolucionou a forma de se fazer séries americanas, principalmente pelo cultivo do mistério e da tensão e pela abordagem enigmática dos personagens.



Cena memorável que retrata o sonho do agente Dale Cooper (Kyle MacLachlan) em *Twin Peaks* (1992).

Lynch, no entanto, só dirigiu os seis primeiros episódios. O fato se deu por discordância com os produtores da rede de TV. Ele ainda dirigiu um dos últimos episódios da segunda temporada, mas jamais aceitou as modificações que foram feitas em seu roteiro original. Foram muitas as inovações da série: a estranheza dos procedimentos policiais do detetive Dale Cooper, interpretado por Kyle MacLachlan; o aumento a cada episódio da tensão e do mistério, em vez da mera solução do crime; a inserção dos enigmáticos e surreais sonhos de Kyle, inclusive o célebre sonho com as cortinas vermelhas e o anão; o impactante final da primeira temporada, quando todos pensaram que o detetive fora assassinado; a exibição em cadeia nacional da perversidade do assassinato de Laura Palmer, o desmascaramento da própria Laura; típico ícone norte-americano, etc.

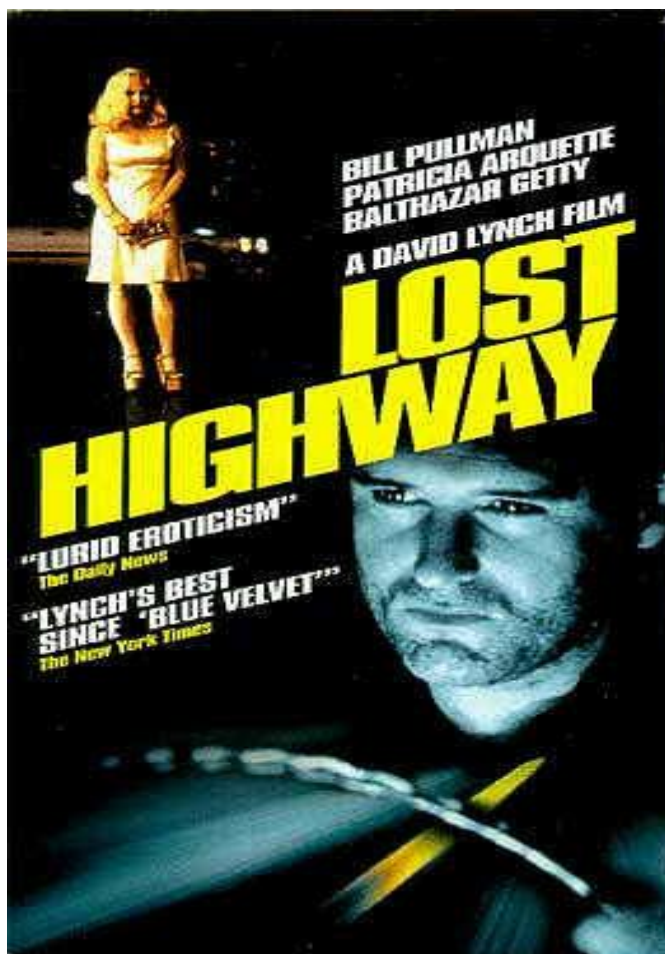
Poderíamos ficar muito tempo falando dessas inovações na TV norte-americana, mas o que realmente queremos ressaltar é que foi com essa série que os produtores perceberam que podiam exibir, em horário nobre, tramas mais elaboradas, menos fáceis de serem compreendidas e que mesclassem suspense e violência.

Face ao sucesso de *Twin Peaks*, e ainda chateado com as intervenções que a série sofreu, Lynch resolve fazer da série, um filme – *Twin Peaks – os últimos dias de Laura Palmer*. O filme, no entanto, não agradou ao público e nem à crítica. Uma explicação provável é que as pessoas já estavam acostumadas com a série de TV e com sua estética, digamos, mais acessível ao grande público. No entanto, apesar de não ter tido êxito com o filme, seu nome já estava consolidado no cinema, e, de certo modo, na TV, na medida em que todos sabiam de seu potencial em virtude do grande sucesso de *Twin Peaks*. Seu nome passou a ser associado à televisão e a sucesso de audiência, o que agradou a muitos.

O único que não estava satisfeito era Lynch. Ele precisava voltar ao seu verdadeiro universo, que era o dos filmes autorais, sem interferência de produtores e que não buscassem nenhuma facilidade para prender o público. Ele precisava voltar a ser David Lynch. E ele o fez.

Em 1997, quatro anos após *Twin Peaks*, Lynch retornava às telas coberto de expectativas. Seus fãs, que só aumentavam, estavam ansiosos por um novo trabalho e a palavra foi realmente essa. *A estrada perdida (Lost highway)* foi, até aquele momento, o filme mais enigmático e surpreendente de Lynch. Foi uma resposta dura aos críticos e um tomar posição que lhe causou muitos arranhões. É nessa fase que ele recebe os primeiros ataques por uma suposta frivolidade em sua obra em virtude de se dirigir a poucos espectadores, e foi quando ele passou a ser tido como um cineasta elitista por um setor da crítica norte-americana alinhada com Hollywood. Parte da crítica hollywoodiana, que sempre defendeu os filmes comerciais, chegou a acusá-lo de apresentar nos filmes suas próprias neuroses, decorrendo daí o rico, e ao mesmo tempo ridículo, acervo de matérias que tentavam analisar seus filmes através de correspondências com problemas pelos quais ele passou.

O filme possui um argumento fantástico: Fred Madison (Bill Pullman), casado com Renée (Patrícia Arquette), vive uma vida tranqüila até que passa a desconfiar da infidelidade da esposa. Este desequilíbrio que se anuncia começa a se cumprir com as aparições enigmáticas de um *Mystery Man* (homem misterioso) e chega ao clímax com a descoberta de que a vida do casal estava sendo filmada até mesmo na intimidade do quarto. O clima do filme, a essa altura é de pavor, de medo e não são poucas as viagens que somos obrigados a seguir com a câmera mergulhando na escuridão de corredores e atrás de portas. Era inevitável que algo ruim ocorresse. E ocorre: Renée é assassinada e Fred é condenado à morte pelo crime.



Cartaz de *A estrada perdida* (1997).

Até essa parte, temos um filme de suspense bem feito, grande tensão, o já tradicional uso de imagens recorrentes em sua filmografia, como o jogo com as luzes e com a escuridão, mistérios, acontecimentos estranhos, etc. Esse bom filme, no entanto, irá se transformar em algo imprevisível e de difícil explicação. Nesse ponto, observamos a estrutura que Lynch utilizaria em outros dois filmes de sua carreira, *A cidade dos sonhos* e *o Império dos sonhos*, que é uma espécie de espelhamento ao contrário que subverte toda a história anterior e que deságua numa nova história, com poucas correspondências com a anterior. Nessa nova história, todos os signos se dobram ou se anulam, se duplicam ou andam paralelos e nada mais é certo. Podemos também realizar uma leitura de trás pra frente. Nesse caso, a primeira história seria uma invenção de Pete Dayton (Balthazar Getty) e não existiria de fato na obra.

Tudo se dá quando de um barulho de eletricidade que culmina numa interferência na lâmpada. No dia seguinte (não sabemos ao certo), deixamos de acompanhar a vida de Fred Madison e passamos a acompanhar a de Pete Dayton, cuja namorada é ninguém menos que Alice Wakefield, interpretada pela mesma Patrícia Arquette que vivia Renée na primeira

parte. O que vem depois são projeções, fantasmagorias, jogos de duplos, sonhos e até mesmo, quem sabe, a realidade.



O homem misterioso em cena de *A estrada perdida*, de David Lynch (1997).

Uma das imagens mais importantes no filme é a utilização, por várias vezes, da imagem da estrada à noite, com suas linhas paralelas que conduzem a algum lugar, embora não saibamos exatamente qual. Não é propriamente um *road-movie*, como aconteceu em *Coração selvagem*, mas a estrada como metáfora da possibilidade de uma experiência de vida diferente está lá também.

O filme gerou uma série de controvérsias, principalmente pela grande reviravolta e a indefinição quanto a uma explicação de seu sentido, e, pela primeira vez, surgiu a idéia de que, no caso de Lynch, ou se gosta ou se odeia. Seu público não desanimou, embora sua reputação tenha ganho mais alguns arranhões. O jeito de Lynch de responder aos críticos foi, no mínimo, inusitado. Ele decidiu realizar um filme mais palatável para todos os públicos, como se quisesse dizer aos críticos que também sabia fazer um filme certinho (quase certinho).

*A história real (The Straight story)* é um *road-movie*, aquele gênero de filmes tão amado nos Estados Unidos e que possibilita sempre novas experiências de vida, ou, quem sabe, até mesmo uma outra vida. No entanto, bem ao estilo Lynch, em vez de carros velozes e jovens em seu comando, temos um velho cruzando o país num mal-conservado e *lentíssimo* aparador de grama, numa história que é baseada em fatos reais. Palatável sim, mas não sem alguma diferença. O filme fez sucesso e muitos acharam que Lynch abandonaria a idéia de

filmes como *A estrada perdida* e que se renderia a algumas leis do mercado, fazendo pequenas concessões ao gosto do espectador. Isso aconteceu? Veremos que não.



Cena de *A história real*, de David Lynch (1999).

#### 4.4 O cinema vai ao cinema e por uma nova narrativa

Em 2001, após dois anos (o que é pouco, para os padrões de David Lynch), Lynch retorna às telas com um de seus melhores filmes, *Mulholland drive* (*A cidade dos sonhos*). O filme frustra aqueles que disseram que, após *A história real*, Lynch se renderia a um cinema um pouco mais comercial.

Em vez de seguir o anterior, Lynch retorna a velhos temas, embora com conotações bem diferentes. *A cidade dos sonhos* é, em verdade, um filme extremamente experimental e uma grande constelação de referências cinematográficas. É a sua homenagem ao cinema (ao contrário, é claro) e o filme em que o cineasta se reinventa, levando ao extremo propostas já antecipadas em outras obras. E é com ele que recebe o prêmio de melhor direção no festival de Cannes.

Como já mencionamos, o mundo de referências do filme é o próprio cinema, desde a rua que dá nome ao filme, que fica em Los Angeles, próxima às tão famosas letras gigantes de Hollywood, até os nomes projetados nos sonhos (Rita e Betty) remetem a grandes atrizes do cinema Hollywoodiano, além das referências a *Sunset Boulevard*, clássico de Billy Wilder sobre o lado obscuro e cruel de Hollywood. Isso sem falar no próprio enredo (ou mais de um), que se refere aos sonhos de muitos de conseguirem entrar na fábrica de sonhos que é Hollywood.



Os personagens Joe Gillis e Norma Desmond em cena de *Sunset boulevard*, de Billy Wilder (1950).

Relacionar o filme a *Sunset boulevard* é quase uma obrigação, a começar porque *Mulholland drive* também é uma rua de Los Angeles. Só pra recordar, na esplêndida obra de Billy Wilder, temos um roteirista mal-sucedido, interpretado por William Holden, que conta sua história, enquanto, morto, flutua de bruços na piscina da grande diva do cinema mudo, Norma Desmond, interpretada por Gloria Swanson. Sua narrativa fantástica (por ser a narrativa de um defunto narrador) tenta reconstituir os fatos que levaram à morte do roteirista. E é assim que entramos em contato com uma outra imagem da “fábrica de sonhos” que é como Hollywood ficou conhecida. Passamos a saber da indiferença, da crueldade, e, principalmente, dos sonhos fracassados de muitos que tentaram o sucesso ali. No filme, acompanhamos a loucura crescente de uma ex-estrela do cinema que não consegue se conformar com seu ocaso. Eis um dos elementos mais importantes para pensarmos *Mulholland drive*, pois a personagem Betty/Diana, em razão de não suportar o fracasso em Hollywood e o fato de ter sido abandonada, resolve cometer suicídio. E não serão esses os motivos que levam Norma Desmond a tentar se matar e a matar o roteirista? Este é só mais um dos muitos elementos que ligam o filme de Lynch ao de Wilder. Poderíamos citar ainda: o desnudamento da face cruel e oportunista de quem vive naquele universo, a presença de elementos bizarros<sup>37</sup>, a narrativa de trás pra frente e a origem dos que buscaram em vão obter

<sup>37</sup> Apenas para ilustrar, lembramos que em *Sunset Boulevard* temos vários elementos bizarros, como: o funeral do macaco, a decoração da mansão, a figura do mordomo Max, a história do marajá que se enforcou com a meia da atriz Norma Desmond e o seu próprio comportamento, dentre outros. Já em *Mulholland drive*, temos: a cena do corpo em decomposição, a

sucesso em Hollywood, além de muitos outros elementos. São filmes sobre os sonhos desfeitos.



As atrizes Naomi Watts e Laura Harring em cena de *Mulholland drive*, de David Lynch (2001).

Mas *Mulholland drive* não trata de sonhos, propriamente, mas sim da transformação destes sonhos em pesadelos. O início do filme já dá certas pistas do que irá acontecer, pois, logo após a exposição de um alegre musical, mudanças de foco nos conduzem a uma estrada escura, sinuosa e solitária, “uma estrada estacionada no tempo”, segundo Lynch em entrevista contida nos extras do filme. Essa estrada de sonhos (pois sua fotografia imprecisa conduz a uma identificação com os sonhos) como que prepara o espectador – através de um clima sombrio, *noir* – para acontecimentos ruins que, de fato, acontecem. E isso não demora. Prestes a ser morta, um acidente livra a personagem Camilla (que depois passou a se denominar Rita) da morte certa, mas tira-lhe a memória, tudo acontecendo bem próximo à rua Sunset Boulevard.

Se continuarmos a analisar o filme linearmente, nos depararemos com várias histórias que, aparentemente, vão se cruzar. Teríamos, como a principal delas, a busca dessa mulher desmemoriada por sua verdade, por seu passado e por seu nome. Enquanto não encontra tudo isso, ela se nomeia provisoriamente de Rita, depois de ter visto um cartaz da grande atriz Rita Hayword. Para descobrir esse passado, ela passa a contar com a ajuda da aspirante a atriz Betty (referência a Betty Davis).



Essa busca por identidades – aliás, o filme é sobre isso – se desenvolve de modo paralelo à escolha de uma atriz para o papel principal do filme de um jovem e promissor cineasta. Tal escolha revelará ao diretor os bastidores da indústria cinematográfica, controlada por homens poderosos e misteriosos que impõem suas vontades aos diretores de cinema. Estes homens utilizam uma espécie de grande organização criminosa com ramificações em todas as esferas para fazerem valer seus desejos. Essa imagem sobre os poderosos de Hollywood é construída na forma de uma grande fantasmagoria, com imagens até mesmo absurdas ou bizarras, como a do homem que parece controlar tudo de sua cadeira de rodas preso em uma sala de vidro. O caubói e a mulher misteriosa também são elementos estranhos na ficção.

Voltemos ao filme. A possibilidade de escolher outro nome ou de viver outra vida são das maiores ilusões de Hollywood. Também a própria profissão de ator conduz à possibilidade de se vivenciar uma outra identidade. A realidade e o sonho, os papéis desempenhados pelo ator e o desejo por uma outra vida são elementos utilizados no filme para mostrar essa crise de identidades. A narração do sonho no restaurante Sunset Boulevard é outro aspecto que sofrerá um desdobramento ou reviravolta. Lembremos apenas de que o nome que aparece no crachá da garçonete sofre duas alterações.



Jogo com as identidades entre as personagens Betty e Rita de *Mulholland drive*, de David Lynch (2001).

Elementos visuais tais como a reutilização da estrada, com a luz do carro contra a escuridão reinante, a eletricidade, as cortinas vermelhas e as lâmpadas apagando e acendendo sozinhas indicam que uma mudança ocorrerá, promovendo uma transfiguração das identidades. Após acontecimentos (provavelmente imaginados) importantes, como a descoberta do corpo em decomposição e a noite de amor entre as duas, Rita acorda no meio da noite e conduz Betty até o teatro do silêncio. Lá, surge por detrás da cortina vermelha um apresentador que repetirá: “isso tudo é uma gravação”. A mesma fala será dita por um suposto trompetista, seguida de outra frase: “isso é uma ilusão”. Cenas surreais, como a enigmática mulher de azul, e a influência que os jogos de luzes despertam em Betty tornam tudo mais estranho. O mais importante do espetáculo ainda estava por vir: a suposta interpretação super envolvente da intérprete Rebecka Del Rio. Rita e Betty ficam emocionadas e começam a chorar, envolvidas que estão com o espetáculo. Mas, de repente, assim como a lágrima pintada no rosto da cantora, tudo se desmascara com a queda desta, pois sua voz continua sendo ouvida. As duas ficam desencantadas ao perceberem que estão diante de um *playback*. É nesse exato momento (enquanto no palco se dizem coisas do tipo “não há banda”) que Betty, ao abrir sua bolsa, encontra a caixa azul, talvez uma imagem para a realidade.

Ao chegar em casa, Rita, repentinamente fica só ante a chave e a caixa da mesma cor. Ao abri-la é como que sugada para dentro daquele buraco negro que é o interior vazio e escuro da caixa azul, como se aquilo fosse um portal do tempo. Uma prova de que tudo pode estar invertido neste espelho de Lynch, ao contrário, portanto, pois os espelhos nos dão uma imagem invertida. Um dos indícios de que tudo está invertido é que primeiro as duas mulheres acharam a chave, para depois acharem a caixa, ou, dizendo melhor, primeiro acharam a solução e depois o mistério.

O que vem depois é uma outra história, que demora a se fixar, pois muitas são as transfigurações, mudanças de foco e de identidades, até que, dos terríveis pesadelos de Diana Selwyn, se encontra alguma lógica (fabricada por nós, é verdade). Quando Diana acorda, tudo está ao contrário para nós, espectadores, mas bastaria invertermos a projeção das imagens para criarmos uma explicação supostamente coerente para tudo. Vale a pena? Sim, se pensarmos num divertimento e na idéia de percorrer o labirinto de Lynch.

Se começássemos a ver o filme do final, poderíamos entender o seguinte: Diana, frustrada com o desfecho de sua relação com Camilla (relação amorosa e de rivalidade profissional), resolve contratar um assassino para matar Camilla. Ao encontrar a chave azul sobre a mesa, se lembra que este fora o sinal de que a morte estava consumada. Nesse

instante, ela passa a sonhar com uma outra vida em que as duas seriam completamente diferentes e onde o desfecho seria feliz. Nessa história, ela se chamaria Betty e seria uma promissora aspirante a atriz. Quando resolve ajudar a desconhecida Rita, que acabara de escapar de uma tentativa de assassinato, percebe que está apaixonada por ela e as duas passam a viver um romance. O sonho, no entanto, desfaz-se no clube silêncio. Nesse instante de regresso à dura realidade, só lhe resta o suicídio como alternativa para acabar com a circularidade dos pesadelos. Boa explicação, não é? Mas isso poderia ser facilmente refutado. Quando Lynch se dispôs a analisar as ilusões do cinema e de Hollywood, sem dúvida que ele pensou em jogar com a nossa necessidade de a tudo explicar. Mas voltemos à brincadeira de montar o quebra-cabeça (imagem que não corresponde ao filme).

O mais provável é que tudo tenha se originado daquele jantar, que aparece no final do filme, com a presença de algumas pessoas que serão personagens na história sonhada por Diana. Tanto isso é possível, que algumas correspondências podem ser feitas, como a história contada pelo diretor da traição que sofrera de sua esposa, algo que é mostrado na primeira história. Também a sua própria história de Diana, já que ela realmente era de uma pequena cidade e viera um dia a Los Angeles sonhando tornar-se uma atriz de sucesso, poderia confirmar essa hipótese.

É do jantar, quando se revolta com Camilla, que ela resolve matá-la, tanto que, na cena seguinte ela já aparece com o assassino, que ri de sua pergunta: “o que a chave abre?” Sabemos, que, nesse caso, nada. Nesse instante, ela vê o rapaz que havia sonhado com a realidade oculta de Hollywood, com seus mendigos e suas prostitutas, tema recorrente em Lynch.

Ao vazar o muro que separa os sonhos de felicidade da dura realidade da miséria, a caixa está nas mãos do mendigo e tudo passa a girar, a se confundir, num grande giro de alucinações permeadas por raios, que desemboca no suicídio de Diana/Betty. Como em *Hamlet*, no fim resta o silêncio pronunciado pela boca da enigmática mulher de cabelo azul. É um filme, como podemos observar, sobre as identidades. Os jogos entre as atrizes e as personagens, as mudanças de nome e de vida, tudo isso são índices dessa grande busca por identidades que marca o filme.

Após *Mulholland drive*, Lynch passou a dedicar-se a vários projetos diferentes, que iam do lançamento de um livro até a produção de outra série de TV, mais especificamente, de um *sitcom* denominado *Rabbits*. Este título diz um pouco, e ao mesmo tempo nada, sobre a

série. Trata-se de uma família que aparece caracterizada como coelhos, algo que foi considerado bizarro por muitos.

Somente em 2006 ele retornaria de fato ao cinema, e nunca ele foi tão experimental quanto neste *Império dos sonhos* (*Inland empire*) de que agora nos ocuparemos e que marca a volta da parceria com Laura Dern.



Laura Dern em *O império dos sonhos*, de David Lynch (2006).

*Império dos sonhos* é a segunda incursão consecutiva de Lynch no universo do próprio cinema, mais especificamente, de Hollywood. Assim como *Mulholland drive* era um nome de uma rua de Los Angeles, *Inland empire* é o nome de um bairro da mesma cidade. A importância que Lynch dá aos nomes é um indício de que Hollywood está no centro das atenções. Sem dúvida que esses dois últimos filmes possuem uma íntima relação com a indústria de cinema que ali se instalou. Os dois filmes trazem um vasto leque de mitos e de fantasmagorias que funcionam como uma pesada e obscura nuvem jogada sobre o cinema ali feito. O tom crítico, e muitas vezes contundente, não perdoa nenhum dos clichês tão caros a essa indústria e revelam um certo desprezo pelo que ali ocorre. É claro que Hollywood também é a casa de Lynch, mas ele lança sobre sua própria casa um olhar apavorante, muito distante dos grandes elogios comuns que o cinema costuma se fazer. Essa crítica, no entanto, jamais comparece como discurso, não sendo defendida nenhuma tese durante o filme.

Retornemos ao filme. Um primeiro aspecto que podemos destacar é que este é o primeiro filme de Lynch que poderia receber a etiqueta de surrealista, tal é o nível de experimentalismo com as imagens, o que leva a obra a um nível praticamente abstrato, por vezes. Sem nenhum exagero, podemos dizer que parte significativa do filme é uma longa jornada da câmera em busca do foco, da luz e da nitidez das imagens. O tempo todo, a imagem aparece desfocada e nós somos obrigados a vagar acompanhando a câmera, torcendo para que quem a opere consiga encontrar o foco da imagem. Além da produção de imagens distorcidas e quase incompreensíveis, este recurso é importante por nos lembrar, a todo instante, de que estamos diante de uma obra que insiste em se assumir como ilusão.



Cena de *Inland empire*, de David Lynch (2006).

Mas não é só o foco que revela o incrível trabalho com as imagens no filme. Pensemos, por exemplo, na própria textura da imagem. Querendo conferir grande agilidade à câmera e buscando uma imagem mais realista, Lynch decidiu realizar o filme com uma câmera de mão dessas que nós utilizamos no dia-a-dia. Por um lado, observamos alguns bons resultados com o uso da câmera digital, como o dinamismo das imagens e uma textura menos artificial. Por outro, os efeitos visuais que acompanhamos de outras obras do cineasta perderam parte de seu impacto em razão da pouca densidade das cores. No entanto, o problema maior deu-se com a utilização do recurso antigo, mas necessário, da “noite americana”. Sabemos, até porque vimos o filme de Truffaut, *Noite americana*, que este

recurso possibilita que enxerguemos algumas cenas gravadas de dia como se transcorressem à noite. Isso permite rapidez nas filmagens e cenas noturnas mais nítidas. Mas esse recurso tornou-se extremamente problemático no filme.

É natural que alguns digam que foi assim que Lynch planejou tudo, mas essa afirmação se torna insustentável se lembrarmos que o lançamento do filme atrasou alguns meses porque Lynch queria, de qualquer maneira, que as salas onde fosse projetado o filme sofressem alterações técnicas (inclusive com um projetor específico) para melhor visualização das cenas. Como podemos perceber, os efeitos pretendidos por Lynch não foram os esperados em virtude da decisão de abandonar a película em prol do filme de vídeo digital, reconhecidamente mais limitado em sua capacidade de apreensão de tonalidades escuras.



Uma das inúmeras cenas escuras do filme *Inland empire*, de David Lynch (2006).

O resultado foi que os já angustiantes e intermináveis passeios pelos corredores escuros dos filmes de Lynch tornaram-se ainda mais instigantes nessa mais recente obra, pois, em muitos momentos do filme, quase nada podemos perceber ou distinguir em meio à escuridão. O filme acaba assumindo a característica de um deambular pela escuridão, que é uma sensação presente na própria personagem vivida por Laura Dern e é a impressão que muitos têm ao sair do cinema, que, curiosamente, sempre foi conhecido como a sala escura. A escuridão indica que os personagens estão, tal como a *Lost girl*, perdidos, assim como nós, espectadores, também ficamos.



Laura Dern numa das muitas imagens que jogam com a luz e com a sombra em *Inland empire* (2006).

A escuridão, que bem poderia ser a da alma, é um dos grandes temas do filme. É o próprio signo do medo. São raras as cenas diurnas e quando elas acontecem, acontecem no interior de casas ou estúdios mal iluminados. Aliás, sempre observamos a presença ostensiva da eletricidade e de lâmpadas nos filmes de Lynch, mas nesse a utilização delas chegou a um patamar jamais atingido por ele. O filme é puro jogo entre luz e escuridão e uma infinidade de descargas elétricas e feixes de luz que ousam enfrentar o breu que ameaça se formar na tela a todo instante. No entanto, essa luz é flagrada em sua artificialidade. As descargas elétricas e os flashes anunciam que alguma mudança vai ocorrer, o que acontece a toda hora.

Alguns outros aspectos visuais também podem ser apontados: deformações nos rostos das personagens provocadas pelo gesto de desfocar a imagem, pela anteposição de telas de vidro, de lentes ou de imersão em meio líquido, além de congelamentos, superposições e outros recursos. O que se consegue com isso é criar imagens bizarras e completamente separadas da realidade da personagem, como se estivessem em outro espaço-tempo. Acreditamos que essas imagens tentam representar a estrutura dos pesadelos, assunto de que trata o filme. Ao longo de toda a sua obra, a presença de pesadelos é recorrente, mas nesse filme, de modo especial, sua utilização é plena, tornando difícil a separação entre o que se convencionou chamar de realidade e a dimensão onírica dos sonhos.



Um exemplo bastante utilizado no filme *Inland empire* de sobreposição de imagens.

Um outro recurso visual é o modo peculiar de se filmar as personagens. Nesse filme, os *close-ups* estão próximos demais do rosto das personagens, chegando mais perto do que o tradicional primeiríssimo plano, aquele que recorta o rosto dos personagens. Essa proximidade, aliada à filmagem de rostos extremamente perturbadores, também conduzem a uma estética surrealista ou expressionista. Quanto à música, este é o filme em que o cineasta menos investe. Ele chega mesmo a dar pouca atenção a este aspecto tão relevante nos seus outros filmes, talvez porque desejasse que o espectador não tivesse nenhum momento de prazer ou de envolvimento. A música só comparece com relevância na coreografia das prostitutas em presença de Nick e na trilha sombria e arrastada que acompanha as cenas de suspense.

Quanto ao início da obra, esta começa com um trecho de um filme em preto e branco, que depois descobriremos tratar-se de um filme (*On high in blue tomorrows*) supostamente amaldiçoado. Este filme dentro filme é uma obra polonesa que não chegou a ser concluída porque os personagens principais foram mortos. Portanto, o filme que a atriz Nick Gracie (Laura Dern) iria realizar era uma refilmagem.

Importante observar que, desde o começo, encontramos a presença de portas, algo que se intensificará durante toda a projeção. Essas portas, além de signos que demonstram a busca por uma identidade, funcionarão como portais, assim como o são o olhar por um furo do



tecido e os flashes. Essas portas são como que manifestações de pesadelos que se esqueceram que o são.



Cena com distorções do início de *Inland empire*, de David Lynch (2006).

As portas servem, também, a uma mecânica labiríntica que multiplica a sensação de pesadelo por parte de Nick, já que ela nunca sabe, realmente, separar o que é sonho do que é realidade. O filme é composto por uma infinidade de cortes e por uma montagem totalmente incomum. Após o trecho em preto e branco vem a aparição de uma dançarina de vermelho (desfocada) e a primeira aparição da garota perdida, que assiste à televisão, onde passam cenas também de sua realidade. Depois temos a primeira de muitas aparições dos humanos caracterizados como coelhos (ou vice-versa). Estes coelhos são personagens de um *sitcom* que Lynch fez para a TV. Há a seguir uma série de confluências de planos, de focos, de portas que se abrem e que se fecham dando abertura aos mais diversos mundos e cenários.



Cena de *Inland empire* inspirada no *sitcom Rabbits*, de David Lynch.

Após essa fase, extremamente impossível de se fixar, cambiante, um momento de equilíbrio: a visita que a velha cigana, agora nova vizinha de Nick, lhe faz. É a vizinha, quem primeiro a adverte sobre os perigos da refilmagem e quem fala abertamente sobre estar presenciando algo em outra faixa temporal.

Apesar dos avisos, Nick resolve aceitar o convite e tem início as filmagens que podem devolver a ela e a Devon a fama de que eles tanto precisam. No entanto, ainda nos bastidores dos primeiros ensaios, os mistérios começam, e uma cena que mais tarde seria vista por outro ângulo, mostra Devon perseguindo alguém no breu dos bastidores. É nessa hora que o casal de protagonistas é informado que participarão da refilmagem de um outro filme antigo, polonês, que não foi terminado porque seus protagonistas foram mortos.



David Lynch entre os atores Jeremy Irons e Harry Dean Stanton nos bastidores de *Inland empire*.

Vamos agora ao filme dentro do filme, ou seja, ao filme em que os atores Nick e Devon irão contracenar: suas personagens, Billy e Sue vão viver uma paixão proibida, pois ambos são comprometidos, em uma história de paixão e ciúmes. O problema é que os dois atores (do filme dentro do filme) começam a se envolver, também, em suas realidades, a tal ponto, que Nick/Sue diz, durante uma fala: “meu marido sabe sobre nós dois. Parece uma fala do nosso roteiro”. Nesse instante ela já está passando por uma crise de identidade.

A partir desse momento, Nick/Sue passa a viver em um mundo cambiante, em que ela é arremessada em várias realidades e identidades e onde o tempo não é nunca linear. É ela

quem diz: “é uma história que aconteceu ontem, mas sei que é amanhã”. Num momento de desequilíbrio ela chama o ator com quem contracena pelo seu nome verdadeiro (Devon). Cada vez mais deslocada temporalmente, ela vê sua própria imagem, mas o duplo some diante de seus olhos. Perdida nos bastidores ela fica presa dentro da casa-cenário que serve como outro portal e que a conduz a novas identidades.

Nesse momento de extrema transitoriedade e de mudanças de estado e de identidades, não há mais nenhuma fronteira entre os sonhos e a realidade. A essa altura, nós, os espectadores, procuramos algum tipo de fio de Ariadne para nos guiar na escuridão. Como quem brinca de se perder e de se achar, David Lynch vai lançando pequenas pistas, muitas vezes falsas, às quais o espectador tenta se agarrar. A repetição de alguns elementos e o destaque de algumas frases, como a voz que sussurra que tudo tinha algo a ver com a narração do tempo, fornecem elementos que poderiam lançar alguma luz sobre a interpretação.

E assim, pequenas ligações ameaçam ser vislumbradas, como a relação entre a transformação dos sonhos em pesadelos, assim como aspirantes a atriz podem terminar prostitutas em Los Angeles. O desejo de muitos que se transforma naquele pesadelo (reverso dos sonhos) de se tornar alguém em Hollywood. Também a loucura passa a ser uma das poucas explicações plausíveis do filme, mas dizer que tudo não passou de alucinações de Nick é reduzir as potencialidades de uma obra aberta em que cada espectador sai com um filme na cabeça. Uma postura mais interessante é sentir o filme, ao contrário de procurar explicá-lo, pois, como explicar as cenas faladas em polônês, a deformação de rostos e a organização incomum do tempo? Podemos, é verdade, supor que a aparição das cortinas vermelhas signifique que algo vai acontecer, que alguma descoberta ocorrerá, mas isso já não mais importa nessa experiência dilacerante que o filme apresenta. Entretanto, não nos alonguemos mais e vamos diretamente ao final (se é que podemos falar assim).

Após a cena da morte da personagem de Nick, a atriz se levanta transformada, como se tivesse incorporado a personagem – ela está longe, perdida em outro espaço-tempo. Nick entra no cinema e se vê na tela e também vê que as imagens possuem correspondências e continuidades com a realidade que observa à sua volta. É uma grande circularidade, uma “continuidade dos parques”. Sua identidade está completamente partida quando vê o terrível fantasma na escuridão, que é outro, mas que também é ela. Presa naquela multiplicada de identidades e sendo levada por estranhas forças por corredores escuros, nada mais resta a Nick.



Um dos fantasmas de Lynch no filme *Inland empire*.

#### 4.5 David Lynch e Cortázar – sonho, ficção e realidade

O grande encontro entre as obras de Lynch e de Cortázar dá-se naquela fronteira entre o sonho e a realidade, ou melhor, no apagamento destas fronteiras. A obra dos dois constitui uma longa jornada pelo inconsciente, bem revelada pelas constantes trocas de identidades e pela sensação inquietante que seus personagens possuem de não saber, exatamente, se estão sonhando com uma outra realidade ou se é sua vida que é uma projeção de um outro sonho. Estes personagens nunca sabem de que lado da fronteira estão, e sua relação com o tempo sugere um estranho e infinito deslizar sem uma definitiva cristalização. Robert Stam sugere que “os filmes, tal como nos sonhos, [...], favorecem a regressão do eu ao estado de narcisismo primitivo, o retorno a um ponto da vida psíquico em que a percepção e a representação não são ainda diferenciados” (*O espetáculo interrompido*, 1981, p. 29). É essa indiferenciação que eles buscam em suas obras.

Lembremos rapidamente de contos como “Continuidade nos parques”, “Axolotes”, “A ilha ao meio-dia” e “A noite de barriga pra cima”, dentre outros textos de Cortázar para pensarmos a questão. Nos citados contos, um outro tipo de organização temporal e uma superposição de identidades faz com que a suposta vida real de seus personagens sofra

desdobramentos provocados pela entrevisão de uma outra identidade e de outras realidades, num contínuo deslizar.

Se as identidades estão em constante trânsito e se a realidade se assume como um atributo dos sonhos, resta a seus personagens moverem-se por uma fluidez que pode, até mesmo, propiciar o encontro com seus próprios duplos, numa ameaça à sanidade dessas personagens, nem sempre preparadas para vislumbrar estes umbrais fora do tempo. Diferentemente daqueles que buscam as identidades fixas e as cristalizações, Lynch e Cortázar preferem o jogo com todas essas convenções, instituindo um tempo diferente não-linear em suas narrativas. Para Robert Stam, “o mais comum, porém, é vermos o tempo manipulado, esticado e condensado pelos processos ordinários de montagem” no cinema comercial (Ibid. p. 63). Já para Lynch e Cortázar, o tempo é uma grande ferramenta de experimentação narrativa e representa a possibilidade mais direta de jogar com a realidade e com os sonhos.

Essas deformações do tempo contribuem para a criação de obras desmistificadoras, na medida em que percebemos todas as fissuras, quebras e reorganizações do tempo narrativo. Para Robert Stam,

É a ficção antiilusionista que, em vez de oferecer-nos uma narrativa linear e contínua, confronta-nos com uma proliferação de histórias que parecem se multiplicar por fissão. Inúmeras histórias ocorrem simultaneamente (Ibid. p. 65).

Dobrando o tempo eles conseguem subverter o espaço, e assim, como num passe de mágica do qual conhecemos o truques, os personagens de Cortázar e de Lynch podem migrar por identidades e até mesmo surpreender a si próprios em algum avatar possível.

Uma das ricas possibilidades que Lynch e Cortázar extraem disso tudo é a criação de uma realidade mais fantástica, e ao mesmo tempo mais absurda, em que tudo é possível, até porque tudo já é sonho, fantasia. Libertos da necessidade de se buscar as convenções da realidade, suas obras podem experimentar, do lado de lá da consciência, os medos e pavores de nossas pulsões mais desconhecidas. E o maior medo em todas essas obras é que um dia não saibamos mais se estamos sonhando ou se estamos acordados, como naquela velha história do mestre que sonhou ser uma borboleta: afinal, ele era um homem que sonhou ser uma borboleta ou uma borboleta que sonhou ser um homem? Em todo caso, seus personagens desconfiam de que existe algo que não pode ser compreendido, de que algo escapa por entre nossa cultivada razão. É este algo que se tenta encontrar (inutilmente) nos sonhos e no desconhecido e recôndito de nossa consciência. Entretanto, se não conseguimos capturar

aquilo que apenas se deixa entrever, por outro lado, podemos fabricar, na literatura e no cinema, um reino onde tudo é possibilidade de contato.

Por isso a incessante recorrência do uso de portas nas obras destes dois perseguidores de sonhos, porque elas oferecem a metáfora do encontro com alguma significação, com alguma chave que nos retire da desconcertante irrealidade que pressentimos na vida. Portas e mais portas, de uma antiga casa tomada a um bairro de Los Angeles, os personagens sempre desconfiam de que existe algo por trás delas. O quê? Talvez um corredor ainda mais escuro, talvez outra porta, talvez um mistério ainda maior, talvez, apenas, mais um sonho do qual é impossível fugir.

Coincidência ou não, ambos os autores estudaram a fundo o Surrealismo e chegaram mesmo a se arriscar a produzir obras artísticas com remissões a elementos do movimento. Cortázar produziu ensaios sobre o Surrealismo e dedicou parte de sua “Teoria do túnel” à análise das possibilidades e da importância da estética surrealista. Já Lynch, além de incursões nas artes plásticas (foi onde tudo começou), ele também produziu um documentário surrealista: *Ruth roses and revolver*, de 1987. Entretanto, quando falamos em Surrealismo, não estamos falando em coisas como escrita automática, mas nas relações que se podem estabelecer com a realidade. O que eles viram foram as possibilidades lúdicas de se brincar com o inconsciente e com os sonhos e pesadelos de todos nós. Essa é a grande riqueza que eles encontraram no movimento surrealista.

Além disso, eles sempre buscaram o caminho da experimentação narrativa e linguística, jogando com certos valores convencionais com o intuito de redefinir as bases da literatura e do cinema contemporâneos. São destruidores de bússolas desde o cerne de suas obras, promovendo um processo interno de destruição de velhas fórmulas para criarem as possibilidades de construção de uma nova obra, mais aberta, mais autoral, mais participativa e mais desafiadora. A destruição que promovem é apenas uma etapa da reconstrução que desejaram tanto realizar, não apenas em suas obras, mas na formação de novos espectadores e leitores, cada vez mais cúmplices e participativos na completa realização da obra, que só se dá, segundo eles, quando do encontro entre o mensageiro, a mensagem e o receptor, ou seja, entre o artista, a obra e o leitor/espectador.

Para tanto, eles nunca ofereceram um produto fácil a seus públicos; ao contrário, eles pediram um receptor ativo, consciente e cúmplice na representação. Por isso tantas estratégias antiilusionistas, porque era preciso que todos vissem o que se esconde por trás da ilusão, pois só assim todos poderiam ser iniciados na secreta linguagem da narrativa.

## CONCLUSÃO

Após este longo e tortuoso caminhar, não se sabe se para algum lugar, chegamos ao fim de nosso trabalho. E o sentimento de felicidade só não é mais pleno porque sabemos de suas limitações. Entretanto, podemos destacar alguns aspectos positivos dessa jornada.

Em primeiro lugar, acreditamos que o razoável esforço de análise de tantas obras resultou num bom material para se pensar as transformações pelas quais passaram as obras de Julio Cortázar e de David Lynch. Analisar e construir diálogos entre tantos textos foi uma tarefa que consumiu muitos dias, principalmente, na hora de suprimir os excessos. Se não fosse o trabalho de síntese, o trabalho, que já é razoavelmente grande, corria o risco de se tornar desmesurado. Suprimir foi, portanto, uma necessidade, mas não um prazer, pois muito terminou por ficar de fora.

O segundo capítulo é um ótimo caso para ilustrar a questão. Seu *corpus* é constituído de oito romances, mas em nenhum deles houve realmente uma análise profunda. O que fizemos foi estudar as aplicações que a anterior tese de Cortázar propunha para o romance enquanto gênero e extrair de cada obra os signos que se apresentavam como experimentais e reveladores de uma poética de Cortázar.

Desse modo, pudemos observar uma primeira fase, em que o autor argentino revela um profundo senso de experimentação em que o romance é, antes de tudo, tratado como jogo. Nessa fase, embora composta por livros publicados apenas após sua morte, acompanhamos personagens que podemos considerar como autênticos embriões do que viria depois.

A perseguição de um novo olhar, o papel do intelectual, os sonhos, o estranho, o derramamento poético em plena prosa, a metalinguagem e o desejo de construção de uma nova obra já estavam ali. Mas, como nos diz Cortázar: faltava um homem novo para essa obra nova.

E assim chegamos à segunda fase desse grande projeto de construção que foi a obra de Cortázar. A partir de *Os prêmios*, percebemos que seus personagens ganham uma psicologia mais densa e mais humana e que suas preocupações tornam-se cada vez mais universais, não se restringindo às preocupações artísticas ou estéticas.

Entretanto, é com *O jogo da amarelinha* que o escritor atinge um ponto que tanto perseguiu, pois ali conseguiu entrelaçar a experimentação literária com a prospecção humana. Horacio Oliveira é o seu grande personagem, revivido em cada livro de Cortázar. É o homem

novo que sente a precariedade da existência ao mesmo tempo em que percebe que é necessário fazer algo nesse caminhar humano em direção ao conformismo e à indiferença.

Oliveira dá o primeiro salto que conduzirá os personagens de Cortázar rumo à descoberta de novas possibilidades de existência e de luta. Seu perambular solitário guarda o anúncio de um gesto que é preciso realizar. Oliveira, arquétipo do homem contemporâneo, precisa ultrapassar a fase do inconformismo reflexivo para chegar à fase de reunião com os outros, para que uma comunidade de homens livres possa apresentar os vislumbres de uma realidade diferente.

Esta é a grande aventura utópica de Cortázar. Mas como ele se reinventa a cada obra, também seu grande personagem segue um caminho de metamorfoses múltiplas, sempre desaguando em identidades deslizantes, até chegar ao mesmo Andrés do começo. Do início ao fim, Cortázar criou um único personagem, que foi também seu *alter ego* nem sempre disfarçado. O Andrés, de *O livro de Manuel*, é e não é o mesmo de *O exame final*. É o mesmo homem que compreende, como poucos, o que acontece à sua volta, mas agora, ele abandona o grande embate travado consigo mesmo para se lançar à luta por esse mundo que se queria reconstruir.

Seu grande personagem, que foi Inseto, que foi Juan (duas vezes), que foi Andrés (duas vezes), que foi Medrano, que foi Oliveira e tantos duplos de cada uma dessas identidades partidas, ao final de tudo, converte-se no próprio Julio Cortázar que sempre brincou de mostrar um pouco de si em cada personagem. Esse é, exatamente, um dos aspectos que ele preconizava, no distante ensaio de 1947: o autor não deve esconder sua mão na feitura de cada romance.

E ele nunca escondeu. Seu romance é um projeto arrojado e exaustivo que consumiu três décadas de sua vida. É também o resultado de um planejamento que sempre buscou seguir, embora reconstruído a cada novo livro. É um repertório de experimentações com a linguagem e um diálogo metaficcional com o gênero romance e com a literatura contemporânea. Experimento radical, plural e que instaura a expressão poética como caminho para libertar a prosa das amarras da convenção literária. Neles, Cortázar assume o papel de construtor de uma nova obra, indecível, aberta, reveladora de imagens poderosas da dissolução, repleta de estratégias antiilusionistas e portadora de um discurso existencial e ao mesmo tempo político.

Além desse Cortázar romancista experimental, procuramos examinar outra de suas muitas identidades, a de um Cortázar mais metódico e esteta, o contista. Sua história como



criador de contos é muito mais ligada a certas proposições que nortearam a escritura de seus contos ao longo de quatro décadas.

O contista Cortázar sabe (e defende) que o conto precisa buscar a economia linguística e de seus próprios meios de expressão. Por isso sua teoria da esfera, porque o conto, para Cortázar, não pode permitir nada frouxo, nada que se desprenda da perfeição da esfera. E para conseguir esse texto de rara economia, ele sempre pregou que a tensão do conto é o seu elemento constitutivo mais importante. Para ele, o conto deve sustentar, e até mesmo ampliar, a tensão narrativa.

Entretanto, mesmo se propondo uma estética do conto, Cortázar não deixou de experimentar e de se reinventar. E é assim que seus contos vão deixando de se mover em torno do fantástico, para partirem em busca de uma apreensão do homem mais plena. Daí o surgimento dos contos de grande densidade psicológica, dos contos políticos e, principalmente, dos contos que explodem as já minadas identidades.

E assim ele chega ao final de sua obra, transformando seus mundos de referências e buscando novas formas de continuar seu projeto de construção da narrativa. Seus últimos contos são grandes esforços metalinguísticos que buscam debater os descaminhos da ficção contemporânea. Debate que chega quase a culminar na recusa a toda escrita, mas que continua sua jornada para além daqueles terraços para um tempo fora do tempo.

Além de Cortázar, também conferimos especial atenção a David Lynch, também um criador extremamente experimental, que também sofreu influências e que também busca um novo caminho para a criação artística. Lynch e Cortázar coincidem em muitos pontos, que também perpassam a ficção contemporânea.

Lynch e Cortázar são autores que não se conformam a padrões convencionais, que viram na organização dos sonhos vislumbres de outras dimensões e realidades, que revelaram uma dimensão fantástica e absurda da existência em suas ficções, que utilizaram a arte para, também, para falar da própria arte, que mostrarem o desnudamento do *como se*, que romperam com as convenções narrativas, como as de tempo e de espaço e que criaram identidades em trânsito.

São, por isso, autores representativos para pensarmos a produção contemporânea no cinema e na literatura, pois suas obras revelam muitos dos impasses de nossa época.

David Lynch, por tudo isso, acabou se mostrando um ótimo autor para ser relacionado à estética de Cortázar, principalmente por seu tratamento dado à realidade, que passa pela representação dos sonhos e do fantástico em seus filmes.

O início da carreira de Lynch já apresenta alguns dos aspectos que marcaria sua estética cinematográfica, como a presença do absurdo e um minucioso trabalho com as imagens. Por sua origem ligada às artes plásticas, Lynch parece conferir papel fundamental à fotografia em seus filmes.

Em nosso trabalho, procuramos apresentar as transformações pelas quais sua estética passou. Desse modo, observamos a presença de três grandes momentos em sua trajetória. O primeiro, com remissões ao Expressionismo alemão, destaca-se pela exposição do absurdo e de uma certa denúncia da perversidade humana.

Em um segundo momento, buscamos realçar a formação de uma estética própria que passou a marcar seus filmes até hoje, principalmente no que toca ao som e à imagem. Foi a partir de *Veludo azul* que passamos a flagrar, em suas obras, elementos como o uso experimental da câmera, mais livre a cada filme.

A utilização de estratégias antiilusionistas também se tornou algo comum após *Veludo azul*, sempre reforçado pela sensação de estranhamento causada pelo uso incomum da música, pela metalinguagem, pelos experimentos com as cores, com a iluminação e com as inversões narrativas.

Em um terceiro momento, e demonstrando a capacidade do autor em se reinventar, percebemos como que seus dois últimos filmes apostam no experimentalismo e na partição das identidades.

Estes foram os dois autores aos quais nos dedicamos neste trabalho. Entretanto, formulamos um primeiro capítulo com o intuito de defender a ideia de que algumas das estratégias ou opções estéticas que abordamos em nosso texto não pertenciam apenas à época contemporânea, mas que encontram suas origens em grandes obras do passado.

Este capítulo, o primeiro, representou uma tentativa de perceber que temas como o antiilusionismo e a preocupação com os efeitos provocados no leitor/espectador compareceram em grandes momentos da literatura e do cinema.

Este foi, em resumo, o corpo do trabalho, embora outras questões tenham sido rapidamente abordadas. Agora, que se aproxima o fim, gostaria de terminar esse texto reafirmando algumas idéias. Para tanto, gostaria de retomar uma figura que foi utilizada algumas vezes ao longo de nosso estudo. Trata-se da figura do quebra-cabeça.

A imagem de um quebra-cabeça está sempre ligada à resolução de algum problema, por mais difícil que ele pareça. Ao longo deste estudo, procuramos demonstrar que, no

quebra-cabeça de uma vertente contemporânea da literatura e do cinema, não há soluções verdadeiras ou únicas, pois as peças não se deixam encaixar tão facilmente.

Algumas peças foram retiradas deliberadamente e, em algumas obras a partir da metade do século passado, não faz mais sentido procurar os significados de uma representação. Sendo assim, em vez da busca por verdades ou pelos sentidos das coisas, restam as possibilidades de montar outras figuras, distorcidas, incompletas, ou, até mesmo, não procurar construir figura nenhuma, contentando-se com uma experiência mais visceral e abstrata com as obras da literatura e do cinema.

Na vertente que denominamos de vital, em mais de uma oportunidade, pudemos perceber, também, como que os sonhos, com sua organização surpreendente e os labirintos, com sua arquitetura misteriosa, são outras duas construções que a representam com propriedade.

Em tudo o que estamos falando, uma última imagem nos pareceu pertinente para ser relacionada aos autores que estudamos – a destruição das bússolas. Exatamente. Acreditamos que Julio Cortázar, David Lynch e alguns outros criadores construíram novas e experimentais obras a partir da destruição das bússolas que norteavam a produção artístico-literária. A destruição de certo repertório de convenções serve a um propósito maior de construção de uma literatura renovada e de um cinema menos convencional. Nos dois casos, é necessária a participação de um leitor/espectador cúmplice na produção de sentidos, que aceite os desafios de um texto que recusa as facilidades e que estabelece a interpretação como parte do processo de realização das obras. Um texto, enfim, que aceite jogar com esse veneno de brinquedo que, segundo Shakespeare, é a ficção.

## REFERÊNCIAS

- A CIDADE dos sonhos (*Mulholland drive*). Direção de David Lynch. São Paulo: Europa filmes, 2001. DVD (140min), son., color., legendado.
- A ESTRADA perdida (*Lost highway*). Direção de David Lynch. São Paulo: October films, 1996. DVD (128min), son., color., legendado.
- A HISTÓRIA real (*The Straight story*). Direção de David Lynch. São Paulo: Imagem filmes, 1999. DVD (111min), son., color., legendado.
- CORAÇÃO selvagem (*Wild at heart*). Direção de David Lynch. São Paulo: Polygram filmed, 1990. DVD (98min), son., color., legendado.
- ERASERHEAD (*Eraserhead*). Direção de David Lynch. São Paulo: Lume produções cinematográficas, 1977. DVD (89min), son., preto e branco, legendado.
- O HOMEM elefante (*The elephant man*). Direção de David Lynch. São Paulo: Paramount Pictures, 1980. DVD (118min), son., preto e branco, legendado.
- O IMPÉRIO dos sonhos (*Inland empire*). Direção de David Lynch. São Paulo: Europa films, 2006. DVD (172min), son., color., legendado.
- TWIN Peaks (série de TV *Twin Peaks*). Direção de David Lynch. São Paulo: Paramount, 1990-1. DVD (1500min), son., color., legendado.
- TWIN peaks – Os últimos dias de Laura Palmer (*Twin Peaks - Fire walk with me*). Direção de David Lynch. São Paulo: DVD stars, 1992. DVD (135min), son., color., legendado.
- VELUDO azul (*Blue velvet*). Direção de David Lynch. São Paulo: Warner Bros, 1986. DVD (115min), son., color., legendado.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*, in *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volumes 1 a 4*. São Paulo: Globo, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, in Teatro Completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Alguém que anda por aí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Bestiário*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D.
- \_\_\_\_\_. *Divertimento*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Diário de Andrés Fava*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Final de jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Fora de hora*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nicarágua tão violentamente doce*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica, volume 1*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obra crítica, volume 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Octaedro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Exame final*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996.

- CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Livro de Manuel*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Orientação dos gatos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Os Prêmios*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1975.
- \_\_\_\_\_. *62 modelo para armar*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Todos os fogos o fogo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Último round, tomos I e II*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*, Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GALLAND, Antoine. *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Volume Nietzsche – coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- SANT'ANNA, Sérgio. *A Tragédia Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Comédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- SÓFOCLES. *Electra*. In *Os Persas, Electra e Hécuba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.