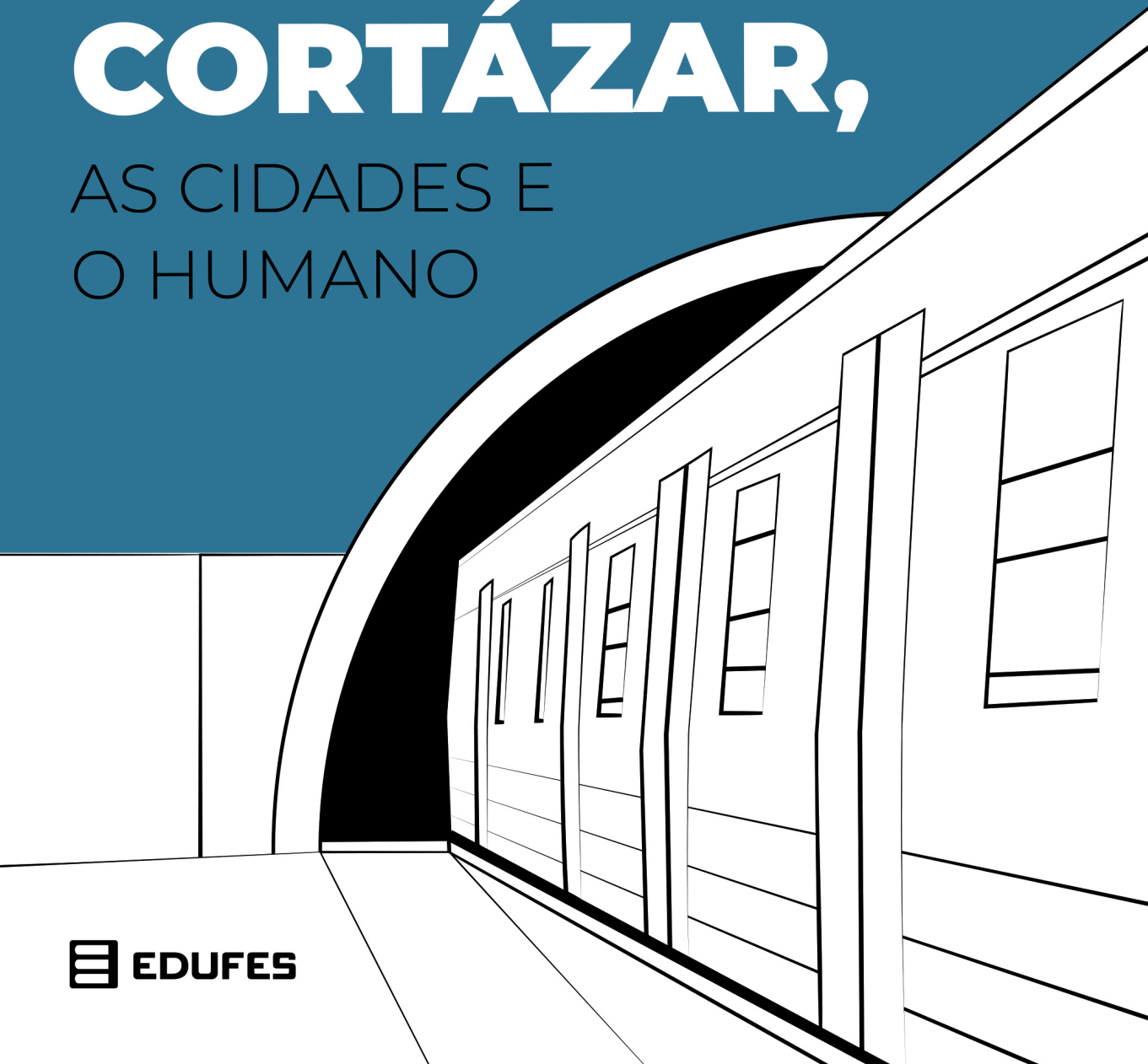


JORGE NASCIMENTO

JULIO CORTÁZAR,

AS CIDADES E
O HUMANO



JORGE NASCIMENTO

JULIO CORTÁZAR,

AS CIDADES E
O HUMANO

 **EDUFES**

Vitória, 2022



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



EDUFES
EDITORA

Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eliana Zandonade, Eneida
Maria Souza Mendonça, Fátima Maria Silva,
Graziela Baptista Vidaurre, Isabella Vilhena Freire
Martins, José André Lourenço, Marcelo Eduardo
Vieira Segatto, Marcos Vogel, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares
Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Roberta Estefânia Soares

Projeto gráfico

Seção de Design da Edufes

Diagramação e capa

Juliana Braga

Revisão de texto

Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

N244j Nascimento, Jorge Luiz do, 1960-
 Julio Cortázar, as cidades e o humano [recurso eletrônico] /
 Jorge Nascimento. - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES,
 2022.
 226 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-499-4

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Cortázar, Julio, 1914-1984. 2. Literatura. 3. Literatura –
História e crítica. I. Título.

CDU: 82

Elaborado por Ilane Coutinho Duarte Lima – CRB-6 ES - 348

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Para Maria, Clarissa, Luna, Maria Clara e Ayla.
Para a professora Bella Jozef (*in memoriam*),
que me incentivou e me guiou pelas hispanidades.

*Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir
de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre,
una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,
con una ducha que no encuentro, en mi ciudad hay duchas,
hay un canal que corta por el medio mi ciudad
y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable*

Julio Cortázar

À professora Ester Abreu Viera de Oliveira, que sempre me apoiou.
Aos professores Eduardo Coutinho e Julio Aldinger Dalloz, pelo apoio e incentivo.
Diana e Urânia, a força de muitos anos.

Entre a saudade e a admiração

Recebi de Jorge Luiz do Nascimento, a quem muito admiro, um honroso pedido: o de escrever um texto para sua obra *Julio Cortázar, as cidades e o humano*.

Isso me levou a lembrar do dia 19 de dezembro de 2001, quando participei de uma banca de doutorado sob a coordenação de Bella Jozef, a grande hispanista e saudosa amiga. Nesse dia pude compartilhar o sucesso desse meu colega do Departamento de Línguas e Letras (DLL), que, durante as aulas em que ele cursava o mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), se sobressaía com seguras ponderações interpretativas, principalmente no que se refere à literatura espanhola e à hispano-americana.

Ao mencionar Bella Jozef, lembro-me da simpatia, da dedicação aos estudos hispânicos e aos alunos, da atenção para comigo, uma capixaba perdida na UFRJ, e em meus olhos as lágrimas afloram. Mas se volto a recordar o dia em que brilhantemente Jorge Luiz do Nascimento defendeu a instigante tese, produto da eficiente orientação de Bella Jozef, *A cidade e seus homens: a representação da urbe em Julio Cortázar*, é para poder firmemente ressaltar o valor da obra, fruto da anterior tese, *Julio Cortázar, as cidades e o humano*, e apresentá-la, sucintamente, a você, indeciso e inquieto leitor.

Justa é a afirmativa que Jorge faz sobre o seu livro na apresentação: “[...] pode servir para estudantes e pesquisadores da obra do escritor argentino Julio Cortázar e, mais, oferece referências de obras capitais para o entendimento da grande e complexa obra do escritor”.

Sim, esta obra torna-se uma pesquisa obrigatória para quem quiser saber sobre a narrativa de Julio Cortázar na temática da cidade e no apoio que o objeto narrado recebe do gênero fantástico quando o escritor invade o cotidiano com algo que “brota dentro de espaços pseudoprotetores”.

Mas *Julio Cortázar, as cidades e o humano* é muito mais. Ao lermos a obra, notamos o amor, o carinho, o entusiasmo do pesquisador e seu conhecimento pelo seu objeto de pesquisa. Agradam-nos as estruturas bem organizadas, o estilo firme do autor, que utiliza a gradação para melhor expressar uma ideia. Sua voz, na escolha do vocabulário e na tonalidade frástica, apresenta-nos um Cortázar que critica a “dualidade entre o gueto e a cidade sã e protegida”, que subverte a idealização urbana.

Enfim, Jorge Luiz se apropria do espaço citadino em que “o espetacular, o estético e o humano se entrecruzam” e dissecam semioticamente mais de três dezenas de contos que nos apresentam uma vida da qual fazem parte o cinema, a fotografia, o teatro, a música, o jornal, os meios de transporte (metrô, trem, ônibus, carro, elevador), a loucura e a morte, inclusive de criança (uma vida que se inicia), provocada pela febre, pela gripe (típica doença das cidades). Nesse ambiente urbano, de solidão, de incomunicabilidade, os personagens têm um constante caminhar. Mas esses *flâneurs* possuem um ponto de reunião: o bar. Ali trocam ideias, bebem e fumam. A congregação dos personagens nos lembra as tabernas do *Quixote*, onde se encontravam os personagens e ocorriam os mais variados acontecimentos. É a partir da junção do real com o imaginário que a obra nos proporciona elementos para investigação, prazer e conhecimento.

Ester Abreu Vieira de Oliveira

Professora Emérita da Universidade Federal do Espírito Santo e escritora

Sumário

<i>Apresentação</i>	12
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
POR QUE OS CONTOS?	21
 <i>Os contos</i>	 27
O METRÔ	32
JOVENS AVENTURAS	48
COTIDIANO FANTÁSTICO	64
URBANIDADES OUTRAS: OS ESPAÇOS URBANOS DA ARTE	87
CASAS	121
UMA CIDADE: “CON LEGÍTIMO ORGULLO”	128
UM JAZZMAN EM PARIS: “EL PERSEGUIDOR”	134
UNTAL LUCAS: AVENTURAS TRIVIAIS NA CIDADE COMUM	140
HISTÓRIAS DE CRONÓPIOS Y DE FAMAS	144
VIOLÊNCIA	151
 <i>As cidades do mundo e dos sonhos, dos amores e desejos...</i>	 162
“DESHORAS”: MEMÓRIA, IMAGEM, ESCRITURA E “EL HOY NUESTRO DE CADA DÍA”	173
 <i>Traços surreais na urbanidade</i>	 180
 <i>Conclusão: o cotidiano, a cidade e as revoluções possíveis</i>	 198

<i>Referências</i>	204
<i>Apêndices</i>	217
APÊNDICE I	217
APÊNDICE II	221

Apresentação

Este livro é fruto de uma tese de doutorado, defendida em 2001, na Faculdade de Letras da UFRJ, sob orientação da professora Bella Jozef. Agora, passado tanto tempo, revisto e com algumas atualizações, o texto, acredito, pode servir para estudantes e pesquisadores da obra do escritor argentino Julio Cortázar e, mais, oferece referências capitais para o entendimento da grande e complexa obra do escritor.

O *corpus* fundamental deste estudo é o conto, e o tema que busquei relacionar e alinhar a ele é a cidade, uma cidade potencializada pelo vislumbre das possibilidades do jogo, do terror e do êxtase. A urbanidade, em sua ampla potencialidade de apreensões, aqui se descortina em diálogo. Ou seja, às muitas possibilidades epistemológicas da urbanidade somam-se aqui a acuidade e o tratamento específico que o autor de *Rayuela* deu ao tema. Mas, claro, Cortázar percebe a cidade, como grande cronópio que é, de uma forma peculiar: lê os signos ocultos, reflete sobre vidros, espelhos, janelas de trens de metrô, vendo sempre a possibilidade de realidades paralelas que se ocultam do homem comum preso em sua cotidianidade circular e infernal. Assim, uma viagem de metrô ou de ônibus pode se tornar uma experiência vital na vida de uns tantos personagens. O potencial lúdico dos constituintes da urbanidade é referenciado e passa pelo escrutínio daquele outro olhar, da mirada enviesada que constitui as visagens do poeta.

Estruturalmente, as temáticas brotaram a partir da leitura dos contos escolhidos para o estudo. Tentei evidenciar a persistência de certas temáticas ao longo de quase quatro décadas da produção literária do escritor. Assim, elenquei temas que são ligados aos contos que, de maneira mais ou menos explícita, se relacionam a eles, numa tentativa de transitar pelo complexo urbano construído, percebido ou evidenciado nos contos e demais escritos utilizados.

Como apoio teórico, além de parte da extensa fortuna crítica sobre as obras, utilizei autores de variadas áreas do saber: da sociologia urbana aos estudos da imagem, dos estudos das modernidades aos escritos sobre a cotidianidade. Por fim, creio que a publicação deste livro ofereça aos leitores a possibilidade de revisão de uma obra tão rica e tão contemporânea como é a obra de Julio Cortázar.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Falando em representações estético-culturais: o que se produziria na cidade (moderna e contemporânea)? A sociedade utópica do ócio e do prazer absolutos parece não estar à vista. A cultura urbana é tida hoje como a soma de práticas sociais estabelecidas diacronicamente, num processo que desmente as aspirações utópicas da cidade clássica e da renascença: a *polis* culta e protegida. Fim da utopia, segundo André Bueno, não é mais possível pensá-la

[...] como lugar da história, da formação humana e social, da pedagogia coletiva, dos cidadãos protegidos, ao mesmo tempo, dos perigos da natureza e dos ataques dos bárbaros, que estariam, sempre, para além dos muros e limites da cidade (BUENO, 1993, p. 81).

A cidade tem sido balão de ensaio para as mais diversas teorias, as políticas urbanas são dados importantes na gestão do espaço do homem. Os homens nas cidades são fatores e agentes de um processo incessante de formulações culturais, ideológicas, comportamentais e territoriais. Os povoados primitivos tornaram-se aglomerações indistintas de massas de homens. O projeto de manutenção da categoria homem se deve, em muito, às formulações de padrões comportamentais urbanos (o que antes era o comunitário).

A cidade-fortaleza passou a cidade mercantil; homens e mercadorias se aproximaram e se mesclaram na atualidade, criando espaços heterogêneos misturados em sua falsa aparência de um todo hegemônico. Fragmentações catalogadas fazem dos *muitos* um aparente *todo*. A cidade progressista moderna e, conseqüentemente, a contemporânea vão se tornar um mosaico mal-acabado, repleto de furos por onde escoam as tentativas de uniformização.

Como o homem lê as mensagens reais ou virtuais, monumentais ou espetaculares geradas na/pela urbe?

A consciência da cidade penetra o próprio ser do homem contemporâneo. A imagem da cidade já se reflete em seu atual horizonte – antigo opositor –, o campo. Ela é, na atualidade, soma do industrial, do cultural, do comercial, de tudo que se refere às atividades humanas. A sociedade urbana é o protótipo paradigmático da contemporaneidade e, como tal, a fragmentação será um fator essencial em sua estruturação. A cidade fragmentada serve à apreciação das particularidades dos fenômenos humanos, pois é o homem quem atribui sentidos diferenciados às cidades. É através da percepção e leitura individuais que se constituem os discursos da urbanidade.

Outro dado: a simulação. No espaço urbano abundam simulacros, mensagens e imagens virtuais; textos não verbais e monumentos, prédios e sinalizações em códigos para homens e máquinas. O engenho e a arte caminham lado a lado na simultaneidade do tempo veloz. A convivência urbana gerou os chamados não lugares¹, espaços criados para serem autossuficientes, onde a comunicação entre os humanos não é necessária, onde os “lugares da memória” cedem a vez ao provisório, ao efêmero, ao circunstancial pedagógico, ou seja, espaços reconstituídos pelas formas de uso coletivo.

As diferenças habitam o espaço urbano e nele convivem. “*Lo urbano reúne. Lo urbano, como forma, trans-forma lo que agrupa (concentra)*” (LEFEBVRE, 1983). As formas de comunicação com o outro e com a alteridade vão redefinir territórios quase invisíveis; a percepção do iniciado (ou do iniciante) é que deverá definir os caminhos e os esconderijos. Na multiplicidade da cidade, o espaço se redefine a partir de particularidades e das leituras que, muitas vezes, são sobreviventes da memória. A cidade é texto, escrita, prisão ou labirinto, conjunção de espaços, reativação de tempos, junção de imaginários que se transformam continuamente. O urbano é múltiplo como texto, é ambíguo enquanto escrita. As inscrições da cidade podem ser palimpsestos ou miragens virtuais, grafismos em cavernas ou reflexos em janelas velozes, depende da era imaginária que a percebe, depende do sistema de expectativas de seu leitor, de sua percepção, de seu tempo e de seu olhar.

1. Voltaremos ao tema quando falarmos de *Los autonautas de la cosmopista*, de Dunlop e Cortázar (1983).

A literatura de Julio Cortázar antecipou muitas das questões fundamentais da contemporaneidade. Em textos publicados ao longo das décadas de 1950 a 1980, notamos a antevisão de muitos parâmetros que vinham sendo discutidos até a última década, como o problema dos simulacros, das potencialidades virtuais da imagem e da exclusão individual dentro dos espaços urbanos, multiculturais por excelência, além da existência de universos paralelos, fora das categorias cartesianas de tempo e espaço. O mundo além de nós mesmos é criado a partir do questionamento sobre as linhas divisórias que separam o real do impenetrável, o trânsito dá-se a partir das teceduras entre realidade e ficção, entre arte e vida, entre experiência vivida e veiculação estética, ou seja, cria-se, a partir da particularidade da escrita, um processo de acessibilidade, de permuta.

Dentro das simultaneidades e arestas espaçotemporais, o homem urbano reflete nos modos de vida a estrutura massificada na qual está inserido. A opressão do espaço físico se reflete na velocidade, a ditadura do relógio dominando as ações de seus possuídos. O metrô que nos traga na terra para nos devolver num outro ponto da cidade pode ser a metáfora das disjunções espaçotemporais do dia a dia, infernos transitórios do cotidiano.

“El mémetro es un gran invento, Bruno. [...] sólo en el mémetro me puedo dar cuenta porque viajar en el mémetro es como estar metido en un reloj: las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro [...]” (CORTÁZAR, 2018a, p. 257-259). O personagem de Cortázar em “El perseguidor” pode nos esclarecer, à sua maneira, a quais disjunções estamos nos referindo. Quando as circunstâncias do real deixam de ser grades que aprisionam o homem ao mundo empírico, o indivíduo salta da coletividade e passa a existir dentro de outras constantes já não mais cartesianas. A temporalidade de Jonhny Carter, o *jazzman* protagonista do conto citado, é uma boa ilustração.

O caráter simultâneo e fragmentado da cidade é aproveitado pelo escritor em sua análise crítica, via literatura, dos fenômenos decorrentes da vida no espaço urbano. “*La gran costumbre*” é revista. A forma de olhar a cidade vai intervir em sua concepção, em sua leitura; as imagens da cidade particularizadas e ampliadas pela linguagem literária são o espelho deformado que mostra outras miragens, reflexos do real. E tal leitura do espaço urbano é uma forma contemporânea de montagem discursiva individual dos fragmentos textuais da cidade.

A cidade, a segunda natureza, é também mágica e onírica, porque nela vivem os homens e seus sonhos. Como todo texto, as variações interpretativas da cidade existem. E é necessário que elas existam. A forma de desestruturação do discurso único e poderoso que pretenda falar pela cidade é um projeto coletivo ou individual que vai do político ao estético, mas que é sempre marcado pelo aprofundamento da diferença: pela criação de narrações que almejam outra gramática.

A cidade relativiza o espaço e a relação com o outro. O próprio *corpo da cidade* reflete todas as contradições de seu espaço interior. O mapa de cada cidade é pessoal e intransferível, seus contornos revelam preferências e desejos. Alguns dos personagens das narrativas de Cortázar são jovens descobrindo os segredos e lugares proibidos, e tais descobertas serão sempre definidoras de algo que não ocorrera até então. Juntamente à cidade do desejo, da descoberta, teremos a cidade geométrica: a *cidade-mundo-tijolo*, onde os homens possuídos por relógios repetem maquinalmente o cotidiano do adulto escravo do tempo e dos espaços prefixados.

O fantástico se instaura no cotidiano; o inesperado aflora no viver regrado da civilidade; o insólito brota dentro de espaços pseudoprotetores. Do jogo linguístico entre o que é e o que poderia ter sido ou será brotam os espaços em branco, lugares-pensamentos sem destino ou origem definidos, essências e aparências dentro do palco da cidade, jogos de luzes, alucinações, simulações, criações de verdades literárias.

Como disse o próprio autor, a literatura “*es vida y realidad y arte en una sola operación vertiginosa*” (CORTÁZAR, 1994b, p. 157). Acredito que o espaço urbano serve de apoio a tal visão, já que é o espaço da simultaneidade por excelência, em que o real, o monumental, o espetacular, o estético e o humano se entrecruzam a todo instante. Daí as ligações entre a realidade trivial do cotidiano e o surpreendente, aterrador ou fantástico poderem ocorrer apenas ao se sair de casa, surpresas espreitam numa esquina... Espaço, tempo, alteridade e simultaneidade são preocupações permanentes nos escritos do argentino.

O observador/personagem cortazariano investe no mundo do aqui, mesmo alterando espaços e tempos; o mundo da vida comum vai entrelaçar-se ao mágico que brota da trivialidade, riqueza que parte de um fato aparentemente sem importância. A arte/vida, em que o estético conjuga o espaço do cotidiano (surreal) e daí faz sua poesia, e a cidade – soma de signos e significados conflitantes, espaço do real criado pela mente humana – vão representar um universo pleno de ambiguidades, e, por isso mesmo,

pleno de possibilidades de estetização. É o teatro espontâneo da cidade que se revela aos personagens que podem despreziosamente se transformar em atores do jogo da vida. Confundem-se, então, o palco, a plateia, a trama, a ação e o cenário.

São as frases do dia a dia que traçam o discurso da cidade. A historiografia do cotidiano, da qual a literatura é parte, tem na cidade um grande campo de ação, vozes de personagens vão dizer o que é calado pelo macrodiscurso oficial. Do labiríntico ser da cidade brotam os discursos que partem, em força centrífuga, através dos significantes tão próximos ao real e tão estranhamente revelados como potencialidades insólitas ou fantásticas. A cidade vai irradiar para a literatura a própria rapidez de relacionamentos e seus reflexos na psicologia individual e coletiva do homem.

A literatura de Cortázar vai ter na cidade uma estrutura repleta de seres criados, tão estranhamente, à imagem e semelhança dos homens que parecem arremedos refletidos no espelho de cada um. O poder subversivo da imaginação vai inverter as expectativas do protótipo do homem contemporâneo. Na cidade, com suas luzes, rituais e tribos, serão reveladas outras possibilidades de percepção da realidade que abalarão a consciência.

A cidade berra a poesia crua em suas esquinas, conversas de bares, ideias atravessadas em vários vasos comunicantes. Criando novos circuitos, criam-se outros jogos: diálogos atemporais, sonhos, revelações, amores e crueldades, incomunicabilidade e desejo.

Sobre o jogo, muito já se discutiu sobre a presença do espírito lúdico da literatura de Cortázar, se pensarmos em títulos de livros como *Rayuela* (*O jogo da amarelinha*) ou *62: modelo para armar*, já podemos vislumbrar o quanto essa questão está presente em sua obra. Inclusive, na antologia de contos organizada pelo autor, *Los relatos*, um dos volumes recebe o nome de *Juegos*. O estudo desse tema resultaria em um outro trabalho de pesquisa, o que não se pretende aqui. Então pensamos que, em nosso caso, os jogos cortazarianos teriam contato próximo com algumas conceituações feitas por Johan Huizinga no clássico *Homo ludens*. Vejamos:

Seja como for, para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. É possível, em qualquer momento, adiar ou suspender o jogo. Jamais é imposto pela necessidade física ou pelo dever moral, e nunca constitui uma tarefa, sendo sempre praticado nas “horas de ócio”. Liga-se a noções de obrigação e dever apenas quando constitui uma

função cultural reconhecida, como no culto e no ritual. Chegamos, assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria (HUIZINGA, 1999, p. 22).

Muitos dos personagens das ficções aqui estudadas obedecem a esse chamamento que se relaciona com prazer e/ou necessidade. Veremos adiante como a questão do jogo aparece como motivador de buscas, o que tem a ver com os jogos de ocultação e desvelamento, o que poderia repercutir em buscas existenciais e eróticas: busca pelo outro. Se há buscas e procuras eternas na cidade, elas podem se mascarar nas deformações das imagens dos mundos que povoam lares, parques, ruas, salas de concerto, metrô, elevadores (subidas e descidas – Hades – e galerias) e até fotografias e filmes (imagens capturadas, momentos fixados e ampliados, *flashes* eternizados). As paisagens urbanas readquirem força fundadora, são espelhos que desmentem a vã tentativa do homem de reordenar o mundo como se fosse um novo cosmos que se tornou caótico, pois foi criado à sua imagem e semelhança.

Trabalhar com a representação da urbe na obra de Julio Cortázar é, no caso deste livro, fazer uma ponte entre a variada teoria sobre a cidade – sociologia e antropologia urbanas, teoria da comunicação, estudos filosóficos, semióticos e multiculturais – e a obra de um criador irrequieto e crítico com a contemporaneidade. É trazer para o campo literário uma discussão que vem se desenvolvendo em vários campos de estudos interdisciplinares ou mais específicos. A crítica sociológica virá se somar à análise e à crítica literária a fim de ampliar o espectro de visão de uma obra tão rica como a do escritor argentino.

Dentro da abrangência das possibilidades, o cotidiano reinventado, ou reinventado literariamente, será o elo entre a literatura e a crítica social que, em Cortázar, é dada pelo fato estético, sempre oscilante entre agradar e agredir o sistema de expectativas do leitor.

A história das cidades confunde-se com a própria história do homem moderno. A sociedade moderna é uma sociedade urbana, e a cidade que surge com o processo de industrialização – a urbe frenética – é o espaço sobre o qual muitas das ficções advindas da modernidade se estruturaram. A cidade, ou a urbanidade, tem sido objeto de inúmeros

estudos em diversas áreas do conhecimento; e a literatura, como uma das formas de estetização da realidade, criou ao longo da história cultural da humanidade a capacidade de redimensionar o espaço onde se desenvolve a ação vital do personagem homem.

A cidade, na literatura da modernidade, assumiu o papel de um novo espaço simbólico que destruiu e gerou mitos e redefiniu muitos dos parâmetros fundadores. Narrar a cidade passou a ser uma forma de questionamento do homem e suas relações com o mundo e com o outro. A ideia da *polis* clássica e da cidade renascentista, emblemas da cultura e da racionalidade protegidas, esvaiu-se com o processo de aceleração do crescimento das urbes. Convivência de raças, babéis que fingem organicidade, palcos dos embates populares, políticos e sociais, a cidade é, na contemporaneidade, um texto repleto de palimpsestos que têm de ser descobertos e redefinidos sempre, pois, hoje, ela é movimento – de homens e de máquinas.

Ricardo Cordeiro Gomes fala da relação histórica da cidade com a estética vanguardista:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados a seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontraram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se torna depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do sistema capitalista e da Revolução Industrial (GOMES, 1994, p. 35).

O termo *cosmópolis* começa a ser usado no século XVI, e a palavra, que designava universalização da cidadania, posteriormente (segunda metade do século XVIII) passou a relacionar-se ao conceito de apátrida. A partir de tais dados podemos pensar no quanto as cidades são importantes na formulação de identificações coletivas e projetos políticos nacionais. Um conto de Cortázar trabalha a temática muito bem, quando uma cruzada nacional e uma guerra contra um país vizinho são provocadas pela instituição de uma lei que obriga aos cidadãos que deixem a cidade limpa de folhas secas².

2. Referência ao conto “Con legítimo orgullo” (CORTÁZAR, 1988), que será analisado posteriormente.

Em tempos de globalizações e exclusões concomitantes, a urbe vem a ser o protótipo do novo que tenta revestir de si o arredor. Espaço pleno de signos, textos não verbais, sons e falas reais e virtuais, sons ao vivo e reproduzidos eletronicamente, mistura de raças e credos, a metrópole é o auge do processo de massificação que revela e oculta a individualidade.

A cidade é, em grande parte, a consequência pessoal daquele que a mira, é a prática cultural de um fenômeno em eterna mutação: novos parâmetros somam-se, verdades são implodidas. As linguagens dizem as veracidades parciais do grande discurso que é a urbe moderna. Quais os sentidos que podem ser produzidos pela cidade relativizada, particularizada, palco e gueto, luz e sombra? Atores e espectadores confundem-se no jogo do claro/escuro produzido pelas luzes e sombras do espaço urbano que são refletidas no homem. Sim, pois, falando em cidade, estamos falando de seus personagens, viajantes, residentes, além dos olhares que por ela flanam e a descrevem através de seus atos e discursos. A ocultação pede o desvelamento, e o espaço urbano é o palco ideal que, com suas luzes e textos inscritos em si, mostra e oculta, silencia e berra verdades e mentiras possíveis. A cidade de Cortázar é descrita e/ou vivida por muitos personagens ociosos, seres parasitários que vagueiam por ruas, observando e absorvendo os tipos humanos e a paisagem, ou seja, relendo a cidade através da moderna agramaticabilidade possibilitada pela marginalização, pela subjetividade do olhar.

O olhar, a memória: descrever a cidade é relativar-se com essas duas constantes; é mover-se no espaço que reflete o imaginário de outros homens. A história das cidades é a história dos sonhos de inúmeros homens. Sua construção é o trabalho de gerações que destroem e constroem espaços em outros tempos. A complexidade das relações entre a forma urbana e os conteúdos existenciais é analisável sob diversas formas, e a literatura vai participar na exteriorização de particulares focalizações sobre o homem nas cidades.

A importância da memória e a particular forma de olhar as imagens do mundo são caminhos importantes no nosso percurso pela obra de Cortázar (as referências fotográficas e pictóricas são indícios). O mundo da urbanidade moderna é multicultural, a convivência de etnias e imaginários distintos é parte formadora da Babel, as mensagens particulares estão aglutinadas, os territórios existem mascarados pelo todo urbano e pela civilidade. A diversidade de valores cria um espaço recortado entre particularidades distintas; a cidade não é mais exclusivamente do mal (como a

arquetípica Babel ou Enoch, a cidade-refúgio fundada por Caim), nem a paradigmática Jerusalém, aspiração à celestial geometria divina.

A urbe, outro lado da utopia campestre, é criação humana que emerge em caos. A Babel moderna transborda comunicação, ou, pelo menos, veículos. A solidão é bem comum, e a literatura participará como forma propiciadora de conhecimento do homem pelo homem. A forma crítica com que Julio Cortázar investe na individualidade faz com que sua obra investigue o homem e todos os homens. Ao escolher um tema que associe a análise crítica ao modo de vida do homem contemporâneo com as possibilidades de um discurso criado a partir de signos e estruturas contemporâneas e urbanas, pretendo fazer uma análise que privilegie o literário como uma das formas mais fecundas de exposição de material vivo que colabora para o conhecimento do ser humano contemporâneo, isto é, do homem.

POR QUE OS CONTOS?

Trabalho nesta obra, basicamente, com textos que estão incluídos nos dois volumes dos *Cuentos completos*. Porém, abrigo dois poemas e outros textos que poderiam ser chamados de relatos breves, além de uma breve análise de *Los astronautas de la cosmopista*. Acredito que o trabalho ficcional em si é a esfera irradiadora de possibilidades enquanto palavra do poeta. Creio, todavia, que uma pequena passagem por textos que discutem o conto em geral, e a visão particular de Cortázar, possa ser esclarecedora das operações textuais de um mestre do texto breve.

Disse Cortázar sobre os contos: “*Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, [...], el resultado literario será precisamente eso, literario*” (1969b, p. 66-67). Para o conto poder ser a ponte que permita ao leitor perceber o sentido além da *cocina literaria*, ele deve ser emitido a partir de uma experiência que possa intervir no receptor de forma que o leve para a estrutura interna do jogo literário.

O conto-ponte, rápido, incisivo, ao contrário do romance, deverá *vencer* o leitor por nocaute e não por pontos, explica Cortázar através do boxe (referindo-se a um *escritor amigo*). A forma mais antiga de narrativa, que é também a mais moderna, é estruturada concisamente e, no caso de nosso autor, é forma esférica

(ou piramidal) que expande possibilidades no outro lado da ponte, no leitor. A corrida contra o relógio é a essência do conto. A rapidez, a velocidade do meio faz a mensagem ser mais incisiva em sua relação com o leitor. O conto (ou a literatura), para Cortázar, é um meio que espelha outras formas estéticas como a música, além de apropriar-se de técnicas cinematográficas, fotográficas e inspirações plásticas. Na construção desse universo fechado e polo irradiador de pensamentos, o espaço urbano contemporâneo é um constituinte de vital importância. A ruptura que a arte do conto traz rapidamente nos remete ao próprio personagem de “El perseguidor” e sua temporalidade metropolitana: da cidade e do metrô.

Nos relatos de Cortázar – termo ambíguo, utilizado por Borges –, em seus contos, a estrutura e a forma, a língua e o estilo estarão dispostos concentricamente, comprimindo poeticamente o mundo na linguagem:

Ahora que lo escribo, para otros eso podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad [...] (CORTÁZAR, 2003, p. 65).

Estas primeiras orações de “Manuscrito hallado en un bolsillo” já nos põem num mundo de parâmetros estranhos: uma possível imagem de uma felicidade refletida no vidro da janela de um trem em movimento numa cidade que logo saberemos ser a capital do mundo: Paris. O tempo vulgar cede espaço ao tempo espiralado de Heidegger, da busca do conhecimento: tempo dos sonhos e pesadelos que revelam outras formas comunicativas entre os homens. No trivial mundo do cotidiano contado, irrompe o mundo revelado pela imaginação solta que desvela desvios e fantasmas pessoais e universais através do narrar.

O conto, para Cortázar, é como a poesia e a magia, como ele esclarece em uma entrevista:

[...] tentativa de posesión ontológica y no ya física [...] el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje”. El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia (VALLEJO, 1989b, p. 115).

Tal alteração da normalidade é dada enquanto entrada rápida numa porta que dá a um pequeno universo desconhecido, ainda que trivial. O conhecimento não é dado pelo conto, mas pensamentos são revelados nas leituras e revisões do narrado em confronto com as expectativas e experiências do leitor. Contemporâneo, o contar de Cortázar *revela* fotograficamente, em variadas e distintas focalizações, as paisagens e ações de seus personagens através da montagem e da fragmentação discursiva. A leitura se dá como experiência vital, graças ao estranhamento e à capacidade de sedução que esconde e faz promessas de possíveis prazeres posteriores.

Contar uma história com economia de meios. Trabalhar dentro de uma estrutura fechada e adaptar a linguagem a tal precariedade. “Economizar meios”, revelação contemporânea da capacidade de adaptação ao tempo veloz, à informação concisa, ao jogo rápido: “*Para mí el cuento es un texto, continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección para que sea eficaz*” (PICON GARFIELD, 1996, p. 783).

A própria forma narrativa do conto adapta-se historicamente: do orador que trazia as histórias memorizadas e encenadas, ao narrador da escrita silenciosa. E esta, a escrita, será a leitura do outro que não se sabe quem é, somente um ser que vive num mundo tido como o real – matéria-prima de qualquer ficção: um jogo entre o manifesto e o latente.

A subversão da ordem cotidiana é um processo desconstrutivo que se dá através da agudização da percepção. O absurdo das realidades cotidianas é revelado nos escritos de Cortázar através de tramas ou situações que partem do trivial e excedem à categoria do real aparente, ponte entre a verdade do mundo e a mentira ficcional possível. Os vasos rizomáticos se comunicam e trazem dados surreais, objetos perdem funcionalidade e ganham representatividade. O poder catalisador se dá através da linguagem, seres e sensações reais e fantásticos se entrelaçam e desvendam *flashes* impossíveis que digerem a superficialidade, sintetizando novos objetos simbólicos representantes do ser do homem contemporâneo. Porém, a trivialidade não tira a importância do tema, sua capacidade de concentrar e enviar energia propulsora de possibilidades, como afirma o próprio autor em “Alguns aspectos do conto”, texto publicado em *Valise de cronópio*:

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente em seu tema, o fato de escolher um acontecimento real ou fingido que possua essa misteriosa

propriedade de irradiar algo mais de si mesmo a tal ponto que um vulgar episódio doméstico [...] se converta num resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica (CORTÁZAR, 1974, p. 152-153).

Embora o tema possa ser trivial, o texto discutirá a relação do homem com sua circunstância. Na direção inversa da temática aparentemente banal, a ordem ordinária se esvai, surgem níveis de desvelamento de outros componentes que permaneciam latentes, esquecidos ou ocultados atrás das regras de convivência dos civilizados e urbanos humanos atuais. Descobrir é perseguir outros significados, a dissolução do real pela linguagem é importante pela consequente reconstrução que deverá ser operada pela leitura. E o conto, seu tempo de leitura reduzido, participa da formação da natureza ativa da literatura como porta de saída do homem para outras formas de percepção. A expressão das ações, um dos preceitos da contística cortazariana, faz com que a linguagem procure a economia de meios, como numa troca rápida de olhares significativos num sinal luminoso ou num trem de metrô.

Como esclarece Juan Bosch: *“la naturaleza activa del cuento reside en su poder de atracción, que alcanza a todos los hombres de todas las razas en todos los tiempos”* (apud VALLEJO, 1989, p. 93). E, em nosso caso, com despreensão aparente, os contos do argentino, a partir de muitas situações rotineiras, vão ativar redes imagéticas e sensoriais que trarão profecias latentes ao imaginário do homem normal, ao leitor que tem de se tornar ativo participante do processo de descoberta e de busca ventilado pelos pensamentos escritos e descritos.

As referências míticas e mnemônicas vão fazer com que sejam ampliadas as capacidades de percepção da realidade e que seja promovido o desenvolvimento das sensações estranhas, consequências da existência num mundo que nega potencialidades individuais imaginativas. O subterrâneo que convive por trás da estrutura econômica dos contos vai ser acessado pela capacidade de abstração num outro espaço real que, dialeticamente, coexiste e surpreende o real cotidiano das trivialidades civilizadas.

Os frutos do racionalismo são revertidos através de uma escritura que singulariza a potencialidade da linguagem de exprimir o mundo. Do individual estetizado ao universal percebido há a distância intermediária da fruição da leitura. Os deslocamentos entre a solidez do real e o insólito que coexistem no trivial permitem o

movimento dialético e dialógico entre o narrado e o percebido: processo de busca do conhecimento através dos próprios movimentos espiralados do pensamento. Faz-se assim o trânsito entre o mundo da Ordem e a instituição de outras ordens temporais, espaciais, exceções que se tornam outras regras no cotidiano. A síntese de universos de representações múltiplas vai introduzir a crítica ao real ao construir outras ordens de acomodação das imagens do mundo. Daí as cartografias desejáveis de lugares proibidos, portas urbanas que representam tabus, vão ser descortinadas, personagens/leitores são introduzidos no mundo atemporal e universal das ramificações da realidade diária: os tigres que habitam quartos familiares (referência ao conto “Bestiário”) são postos à mostra. Partindo do cotidiano, a literatura de Cortázar segue outros caminhos.

No espaço narrativo exíguo do conto, a palavra deve vir agressivamente atenuada pelo mediador, contador de história que, em Cortázar, vai se mascarar através da, muitas vezes, séria ironia que permeia seus relatos. A linguagem se desburocratiza e repele o já visto. As novas imagens vão permear o ambiente, a aura conotística (ou narrativa) vai iluminar e irradiar reflexos vivos da nossa existência de mulheres e homens.

Exilados no mundo que é seu, os personagens acrílicos vão vivenciar situações críticas, situações-limite entre o real, o representável e o possível; entre o ordinário e o extraordinário. O real mirado por *outro* olhar já traz em si figuras do imaginário – da cultura – que poderiam estar encobertas pela cortina da ordem moral e cívica que encadeia os indivíduos à massificação. Nos contos, primeiras, segundas, terceiras pessoas serão as polifônicas vozes do *um* que pode ser *todos nós*. O argumento do conto é o estado da alma.

A estrutura interna dos relatos pode ser comparada ao discurso interno das cidades, com seus territórios onde o que mais conta é aquilo que pode ser lido a partir do texto dado pelas aparências. Quebra-cabeça autônomo, a cidade se estrutura como um todo repleto de descontinuidades, como a escritura transgressiva de Cortázar que subverte pelo conteúdo, pela forma e pela abertura de possíveis leituras, visões epistemológicas que, insistimos, muitas vezes brotam do fato trivial descrito de forma alucinantemente verossímil.

A duplicidade das cidades invisíveis é também o ponto de partida do universo cortazariano: transformar literariamente a cidade e o homem através da narrativa das

relações ocorridas neste espaço para representação é uma das formulações para a apreensão das diversas aproximações possíveis entre nosso *corpus* e o enfoque crítico desejado.

Existir dentro de um espaço demarcado por diferenças e similitudes: eis uma problemática que passa por muitos dos textos de Cortázar. A consciência das possibilidades existenciais choca-se com as demarcações do *mundo-tijolo*: prisão geométrica que oculta e ordena os viveres. A linguagem desdobra-se tentando representar o tanto de humanidade que ela deve carregar em si. Sentimentos em ação ou ação dos sentimentos? Os contos vão procurar estabelecer elos que unam as ambiguidades inerentes ao processo existencial. Estetizar a condição humana moderna, repleta de sublimes e grotescos atos do dia a dia, é uma tarefa herdeira das vanguardas, e, na prosa do autor argentino, o processo caminhará buscando todos os elos temáticos, formais, estruturais que tragam tais constantes para perto da existência real, sem com isso negar a fantasia imaginativa. E a própria linguagem sofre os riscos da quase impossibilidade, da tensão que quer ser geradora de uma nova energia.

Daí a presença do fantástico que permeia os processos e desdobramentos das relações humanas. Os seus contos seriam *flashes* imaginativos tal qual linguagem atrelada a uma tensão propulsora de variáveis interpretativas estabelecidas pelo texto. Criam-se bases para a busca de “conhecimento”, para a perseguição do que está por aí, solto em esquinas, nas conversas dos cafés, na temporalidade dos metrô e nas paisagens sem profundidade vistas através da velocidade das motocicletas ou dos vidros das janelas dos automóveis, ônibus e metrô.

Os contos

Agora, vamos iniciar (eu e você, leitor) a viagem pelos mundos criados por Cortázar. Mapearemos alguns de seus contos de acordo com critérios amplos. Assim, os textos servirão de base dialógica para tratarmos de temas variados a partir do caminho analítico proposto.

Vamos penetrar no mundo das narrativas de Cortázar. Perseguir, traídos de antemão, as verdades possíveis inscritas nas paredes e nos ladrilhos do mundo real refeito esteticamente na literatura. Analisaremos alguns contos, faremos referências a outros textos e caminharemos por um percurso crítico que privilegie a confrontação de constituintes que evidenciem as relações discursivas que fabricam realidades a partir da cotidianidade urbana. Não tivemos preocupação com a ordem cronológica de publicação dos textos, sabemos que há referências históricas no processo de “evolução” das narrativas, porém, seguindo o exemplo do próprio autor em sua antologia *Los relatos*, procuramos percorrer caminhos temáticos que perpassam por toda a obra do argentino. Dessa forma, buscamos mostrar como a urbanidade criou *vasos comunicantes* que, num movimento espiralado (ou de zigue-zague), como o próprio pensamento, esboçaram uma visão complexa da vida do homem contemporâneo nas cidades reais e imaginárias da existência.

A cidade, entendida como texto, labirinto, cárcere, montagem, será descrita fragmentariamente, e os homens viverão a transformação que a fragmentação e a remontagem, de acordo com as regras de um jogo, proporcionarão. Haverá a revisão das partes do todo que trazem tempos, imaginários e saberes dissimulados em seu espaço. Movimentar-se na cidade, viver em seus espaços definidos, em Cortázar, é aventurar-se pelas possibilidades e passagens *pós-benjaminianas*. A interação do homem contemporâneo com seu meio ambiente – a urbanidade – será releitura

de imagens e miragens providas das possibilidades de apreensão de realidades outras dentro do espaço comum a todos. A cidade moderna é polo de atração e centro de repulsão, ela cria códigos civis e os modos de eles serem ludibriados. Ela é, então, espelho do mundo, um espaço entre o céu e o inferno dos homens³ – o metrô de Cortázar. Descer ao Hades metropolitano, subir de elevador: contraposições possíveis literariamente a partir dos *agujeros* que de repente podem aflorar em uma esquina entre Paris, Budapeste e Buenos Aires (cidades citadas em contos que analisaremos posteriormente).

A *escrita da cidade* já é parte da natureza narrativa de Cortázar, a montagem dos fragmentos textuais/discursivos e imagéticos que compõem o texto urbano é integrante da estrutura psicológica de muitos de seus personagens, seres tipicamente urbanos. E a cidade é junção de referências múltiplas, porque múltiplas são as intervenções mnemônicas e as possibilidades de leitura das inscrições que ordenam a vida de muitas individualidades na contemporaneidade.

A fauna urbana, as tribos, os meios de transporte dentro – ou para além – dos limites urbanos são recriados na tensão e choque entre os homens, as representações estéticas e as imagens. As leituras que são feitas de tais imagens são filtradas pelas próprias luzes e simulacros da urbe. O anonimato urbano possibilita outros nomes; no cenário da urbanidade, as luzes podem indicar cenas de sonho em plena miragem do real. O olhar microscópico de Cortázar – como o de Walter Benjamin – vai distender o arco que impulsiona as variantes lúdicas de jogos surreais. Imagens, reflexos, dados cotidianos em confronto com o fantástico que se descortina ao se *bajar a la ciudad*. As *remotas fuentes irracionales* do comportamento humano chocam-se maravilhosamente com os viveres civilizados da contemporaneidade e recriam situações-limite entre a racionalidade geométrica e o labiríntico ser-no-mundo dos personagens cortazarianos. Os sistemas de exclusão são questionados *in loco* através de procedimentos tais como a revisão dos conceitos de realidade, tempo/espaço, sanidade/loucura. Como exemplo

3. “Entre os gregos, Hades, o *Invisível* – segundo uma etimologia duvidosa – é o deus dos mortos. Como ninguém ousasse pronunciar-lhe o nome, por temor de lhe excitar a cólera, ele recebeu o apodo de Plutão (o Rico), nome que implica um terrível sarcasmo, mais do que um eufemismo, para designar riquezas subterrâneas da terra, entre as quais se encontra o império dos mortos. [...]. Na simbologia, entretanto, o subterrâneo é o lugar das metamorfoses, das passagens da morte à vida, da germinação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 505).

de sua visão, diz-nos o próprio autor acerca da divisão entre *cuerdos y locos* e da exclusão destes últimos: “[...] *muchos de los seres que pueblan infiernos como el que aquí se desnuda podrían estar de nuestro lado si nuestro lado no mantuviera con tan persistente eficacia los diversos guettos que protegen la ciudad del hombre normal*” (CORTÁZAR, 1978, p. 93).

Assim, Cortázar critica a dualidade entre o gueto e a cidade sã e protegida, ou seja, subverte a utopia da cidade ideal, onde o desvio comportamental é neutralizado pela exclusão e pela imposição de rótulos arcaicos. Tais proposições revelam o barbarismo ocorrente dentro dos limites da cidade já desprotegida, pois já desfeita em suas práticas sociais. Os fragmentos agora estão dispostos em outras formas que trazem novos conteúdos. A reavaliação conceitual faz-se dentro da urbe, a aparência casual é relida através de peças lúdicas dispostas em outra forma discursiva, rica, nova, que abre espaços entre as fendas fantásticas do cotidiano superficialmente racional. Seus contos – alguns também colagem fragmentada, ou montagem (comprimida esfericamente pela linguagem) – serão signos e traços reordenados discursivamente viabilizando a abertura do leque de leituras do real: pavões furta-cores assombrando o cotidiano burocrático e repetitivo. É a luta que ocorre na cidade tida como lugar da vigilância, da impossibilidade comunicativa e, por outro lado, como detentora de novas potencialidades narrativas. Consequências da modernidade, como pode nos esclarecer Henri Lefebvre (1983, p. 98):

El orden urbano contiene y disimula un desorden fundamental. La grand ciudad es un conjunto de vicios, poluciones, enfermedad (mental, moral y social). La alienación urbana recubre y perpetúa todas las alienaciones. En ella y por ella, la segregación se generaliza: por clases sociales, por barrios, profesiones y edades, por etnias, por sexos. Muchedumbre y soledad. [...]. Ciertamente es que la ciudad se enriquece. Atrae sobre sí todas las riquezas, monopoliza la cultura y concentra el poder. Debido a su riqueza, estalla. Cuanto más concentra los medios para vivir, más se hace difícil para la vida.

É dentro desta contradição que vão ser construídos alguns dos aspectos fundamentais dos contos, dos embates e voos. A partir deste caos ordenado e coordenado por regras arbitrárias que a cidade aparenta, Cortázar “*se ha atisbado y deslizado por un laberinto cretense, por asfixiantes casas cerradas, en oprimientes ómnibus, por pasillos de barco, por una ciudad-mundo*” (TIRRI, 1968, p. 137).

A cidade da modernidade, montada e revista por Benjamin, refaz-se em Cortázar redefinida a partir de pressupostos que invertem as expectativas do real dado como forma pronta, acabada e legível por olhares racionalistas. Segundo o escritor peruano Vargas Llosa, Cortázar “*conocía a un París secreto y mágico, que no figuraba en guía alguna*”. Os espaços não catalogados são recriados em sua obra a partir de referências cotidianas providas, muitas vezes, dos espaços reais de cidades históricas, mas a subversão operada narrativamente encobre tais espaços físicos por uma aura de irrealidade possibilitada discursivamente. A linguagem de Cortázar é também ficção elaborada para parecer natural, fabricação intelectual revestida de naturalidade. E, assim, a cidade é ligada às imagens e à quebra de expectativas na leitura delas, aproximando-se, nesse caso, à visão de Walter Benjamin, para quem as imagens arquetípicas contêm um índice histórico dado pela ação de despertar do mundo pelos sonhos coletivos. Creio que nos interstícios entre a vigília histórica e o sonhar atemporal surgem muitas das ficções urbanas do grande cronópio.

Em termos da caracterização metropolitana da cultura argentina, um grande polo irradiador da obra de Cortázar, diz-nos Beatriz Sarlo (1995, p. 20):

[...] la ciudad ha sido no sólo un tema político, [...] no sólo un escenario donde los intelectuales descubrieron la mezcla que define la cultura argentina, sino también un espacio imaginario que la literatura desea, inventa y ocupa. La ciudad organiza debates históricos, utopías sociales, sueños irrealizables, paisajes del arte. La ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos.

A cidade-mundo-tijolo de Cortázar é constantemente redefinida pela memória, pelo sonho, pela entrada num jogo, por suas várias escrituras. O pessoal e o coletivo misturam-se na heterogeneidade étnica e cultural da urbe, que, assim, descobre as diferenças e abre-se para as pluralidades conflitantes:

El carácter socialmente abierto del espacio urbano vuelve lo diferente extremadamente visible; allí se reconstruyen de modo incesante los límites entre lo privado y lo público. [...] la posibilidad del anonimato la convierte, como señaló Walter Benjamin, en el paisaje preferido del paseante, del solitario (que vive su soledad entre los hombres), del buscón erótico que se electriza bajo la mirada de una desconocida; el vicio y la ruptura de

los límites morales establecidos son celebrados como la gloria o el estigma de la ciudad
(SARLO, 1995, p. 29).

O trabalho de Cortázar, no entanto, vai além da ruptura moderna descrita por Benjamin: “Certos textos ‘cortazarianos’ podem (ou pedem) ser pensados nos termos de uma teoria da cidade moderna, como sugerem as cidades de Rayuela e de Paris no século XX [...]. E também como teoria de uma cidade pós-moderna [...]” (WOLFF, 1998, p. 71).

Se a cidade fragmentária é pós-moderna e soma de diversas linguagens simuladas e redefinidas pela linguagem literária, ela é a cidade de Cortázar. Porém, o termo pós-moderno define, em certas visões, uma literatura que prima pelas doutrinas de não interferência, às quais seria de difícil enquadramento a postura literária reivindicadora de Cortázar. Se utilizamos o fragmento anterior é para mostrar como é percebida uma renovação no tratamento das imagens fragmentárias urbanas na obra do argentino.

A cidade será fantástica, surreal e plena de simulacros, a irreabilidade da vida cotidiana será o pressuposto de Cortázar que vai além das filiações formais tipicamente modernas. A alienação contemporânea, das últimas décadas, já é percebida por Cortázar e revista através dos *não lugares* da chamada pós-modernidade: lugares fora da concepção espacial euclidiana, espaços de rupturas fundamentais com as paisagens tradicionais, indiciados por signos não verbais e pelo discurso fetichista da publicidade. Podemos pensar nos mapas mondrianescos – referência a obras do pintor Piet Mondrian (1872-1944) –, do Metrô de Paris e nos reflexos dos rostos nos vidros anteparados pelo suporte dos neons dos anúncios de propaganda (“Manuscrito hallado en un bolsillo”). A pluralidade simultânea é percebida por Cortázar, que a transforma em interessantes peças de jogos espaçotemporais, arqueologia de imaginários, afloração de arquétipos adormecidos por trás dos cobertores da civilidade urbana e da pedagogia coletiva.

O criador lê, muitas vezes, a cidade a partir de fragmentos de textos não verbais, pinturas, objetos surreais, e reverte o caráter de opacidade retirando e/ou propondo leituras novas dos signos urbanos dispersos na cidade que é única e representante de todas as cidades. Nas viagens submersas nos túneis civilizados dos metrô, por exemplo, as leituras das paisagens fragmentadas podem reativar a memória profunda – como ocorre com Johnny Carter, de “El perseguidor” – ou criar jogos surreais, como

em “Manuscrito hallado en un bolsillo”. “Vemos o que não existe”, observa o filósofo e urbanista francês Paul Virilio. Olhamos a paisagem de luzes e vitrines. Porém, no mundo cortazariano há fendas nas paisagens, Magritte e Margrit conjugam partes de discursos culturais que referenciam as possibilidades imagéticas das imagens fabricadas no cotidiano da urbanidade, do mundo manufaturado.

Assim, a caminhada pelos textos corresponde à busca e montagem de fragmentos da cultura contemporânea dentro da cidade atemporal e fantástica de Cortázar. A cidade mágica, reflexo e espelho das cidades do mundo, ambiente e miragem das vidas dos homens, será literária, narrativa, como as cidades descritas pelo Marco Polo em *As cidades invisíveis*: “a cidade que dizem possui grande parte do que é necessário para existir, enquanto que a cidade que existe em seu lugar existe menos” (CALVINO 1990, p. 65).

Divido tematicamente os contos, de acordo com pontos que definam uma característica comum a alguns escritos com relação a uma temática. Sei que os textos apresentados dessa forma poderiam ser avaliados em mais de uma temática. Porém, acredito que, dessa maneira, os contos podem mostrar melhor como certos constituintes da urbanidade são trabalhados por Cortázar. É um critério frouxo, mas, ao longo da pesquisa, compreendi que, talvez, seja essa uma boa forma de apresentação da obra do escritor: a partir da divisão em temas que definam ou indiciem como um certo dado que compõe a urbanidade foi trabalhado. Na edição dos *Cuentos completos* – nosso principal *corpus* – o critério foi a ordenação cronológica de publicação dos volumes de contos. De outra forma, preferi apresentar as análises dos textos divididas em pontos temáticos percebidos na leitura e no próprio processo de elaboração da tese que originou este livro.

O METRÔ

Cortázar sempre disse que os meios de transporte, em especial os metrô, assim como os elevadores, funcionavam como um nível de passagem entre estados anímicos e relativizavam a relação com o tempo e o espaço. Em sua biografia, escrita por Mario Goloboff, já é notória, dentro do repertório de costumes insólitos, a sistematização de conhecimentos que pareciam estranhos aos outros, como conhecer “de

memoria todas las estaciones del Métro de París” (GOLOBOFF, 1998). Sabemos como esse conhecimento do aparentemente banal será muito útil, entre outros, na arquitetura de “Manuscrito hallado en un bolsillo”.

Num texto inédito, disponibilizado eletronicamente pela escritora, tradutora e ex-esposa do escritor, Aurora Bernárdez, Cortázar (1996a) fala de sua relação com as descidas ao mundo do metrô, com sua eterna noite. Segundo o escritor, as palavras que se relacionam ao mundo subterrâneo já dizem muito sobre a relação do homem com o mundo dos Hades urbanos. As baldeações dos metrô são *correspondencias*, em Paris, ou *combinaciones*, na Argentina, e revelam *mutación, transformación, metamorfosis*. A visão de que a pequena viagem pelos subterrâneos das cidades é um processo de mutação está presente na percepção que descobre outras possibilidades dentro da conformidade do mundo contemporâneo, cujos discurso e prática científicos tentam moldar de acordo com critérios pragmáticos e objetivos. Segundo Cortázar: “*El hombre que baja al metro no es el mismo que vuelve a la superficie; pero, [...], es preciso que haya [...] merecido el traslado, que para los demás no pasa de un viaje entre estaciones, de un olvido inmediato*” (CORTÁZAR, 1994a).

O metrô, assim, seria um catalisador de possibilidades de ligações entre estados anímicos, uma potencialidade de imagens em um espaço mutante, veloz e distante da realidade *lá de cima...* O insólito pode vir à tona, paradoxalmente, entre as regras e instruções de uso civilizado do meio de transporte. Para o escritor, este insólito é uma manifestação mais literária que tangível dentro do real; porém, ele afirma que, por exemplo, a fuga da *temporalidade vulgar*, sofrida pelo protagonista de “El perseguidor”, era uma sensação pessoal já experimentada algumas vezes nas viagens em Paris.

O metrô seria também uma passagem vertical que poderia levar a outros níveis de percepção, mesmo a partir de um *microclima* viciado pela rotina das cidades. As projeções imaginativas vão transcender o cotidiano e criar novos rituais dentro dos caminhos mutantes das ligações espaciais e interpessoais. O labirinto, o túnel escuro subterrâneo, o mergulho no espaço profundo da cidade se transforma na passagem renovadora pelo inferno diário revisto através da percepção imaginativa que enxerga além, isto é, através da literatura. A viagem subterrânea representa a saída do cotidiano conhecido e invariável da superfície, já que as constantes espaçotemporais seriam subvertidas nos mergulhos da grande serpente grávida de individualidades redefinidas no espaço público e comum dos vagões. No mundo noturno do metrô, as

variáveis cotidianas assumidas pelos robotizados seres urbanos seriam reestruturadas pela construção de ficções plausíveis e fantásticas, redefinições do cotidiano através da exasperação dos sentidos, percepção do Hades vizinho e subterrâneo.

“Manuscrito hallado en un bolsillo”

No conto, a incomunicabilidade e a solidão servem de motivação lúdica que impulsiona o personagem a aventurar-se na busca de:

[...] esa esperanza de una convergencia que tal vez me fuera dada desde un reflejo en un vidrio de ventanilla. [...] La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje (CORTÁZAR, 1996b, p. 65).

O tema do horror é redefinido por Cortázar através da busca. A essência épica do tema viagem é transposta para as viagens urbanas do dia a dia. A possibilidade de sobrepor imagens, reflexos, nomes fantasiosos é a chance de poder relacionar-se, de captar a imagem que, por breves instantes, seria como promessa de prováveis encontros nos tentáculos das linhas do metrô, a virtualidade da imagem refletida nas janelas é a retirada do manto civilizatório que encobre as possíveis miradas inexistentes dentro do espaço do vagão pleno de individualidades adultas: “*durante el tiempo instantáneo de la doble mirada no hay censura, mi reflejo en el vidrio no era el hombre sentado frente a Ana y que Ana no debía mirar de lleno en un vagón del metro*” (p. 66). Cortázar introduz a essência infantil perdida quando fala do condicionamento a que as crianças são submetidas para a boa convivência no espaço público e compartilhado dos transportes coletivos:

[...] con los ojos perdidos en el hasño de ese interregno en el que todo mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse en los intersticios (p. 65-66).

É nos interstícios do olhar que moram as verdades caladas no silêncio urbano, com tal variável joga o protagonista, lendo os femininos olhares por trás das

aparências ilegíveis. As leituras minuciosas do mundo subterrâneo, distinto do *mundo de arriba*, podem revelar mais. No metrô, o olhar deve ler os signos fragmentados da cidade subterrânea:

Ana repasaba vagamente los anuncios de la estación, la cara de Margrit se fue borrando bajo las luces del andén y no pudo saber si había vuelto a mirarme; tampoco mi reflejo hubiera sido visible en esa marea de neón y anuncios fotográficos, de cuerpos entrando y saliendo (p. 68).

Não é tarefa fácil ler e interpretar os fragmentos do discurso imagético da cidade, porém nosso herói, ávido de busca, procura o diálogo impossível na cidade: “*busqué de nuevo los ojos de Margrit en el vidrio de la ventanilla, la llamé desde un silencio y una inmovilidad que hubieran debido llegarle como un reclamo, como un oleaje [...]*” (p. 69). No espaço do metrô, em que as relações entre público e privado são questionáveis, o anonimato possibilita a quebra dos rígidos padrões de civilidade, um olhar através de um reflexo mutante é a possibilidade de iniciação em um jogo erótico de vida e morte, a ruptura dos limites espaciais subverte as normas da pedagogia coletiva. É aí que o *perseguidor/voyeur* compreenderá as possibilidades desse espaço transitório, além das regras do costume.

Nomear as mulheres é dar-lhes um princípio de existência individual dentro do ambiente lúdico da anonímia metropolitana: “*No es verdad que el nombre de Margrit o de Ana viniera después o que sea ahora una manera de diferenciarlas en la escritura, cosas así se daban decididas instantáneamente por el juego*” (p. 65). O nome duplo vai se referir à mulher real – inatingível dentro dos padrões comportamentais de não olhar nem ser olhada – e à imagem surreal⁴ (*Ma(r)grit(te)*), reflexo disponível, acessível à proximidade, mesmo que tal contato seja apenas a virtualização do desejo propiciada pela viagem num metrô: o cotidiano sugerindo as representações estéticas. Dois nomes, uma pessoa e seu reflexo, caminhos subterrâneos cruzados, um solitário ávido. Trata-se de mais uma trama urbana captando a individualidade que tenta ser através do outro, em seu reflexo: “*el protagonista desea a Marie-Claude*

4. Adiante, no capítulo “Traços surreais da urbanidade”, voltaremos a trabalhar com as “referências surrealistas” contidas na obra.

como si fuera ‘un término, como de veras la última estación del último metro de la vida’” (ALAZRAKI; IVASK; MARCO, 1989, p. 312).

O personagem, como Johnny de “El perseguidor”, sente a ruptura temporal ocorrida ao descer e viajar no metrô. O seu texto, a sua narração, a descrição literária do jogo e a tentativa de reencontro fora das regras preestabelecidas são tentativas de ordenar tempos e espaços que eram percebidos e sentidos como inconstantes, fragmentários e descontínuos.

Ahora que lo escribo, para otros esto podría haber sido la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro podía traerme la respuesta, el encuentro con una felicidad, precisamente aquí donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo. [...] [...] donde la esperanza se enredaba con el temor en un calambre de arañas a muerte, donde el tiempo empezaba a latir como un segundo corazón en el pulso del juego; desde ese momento cada estación del metro era una trama diferente del futuro porque así lo había decidido el juego [...] (CORTÁZAR, 1996b, p. 66-67).

A entrada no jogo, pelo narrador, é a prática de leis estabelecidas por ele, mas, segundo o próprio Cortázar, a definição das regras é feita pelo próprio metrô, entendido como uma entidade propulsora de novas apreensões da realidade cotidiana:

Algunos sin embargo oyen el canto de las sirenas de la profundidad, y yo he aprendido a reconocerlos; [...]. Entre ellos podría estar el protagonista de Manuscrito hallado en un bolsillo, alguien capaz de comprender y acatar el implacable ritual de un juego de vida o muerte con que buscará a una mujer dentro de un sistema de claves implacables que él piensa haber inventado pero que vienen del metro, de la fatalidad de sus itinerarios [...] (CORTÁZAR, 1996a).

O metrô, sua estrutura predefinida de itinerários é, por si, um grande tabuleiro de um jogo de regras delimitadas *a priori*. Porém, por ser tão regrado em suas articulações, qualquer saída rompe com o sistema e altera o regime de possibilidades, criando outras perspectivas, gênese de mutações no cotidiano do meio de transporte

urbano. Os passageiros, então, podem tornar-se participantes de jogos sobre os quais desconhecem as regras, realizações possíveis do fantástico no cotidiano.

A imagem das aranhas num poço são reincidências significativas no relato (na obra de Cortázar). A superfície refletora prestes a ser desmanchada pelo movimento dos animais é a certeza do perigo eminente que transpassa o jogo vital em que o jogador se insere. As aranhas no poço: a ondulação da superfície refletora, a incapacidade de refletir o outro em si... Na janela, no vidro, a virtualidade representa a proximidade distante de um meio de transporte em uma grande cidade, onde todos estão tão próximos e distantes: “[...] *la estaba viendo moverse entre la gente, su bolso rojo como un péndulo de juguete, alzando la cabeza en su busca de carteles indicadores, vacilando un instante hasta orientarse hacia la izquierda; pero la izquierda era la salida que llevaba a la calle*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 69).

O protagonista, após a aproximação com a mulher, diz uma frase sintomática da necessidade de aproveitar a oportunidade dada pelo encontro: “*No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado*” (p. 70), e ao retornar, depois do encontro real, toma uma estranha consciência de si: “*Tomé un taxi para volver a mi barrio, por primera vez en mí mismo como en un increíble país extranjero*” (p. 70). A própria observação do personagem é a visão de quem se sabe estranho a si mesmo, falso sedutor, Don Juan simulador de casualidades fabricadas através da máquina e dos jogos urbanos.

Ao descobrir o jogo do qual participava (como outras) sem saber, Marie-Claude/Ana/Margrit sente-se usada, chora, aí, então, as aranhas finalmente ondulam o espelho do poço:

No quiso saber por qué ni desde cuándo, no se le ocurrió luchar contra una máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas, tan sólo ese llanto ahí como un animalito lastimado, resistiendo sin fuerza al triunfo del juego, a la danza exasperada de las arañas en el pozo (p. 71-72).

O final aberto do relato revela que a busca cessaria, que fora das leyes impostas pelo labiríntico ser do metrô o reencontro seria difícil. Suicídio individual ou social? Morte ou retomada da consciência de ser sempre o outro? São algumas questões que podemos pensar a partir da leitura, mas as possibilidades são várias, no

“buraco” (agujero) deixado pela narrativa, cabe a nós, leitores, pensarmos, ou seja, fazermos uma leitura ativa do texto, assim como o escritor propunha.

“Cuello de gatito negro”

Este é outro relato em que uma viagem de metrô inicia uma relação entre um homem e uma mulher. A partir de toques de mãos na barra de ferro, os estranhos se avizinham e se aproximam. Cortázar esclarece sobre a gênese do conto: uma experiência pessoal no metrô. A agudização da percepção levaria ao ato estético, releitura imaginária da trama esboçada na cotidianidade da cidade:

El día en que me tocó viajar de pie en un vagón atestado, y una mano de mujer joven se apoyó sobre la mía y permaneció allí durante una fracción de tiempo que rebasaba lo normal antes de retirarse al otro extremo de la barra mientras su dueña se excusaba con un gesto y una sonrisa, ese mínimo episodio alcanzó una intensidad de la que hubiera carecido totalmente en un autobús [...], esa electricidad musgosa que me llegó tan a lo hondo y dio días después un relato que se llama Cuello de gatito negro (1996a).

O espaço compartilhado forçosamente na cidade obriga a aproximação física, faz com que os códigos espaciais de privacidade sejam revistos, propicia o início do jogo, da sedução. Mas um dia o jogo de sedução torna-se uma experiência fantástica e violenta, em que a sensualidade – negra e felina – vai provocar alterações na normalidade das relações interpessoais que sairão dos códigos da civilidade. Passageiros viajam através dos subterrâneos da cidade, passagens entre realidades do dia a dia. Assim, quando há um “*desvío de la regla*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 106), cria-se a possibilidade de que o jogo seja mais divertido... e perigoso...

No conto, dentro do metrô, um homem costumava encostar a sua mão na das mulheres:

*Por lo demás no era la primera vez que le pasaba, pero de todos modos siempre había sido Lucho el que llevaba la iniciativa, apoyando la mano como al descuido para **rozar la de una rubia o una pelirroja que le caía bien**, aprovechando los vaivenes en los virajes del métró y entonces por ahí había respuesta, había gancho [...]* (p. 106, grifo nosso).

Aparece um dado novo nas narrativas de Cortázar: o elemento étnico é posto claramente na narrativa:

[...] **la mulata parecía** muy joven y miraba hacia abajo como ajena, un balanceo más entre el balanceo de tantos cuerpos apelmazados [...] **Casi no había mirado a la chica mulata.** Ahora le sospechó la mata de **pelo encrespado** bajo la capucha del abrigo y pensó críticamente que con el calor del vagón bien podía haberse echado atrás la capucha, justamente cuando el dedo le acariciaba de nuevo el guante [...] (p. 106-107, grifos nossos).

A grande cidade é caracterizada pela alteridade: diferentes etnias convivendo no espaço público do metrô. Os dados raciais são evidenciados, há alusão a louras, ruivas e à mulata – a protagonista Dina – que não havia sido percebida pelo protagonista: “*Casi no había mirado a la chica mulata*”. Interessante notar que é raríssima a aparição de personagens negros na obra de Cortázar.

As cores das peles e das luvas (negras e marrons) indiciam as peles escuras que também habitam o metrô de Paris, como também o fazem o jornal dobrado no bolso, que tem notícias sobre estudantes do Rio da Prata, Israel e Biafra – notícias dos mundos daqueles “outros” que sobrevivem na cosmopolita capital francesa. A memória busca referências, a personagem Dina “*hablaba de la Martinica*”.

Um outro jogo vital vai sendo tramado dentro do espaço da viagem infernal nos subterrâneos do metrô:

[...] *aceptando el juego pero preguntándose por qué no era divertido, por qué no lo sentía juego aunque no podía ser otra cosa [...]. Era juego, claro, pero por qué no era divertido [...]. Era el juego, no había más que seguir las reglas sin imaginar que hubiera otra cosa [...]* (p. 107-108).

Um aparente jogo de sedução se desmascara como um jogo de vida e morte. “[...] *como si todo aquello no fuera a durar más allá de la noche y pudiera prescindir de explicaciones, algo apenas empezado en una barra de métro [...]*” (p. 113).

Dina – a coprotagonista do conto – possui uma duplicidade particular, emana de seu próprio corpo. A outra coexiste nela – a que não consegue controlar as mãos e que parece entrar em transe, sair do seu tempo/espaço real, quando suas mãos

realizam atos à sua revelia: “[...] *pero no hablaba a él, no le hablaba a nadie en el vagón casi vacío. [...] Ahora ella lo miró de frente, como despertándose; el métro entraba en la estación Convention*” (p. 108). Mais uma vez, o espaço e o tempo são corrompidos pelos interstícios, os *agujeros* do real. Dentro do espaço contado por estações – a temporalidade infernal do metrô –, o tempo se dilui, as constantes cartesianas se desfazem: “[...] *Si hubiéramos tenido más tiempo en el métro... – ¿Para qué? ¿De qué sirve tener más tiempo?*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 150).

O mundo da cidade oscila entre o igual e o mesmo: “— *Vivo ahí – dijo la chica, mostrando una ventana alta entre tantas ventanas de tantos altos inmuebles iguales en la acera opuesta –. Podríamos hacer un nescafé, es mejor que ir a un bar, yo creo*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 110).

Diferente é o mundo da personagem que tocava as mãos das pessoas sem livre-arbítrio, que tinha suas ações involuntárias lidas pelos “outros” que a consideravam apenas uma prostituta ou anômala. A sua situação é diferenciada, não é a proposta pessoal e sedutora de um jogo, é algo que foge à circunstancialidade do mesmo.

A cena parece igual, mas o enredo diferente, final insólito. A violência vai redefinir a trama. O processo pelo qual se instaura a nova ordem dentro do conto é, prioritariamente, um processo de clímax de um fato que extrapola a caracterização de simples diversão: a ação violenta. No diálogo inicial dos personagens, é discutida a leitura das ações involuntárias das mãos. O que parece igual pode não ser a mesma coisa:

— *A mí me pasa igual – dijo Lucho –. Son incorregibles [...].*

— *No es lo mismo – dijo la chica.*

[...]

— *Es diferente – dijo la chica –. A usted le parece lo mismo, pero es tan diferente* (p. 107-108).

O que parece ser a mesma coisa, essencialmente, pode não ser igual. A leitura machista da aparentemente ousada sedução feminina ignora a profundidade e o perigo do jogo – que não parece divertido desde o início. O mesmo não se repete. O aparentemente igual pode guardar muitas dissimilaridades: a individualidade dos atos faz a diferença, mesmo no aparente ciclo vicioso da cidade. Dentro da paisagem repetida da urbanidade, a essência individual pode estar aparentemente uniforme, mas

somente em uma visão panorâmica; quando o foco se aproxima, a diferença aflora. O aparentemente igual não é a mesma coisa com todas as pessoas. A barbárie reinventa a trama citadina: no jogo de sedução iniciado no vagão de metrô surgem os fantasmas do outro, a mão viva e autômata é como um animal encarcerado pelos costumes que se rebela após tanta excitação. No jogo de luzes e sombras do desejo, as mãos são seres vivos, animais que mudam; e mudanças de ânimo são as mudanças das almas.

Existe a prática da virtualidade dos desejos. Dentro dos limites da urbanidade (os metrô, as ruas e o apartamento da mulata) ocorre um corte no sistema de expectativas sociais. O jogo não é divertido. As luvas que protegiam as mãos adormecem e estas – livres e ansiosas – no escuro cumprem desejos secretos, pesadelos que envolvem o pescoço do dia a dia urbano civilizado⁵. Na escuridão privada e aparentemente protetora do quarto, as mãos adquirem feições sinistras que as distanciam do uso cotidiano: *“oyendo latir la noche con una sangre de lluvia allí fuera, interminable gran vientre de la noche guardándolos de los miedos, de barras de metro y lámparas rotas y fósforos que las manos de Dina no había querido sostener [...]”* (p. 114).

Dentro da cotidianidade, a partir de mais um jogo de busca, uma situação inesperada, aterrorizante e fantástica é criada. O discurso fragmentário da narrativa, com seus flashes de imagens e sequências descritas rapidamente, altera nossa leitura. Pulsam claros-escuros quadros oscilantes entre o mundo cotidiano e o violento e fantástico mundo das possibilidades de outras realidades permitidas pela linguagem vital. Assim, a violência do desenrolar da situação é cinematograficamente descrita: a falta de luz no quarto; a mão da mulher transformada em *garfios* – instrumento metálico –, ganchos que desejam prender o outro a si. E a mão de Lucho (o personagem masculino) também começará a agir estranhamente, potencializando sua anterior brincadeira, tornando-o espelho duplicador da “bárbara mulata”: *“su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o un cuello de gatito negro [...] se tiró hacia atrás para librarse de eso que seguía aferrando la garganta de Dina [...]”* (p. 115).

5. Cortázar havia afirmado em entrevista a Omar Prego que guardava luvas de convidados seus à noite, quando eles dormiam, pois não sabia o que elas poderiam fazer sem seus donos (PREGO; NEPOMUCENO, 1991).

Então, no edifício igual de *ventanas altas* “entre tantas ventanas” (p. 110), o que a cena violenta aparenta para os vizinhos e para a polícia? Desperta o prédio e vê um homem: “*desnudo y lleno de sangre, un loco furioso*” (p. 116). Então, o jogo aparentemente banal e cotidiano, mostra ser outra coisa. Lucho – o viajante subterrâneo dos jogos preconcebidos –, que já sabia que com Dina era *outra coisa*, descobre a diferença que os torna parecidos, cúmplices. Na crise irreversível vem a descoberta tardia, agora ele compreende: “*éramos otra cosa, Dina, hubiéramos podido encontrar juntos [...]*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 161). Da aparente “mesmice” da cotidianidade emergem os tentáculos mondrianescos que permitem o encontro desses dois estranhos seres da cidade; surge a “outra coisa”, que, logicamente, será incompreendida e punida pelos vizinhos e pela polícia.

A descoberta da possibilidade de juntar-se ao outro, através do gancho da conversa, que começa com as mãos e culmina com a perda desta própria possibilidade: “*y nos llevarán lejos uno de otro, qué manos buscarás, Dina, qué cara arañarás ahora mientras te llevan entre todos y Madame Roger*” (p. 162). Fica a consciência da possibilidade e a irreversibilidade do reencontro, resta um perseguidor perdido nos subterrâneos urbanos da existência – *un loco furioso* –, que será levado para fora do *convívio social*, excluído para trás de algum muro da cidade protegida. Encontrar-se, na cidade, é poder perder-se nos seus infernos, nas miragens do dia a dia.

“Texto en una libreta”

O texto é datado: “*Esto pasaba en 1946 o a comienzos del 47*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 350), na Buenos Aires do pós-guerra, como em “*El otro cielo*”. O título do conto faz referência a certo “rascunho” (*borrador*) encontrado. Um conto que se faz através de um texto prévio também é uma característica de alguns outros contos de Cortázar.

“*Texto en una libreta*” reflete sobre a possibilidade narrativa do impossível, do insólito que é percebido por um eleito observador anônimo. No submundo, os subterrâneos metroviários abrigam seres que vivem na tentativa de um precioso anonimato, ou anulação pessoal. Na civilização em que cada homem é um número numa estatística, ocorrem discrepâncias; cada ovelhinha não corresponde mais a uma pedra. E o que pensam disso os pastores que vigiam o rebanho de homens marcados e numerados?

Temos, mais uma vez, a viagem subterrânea como metáfora da ida a um inferno diário: aqui muitos descem a ele e não retornam. O inferno metroviário pode ser lido como lugar de salvação para aqueles a quem o mundo de “cima” é o verdadeiro inferno. E no mundo sem luz sobrevivem figuras que são imitações possíveis, simulacros de nós mesmos.

O metrô, ou seja, o esconderijo subterrâneo moderno é dado como um lugar que está sendo observado e estudado. O discurso científico (matemático) é representado pelos estudos das estatísticas e sua conclusão é a seguinte: faltam quatro passageiros. Quatro seres humanos desaparecem na viagem infernal de possíveis eternos retornos.

Os números, representações inequívocas do real, mentem. Desfaz-se a lógica matemática. A convincente senhora da verdade é questionada. Se os números não mentem, há algo errado no ar, ou na profundidade da terra, Hades cotidiano de renovações e mortes. O tema do controle sobre o indivíduo aqui é irremediavelmente confrontado ao fantástico. O mundo dos homens subterrâneos é uma possibilidade de existência marginal às fronteiras da civilidade científica e sua pseudonormalidade. Norma e número: entradas, saídas, números x, mais alguns, menos outros. A representação do mundo real é questionada pela ilógica possibilidade de

[...] que algo había tenido que ver con los estudios técnicos de la empresa – si era la empresa misma la que hizo el control –. [...] El jueves todo funcionó bien; ciento siete mil trescientos veintiocho habitantes de Buenos Aires reaparecieron obedientes luego de su inmersión episódica en el subsuelo. El viernes (ahora, luego de las operaciones precedentes, el control podía considerarse como perfecto), la cifra de los que volvieron a salir excedió en uno a la de los controlados a la entrada (p. 349-350).

A leitura do narrador do processo de tomada dos trens pelos *pálidos* – os habitantes subterrâneos que são exilados lá de cima – é um estudo sobre a estrutura infernal, a descida como um processo de entrada em uma nova área, onde o mundo é relido através de outras perspectivas. A alusão aos infernos mitológicos grego e germânico (Hades e Niebeland) demonstra a visão da passagem vital:

Es cierto que entre Loria y Plaza Once se atisba vagamente un Hades lleno de fraguas, desvíos, depósitos de materiales y raras casillas con vidrios ennegrecidos. Esa especie de

Niebeland se entrevé unos pocos segundos mientras el tren nos sacude casi brutalmente en las curvas [...] (p. 352).

Há “algo mais” percebido pelo narrador. Seu olhar de observador policialesco, que transcende à condição do cotidiano usuário do meio de transporte, possibilita a leitura *real* (além da estatística) do processo de tomada do subterrâneo pelos seres pálidos e esquecidos pela estrutura urbana da superfície. A descida no metrô reveste-se de uma experiência mítica de descobrimento, de revelação ao sentido aguçado e desejoso do observador, *voyeur* que enxerga além, que sabe que descer ao subterrâneo pode ser “*un descenso progresivo y cauteloso al subte entendido como otra cosa*” (p. 350).

Um dado interessante dentro da estrutura policial e, consequentemente, científica da narrativa é a irônica Teoria do Desgaste Atômico, uma teoria científica superficial e enganosa que não penetra na profundidade do problema: o desaparecimento (ou ocultação) de pessoas. O discurso científico é questionado em seus constituintes ideológicos; a massificação faz com que pessoas sejam apenas matéria em movimento: cada pessoa é uma unidade, um número entre muitos e, como matéria, esses seres podem sofrer um desgaste pelo atrito dos corpos no espaço comprimido do vagão, crítica irônica da condição dos meios de transportes ofertados à população:

El roce de 113.987 viajeros en trenes atestados que los sacuden y los frotan entre ellos a cada curva y a cada frenada, puede tener como resultado (por anulación de lo individual y acción del desgaste sobre el ente multitud) la anulación de cuatro unidades al cabo de veinte horas (p. 351).

A descida é a única opção dentro da “literatura”, entendida aqui como as tentativas de explicação matemática para o fenômeno do desaparecimento de pessoas, subtração de números do mundo da estatística: cada pessoa é uma unidade, com toda a duplicidade do sentido da palavra: unidade matemática numerada e individualidade pessoal que se funde e, inclusive, pode desaparecer, anular-se por atrito.

A tomada de consciência da existência dos seres subterrâneos atesta a noite eterna do submundo e testemunha a mecânica vital dos ocultos, já que se ocultar era a função primordial de suas existências, seu papel na roda incessante da cidade:

“Nunca pude ubicar la naturaleza de su refugio forzoso durante las tres horas muertas en que el Anglo se detiene, de dos a cinco de la mañana” (p. 352).

O mundo dos subterrâneos produz habitantes marcados pela observação do narrador: *“[...] así como yo los distingo inmediatamente entre la muchedumbre apretujada de las estaciones. Son tan pálidos, proceden con tan manifiesta eficiencia; son tan pálidos y están tan tristes, casi todos están tan tristes” (p. 351-352).*

No relato, a escrita é que tentará dar corporeidade às criaturas que subexistem nas entranhas da cidade. O texto desempenhará o papel de atestar a existência de tão estranhos personagens, porém a justificativa dada para tal procedimento faz parte da organização da cotidianidade. Há, como muitas outras vezes mais, a presença da ironia. *“Ellos están ahí y ni siquiera saben que su historia escrita empieza en este mismo párrafo. Por mi parte no hubiera querido delatarlos[...] creo que mis razones fueron buenas, que quise ayudar a los porteños siempre afligidos por los problemas del transporte” (p. 351).*

O narrador, por trás das boas intenções, faz um trabalho detetivesco e descobre a estrutura da vida dos habitantes do subterrâneo: são seres que habitam o microcosmo subcutâneo da cidade, as veias por onde escoam a seiva viva dentro do organismo vital da engrenagem urbana. O discurso se apropria da linguagem científica: passamos da estatística matemática à descrição biológica da existência dos microsseres que sobrevivem abaixo da epiderme da cidade, abaixo do meio social: a quarta pele do homem (RESTANY, 1998): *“Ellos, ahora estaba demasiado claro, no se localizan en parte alguna; viven en el subte, en los trenes del subte, moviéndose continuamente. Su existencia y su circulación de leucocitos – ¡son tan pálidos! – favorece el anonimato que hasta hoy los protege” (CORTÁZAR, 1996b, p. 352).*

Os leucócitos, glóbulos brancos distantes do sol, na noite eterna do metrô, sobrevivem à catastrófica inadaptação à superfície através da própria ocultação nos subterrâneos da cidade.

O relato, segundo o próprio Cortázar:

[...] nació de un comentario humorístico sobre el número de pasajeros que habían bajado en un cierto día al subte Anglo en Buenos Aires, y el número de los que habían vuelto a superficie (faltaba uno). Broma, error de control, todo quitaba importancia y seriedad a algo que sin embargo me pareció grave, quizás horrible, y que en su proyección imaginativa se volvió el preludio de un descubrimiento abominable (CORTÁZAR, 1996a).

Esses excluídos do mundo dos iguais, esses “outros” que vivem em seu mundo, quem são? Sabemos, policialmente, como se comportam e o que fazem, não sabemos por quê. Não temos acesso às causas desta forçada fuga para uma das margens da urbe; verticalização negativa, descida: busca de um inferno mais seguro. A manutenção do anonimato é tentativa de pôr no rosto a persona ambígua de ser mais um entre muitos. Ser um, sem grupo, sem identificação similar com outro qualquer. Ser só um ser. Ser um. Ser só:

Pero llegué a comprobar que se abstienen severamente de reunirse en su tren (si es solamente uno, puesto que sin duda el número aumenta paulatinamente); saben de sobra que cualquier identificación les sería fatal, y que la memoria recuerda mejor a tres caras juntas a un tiempo, como dice el destrabalengua⁶, que a meros individuos aislados (CORTÁZAR, 1996b, p. 354).

A narrativa, a possibilidade estética ou literária a que se refere o narrador, vai ser a tentativa de realização do projeto mental, da ficção apreendida pelo observador urbano que percebe o espaço/metrô “*como otra cosa, como una lenta respiración diferente, un pulso que de alguna manera casi impensable no latía para la ciudad, no era ya solamente uno de los transportes de la ciudad*” (p. 350).

Tal exasperação dos sentidos propiciada pela ficção é a leitura das miragens diárias através de outros códigos, o narrador será o intérprete de fatos que passam despercebidos aos demais, captará a trama diluída no cotidiano urbano, montará, detetivescamente, o quebra-cabeça matemático dos números que não conferem: “*Juntando delicadamente tantos elementos del mosaico pude comprender la fase inicial de la operación y la toma del tren*” (p. 354). Os fragmentos se juntam dando uma imagem ampliada e multifacetada da realidade, uma busca profunda das raízes orgânicas que existem sob a cidade.

Qual o motivo do ocultamento, da troca de identidade entre condutores de trens e seres que passam a viver associados à precariedade de um espaço mutante em eterno movimento?

6. “*Tres tristes tigres en el metro...*” Referência a Cabrera Infante (1967).

A compreensão do jogo de ocultamento redefine o real urbano. A leitura dos fragmentos das atitudes dos seres pálidos também vai revelar as regras e a relação desses marginalizados com o nosso mundo. No anonimato dos domingos, quando os trens conduzem outros passageiros, os seres estão mais livres. As crianças são desejadas e invejadas, fazem parte da memória utópica do mundo da superfície, as mulheres subterrâneas esquecem-se de sua situação quando veem “*las madres que llevan de paseo a sus niños*”. Aproximam-se, e o narrador-detetive pensa que: “*no me hubiera asombrado demasiado que les acariciaran el pelo o les dieran un caramelo, cosas que no se hacen en el subte de Buenos Aires y probablemente en ningún subte*” (p. 357).

Outro fato que atestou a relação de um pálido com a superfície foi a escuta de um telefonema – fato inédito – em que uma mulher do grupo dos eternos passageiros do metrô preocupa-se com o pássaro que deve ser cuidado, antes de atirar-se nos trilhos (um suicídio, mais um fato na rotina da cidade). Mas, para aquele que observa mais a *fundo* a situação, tal fato – *un suicidio banal, casi cotidiano* – será lido com mais atenção. Pois, a partir daí, o narrador começa “*a tener miedo de bajar*” (p. 358).

O medo do narrador de ser descoberto pelos seus perseguidos redefine o jogo. Agora ele é o temeroso, o condenado à superfície, aquele que não pode descer, pois conhece a revolução que ocorre debaixo da cidade. A tomada do meio de transporte – um problema na cidade – é um passo para uma possível possessão posterior. Assim, por trás da aparente vida controlada, abaixo do olhar vigilante das *autoridades*, podem existir tramas terríveis. O texto do livreto pode dizer muito mais ainda naquilo que cala: quem seriam esses seres pálidos que vivem e podem se suicidar? Por que seriam tão inadaptados? Por que o narrador acredita que seria seu fim caso fossem descobertos? O que pode se passar por trás da aparente (in)civilidade conformada por trás da multidão que sai do estádio de futebol após uma partida. Alegoria da repressão? Fantasma urbanos que habitam infernos subterrâneos da cidade?

O texto apócrifo, escrito num café da superfície, é o testemunho de um narrador que também quer diluir-se, por trás da *desocupación mental* propiciada pelas viagens de metrô, pois, apesar de seu temor, sabe que terá que descer e o quanto as consequências de uma viagem ao inferno são imprevisíveis. O *borrador*, ou seja, o relato, é testemunho textual de uma experiência fantástica: jogo de vida e morte oculto pela marcha incessante do cotidiano urbano.

A familiaridade do leitor com o mundo real ficcionalizado simula a realidade como potencialidade que permite a contiguidade entre esses mesmos mundos. O terror percebido pelo narrador não exclui o mundo de todos nós, não o exime de uma potencialidade insólita, ou seja, geração de significados outros a partir da simulação discursiva do real.

Mais uma vez, Cortázar nos deixa pensando nas possibilidades estéticas do real, por mais aterrador e doméstico que isso pareça, pois fatos podem acontecer abaixo do mundo em que pensamos viver. O insólito, o fantástico, o terror podem tornar-se legíveis se captarmos o mundo profundamente, ou seja, imaginativamente. Os nossos mundos – casas e cidades – podem estar sendo tomados, apesar da aparente força repressiva da Segurança Pública, ou além da pedagogia massificada que tenta controlar a vida do homem na cidade.

JOVENS AVENTURAS

A cidade da infância e da juventude possui mais possibilidades de apreensão porque é um espaço pleno de segredos a serem desvendados e em que a relação com o outro se dá em lugares não demarcados pela ordem adulta familiar. A paisagem física e o constituinte humano vão coexistir num processo de troca mútua que estabelece contatos entre a imagem do mundo e a apreensão de seus múltiplos significados, de sua *fala*.

O encontro da paisagem com a leitura dela permitirá a existência daqueles que descobrem arestas na cidade nova a seus olhos e desejos ávidos de descobertas. Para o jovem, o espaço urbano adquire novas nuances, a leitura da cidade terá de ser feita a partir de uma gramática distinta: em que o racional cede lugar às imagens dos medos e desejos, criando lugares não objetivos com os quais podem ser construídos elos que já não obedecem a critérios tão pragmáticos de apreensão das coisas do mundo.

No espaço da multiplicidade e sem a proteção da casa e da família, o jovem deverá confrontar-se com o novo, com novas situações. E tais relações o farão repensar a existência no momento pontual da aventura vivida. A cidade da juventude é a cidade da descoberta e da memória, é a matéria de que se compõe a experiência refeita palavra.

Exemplificaremos como protagonistas jovens vivem suas experiências dentro dos limites da cidade. Descobertas ou rituais iniciáticos podem ser vividos a partir do mundo

que é o mundo do agora, mas que mantém relações com variadas formas de aventuras atemporais. Para os jovens personagens de “Ómnibus” e “Después del almuerzo”, passeios pela cidade vão trazer problematizações novas de relacionamento com o meio físico e social do mundo fora da proteção da casa e da família. Para Clara, um ônibus e passageiros muito estranhos vão fazê-la sentir o peso da diferença, da alteridade e perceber os fantasmas da tradição. Para o menino de “Después del almuerzo”, o ser diferente com o qual é forçado a passear também o faz diferente, e ele terá de ser “adulto” para conviver com tal situação. Já a anagramática e palindrômica Alina Reyes, a partir de brincadeiras linguísticas infantis, possibilitará um encontro fantástico, realizará uma situação insólita nascida de jogos com palavras que se tornam encantamentos. A *moça de família* criará uma trama em que ocorrerá uma relação vampíresca com um outro ser saído de seu pensamento e desejo, e para tal torna-se uma mulher: casa e viaja, busca e persegue.

“Lejana”

Texto em forma de diário. O subtítulo é “Diario de Alina Reyes”. No conto há a exploração de duas temáticas comuns à obra de Cortázar: as questões do duplo e das passagens, além da composição lúdica da trama que parte do jogo⁷ contra a insônia: “*Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras [...] y otra vez versos [...]*”. A frase fundamental que desencadeia a viagem mental de Alina é o anagrama criado a partir de seu próprio nome: “*Alina Reyes – Es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 119).

Nos jogos da jovem, a criação de palíndromos e anagramas cria uma reescritura que se reinventa, dizendo duas coisas ao mesmo tempo, convertendo os significantes em outras possibilidades significativas. Espelhismo, palimpsesto, revelação de outra coisa inscrita sobre o mesmo, caminho inverso dos olhos, releitura,

7. “[...] la magia de las palabras es una de las formas que se cultivan desde la más alta antigüedad, [...] uno de los grandes juegos que ha jugado siempre el hombre, a través de la Kábala por ejemplo, y a través de todas posibilidades de adivinación, a través del idioma y por medio del idioma. [...] ¡cómo no creer en el poder del lenguaje! Cuando ese simple juego se vuelve cosa seria” (CORTÁZAR, 1983). No caso específico, o autor refere-se ao conto “Satarsa (Deshoras)”, mas acredito que o comentário ilustra o tema dos jogos com palavras presentes em “Lejana”.

duplicidade: “[...] salta *Lenín el atlas* [...] *Anás usó tu auto, Susana* [...] *Salvador Dalí, Avida dollars. Alina Reyes, es la reina y [...]*” (p. 119).

A possibilidade de ser algo (ou alguém) além da rainhazinha que toca piano, que é noiva e participa de saraus, é o mote propulsor da aventura de nossa personagem. A partir de um jogo contra a insônia, uma perigosa aventura é criada. Realmente não devemos ignorar o poder mágico da palavra...

Parece-nos importante aqui verificar que a relação com o duplo será, na estrutura narrativa, a tentativa da personagem de reaver o seu próprio ser a partir da desvinculação ao seu papel social. O duplo será o outro que vem a complementar um “eu” dissociado essencialmente do papel que deveria representar em seu mundo burguês. Alina deverá marginalizar-se para buscar, além das fronteiras espaciais concretas de sua cidade (seu mundo), a complementação representada pela outra: aquela que não era *la reina*: uma mendiga em Budapeste.

A duplicidade faz-se presente em muitos dos signos referidos no conto. A ambivalência e complexidade da personagem é uma constante. Assim, a burguesa e datada Buenos Aires expande um amplo espaço de saídas a partir das passagens lúdicas, oníricas (psíquicas) de Alina, que é mais um dos muitos seres que deixam de ser cartesianamente ligados às suas circunstâncias, exemplificando o fantástico que ocorre, como diz o autor, “*cuando hay un desajuste entre la realidad y los personajes*”. As próprias cidades são duplas: Buenos Aires (e o Rio da Prata) e Budapeste – que é constituída da junção de duas cidades e um rio, o Danúbio⁸.

Para nossa análise, o mais importante será como os espaços físicos são fundamentais na composição do relato. A *outra* cidade é pensada, imaginada, sentida (o frio), sonhada para que ocorra o encontro entre o ser e seu duplo. A outra cidade, a da imaginação e do desejo, torna-se a realidade que depois será vivenciada pela moça (e descrita por um outro – narrador do final do “diário”, em terceira pessoa, “*portador de la autoridad autenticadora*”).

No encontro com a outra há vampirismo, troca de identidades. Assim, as cidades assumem a função de polarizar a existência da personagem. A outra que habita o mundo de Alina é definida por ela própria, através de sua antevisão das realidades existentes a partir da imaginação, do pensamento, de dois espaços distintos: de duas cidades.

8. Sobre essa questão, conferir Arrigucci Júnior (1973).

Budapeste vem a ser o encontro com o outro que pode ser o reflexo onírico do próprio *eu*. Na cidade longínqua, teria de ser *castigada*: cumpriria seu papel na trama por ela sonhada (ou desejada?). A mudança do espaço físico é reflexo da própria dualidade da personagem. “*Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 120). Dentro das possibilidades há a escolha induzida: a cidade possível poderia ser qualquer uma, mas tinha que ser Budapeste.

¿Qué puente? [...] Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, o a Quetzaltenago. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque allí es el frío [...] (p. 121).

O caráter aleatório da cidade antevista, uma palavra qualquer no diário da moça, é uma mentira, pois os sentidos convergem para a cidade possível: Budapeste. A cidade imaginada será reflexo da própria tentativa de busca de um espaço distinto da realidade histórica, e a personagem satisfaz ao chamado que a leva a ser mais uma perseguidora de um mundo, mesmo que a busca reflita na desintegração de seu *eu social*:

A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio (p. 119).

A cidade será o lugar potencial, onde o real pode ser reativado pela imaginação, construído a partir do jogo mental de uma jovem sonhadora desejosa de descobrir a outra que perdurava em seu ser burguês tão comum. A cidade fria, labiríntica com sua praça, colunas e rio é o cenário concebido pela protagonista de seu próprio teatro, marionete guiada pela imaginação. A cidade é palco onde o teatro, o *Odeón*, confunde-se na imaginação que roteiriza o sonho e é construída como um lugar quase aleatório, como um rosto qualquer de sonho, mas tem de ser Budapeste, uma cidade nomeada, logo existente.

A opção da personagem de sair do mundo cartesiano cria espaços, não respeita o tempo, revela simultaneidades perigosas de serem descritas na sequência da linguagem escrita. A palavra, na linguagem sequencial do pretensamente cronológico diário, terá de acomodar-se para ser um discurso legível, distinto da superposição temporal permitida pela percepção da jovem. “*(Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Gustavino, algo con pasto y pajaritos). Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto*” (p. 123).

Alina reconhece o poder de que dispõe, a capacidade de possuir os fragmentos espaçotemporais:

Me acuerdo que un día pensé: “Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía” (p. 123).

A cidade se desenha mentalmente, a partir de sensações (meta)físicas ou psicológicas, pois o espaço físico é engendrado a partir do próprio pensamento: “*Llegaba a la terrible ciudad y era tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas*” (p. 122).

A situação do jogo mental pode ser posta em prática. No jogo, ela tem o poder de transformar sonho (desejo) em realidade. A saída é o casamento, narrado como mais um passo dentro do mundo do igual: “*Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora que posa de emancipada intelectual*” (p. 123). Mas, por outra parte, o casamento também representa a viabilização do projeto onírico, imaginário.

Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad. [...] “Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien” (p. 121). [...]. *Es bueno no caer en la sonsera: eso es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos – no lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan –. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber adónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest* (p. 122-123). [...] *Iremos allá*” (p. 123).

O pensamento constrói a trama, tece o enredo da história imaginada: “*supuse [...], pensé [...], Quién sabe si no me perdería*” (p. 122). As possibilidades do fato são dadas a partir da própria personagem-narradora, Alina. A primeira pessoa pensa a construção do espaço físico no qual se desenvolverá a ação. Faz-se um trinômio: linguagem + jogo + pensamento = literatura. O texto se desmascara enquanto narração, o relato vai sendo construído a partir de um diário, que passa da narração à ação. E é concluído por um narrador objetivo, em terceira pessoa: “*Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio*” (p. 124).

Depois do encontro com a outra, com *la que no es la reina*, dois meses depois do casamento há o divórcio. Casou, tornou-se outra após a lua de mel. O que mudaria? Quem voltou ao Ritz depois do encontro com a outra? Vampirismo? Troca de identidades? Alienação? Alina percebe que entre a realidade e a loucura só existe a opção de entrar a fundo no jogo: o casamento é a aposta feita. “*Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!*” (p. 121). O erotismo também faz parte do jogo: Rod, Erod o Rodo; o desejo pelo casamento: a lua de mel, e a insinuação de um possível castigo: “*Allá me van a castigar*”.

Ao final de seu relato, a própria personagem vai analisar as potencialidades do pensamento na criação imaginária do espaço físico estranho. Os *fragmentos habituais* da cidade são realizados como formas de percepção que surgem a partir do pensamento, da imaginação, dos jogos do quase sonho:

Era la tarde del concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, me vestí sin ganas sospechando que después me esperaba el insomnio. Este pensar de noche, tan de noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando [...]. Pero no sé el nombre de la plaza, es un poco como si de veras hubiese llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza (p. 122).

É criado um espaço entre a palavra e a coisa imaginada: a autonomia do signo será invertida pelo peso da cultura, o nome será a coisa. A praça pensada sem nome será a praça real nomeada, logo, existente, parte da paisagem urbana *real*.

A montagem do final do conto, que é considerado um dos mais “perfeitos” em sua estruturação narrativa, é fragmentada, cinematográfica. Alina constrói

o cenário da trama através dos roteiros da imaginação. As cidades e suas descrições são polarizadas: a real Buenos Aires e a assustadora e estimulante Budapeste. A cidade de praças sem nome, distante de *la ciudad conocida*, onde ela finalmente encontra na ponte sobre o rio “*la harapienta mujer de pelo negro y lacio*” (p. 125). Lá onde não seria mais ela, lá onde o fantástico já fazia parte da história antes imaginária, lá onde a trama indiciada no anagrama continua. Desta forma, ocorre a aparente troca, o vampirismo que provém do desejo. Conclui-se a trama. Troca de identidades? Alucinação? De Alina – de seu processo de disjunção – resta a outra, a da outra cidade, a que é só consciência e relato:

Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastré gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose (p. 125).

“Omnibus”: a prisão do mesmo

O fazer literário de Julio Cortázar vai nutrir-se de dados urbanos: o seu texto é montagem, a sua linguagem – produto social – é elaboração e rota de saídas (falsas?) do labirinto. A racional geometria e a sólida engenharia vão chocar-se com os labirínticos viveres, desejos e olhares. Em sua obra, a cidade recria-se como algo mais que espaço físico ou pano de fundo. O simbólico penetra a narrativa que contém a cidade, e esta é parte integrante da relação entre os personagens que passeiam e vivem seus terrores no labirinto disforme disfarçado em geometria. *A escrita incessante da cidade* (Benjamin), o cotidiano repetido e revivificado dia após dia são analisados crítica e ironicamente por Cortázar. O fato de se sentirem estranhos (ou estrangeiros) faz com que muitos de seus personagens vivam descobrindo novas mensagens no texto diferente da cidade outra. As normas do igual são questionadas.

No conto, que trata fundamentalmente de *un redescubrimiento de la otredad social*, a incomunicabilidade urbana e as formas de tentativa de comunicação são dados fundamentais. “*Era un diálogo, un diálogo. Cuidar de él, alimentarlo*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 132), pensa a jovem personagem no ônibus. O bairro é descrito pontualmente: “*A las dos, cuando la ola de empleados termina de romper en los umbrales*

de tanta casa, Villa del Parque se pone desierta y luminosa. Por Tinogasta y Zamudio bajó Clara taconeando distintamente, saboreando un sol de noviembre roto” (p. 126).

A referência ao sábado do mês de novembro – Dia de Finados (?) – remete a um dia de folga das obrigações: *“No faltaba nada, la niña Matilde se quedaría cuidando a la señora Roberta, la mucama estaba al corriente de lo necesario. Ahora podía salir, con toda la tarde del sábado para ella sola [...]”* (p. 126).

Há no interior do ônibus, que etimologicamente quer dizer “para todos”, um clima de animosidade, de exclusão e não pertencimento. É a questão da alteridade ou da diferença como traço distintivo que desnormaliza ou desestabiliza os personagens que não possuem flores e, logo, não vão ao cemitério. Assim, fantasmas ou vampiros assombram dentro da trivialidade de uma viagem num ônibus, no interior do espaço demarcado pelas individualidades coletivizadas, há a presença destes olhares-flores que viajam ao seu destino: o cemitério, flores de aparência mórbida, flores de mortos, mortas: *“Rosas rojas y calas, más lejos gladiolos horribles, como machucados y sucios, color rosa viejo con manchas lívidas. [...] claveles casi negros [...]”* (p. 127). A moça protagonista, Clara, pressente, incomodada, alguém – ou algo – que a observa, o ser que não tem a imagem refletida em seu espelhinho cotidiano, vampiro presente, ausente no reflexo de seu rosto juvenil:

[...] sacó el espejito y estuvo enseguida absorta en el estudio de sus labios y sus cejas. Sentía ya en la nuca una impresión desagradable; la sospecha de otra impertinencia le hizo darse vuelta con rapidez, enojada de veras. A dos centímetros de su cara estaban los ojos de un viejo de cuello duro, con un ramo de margaritas componiendo un olor casi nauseabundo (p. 127).

Como o menino de “Después del almuerzo”, a jovem protagonista também sente o peso de estar diferente: *“En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara [...]”* (p. 127). A jovem, com sua expectativa de diversão em um dia de folga, num sábado ensolarado, não poderia ser melhor nomeada: Clara. Porém há o manto escuro do costume e a presença mórbida dos “outros” que querem apagar sua luz natural. Também aqui a personagem tenta fugir, abstrair-se através de jogos com as palavras cotidianas da pedagogia coletiva, o passatempo dentro do espaço marcado pela conveniência (o ônibus):

[...] examinando la palanca de la puerta de emergencia y su inscripción Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese, considerando las letras una a una sin alcanzar a reunir las en palabras. Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar (p. 127).

A estranheza, ou a animosidade com respeito à personagem, é anunciada pelo próprio ônibus, que revela insatisfação, demonstrada por seu ruído ao abrir a porta: *“Por la calle vacía vino remolonomamente el 168, soltando su seco bufido insatisfecho al abrirse la puerta para Clara, sola pasajera en la esquina callada de la tarde”* (p. 126).

O ônibus toma características humanas (e/ou animais), personifica-se, é mais um personagem: *“[...] el 168 tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara. [...] con un salto de rabia el 168 encaró las vías, la pendiente opuesta”* (p. 130-131). Assim, Cortázar transforma mais um “personagem urbano”, o ônibus, em um personagem fantástico, dotando-o de características que extrapolam o simples meio de transporte, emprestando-lhe forças que o fazem ser mais um componente que se expande, que se potencializa enquanto elemento desestabilizador, propiciando a entrada do insólito no cotidiano da cidade.

O cobrador também se mostra antipático à sua presença: *“Buscando las monedas en el bolso lleno de cosas, se demoró en pagar el boleto. El guarda esperaba con cara de pocos amigos [...]”* (p. 126). Aparece, então, uma segunda pessoa com a marca da diferença:

[...] todos los pasajeros estaban mirando al hombre y también a Clara, sólo que ya no la miraban directamente porque les interesaba más el recién llegado, pero era como si la incluyeran en su mirada, unieran a los dos en la misma observación. [...] “Y el pobre con las manos vacías”, pensó absurdamente (p. 128).

O ônibus é a absurda (e daí fantástica) prisão da igualdade coesa de um grupo que leva flores ao cemitério, que descera em seu destino: a necrópole. É distinto do espaço externo: no interior do meio de transporte, a possibilidade da multiplicidade é unificada. O casal da exceção vive sua aventura absurda dentro dos limites impostos pelo veículo. O caráter fantasmagórico dos passageiros é demonstrado quando iriam descer no seu destino: *“Ya la puerta abierta y todos en fila, mirándola y mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos que se agitaban como si hubiera viento, un viento de debajo de*

la tierra que moviera las raíces de las plantas y agitara en bloque los ramos” (p. 129). Dentro da engrenagem urbana, fantasmas afloram da terra, como recobrando a parte que lhes foi devida... O clima muda: *“Quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito”*. O jovem passageiro senta-se ao lado de Clara que lo *“encontró bien y casi necesario [...]”*. Assim, os dois se aproximam... Na cidade, os encontros fortuitos são aprofundados e/ou buscados como resposta à falsa normalidade, e neles uma parceria pode ser criada através de correspondências imagéticas (como em “Grafitti” ou “Manuscrito hallado en un bolsillo”). No caso de “Ómnibus”, a moça e o jovem se veem impulsionados um ao outro pela misteriosa exclusão do grupo dos “com-flores” e pela liberdade surgida após a descida deles ao seu destino final:

— *Tengo miedo – dijo, sencillamente –. Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa.*

Él la miró, miró su blusa lisa.

— *A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en solapa – dijo –. Hoy salí apurado y ni me fijé.*

— *Qué lástima. Pero en realidad vamos a Retiro* (p. 131).

Há a cidade e a incomunicabilidade, mas há a tentativa de comunicação. Presente se faz a sensualidade, as mãos tocando-se, o humano aflora, o sentimento recriando potencialidades dialógicas, afetivas, efetivadas como arma contra a estranheza causada pela entrada no microcosmo ônibus. Uma outra presença marcante na obra de Julio Cortázar: as mãos⁹, aqui masculinas, sensuais e eróticas, viris e protetoras, como necessitava a moça fragilizada pela situação. Um erotismo latente desvinculando-os do clima mórbido do ônibus e seus zumbis, insinuações urbanas entre Eros e Thanatos.

El pasajero puso la otra mano sobre la rodilla de Clara, y ella acercó la suya y ambos se comunicaron oscuramente por los dedos, por el tibio acariciarse de las palmas (p. 131). [...] *Clara no había visto jamás el paso viril de la mano al puño, contempló esos objetos macizos con una humilde confianza casi perdida bajo el terror* (p. 132).

9. Conferir Filer (1989, p. 323).

O terror de se saber diferente quando a diferença é uma marca que a faz ser notada dentro de um espaço público. Esse é o temor de Clara, o que é bastante comum em jovens, principalmente mulheres. E o terror compartilhado pelo “casal” – a jovem e o *outro passageiro* – será o elo que os definirá enquanto seres alheios à impositiva homogeneização das atitudes do grupo que desce no cemitério, que se dirige aos mortos. A presença desses seres redefine o cotidiano, induz a um clima gótico, mesmo que numa tarde ensolarada de um sábado urbano, a partir da instabilidade da jovem Clara.

No restante da viagem são observados com animosidade pelo cobrador, pelo motorista, e um policial fala algo a este último numa barreira onde um trem passou... O clima de estranhamento e de perseguição continua no interior do ônibus, até a fuga dos jovens, a descida, em seu destino, do interior da fantástica prisão em movimento. Ao final do relato, distintos no meio da igualdade, sua saída é a rua, as praças, e (por que não?) um ramo de flores, de *pensamientos*:

Él la tomó del brazo y caminaron rápidamente por la plaza llena de chicos y vendedores de helados. No se dijeron nada, pero temblaban como de felicidad y sin mirarse.[...]. El florista estaba a un lado de la plaza, y él fue a pararse ante el canasto montado en caballetes y eligió dos ramos de pensamientos. Alcanzó uno a Clara [...] (p. 133).

Assim, dentro de um espaço delimitado e marcado por alteridades coletivizadas, o casal vive a aventura cotidiana fantásticamente insinuada pela desnormalização e pela não satisfação das expectativas sociais do “outro”, representado pelos fantasmagóricos passageiros, pelo motorista, pelo cobrador e pelo próprio ônibus. Que ameaça real pode advir do absurdo dia a dia? Na dúvida, é melhor não arriscar: “*Cuanto menos nos movamos mejor*” (p. 131).

A aventura do jovem casal, sua persistência de não descer antes, de seguir o risco e ir ao seu destino, parece-nos a superação dos fantasmas sociais que tomam a cidade no dia de ir ao cemitério: a presença de policiais insinua uma busca por fugitivos... os mortos já teriam voltado ao seu lugar...

A narração da absurda aventura – dois jovens enfrentando o mundo coeso da igualdade – é a saída cortazariana, através da literatura, da própria prisão narrativa. O conto, incluído em *Bestiario*, parece reafirmar o início de uma trajetória artística de um jovem escritor que passaria por muitas fugas do lugar-comum ao longo de sua produção literária.

Mesmo num sábado ensolarado, pode haver algo que nos faça aparecer, diferentes, no meio da massa homogênea que cumpre seus rituais. O papel deve ser cumprido, devemos vestir as máscaras protetoras da civilidade. A personagem bem sabe disso: “— *A veces una es tan descuidada – dijo tímidamente Clara –. Cree que lleva todo, y siempre olvida algo*” (p. 131).

Notamos que, após a *situación-límite* imposta pela condição de fantástica alteridade, os dois personagens mantêm a distância proporcionada pela normalidade das ruas, retornam, também, às circunstâncias impostas socialmente, cada um com sua porção de pensamentos: “*Pero cuando siguieron andando (él no volvió a tomarla del brazo) cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con lo suyo y estaba contento*” (p. 133).

No espaço da cidade, a praça é o ponto de fuga, saída da prisão de si. É onde a alteridade é diluída, mas é volta ao anonimato conformado na cidade massificada. É apenas uma moça, Clara, num sábado ensolarado.

“Después del almuerzo”: o outro e os outros

Trata-se de uma narrativa disfarçada por um narrador infantil que trata de uma experiência passada, um fato ocorrido a partir de um passeio. Segundo Paul Alexandru Georgescu, no conto há um exemplo de “*mancha blanca*”, espaço a ser preenchido pelo leitor, já que não é revelado o que ou quem é o monstruoso motivo da aventura vivida pelo protagonista:

Otro admirable cuento construido igualmente sobre el principio de la “mancha blanca” es Después del almuerzo, en el cual un adolescente, agobiado de vergüenza, temor y náusea, se ve obligado a pasear y vigilar a “eso”. ¿Hermano degenerado? ¿Bicho repugnante? ¿Monstruo? Aquí también el desciframiento es polivalente: en la “mancha blanca” puede asomar en cualquier forma la vieja amenaza, hic sunt leones. El múltiple desciframiento de este tipo tiende a la teratología. El monstruo como factor común (GEORGESCU, 1986, p. 214).

O conto é narrado por um menino. A *trama* é bastante simples: o garoto é obrigado pelos pais a levar “ele” para passear na cidade. Há os riscos, e os sentimentos conflitantes são expostos. “*Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto*

leyendo, pero papá y mamá vinieron casi enseguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo” (CORTÁZAR, 1996b, p. 374).

Dentro da casa, há a autoridade dos pais e a tia *Encarnación*. A boa tia compreende que o menino “*estaba desesperado por tener que salir con él [...]*” e lhe dá uma moeda: “*Para que te compres alguna cosa*”, porém faz uma reecomendação: “*Y no te olvides de darle un poco, es preferible*” (p. 374).

“Ele”, o outro, ocupa sempre lugares determinados dentro da “casa”, fora do convívio familiar: “*en la pieza del fondo, donde siempre le gusta meterse por la tarde. [...] Lo encontré en un rincón del cuarto*”. No espaço da *normalidade*, os pais estão na sala “*jugando las damas*”. A casa é o território marcado, onde as pessoas e também “ele” estão dispostos em seus lugares, onde tudo é regrado e a aparência normal reveste a cotidianidade familiar. A aventura é a saída do espaço domiciliar ao espaço externo do bairro e da cidade, pela primeira vez em companhia do outro. “*Nunca me habían pedido que lo llevara al centro, era injusto que me lo pidieran porque sabían muy bien que la única vez que me habían obligado a pasearlo por la vereda había ocurrido esa cosa horrible con el gato de los Álvarez*” (p. 375).

Existe um dado anterior, “algo” ocorrido com um gato de uma família vizinha, causado por “ele”. Então, o jovem sai à cidade com a obrigação de levá-lo (um passeio imposto pelos pais através da cidade da obrigação). Pelas ruas molhadas de Buenos Aires inicia-se a aventura: “*Yo hacía lo posible para cruzar por las partes más secas y no mojarme los zapatos nuevos, pero enseguida vi que a él le gustaba meterse en el agua*” (p. 375).

O passeio imposto assume diferente conotação. O *flâneur* infantil dará lugar ao *responsável pelo outro*. A leitura da cidade não será mais prazerosa: é a rua da obrigação, da autoridade, da responsabilidade e da consciência. Como diz Olgária Matos sobre a cidade da memória, a cidade da infância: “À cidade absolutamente visível – racionalista e abstrata – se contrapõe a cidade infantil e alegórica, a cidade labiríntica com a qual a criança estabelece pactos secretos” (MATOS, 1989, p. 80).

O menino contrapõe ao passeio obrigatório o seu caminhar despreocupado pelas ruas, que são lidas por olhos que conhecem os caminhos, a topografia mental que já faz parte de seu ser no mundo, já que ele está inserido, integra a própria estrutura física do bairro:

Además yo estoy acostumbrado a andar por las calles con las manos en los bolsillos del pantalón, silbando o mascando chicle, o leyendo las historietas mientras con la parte de abajo

de los ojos voy adivinando las baldosas de las veredas que conozco perfectamente desde mi casa hasta el tranvía, de modo que sé cuándo paso delante de la casa de Tita o cuándo voy a llegar a la esquina de Carabobo (CORTÁZAR, 1996b, p. 375).

A relação com os “outros” habitantes também é conflitante, já que um menino passeando não atrai a atenção, porém, ao passear com “ele” as coisas mudam, sua condição anônima se desfaz perante os olhares que o notam, o analisam:

No quiero mentir, en realidad no me importaba tanto que nos miraban (que lo miraban a él, y a mí que lo llevaba de paseo)[...][...] Y ahora no podía hacer nada de eso, y el pañuelo me empezaba a mojar el forro del bolsillo y sentía la humedad en la pierna, era como para no creer en tanta mala suerte junta (p. 375).

Há vários signos que definem a outridade, os adultos transeuntes que parecem observá-los: “*una señora, los pasajeros, la gente, el guarda, alguien, las personas, cuatro o cinco idiotas [...]*” (p. 376) “[...] *y dos o tres veces me di cuenta de que **alguien** le hacía algún comentario a **otro** [...]*” (p. 378, grifo nosso).

A primeira parte do “passeio” ocorre no bonde, outro espaço fechado, meio de transporte de individualidades coletivizadas e independentes:

A esa hora el tranvía viene bastante vacío, y yo rogaba que pudiéramos sentarnos en el mismo asiento, poniéndolo a él del lado de la ventanilla para que molestara menos. No es que se mueva demasiado, pero a la gente le molesta lo mismo y yo comprendo (p. 375).

O observador infantil joga com as possibilidades de passar despercebido no bonde, observa as pessoas, mede as circunstâncias: “*Los pasajeros no se fijaban mucho, a esa hora la gente va haciendo la digestión y está medio dormida con los barquinazos del tranvía*” (p. 375). Claro, na jornada do menino deve estar presente o jogo. Para medir o espaço percorrido, ele tem seu próprio velocímetro adaptado: “*Entonces me puse a contar hasta diez, igual que en las peleas, y eso venía a ser más o menos media cuadra*” (p. 376). Depois de conseguir viajar e descer do bonde, eles chegam à cidade, que é descrita em seus pontos favoritos pelo garoto, misto de observação e história:

A mí me gusta mucho la Plaza de Mayo, cuando me hablan del centro pienso enseguida en la Plaza de Mayo. Me gusta por las palomas, por la Casa de Gobierno y porque trae tantos recuerdos de historia, de las bombas que cayeron cuando hubo revolución (p. 377).

A tática do menino para ocultar-se é descrita. Ele sente vontade de ir a uma leiteria, sabe que será observado e conclui: *“En la calle la gente se cruza y cada uno sigue viaje, sobre todo en San Martín que está lleno de bancos y oficinas y todo el mundo anda apurado con portafolios debajo del brazo” (p. 378).*

No tráfego da cidade, com o outro, ele sofre e deseja:

[...] y al final tuve miedo de veras, [...] y en un momento en que paró el tráfico lo agarré bien y cerré los ojos y tiré para adelante doblándome casi en dos, y cuando estuvimos en la plaza lo solté, seguí dando unos pasos solo, y después volví para atrás y hubiera querido que se muriera, que ya estuviera muerto, o que papá y mamá estuvieran muertos, y yo también al fin y al cabo, que todos estuvieran muertos y enterrados menos tía Encarnación (p. 378).

Depois do desejo de morte e renúncia, a motivação infantil se desfaz, tudo muda:

Pero esas cosas pasan enseguida, vimos que había un banco muy lindo completamente vacío, y yo lo sujeté sin tironearlo y fuimos a ponernos en ese banco y a mirar a las palomas que por suerte no se dejan agarrar como los gatos. Compré manises y caramelos, le fui dando de las dos cosas y estábamos bastante bien con ese sol que hay por la tarde en la Plaza de Mayo y la gente que va de un lado a otro (p. 378).

Mas a frase seguinte vai trazer outra mudança de ânimo, outra motivação, uma possibilidade de se livrar daquilo que tira sua liberdade, que o iguala à gente que trafega pela cidade, que lhe impõe a responsabilidade adulta: *“Yo no sé en qué momento me vino la idea de abandonarlo ahí [...]. Me parece que en ese momento no pensaba en volver a casa ni en la cara de papá y mamá, porque si lo hubiera pensado no habría hecho esa pavada” (p. 378).*

Aí o menino-Cortázar filosofa sobre a dificuldade de viver sequencialmente as ações e, mais importante, sobre a incapacidade de ver causas e consequências, de ter a simultaneidade temporal para antecipar estas últimas: *“Debe ser muy difícil abarcar*

todo al mismo tiempo como hacen los sabios y los historiadores, yo pensé solamente que lo podía abandonar ahí y andar solo por el centro con las manos en el bolsillo” (p. 379).

A consciência do narrador da estupidez de seu desesperado ato libertário na Plaza de Mayo – já que fala de uma experiência vivida e passada – demonstra o aprendizado adquirido na jornada iniciática: o ato *adulto* de assumir responsabilidade pelo *outro*. O menino o abandona, liberta-se, mas caminhando pelo *paseo Colón* (zona de prostituição), “*esa calle donde mamá dice que no deben ir los niños solos*”, mas que, na prática da observação *in loco* (“*es una avenida como cualquier otra*”), descobre, após vertigem e calafrios, em meio a uma mancha verde, “*la cara de papá*” – real representante da ordem familiar da qual não se escapa em uma fuga na cidade. A consciência da responsabilidade o faz voltar rapidamente. Agora só resta o resgate do *outro* e o retorno à ordem anterior:

Desde lejos vi que no se había movido del banco, pero seguí corriendo y corriendo hasta llegar al banco, y me tiré como muerto mientras las palomas salían volando asustadas y la gente se daba vuelta con ese aire que toman para mirar a los chicos que corren, como si fuera un pecado (p. 380).

Restam também a frase repetida na memória, “*Lo abandoné*”, “*Lo abandoné*”, e a folha seca no lenço, marca deixada pelo *outro*, que arranha o rosto ao enxugar o suor, marca que funciona como índice da nova situação, pois sabe que seus pais “*estarían contentos de que [el hijo] lo hubiera llevado a pasear al centro*”. Porém, o menino percebe e **pensa**: “*no sé por qué en ese momento se me daba por pensar que también a veces papá y mamá sacaban el pañuelo para secarse, y que también en el pañuelo había una hoja seca que les lastimaba la cara*” (p. 380).

O menino, com sua narrativa que mescla linguagem infantil (notar as repetições de palavras) com dados cultos ou, pelo menos, epistêmicos sobre a natureza do tempo e da história, em sua aventura urbana, sai com a marca da experiência vivida, marca que o faz identificar-se com o mundo adulto de seus próprios pais, ou seja, deixa de ser ele e sua circunstância, após mais um *pequeno fracasso revolucionário cotidiano*. Ou podemos pensar na instauração de *outra cotidianidade*, adulta, em que a liberdade é trocada por reponsabilidade: o passeio. Ele é obrigatório, é um ritual urbano, contemporâneo, iniciático e vem reforçar nossa visão, de acordo com a observação de Agnes Heller:

O homem nasce inserido em sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade em questão. É adulto quem sabe viver por si mesmo sua cotidianidade (HELLER, 1972, p. 18).

Ou seja, esse menino, pequeno *flâneur* que lia as poças d'água, que sabe que correr pelas ruas e praças da cidade não é nenhum “pecado”, tem que cumprir sua função social, resgatar “ele”, trazê-lo de volta para casa, agir “por si mesmo”, como um adulto cumpridor de papéis. De certa forma, o menino deve assumir sua função, voltar – com “ele” – para casa, para “*papá y mamá*”. A marca da experiência vivida, indicada pelas folhas secas no lenço, indica sua nova condição, é indício de um rito de passagem para a vida adulta.

COTIDIANO FANTÁSTICO

Em Cortázar, o cotidiano pode estar, a qualquer momento, sendo invadido pelo insólito, pelo fantástico, pelo onírico. Uma pequena busca pode adquirir características rocambolescas, espirais que brincam com a objetividade linear da retidão cotidiana. Um exemplo dessa busca espiralada, pode ser dado pelo cronópio que tenta sair de casa: “*Un cronopio pequeño buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 487).

Porém, algumas revelações surgem de uma aparente cotidianidade e fazem ruir os alicerces que davam base aos seres que são similares a nós mesmos, humanos contemporâneos que vivem dentro do pragmatismo da vida cotidiana. Se estamos sempre nos referindo a esses aspectos é porque eles são a base da maioria dos textos utilizados em nossa pesquisa. Os contos a seguir são bons exemplos de como os jogos fantásticos de Cortázar subvertem as expectativas desse homem inserido na roda veloz que perpetua a temporalidade cotidiana: podem ocorrer disjunções a partir das passagens que insolitamente surgem em uma esquina, em uma galeria, em um parque, em uma estrada, nas cidades.

“La noche boca arriba”

Agora exemplificarei um ponto fundamental ocorrente em alguns textos de Cortázar. Chamaremos de disjunção espaçotemporal o processo de relativização do tempo e do espaço na estrutura narrativa: outras passagens. Um motociclista acidentado sonha, entre estados de sono febril e vigília, que é um *moteca* perseguido pelos *aztecas*, e ao fim do relato surpreendentemente descobre que há uma inversão de personagens, de sonho e de realidades.

Segunto Zunilda Gertel (1986, p. 286):

La fábula del cuento refiere un hecho cotidiano en la vida de una ciudad moderna. Un motociclista sufre un accidente en una calle céntrica. Herido de gravedad lo trasladan a un hospital donde es sometido a una operación y muere después de un breve estado de alucinación y delirio en que se produce el desdoblamiento de la identidad del personaje en un moteca sacrificado en el rito azteca de la guerra florida.

No conto, o próprio personagem se faz anônimo “[...] porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre – montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones” (CORTÁZAR, 1996b, p. 386). A indefinição do sujeito enunciador vai trazer um espaço mutante, que já nos introduz na dualidade de visões do protagonista. Como diz Fernando Ainsa: “El narrador confundido con el narratario nos comunica los pensamientos y los actos del personaje como si fuera alguien completamente ajeno” (1994, p. 119).

Há o tempo do primeiro narrador: “En la joyería de la esquina vio que eran las nueve [...]. La ambulancia policial llegó a los cinco minutos [...]. Lo llevaron a la sala del radio, y veinte minutos después” (p. 386-387). A moto existe, é real: “[...] se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla” (p. 386). Porém, no tempo do outro, ela será um *insecto de metal*. A ignorância sobre o nome do instrumento médico pode ser uma confusão temporal – os personagens convivendo num tempo histórico do outro: “Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa” (p. 388).

Os tempos e os relatos se inter cruzam, entre o sonho e a vigília ocorrem as disjunções temporais, abrem-se *los agujeros* no real. A comparação entre o cinema e

a realidade exterior estabelece vínculos entre duas realidades: “[...] *como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse*” (p. 388), aparecem os indícios de que havia algo diferente com aqueles sonhos: “*Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores*” (p. 387).

O estado febril do motociclista acidentado permite que o sonho e a realidade se entrecruzem e se reflitam em tempos distintos. O sonho alucinado, ou um estado mental febril, abre espaços a serem representados:

Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes [...]. Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas (p. 388).

A confusão que inicia o sonho, que introduz outra realidade, é a absorção de uma “realidade” por outra. As sensações apagadas que retornam criam, em *flashes*, uma outra composição espaçotemporal, já que os dois mundos do personagem são “memórias atemporais”: “*Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores*” (p. 389). A resposta pode ser dada pela apreensão de outra temporalidade: o tempo sagrado dos pré-colombianos: “*La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres día y tres noches. [...] Pensó en los muchos priesteres que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado*” (p. 388).

Sagrado, mágico e, como tal, soma de temporalidades distintas, a ida ao passado, a partir de um acidente cotidiano urbano, pode ser vista como um voo dentro da temporalidade anárquica do tempo sagrado ou do visionário, como afirma José Miguel Wisnik (1995, p. 283):

Qualquer pessoa que vacila de sono por um instante conhece a sensação de um vertiginoso e incontrolável tempo no espaço de um segundo. No limiar entre a vigília e o sono experimenta-se a sensação de estar fora do tempo. A pessoa que sonha é literalmente um visionário. O visionarismo escapa e entra pelas aberturas mais cotidianas.

A história perde a força de representação quando o real é desvinculado de suas referências espaçotemporais, através das passagens, das convergências e divergências

nos sistemas da física tradicional. A presença de duas *realidades* revela a duplicidade coexistente num “eu” integrado a um tempo histórico definido, superposição de imaginários, vasos comunicantes entre intervalos temporais aparentemente díspares e distantes. Continuamos com Wisnik (1995, p. 284):

O peso da história entra em suspensão mas em inconsolável agitação; o Começo e o Fim, que de hábito ficam entre parênteses, esquecidos da vida normal, querem incorporar-se ao presente. O tempo é tumulto, tempestade, agitação das potências, habitado em regime de urgência por nada menos que a vida, a morte e o renascimento cósmicos. A visão da história social é vazada e varrida pela visão de ciclos maiores que ela.

Os sacrifícios cíclicos na estrutura narrativa, no mundo possível da ficção, desdenham da história e da cronologia. Uma mesa de hospital ou uma mesa de sacrifícios podem ser representações circunstanciais de uma história escrita por mãos poderosas que ignoramos. Entre a cidade contemporânea protegida e a cidade antiga de guerras rituais pode haver elos que destituem do poder o mundo cartesiano. Os sonhos podem ser ligações de tramas das quais fazemos parte sem ter consciência de fazê-lo. O real e o onírico podem ser apenas uma questão de relatividade, de ponto de vista, de foco narrativo. No relato, a surpresa é eficaz, porque nós, leitores, nos identificamos com o motociclista, e não com o asteca de moto, com o moteca, grande ironia de Cortázar.

¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación que de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas (CORTÁZAR, 1996b, p. 390).

Entre a pseudovigília e o pesadelo aparente podem residir fábulas atemporais. O intervalo de tempo pode abarcar um infinito espaço. A cidade pode ser como um sonho ou como um pesadelo:

*Alcanzó a cerrar otra los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una **ciudad asombrosa**, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas* (p. 392, grifo nosso).

Ao fim, a ironia: *la infinita mentira* (e o absurdo) do sonho: apenas uma questão de referencial (relatividade). A vigília de um, o sonho do outro, ou qual (se) sonha? Outro espaço físico em um outro tempo. Retorno a um estágio (anterior ou posterior?) disfarçado de viagem onírica ao futuro (ou ao passado). “*En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras*” (p. 392). Os pretéritos se realizam, as premonições são visões do já sonhado, o visionarismo inverte o tempo dos homens.

O espaço sem tempo, dentro da memória do personagem, é o próprio espaço vago para as pluralidades que podem residir a partir de um fato aparentemente sem grande importância (um acidente urbano), porém o jogo de vida e morte pode existir a partir de uma aparente simplicidade. As “*distancias inmensas*” são oscilações dentro da tradição ocidental das medidas físico-matemáticas, confusão de unidades que funde tempos e espaços. O sonho é o possibilitador, o fio condutor, é, mais uma vez, passagem entre mundos que, historicamente, estão desvinculados e que aparentemente são autoexcludentes. Um visionarismo vindo do passado, a visão do pré-colombiano vem nos esclarecer sobre o fantástico presente que se nos apresenta como real. Então, nesses jogos narrativos com o espaço e o tempo, uma cidade real pode ser a visão fantástica do outro, que pode ser nós mesmos numa outra temporalidade. A descaracterização das fronteiras cartesianas permite a transição espaçotemporal, já visualizada pelas galerias de Benjamin. A percepção de que o sonho é, realmente, do outro nos presenteia com a estranheza e nos permite fazer a velha distinção entre o despertar com a experiência sonhada e o falso despertar dentro do sonho. Entre o sonho real do indígena e o falso sonho do motociclista, reside nossa hesitação fantástica.

A partir da cidade contemporânea ou da cidade ancestral da Guerra Florida – tão estranha em suas luzes quanto aquela outra dum outro tempo – e dos sacrifícios,

o personagem viaja por passagens, arestas temporais que mesclam o cotidiano ao onírico, numa moto ou num inseto de metal, não importa: é tudo uma questão de possibilidades e de referencial, sabe a ciência física contemporânea. A convivência entre temporalidades distintas põe em planos similares o contemporâneo e o mítico. Sacrifícios, que são símbolos, criam elos através da porosidade entre as temporalidades históricas. Tal processo, estruturado de diferentes formas na obra de Cortázar, traça o itinerário do fantástico instaurado no dia a dia urbano, intervenções surreais entre o *impenetrável no cotidiano* e o *cotidiano no impenetrável*. Podemos pensar também, como conclusão da leitura de “La noche boca arriba”, na possibilidade proposta pela ficção de que uma mesa de operações de um hospital e uma mesa sacrificial são simulações pontuais e históricas da ocorrência da morte. Mais ainda: o quanto dados míticos ancestrais podem estar presentes, escamoteados naquilo que chamamos de realidade, e podem aflorar disfarçados de contemporaneidade numa cidade ocidental do fim do século XX.

“El otro cielo”

El otro cielo consta de dos historias entreveradas cuyo personaje central es el yo que las va contando. La probabilidad (incluso la certidumbre) de que una de las historias consista en situaciones imaginarias del narrador-protagonista, no compromete su autonomía literaria. El protagonista reside, alternativamente, bajo dos cielos: el uno se cierne sobre Buenos Aires, alterada por las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial; el otro es el cielo artificial de las galerías y los pasajes del París del siglo pasado (PIZARNIK, 1986, p. 320).

As passagens citadas anteriormente, e ao longo deste estudo, são referências constantes na obra de Cortázar; no conto teremos a passagem como um espaço mágico maravilhoso, um ponto de fuga a partir do desenho arquitetônico da cidade: a galeria. Assim, há uma inversão no conto: já que o personagem sai do moderno capitalismo periférico portenho para a antiga galeria parisiense, ela ainda como última possibilidade de ócio. Segundo Rouanet (1982), a ociosidade moderna tem três representantes: o *flâneur*, o jogador e o estudante. Em “El otro cielo”, o funcionário da bolsa de valores vai retornar à possibilidade do ócio, em uma Paris que respira os últimos sopros de uma ociosidade romântica.

As passagens de Benjamin – a galeria como *símbolo da compreensão de um mundo* (PALMIER, 1998) – são recriadas a partir da própria modernidade periférica de Buenos Aires, funcionando como porta de volta no tempo histórico, ou seja, como opção fantástica *a la Cortázar*, que comenta sobre o trânsito possibilitado ao personagem:

Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de ese pasaje son las galerías cubiertas, que constituyen una especie de territorio aparte que siempre me ha parecido misterioso (apud WOLFF, 1998, p. 31).

O personagem flana através da galeria que será meio de transporte à velha Paris:

Y por eso, si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo, hay ratos en que vuelvo a decirme que ya sería sin tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de Bolsa) (CORTÁZAR, 1996b, p. 390).

A galeria, através das passagens, proporciona a duplicidade que permitirá ao personagem transitar por tempos distintos entre aventuras folhetinescas e a cotidianidade: “*Son esos ámbitos, precisamente, los que sustentan la escritura de Cortázar, dos ciudades y dos lenguas, dos historias y dos literaturas*” (MONDRAGÓN, 1997, p. 122). No conto, a galeria é a passagem benjaminiana, moderna por excelência, já que: “Benjamin foi um dos primeiros a descobrir os mistérios das passagens. As galerias parisienses do século XIX eram corredores que levavam o *flâneur* para outros lugares e tempos” (PEIXOTO, 1993, p. 237).

Porém, em nosso caso, a passagem é uma porta invertida, pois dá acesso ao passado. O protagonista é um futurista viajante no tempo. Através dessa passagem, ele pode recusar a historicidade (sair da indecisão de sobre em quem votará nas próximas eleições, por exemplo) e a vida burguesa de esposa, filhos e observação da paisagem estática das plantas do pátio. Ou seja, ele subverte a visão realista do homem que deve viver o presente para não viver no passado. No conto temos a possibilidade do trânsito: a galeria não é uma passagem de mão única.

Os vasos comunicantes querem se apresentar como dialógicos fragmentos de duas cidades, dois mundos totalmente afastados, aparentemente impossíveis de serem conectados. Segundo Juan Carlos Mondragón (1997, p. 121-122):

Allí encontramos la ambigüedad de dos universos distintos pero acaso complementarios, la articulación que los acerca y el viaje del protagonista en ambos sentidos. Su repaso puede esclarecer de manera modelica el fantástico de Cortázar. [...] una doble vida en dos ciudades, en dos tiempos diferentes y con dos mujeres distintas. Antagonismo y coincidencia entre la París del siglo pasado, que Walter Benjamin denominó la capital del siglo XIX, y la Buenos Aires cosmopolita entre los años 1928 y el final de la segunda guerra mundial.

A ideia das passagens mágicas a partir da vida cotidiana é um emblema literário do fantástico de Cortázar, que parte de referências oscilantes na permeabilidade do real, como deixa explícito no texto *El sentimiento de lo fantástico*:

Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante (CORTÁZAR, 2018c).

A força do olhar da memória é um modo de ver o passado, e quando tal força dispara, há a possibilidade de construção de espaços secretos que vão além dos esconderijos junguianos. O segredo adolescente vai ressuscitar na forma de *interstícios* que desfazem o poder *tirânico* das barreiras espaçotemporais. Daí o cidadão respeitável e trabalhador poder passear na Paris do horror literário do estrangulador. A presença de Laurent/Lautréamont e o amor da prostituta Josiane são fantasias reais que contrabalançam a vida cotidiana do trabalho, da família, das eleições presidenciais e da mulher grávida Irma.

Cortázar, por sua vez, caminha na direção da cidade de seu tocaio, mergulhada na peste do progresso mas igualmente apavorante pela presença de Laurent, o estrangulador – ninguém senão o terrível Conde de Lautréamont, que – travestido de

Laurent, o mal em pessoa – apavora a vida do bairro da Bolsa, das ruas e galerias ao redor (WOLFF, 1998, p. 25)¹⁰.

Cortázar fala de sua capacidade infantil de, através da leitura de *Os tres mosqueteiros*, por exemplo, sair das *coordenadas tirânicas do tempo e do espaço*. Acrescenta:

Quando já era maior e comecei a ter sentimentos de atravessar barreiras temporais, ou barreiras espaciais, já não através de um livro, mas em determinados casos, determinadas esquinas, determinados momentos, onde a linguagem tinha um papel muito, mas muito importante (PREGO; NEPOMUCENO, 1991, p. 57).

A adolescência literária (estética) na qual o jovem escritor se esvaía do cotidiano refaz-se na representação do submundo romântico de uma Paris concebida como espaço encantado, criado a partir de referências livrescas e possibilitado pelas galerias cobertas: passagens desejadas pelo personagem. Mais uma vez, a memória – agora da adolescência também literária – vai instaurar temporalidades e mesclar espaços. Assim pontua Graciela de Sola (1978, p. 70):

La narrativa se desarrolla poemáticamente, en secuencias que vuelven sobre sí mismas y entremezclan momentos distintos; París, Buenos Aires, París, terminación de la guerra, Hiroshima, liberación de París. Al mundo secreto y resguardado empieza a contraponerse con intensidad el de la calle, a cielo abierto, con sus olores acres.

As oposições, porém, não são determinantes, o personagem tem a capacidade de flunar através dos interstícios possibilitados fantasticamente a partir de seu mundo pequeno, comprimido pela história e pelas vicissitudes cotidianas de mero cumpridor de papéis sociais.

10. No texto, o autor fala das relações do conto de Cortázar com o texto “Paris no século XX”, de outro Júlio, o Verne, por quem Cortázar deu exemplos de admiração e sobre quem viu mais que pura ficção científica, mas um antecipador, um visionário literário das possibilidades dialógicas entre realidades possíveis. No texto, Verne descreve a visão futurista passada em 1960. Tal manuscrito foi recusado na época pelo editor e só aparece na França em 1980.

A *patria secreta* é o lugar ambíguo onde o espaço físico da cidade histórica se desvanece e dá lugar ao espaço intermediário entre o desejo adolescente (de uma cidade literária e/ou mnemônica) e a conformidade com o cotidiano adulto; entre o rapaz com revistas de mulheres nuas e pouco dinheiro no bolso e o adulto que trabalha na Bolsa:

En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre (CORTÁZAR, 1996b, p. 590).

Ao contrário, ao final do relato o que resta da pátria visível é o cotidiano, e mesmo não querendo aceitar o fechamento da passagem ao outro mundo, nosso personagem permanece do *lado de cá*, passando o tempo, vivendo a realidade:

Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio (p. 606).

A *patria secreta* atemporal e espacialmente dual revela mais que duplicidade, propõe pontes entre o real e o estético, entre o mundo histórico do cotidiano, as possibilidades fantásticas da narrativa e o peso da tradição (Benjamin, Baudelaire, Júlio Verne). As cidades servem de pontos convergentes, mesmo sendo polos distintos – saídas e passagens –, já que são ícones representativos da realidade ficcional inscrita na memória dos homens.

Entre aventuras folhetinescas, convivendo com o estrangulador Laurent/Lautréamont, guiado libertária e libertinamente pela prostituta Josiane, a outra cidade se descortina, ponte entre mundos culturais, literatura revivificada através do personagem que rompe, naturalmente, as barreiras do tempo e do espaço, transitando entre as duas cidades-mundo: “*empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire*” (p. 390). Mais uma vez vemos as passagens e o duplo sendo temas da ficção de Cortázar, permitindo assim que o personagem protagonista transite entre dois mundos distintos no tempo e no espaço, numa permuta que propicia a criação de um amálgama

narrativo constituído através de disjunções, paradoxo que se resolve literariamente, como ocorre muitas vezes nos mundos cortazarianos, nos fazendo pensar criticamente sobre nossa existência, sobre nossa relação com as possibilidades de trânsitos e deslocamentos simulados pela literatura.

“Axolotl”

Segundo o próprio Cortázar, o conto foi motivado por uma experiência cotidiana: o seu horror diante de um aquário, em Paris, em que estavam os *ajolotes*¹¹, consequente de sua agudização perceptiva característica, que instaurou um desconforto e a consequente fuga do Jardin de Plantes. Inclusive, o autor afirma, em um audiovisual, que “nunca mais” conseguiu retornar ao local, pois acreditava que, naquele dia, havia escapado de algo. O olhar, na narrativa, é fundamental, pois o autor sabia que o animal o percebia e o conto é a proposição de inversão de papéis, ou seja, penetrar no corpo/ser do animal: “*Lo que me obsesionó siempre fue la imposibilidad que tenemos de proyectarnos por lo menos un segundo en la estructura del animal para tener, desde él, una idea de la realidad que capta*” (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p. 54).

Assim, a fantasia é ativada. A penetração na profundidade da criatura no aquário, ou seja, no *real*, vai revelar duplos, através dos traços da simbiose surrealista operada nas estruturas dos seres, nas coisas do dia a dia: “*Surrealista es ese hombre para quien cierta realidad existe, y su misión está en encontrarla*” (CORTÁZAR, 1994, p. 103). A realidade perde hierarquizações tipológicas, então o inusitado pode ser aceito, pois, se pensado, existe, é.

O conto reflete e aprofunda a experiência cotidiana percebida através do olhar que *mergulha* na realidade que já não é mais a *realidade objetiva*, apesar de ser reflexo dela. As possibilidades impossíveis invadem o mundo possível. O pensamento recria a experiência comum a partir do mundo dos homens. O indivíduo

11. “O *axolotl* (do náuatle *axolotl*) (*Ambystoma mexicanum*), também conhecido como axolote, é uma espécie de salamandra que não se desenvolve na fase de larva, permanecendo nesse estado mesmo adultos. É um exemplo de animal neotênico, pois conserva durante toda a vida brânquias externas, uma característica do estado larval. Os axolotes são muito usados em laboratório devido à sua capacidade de regeneração” (WIKIPÉDIA, 2020).

vive a singularidade através do pensamento, da palavra, da leitura. A cena do cotidiano é deformada através da aproximação exacerbada entre observador e objeto observado, e é reconstruída pela linguagem – uma tentativa de exorcizar fantasmas que estão embutidos, escamoteados no mundo civilizado da urbanidade. E tal aproximação se dá através do movimento vertical do olhar, mergulho do pensamento, penetração no universo do outro; criam-se elos atemporais entre o homem civilizado e o peixe asteca, que é larva, metamorfose, máscara, fantasma, aparência, incapacidade de expressão, figura sem palavra, pensamento mudo e abismal. E quebra-se a factualidade histórica do homem que gosta de panteras e leões, que vai ao zoológico numa manhã primaveril parisiense. O encontro com o inusitado parte da referência quase impossível: a minúscula e irradiadora criatura, o *axolotl* em sua denominação ancestral, diferente do *ajolote*, em espanhol. Os elos se fazem. O personagem é visto pelo outro como o patético homem com o rosto colado no vidro do aquário: “*Usted se los come con los ojos’, me decía riendo el guardián, que debía suponerme un poco desequilibrado. No se daba cuenta de que eran ellos los que me devoraban lentamente por los ojos, en un canibalismo de oro*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 383). Porém, a realidade é percebida como imagem invertida, na qual o humano civilizado vê a larva como um mito e por ele é devorado, realidade alternativa, ritual canibalesco. Quando o pensamento é ação, vontade, o mundo é aquele jardim de infância, espaço atemporal em que conceitos como primitivo e civilizado perdem sua razão de ser.

A construção dos espaços de um *dentro* e um *fora* do aquário parece-nos uma reiteração da concepção de que os limites entre a realidade e o sonho, ou entre a sanidade e a loucura são efêmeros ou relativos. A ideia do aquário, em que apenas um vidro serve de separação entre dois mundos, pode representar uma tênue linha divisória, que pode ser abolida ou imposta. No livro *Territorios*, ao comentar as fotografias de loucos encarcerados, Cortázar nos remete à imagem do aquário, que serve de símbolo da divisão, dos limites: “[...] *estoy buscando la rendija de la puerta, rozando esos rumores que se retiran como arañas, negándome a creer en el acuario total, en el pulpo allí y nosotros afuera*” (CORTÁZAR, 1978, p. 94-95). Assim, notamos que a delimitação entre duas formas perceptivas da realidade, e a incomunicabilidade dos loucos, são dados que permeiam o processo de transmutação do personagem: a ultrapassagem dos limites da lógica e a impossibilidade de linguagem comum.

Uma coisa interessante é a forma como o leitor é jogado na estrutura fantástica do conto, sem despistes, “*juego limpio*”, segundo o próprio Cortázar, para que não se sinta enganado. Nós entramos no jogo em andamento. As fronteiras entre a cotidianidade e o inusitado são transpostas nas seguintes frases: “*Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 381).

O que representa, para um humano, “ser” um *axolotl*? O anfíbio, segundo consta, tem um nome em homenagem a um deus asteca. Ser um *axolotl* seria, portando, perder os limites do vidro do aquário que separa o homem do mergulho total na imaginação? O fantástico desfaz as categorias da ordem e da exceção. O conto exemplifica algumas das características genéricas das estruturas narrativas de Cortázar: o duplo, a metamorfose, o pensamento e a consciência da necessidade narrativa são constantes que funcionam como dados do jogo ficcional.

Transformaciones y transfiguraciones presiden el proyecto de Cortázar, que se sustenta en la posibilidad y certeza del tránsito, en desplazamientos irracionales que se suceden transgrediendo coordenadas básicas. [...]. La cisura corporal, que transita entre la contundente metamorfosis, a lo Apuleyo o Kafka, hasta las variadas conocidas del tema del doble, en algunos casos con la pesadilla adicional de la conciencia (MONDRAGÓN, 1997, p. 121).

As formas de desestruturação das expectativas realistas, no conto, ocorrem a partir do mínimo, do cotidianamente pouco, a partir da observação de um animal, um anfíbio (uma larva) no aquário do zoológico. O animal é um ser em metamorfose, um vir a ser, ou o que já foi, um processo. Máscara e fantasma, disfarces e possibilidades de outros lados. Figuras: “*Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 383).

O sentido do jogo, do acaso, mais uma vez, permite as ligações possíveis. Dentro das opções do dia a dia, as escolhas são fundamentais. Nos mundos de Cortázar, os caminhos dentro do ser das cidades, dos mapas rotineiros, podem transformar-se em labirínticos encontros com o fantástico. Então, o aquário dentro da cidade vai revelar elos entre o observador e o observado, entre o irracional e o racional, entre a cotidianidade e o fantástico. A metamorfose é dada com verdade: “*Ahora soy un axolotl*”.

O processo de transformação é o dado fundamental. A mentira literária se instaura como condição *a priori*, a realização do processo, a (quase) comunicação e troca de estado vital é a própria narração: “*El azar me llevó hasta ellos una mañana de primavera en que París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada. Bajé por el bulevar de Port-Royal, tomé St. Marcel y L’Hôpital, vi los verdes entre tanto gris [...]*” (p. 381).

O aquário urbano e a metamorfose: num lugar civilizado e dentro da normalidade. O homem e o peixe trocam de papéis. Surgem correspondências dentro da outra realidade, que é possível de ser vislumbrada a partir da focalização que penetra no mundo, ou na existência, do outro ser. O acesso ao inacessível é dado pela invenção fabulosa das possibilidades.

A penetração nos olhos dos animais, por vários dias, é a passagem sendo sondada, e a metamorfose – a troca, a criação do duplo – é um processo natural: “*Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí*” (p. 384).

O diálogo impossível, compreendido pelo narrador (*axolotl*), é linguisticamente elaborado através da aproximação semântica na ambientação (*inmovilidad, oscuros movimientos, húmedo y oscuro edificio de los acuarios, piso de piedra y musgo, figuras silenciosas e inmóviles, quietud, mundo infinitamente lento y remoto, profundidad insondable*). A luz provém dos olhos do animal: “*Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible luz [...]*” (p. 382). A relação de aproximação com o animal é feita através do olhar, penetração no mundo pelo reconhecimento das semelhanças existentes entre o homem e o *axolotl*, processo que se realiza pela percepção, que não se apoia em similitudes aparentes. A aproximação busca outras similitudes, essências míticas, descartando as aparências: “*La absoluta falta de semejanza entre los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles*” (p. 383).

O *axolotl* poderia representar um espaço entre o pensamento e a expressão, entre o olho que percebe e pensa, mas que não possui a linguagem. O pensamento não é expresso, não há comunicação. O ocioso observador de animais percebe as similitudes profundas, arquetípicas, dentro da civilidade francesa, através do imemorial animal asteca: “*Detrás de esas caras aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable, ¿qué imagen esperaba su hora?*” (p. 383).

Um dado interessante dessa metamorfose é que textualmente ela é indiciada. Então a relação entre eu e outro, entre o ser e seu duplo, nesse conto especificamente, se dá pela simbiose que é trazida em pequenos fragmentos textuais na estrutura narrativa, por exemplo, com uso da primeira pessoa do plural, que nos transmite a fusão entre o homem e o pequeno anfíbio: “*Vi un cuerpecito rosado y como translúcido (pensé en las estatuillas chinas de cristal lechoso), semejante a un pequeño lagarto de quince centímetros, terminado en una cola de pez de una delicadeza extraordinaria, la parte más sensible de **nuestro** cuerpo*” (p. 382, grifo nosso).

No mundo dos homens, no aquário civilizado da cidade, irrompe a imagem que está detrás da máscara/fantasma da metamorfose. Mutações são elaboradas pelo pensamento e pela linguagem, pois o processo é todo muito “natural”: “*No hay nada de extraño en esto [...]*” (p. 381). “*Ahora sé que no hubo nada de extraño, que eso tenía que ocurrir*” (p. 383). A única coisa estranha ocorrida, segundo o narrador, não é a passagem ao estado físico *axolotl*, mas a continuidade do processo mental, do saber-se peixe através do pensamento do homem: “*Sólo una cosa era extraña: seguir pensando como antes, saber*” (p. 384).

O olhar do homem que observava os animais não foi o olhar educado do homem da cidade, foi um olhar que atingiu a profundidade do outro ser, numa relação de troca de experiência vital. Mergulhar no aquário, saber-se modificado em seu ser, vampirismo que consolida o ser e seu duplo, o faz parte de seu outro. O relato narra o processo acabado. O pequeno anfíbio que não se expressa se torna exprimível. E como saída há o texto, elo significativo entre a experiência vital e o outro:

Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. [...]. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl (p. 385).

Assim, a duplicidade cria seres complementários, o que (se) sabe e o que escreve. A passagem aqui é como um desdobramento de dois seres aparentemente díspares e incomunicáveis, elos impossíveis realizados ficcionalmente, situação fantástica, saída da urbanidade civilizada (um aquário de um parque de Paris) refeita pelo pensamento, pela imaginação e pela linguagem. Quem sabe superposição de tempos:

una venganza inmemorial? Assim, a expressão dos pensamentos do ser aprisionado em seu *infierno líquido* é o relato de quem ultrapassou as relações naturais entre animal e ser humano, é a saída das circunstâncias formais entre o homem e seu meio: a urbanidade civilizada que pode irradiar possibilidades outras, metamorfose ocorrida, ou indiciada, na Cidade Luz.

“La autopista del sur ”

Neste relato, publicado em *Todos los fuegos el fuego*, de 1966, numa estrada movimentada por carros velozes, a hiperbólica duração do fato engarrafamento cria uma série de relações entre as pessoas (e automóveis) envolvidas. Segundo Evelin Picon Garfield:

Esta conocida situación adquiere irreales proporciones al prolongarse [...] durante varios meses. A medida que van pasando las estaciones, la gente comienza a organizar un núcleo social en torno a los coches estacionados y finalmente acaba adoptando una rutina como habitantes de la autopista [...] (ALAZRAKI; IVASK; MARCO, 1989, p. 299).

A acomodação à nova situação deflagrada pela durabilidade de relações forçadas pode ser lida como o redimensionamento do espaço, já que o meio de transporte, no caso o carro, é uma velocidade habitada, a estrada é o lugar da passagem, ou de relações passageiras e distantes na momentânea duração de um engarrafamento “normal”. Ao distender o tempo de permanência, o relato aprofunda e reforça o vínculo entre os seres que habitavam seu ambiente veloz. A relação com o outro é condicionada pela ocupação coletiva de um espaço desenhado como lugar de passagem e não um lugar de convivência.

Os personagens são impressões pessoais básicas – indicação de profissão, sexo, entre outros –, e a marca de automóvel é o sobrenome deles: *La muchacha del Dauphine*, *el ingeniero del Peugeot 404*, *las monjas del 2HP*, *hombre pálido que conduce un Caravelle*, *el matrimonio del Peugeot 203*, ou simplesmente são carros nomeados, em que a marca do produto define seus ocupantes: Renault, Simca, Citroën etc. Os diálogos são entre seres e coisas, os espaços são demarcados, é construída uma cidade, assim como a cidade nômade dos acampamentos de caminhoneiros de *Autonautas de la cosmopista*. Cria-se uma teia de situações no longo pesadelo, no trajeto de volta à cidade. A acomodação

a uma situação inusitada, sem questionamentos, aqui é retomada, é a impotência que critica, como em Kafka. Os carros que passam tornam-se personas de seus condutores, a quebra da velocidade na autopista redefine as relações com o espaço e com o outro. As placas e sinalizações agora nada dizem, já que funcionavam como produtoras do diálogo mudo com interlocutores velozes, típico não lugar, e nada dizem da construção da cidade arbitrária criada pela necessidade de associação entre seres que deveriam passar velozmente. Notícias vêm agora das tribos dos extremos da cidade lenta, boatos trazidos por *extrangeiros* de outras partes da cidade formada às pressas, mas que já produziu um modo primitivo de comunicação com os outros:

A veces llegaba un extranjero, alguien que se deslizaba entre los autos viniendo desde el otro lado de la pista o desde las filas exteriores de la derecha, y que traía alguna noticia probablemente falsa repetida de auto en auto a lo largo de calientes kilómetros (CORTÁZAR, 1996b, p. 507).

A palavra estrangeiro é fundamental, pois pensamos em coletividades recém-criadas e já excludentes, os estrangeiros são os que não pertencem a um grupo, ao pequeno território dos comuns, são habitantes de outra parte do engarrafamento, e isso nos diz muito sobre nossa situação nas cidades, nos países, no mundo. Formam-se grupos, interesses comuns e pessoais entram em conflito, crianças, velhos, jovens... e há a bela moça do Dauphine. A cidade conformada e segura, Paris, é o objetivo maior, torna-se a utopia dos habitantes do frágil povoado improvisado. Na solidão prolongada da viagem duradoura, os relacionamentos são busca de apoio, exemplificados na fragilidade da moça indefesa e o cavaleiro salvador:

En alguna de esas noches heladas el ingeniero oyó llorar ahogadamente a la muchacha del Dauphine.[...]. Casi sin resistencia la chica se dejó atraer al 404; el ingeniero la ayudó a tenderse en la cucheta, la abrigó con la única manta[...]. Hacia el amanecer ella le dijo al oído que antes de empezar a llorar había creído ver a lo lejos, sobre la derecha, las luces de una ciudad (p. 518).

O caráter hiperbólico da duração e do tamanho do engarrafamento cria um clima em que as fragilidades humanas têm que conviver com a sobrevivência. A formação do casal efêmero, sem história, sem passado, parece-nos o desejo de criação de elos de

permanência dentro da situação efêmera e inesperada que se deu através de um fato comum: um engarrafamento ocorrido em uma estrada que traz as pessoas de volta à cidade depois das férias no litoral. O relato conclui-se com a volta à normalidade, em que o ritmo veloz refeito transforma as relações que são interrompidas bruscamente. Um exemplo da organização e da técnica: o engenheiro, enamorado pela moça, sentirá a quebra, estranhará a normalidade, pois a exceção, o caso com a mulher, o amor oculto nas noites frias no automóvel já havia se transformado em prazeroza rotina cotidiana. Mas agora tudo se acabava, sem avisos, agradecimentos ou despedidas:

Y él tenía ahí [...] el osito de felpa que Dauphine le había regalado como mascota. Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos [...] después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida (p. 522).

E, assim, a aventura termina: cada qual em sua direção, velozmente, no retorno ao mundo previsto e objetivado, fim de férias, volta à rotineira cotidianidade urbana. Todos de volta à solidão compartilhada nas estradas e na cidade. As possibilidades de novos encontros existem, sobretudo para aqueles que creem nelas. Porém, o narrador termina apontando a direção da cidade, onde perdas e buscas ocorrem todo o tempo, e é para a cidade que todos voltam, velozmente, como cidadãos:

[...] y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante (p. 523).

Saídos da precária cidade de relacionamentos sociais essenciais, todos almejam a cidade propiciadora da invisibilidade anônima provinda das similitudes aparentes. Se Cortázar foi criticado pela relação de seus personagens com os bens, com as coisas do mundo, este relato mostra ironicamente como a identificação entre marcas e modelos é parte da engrenagem contemporânea do consumo e da velocidade que, no caso, foi quebrada pelo engarrafamento, pela convivência de carros (como se fossem casas da cidade-estrada). Mas automóveis levam pessoas em seu interior, e através da

pessoalização de um não lugar – um espaço de trânsito rápido que se torna o ambiente de convívio – Cortázar cria um universo no qual as tramas humanas ocorrem.

Se a datada crítica ideológica de esquerda¹² protestava contra a atitude do escritor de trabalhar com os ícones da sociedade de consumo, é interessante notar que um dos porta-vozes desta sociedade, uma empresa de *marketing*, trabalhando para a fábrica de automóveis Renault, irá se apropriar do conto para vender um discurso que, no nosso entendimento, em realidade, é criticado por Cortázar, diz-nos o gerente de publicidade da empresa: “*Cuando escribió La autopista del sur, tal vez sin saberlo, Cortázar estaba formulando una idea clave para la publicidad de autos: uno lleva el nombre de auto que maneja*” (UN CUENTO..., 2000).

Parece-nos que o discurso e a prática da propaganda estão se apropriando do texto, retirando a ironia da insólita situação descrita pelo autor. A ideia de que as pessoas são catalogadas pelos produtos e serviços que consomem era bem conhecida por Cortázar. As reflexões de um personagem, o engenheiro, que sabe haver perdido a continuidade de um relacionamento propiciado pela situação inusitada não entrariam, acreditamos, na conceituação do discurso da propaganda, que apela para o poder econômico. Porém, o importante para nós é a atualidade da visão de Cortázar. Ele nos fala da própria precariedade das relações humanas no mundo contemporâneo: como a desnormalização e a consequente aproximação espacial e afetiva vão repercutir nos modos de vida dos homens urbanos. No conto, o que está indiciada é a possibilidade de criação de outros vínculos que a velocidade imprimida à vida – e os automóveis são um exemplo de exclusão pela velocidade e posse – não permite.

O poder do discurso publicitário, e da sociedade de consumo, é pausterizar a crítica e vender o seu produto. Desconfiamos se Cortázar concordaria com tal processo de apropriação, mesmo com os cinco mil exemplares de livros brindados aos compradores do automóvel. E o orçamento da propaganda ficou em 450 mil... dólares.

Esse conto exemplifica como as essências humanas, ao se relacionarem obrigatoriamente, serão despertadas em todo seu espectro, quer sejam virtudes quer sejam defeitos, como, ao juntarmos pessoas, formamos cidades que concentram, num espaço-tempo delimitado, o quão demasiada e essencialmente humanos (e urbanos) somos.

12. “*Habría que decirse entonces que hay una poética, una sociología y una moral del consumo en Cortázar*” (PIGLIA, 1998, p. 309).

“La caricia más profunda”

Esse conto não está incluído nos volumes dos *Cuentos completos* – que estamos utilizando como referência principal – e foi publicado na antologia feita pelo próprio autor: *Los relatos, volume II – juegos* (edição com a qual trabalho aqui) e originalmente no “almanaque” *La vuelta al día en ochenta mundos*. O conto relata, em terceira pessoa, através de um enunciador externo à trama, como ocorreu o processo em que o personagem vai entrando na terra, pouco a pouco:

En su casa no le decían nada, pero cada vez le extrañaba más que no se hubiesen dado cuenta. Al principio podía pasar inadvertido y él mismo pensaba que la alucinación o lo que fuera no iba a durar mucho; pero ahora que ya caminaba metido en la tierra hasta los codos no podía ser que sus padres y sus hermanas no lo vieran y tomaran alguna decisión (CORTÁZAR, 1976, p. 259).

Posto rapidamente dentro da problemática, já que o personagem já estava dentro da terra até a altura dos cotovelos, nós, leitores, vamos descobrindo o lento e progressivo processo. O dado fantástico, mais uma vez, é pressuposto inicial da narrativa.

Trabalho, família, namorada, pais, a realidade cotidiana: o mundo da normalidade se vê invadido pelo insólito. O personagem tenta adaptar-se à nova realidade que lhe é imposta, mas a vida prática torna-se impossibilitada, pouco a pouco, num lento mergulho corporal, nada metafísico, ao interior da terra. O mundo da trivialidade cotidiana é buscado. O médico diz que não há nada de errado, mas o cotidiano invadido pela *alucinación o lo que fuera* torna-se parte integrante da vida do protagonista, e conviver com uma alucinação dentro da cotidianidade é difícil. A circunstância fantástica imposta ao personagem desestabiliza a sua relação com o mundo civilizado das relações interpessoais.

E a cidade é parte do mundo do protagonista, o homem urbano vive sua alucinação dentro dos limites urbanos da sua cidade. E Buenos Aires é tratada como um ser exterior que, como os demais, não toma conhecimento da metamorfose sofrida pelo personagem (anônimo). Ou seja, a família, a namorada, os amigos são representantes do mundo exterior, postos no mesmo plano da cidade.

Buenos Aires é mais um dos observadores cegos que não veem sua lenta desapareição, porém, adiante, veremos que o chão da capital, ou sua profundidade, será o único mundo do personagem.

Las primeras horas en que había podido analizar despacio lo que le estaba sucediendo, salvo en su cama, las dedicó a asombrarse de esa inconcebible alienación frente a su madre, su novia y sus hermanas. Su novia, por ejemplo, ¿cómo no se daba cuenta por la presión de su mano en el codo que él tenía varios centímetros menos de estatura? [...]. En cuanto a sus hermanas, que nunca lo habían querido, tenían una oportunidad única para humillarlo ahora que apenas les llegaba al hombro [...]. Nunca pensó demasiado en la ceguera de sus padres porque de alguna manera siempre habían estado ciegos para con sus hijos, pero el resto de la familia, los colegas, Buenos Aires, seguían ahí y lo veían (p. 260-261).

Ironicamente, na metamorfose pessoal e interior do nosso personagem, aparece outro ser que também já foi vítima de uma mudança brutal, só que em sua aparência exterior: “[...] el único cambio importante lo percibían sus ojos casi al nivel del piso: descubrió a muy corta distancia una escupidera, sus zapatillas rojas y una pequeña cucaracha”. E parece-nos que a barata o compreende melhor que as mulheres que o cercavam: as irmãs e a namorada. O diálogo com o inadaptado personagem de Kafka parece latente já que a barata “lo observaba con una atención que jamás le habían dedicado sus hermanas o su novia” (p. 262-263).

No caso do conto de Cortázar, há uma inversão: o personagem sente que sua relação com o mundo físico está se transformando, mas o mundo externo (do cotidiano) continua igual, inclusive sua imagem para os outros. Ou sua imagem é tão insignificadamente integrada que seu desaparecimento não é notado, mas comprovado por ele através da experiência de diminuição da estatura. O fato de sentir-se afundando no solo não tem importância para sua família. É o dado externo que importa. Novo governo, aumento de salários, a perspectiva de compra de eletrodomésticos novos, ou seja, tais fatos são importantes e não o problema pessoal do personagem: “Pareía obvio que sólo él notaba cómo se iba hundiendo cada vez más [...]” (p. 260).

A cama, refúgio, é a célula protetora na sua privacidade e seria a saída para a integração à normalidade:

Imaginaba de a ratos, como en una ilusión infantil, un sistema de camas comunicantes que le permitieran pasar de la suya a esa otra donde lo esperaría su novia, y de ahí a una cama en la oficina y otra en el cine y en el café, un puente de camas por encima de la tierra de Buenos Aires (p. 262).

Adiante falarei das imagens urbanas surreais que compõem muitas das cenas cortazarianas, porém não podemos deixar de marcar a presença desta ponte de camas sobre a cidade de Buenos Aires, onde o privado seria meio de transporte, ou seja, uma ponte de cama a cama composta por muitas outras. Assim, o símbolo da privacidade levaria o personagem por sobre a área pública urbana de Buenos Aires até o outro espaço privado, a ponta dos elos, a cama da namorada, passando pelo escritório e pelo café. Ou seja, a cama é de onde, protegido horizontalmente, seria igual aos outros e poderia esconder seu processo de submersão terrestre na cidade, porém, como um sonho infantil, tal ponte de camas é uma forma fantástica, seria um engenho surreal no espaço arquitetônico da cidade realista.

Com o avanço de seu aprofundamento na terra, o tempo adquire uma velocidade distinta: *“Debía ser el silencio que le daba la impresión de estirar el tiempo, de volverlo interminable, y a la vez el cansancio de sus ojos tan pegados a las cosas iba como alejando las imágenes”* (p. 265).

Um dado interessante: a aproximação do observador com os objetos observados vai criar outra temporalidade, ou seja, será uma quebra da velocidade natural com que se observa normalmente as coisas do mundo. A imobilidade e a falta de campo visual criam um congelamento das imagens, as quais perdem a profundidade na medida inversa em que o protagonista se afunda na terra da cidade.

A prova maior de inadaptação ao mundo – social e físico – da superfície urbana será o encontro com a namorada no espaço público. O personagem já está com os olhos rentes ao solo. Sua visão do tráfego humano é a fuga total do real e a entrada no mundo da *alucinação ou o que fosse*. As imagens da cidade são vistas como uma câmera subjetiva de baixo para cima, e as palavras já não chegam ao destino. Há o silêncio da impossibilidade dialógica. Seu discurso se perde na terra que o devora. Sua palavra e sua voz já não alcançam o “outro lado”. O inadaptado, o fugitivo agora já não faz parte do mundo das horas do relógio, a impossibilidade de relacionar-se com a mulher pode ser a representação da incapacidade de relacionar-se com o mundo do outro ou com os *outros* do mundo:

A seis menos cuarto se vistió sentado al borde de la cama y aprovechando que no había nadie a la vista cruzó el patio [...]. Cuando estuvo en la calle le costó hacerse la idea de que innumerables pares de zapatos que le pasaban a la altura de los ojos no iban a golpearlo y a pisotearlo, puesto que para los dueños de esos zapatos él no parecía estar allí donde estaba (p. 266).

A descida à profundidade, a fuga do mundo opressivo, a saída para o espaço da alucinação torna-se um dado físico, ao final do processo, quando iria encontrar-se com sua noiva para ir a um cinema ou hotel. É interessante notar a preferência pelo cinema, já que no início do relato ele vai comprar um jornal para ler a crítica de um filme. O protagonista, por fim, percebe que já não é possível ser ouvido, suas palavras não alcançam seu interlocutor. A última possibilidade de ligação com o mundo externo da normalidade superficial lhe é retirada, a impossibilidade de falar à namorada, que já não o percebe, é o auge do processo de saída do personagem do mundo real e previsível que era sua vida: “*Su novia no le contestó, y quizá por eso sólo en ese momento, mientras esperaba una respuesta trivial como su frase, se dio cuenta del silencio*” (p. 266).

Ao final do conto, o desenlace sem surpresas, o desprendimento total, a dolorosa passagem para um outro plano, a anulação da perspectiva de relacionar-se com o mundo da trivialidade cotidiana, com o mundo da normalidade (cafés, amigos, trabalho, família, namorada):

Con un dolor insoportable pudo todavía alzar la cabeza para buscar el rostro de su novia, pero sólo vio las suelas de los zapatos a tal distancia que ya ni siquiera se notaban las imperfecciones. Estiró un brazo y luego el otro, tratando de acariciar esas suelas que tanto decían de la existencia de su pobre novia; con la mano izquierda alcanzó a rozarlas; pero ya la derecha no llegaba, y después ninguna de las dos y ella, por supuesto, esperando (p. 266).

Apesar de a trama nos remeter a uma possível análise psicológica, já que a aversão do protagonista às personagens femininas é flagrante, pois à namorada, “*la besaba el menos posible y se despedía con una frase amable y liviana*” (p. 260), e a uma das irmãs, “*se agachaba un poco para devolverle el frío beso en la mejilla que cambiaban al levantarse*” (p. 262), cremos que, para esta análise, o importante é como a cidade integra toda a narrativa. O solo urbano, pleno de ruídos e sapatos nas ruas, e a cidade nomeada (Buenos Aires) que também ignora o drama vivido pelo personagem são o mundo

real, mas este mundo é que propicia o processo de anulação da individualidade que se torna uma morte, uma descida às profundezas infernais do incomunicável, um inferno sem passagens, sem renovação, rua de mão única. O título do texto diz-nos aquilo que parece não existir, uma forma sensorial e sensual: a carícia impossível num corpo que desaparece retornando a uma origem ancestral fantástica. A fuga do protagonista, o autismo do mundo alucinante que ele constrói reflete a incapacidade de uma saída lógica das teias da cotidianidade burguesa que enredavam a sua vida, seu relacionamento com o outro. As fugas cotidianas de gripes simuladas, a dissimulação leviana no convívio com a família e com a namorada, já não permitem a saída da estrutura diária e do previsível futuro. Aqui não há, como em “El otro cielo”, uma passagem para um mundo paralelo, daí o jogo tender para a alienação total, anulação do corpo, um sepultamento em vida na própria terra que existe abaixo das superfícies urbanas. Pois, parece-nos que, ao final do relato, quando a cidade já não mais o via, ele já havia sido, era uma existência pretérita; agora era algo tragado por ela, esquecido, perdido, incomunicável para a superfície, submerso no silêncio das profundezas urbanas de uma Buenos Aires que o tragara silenciosamente.

URBANIDADES OUTRAS: OS ESPAÇOS URBANOS DA ARTE

Na cidade, há os espaços delimitados para o encontro entre a arte e seu público. Obras e artistas – e o público fruidor – expõem-se e se relacionam. Nos teatros, museus, salas de cinema, imagens, sons, representações de mundos são expostos para o público. E aí, também, Cortázar intervém, redefine relações, propõe novas regras ao jogo estético. Os espaços urbanos da arte são redefinidos pela quebra da naturalidade habitual cotidiana definida socialmente pelo costume. As referências comportamentais e o esteticismo convencional entram em choque com outras visões e reações advindas da instauração de formas diferentes de recepção do fato estético.

O mundo socialmente ajustado pelas convenções presencia a desvinculação com a habitual cotidianidade. A experiência artística confunde-se através das percepções que filtram os estímulos e reelaboram as relações entre artistas, obras e público. A realidade teatral vai além do ato da representação; um documentário que seria mais que um entretenimento anterior ao filme; o ritual antropofágico no recital de um

teatro de província... Os contos a seguir mostram como podem ocorrer mudanças na trivialidade do mundo dentro dos espaços urbanos da arte, nos lugares marcados. O fato estético e sua recepção (des)mascaram-se no fantástico ou no insólito e, mais uma vez, o sistema de expectativas da sociedade conformada se dilui.

O teatro: “Instrucciones para John Howell”

Neste conto, um espectador incidental de uma peça de teatro é levado a participar da trama representada. Ele se torna um ator, entra em um jogo que, aos poucos, vai fundindo ficção representada com fatos vitais: o teatro – *la metáfora invisible* de Ortega y Gasset – é redefinido como um indiciado jogo de vida e morte. O protagonista do conto, paulatinamente, vai perdendo o referencial que separa a vida da representação teatral. “*Un inocente espectador en Londres descubre que no existen espectadores inocentes*”, diria Carlos Fuentes (1992, p. 268).

A partir do que, ao início, parecia um simples jogo entre um espectador e um espetáculo, vai sendo construída uma atmosfera que expande o jogo teatral para além do palco e das paredes do teatro: a trama vai perseguir o protagonista na plateia e nas ruas de Londres.

A primeira frase do relato já adverte sobre a própria essência da representação teatral: “*Pensándolo después – en la calle, en un tren, cruzando campos – todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso*” (CORTÁZAR, 1966, p. 129). Aparece, então, a referência ao teatro do absurdo¹³. Então já somos levados a participar da trama absurda que invade a vida de uma pessoa que entra num teatro, numa tarde outonal da capital inglesa.

13. “Teatro do absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX. Entre os principais dramaturgos ‘do absurdo’ estão o romeno radicado na França Eugène Ionesco (1909-1994), o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), o russo Arthur Adamov (1908-1970), o inglês Harold Pinter (1930-2008) e o espanhol Fernando Arrabal (1932)” (TEATRO..., 2021).

Segundo o próprio narrador – em terceira pessoa –, o absurdo começa no intervalo, quando um homem o leva aos bastidores. Ele pensa que é uma pesquisa ou coisa parecida, mas descobre, através de fragmentos de diálogos, que deverá participar, como ator, do espetáculo. Após alguma reação apenas esboçada, Rice, o protagonista, fala que não quer participar, diz que armaria um escândalo, mas aí a civilidade fala mais alto. Seu interlocutor diz: “*Usted no haría eso [...]. Sería tan poco elegante...*” (p. 131). E para não ser deselegante, não ser posto à mostra como aquele que faz um escândalo dentro do espaço educado do teatro, ele resolve participar da encenação. O clima é de uma civilidade ameaçadora. Mais uma vez, um personagem para cumprir o papel social civilizado sofre uma violência latente, entra num jogo do qual não queria participar e que vai se mostrar como um perigoso jogo existencial: “*No era exactamente una amenaza, aunque los tres hombres lo rodeaban de una manera que exigía la obediencia o la lucha abierta*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 449).

Uma frase de um dos homens do teatro soa como a confirmação da relatividade que é imposta na categorização dos papéis a serem desempenhados pelo inocente espectador que deverá atuar de outra forma dentro do jogo: “*Usted se da muy bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howel*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 571). Rice deixa de ser espectador, deixa de ser Rice, não se torna ator, mas sim a corporização do personagem: duplicidade ou fragmentação pessoal imposta?

E o nosso protagonista/personagem/ator entra em cena, torna-se um mero cumpridor do papel no jogo do palco, diálogos sem importância se desenvolvem – na trama, ele (Howel) é um marido enganado por Eva, que o trai com Michael. O personagem do conto só pensa em passar o mais rapidamente possível pela situação absurda – e sua própria temporalidade – na qual estava envolvido: “*Todo estaba en resistir, en hacer frente a un tiempo interminablemente tenso, ser más fuerte que la torpe coalición que pretendía convertirlo en un pelele*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 450). O termo utilizado por Cortázar (*pelele*) é muito interessante, já que se trata, em sua primeira acepção, de um boneco de trapos ou palha que é atirado para o alto em festividades populares. Ou seja, mais que uma marionete, que é manipulada, o *pelele* sofre as agruras do acaso. Dentro da peça, uma frase de Eva que parece não pertencer ao texto teatral deixa dúvidas, mexe com o caráter puramente lúdico do espetáculo: “[...] y exactamente después de la última palabra dicha con voz clarísima, junto a la oreja de Rice murmuró: ‘No dejes que me maten’, y sin transición volvió a su voz profesional para

quejarse de la soledad y del abandono” (CORTÁZAR, 1996b, p. 577). A falta de transição na mudança do tom de voz e a frase murmurada vão ser índices de que o jogo era mais sério do que se supusera.

Os atores, ao fim do ato, parecem tornar-se algo ambíguo, seres não pessoais: *“figuras que súbitamente bajaran un peldaño invisible: disminuidos, indiferentes [...]”* (p. 578). As figuras são constantes na obra de Cortázar: representações mais que seres, funções mais que personagens. E, no caso do conto, tais figuras são potencializadas, pois são seres que representam outros seres, ou seja, fantasmagoria dupla, estruturas ambivalentes que representam mais que existem.

Na volta para o palco, depois de beber dois copos de uísque, o protagonista resolve subverter os textos, passa a agir de acordo com sua vontade e não de acordo com as regras do jogo, regras essas que são construídas dentro da própria estrutura lúdica do espetáculo: *“Ya ha visto cómo se van descubriendo los juegos”, “no se trata de tener planes preconcebidos”* (CORTÁZAR, 2018a, p. 450-451). Mas Rice, depois de escutar as instruções dadas para Howel, com os ânimos exaltados pelo álcool, desprende-se do personagem:

Sostenido por el alcohol y por algo que era como un lento volver hacia sí mismo que lo iba llenando de una fría cólera, descubrió sin esfuerzo el sentido de las instrucciones, la preparación de la trama que debía hacer crisis en el último acto. [...] siguió marchando contra la corriente, violando poco a poco las instrucciones en una esgrima feroz y absurda contra actores habilísimos que se esforzaban en hacerlo volver a su papel [...], pero él se les escapaba de nuevo para ayudar de alguna manera a Eva (CORTÁZAR, 1996b, p. 574-575).

O ator e o espectador começam a fazer parte da trama que agora transcende à simples representação teatral. Rice/Howel formam uma terceira persona híbrida, os mundos da ficção e da realidade deixam de ser excludentes. Na trama porosa, personagem, ator e espectador estão agora unidos numa trama dirigida sabe-se lá por quais desígnios. Assim sendo, Rice sai do jogo, no intervalo é destituído de sua peruca e seus óculos, caracterização de Howel, e é expulso do teatro. Fora do espaço mágico, nos becos da cidade, sente frio, pensa pragmaticamente: *“Hijos de perra, me voy a pescar una pulmonía”* (CORTÁZAR, 2018a, p. 452). Veste sua roupa, retoma sua persona, volta ao teatro na condição de espectador, comenta com um passivo vizinho

de poltrona sobre a troca de atores no meio da peça, a resposta vem irônica: “*ya no se sabe con estos autores jóvenes*”, e a conclusão segue na mesma linha de passividade acrítica: “*Todo es símbolo, supongo*” (p. 452). Depois do burburinho inicial causado pela troca de atores, a plateia é dominada novamente pela ilusão teatral. Mas a lembrança de outra frase de Eva o faz pensar em sua participação na trama: “*Quédate conmigo hasta el final*”. Por não ter respeitado as regras do jogo, ou por ter traído um pacto absurdo, Rice analisa criticamente as ações do outro Howel que está no palco, pensa nos seus atos inconvenientes e, antevendo “*el bueno tono previo a las catástrofes*”, foge para a rua, tenta escapar do espaço em que representação e vida se fundem illogicamente. Corre pelas ruas da cidade, foge não sabe de quem ou do quê. Passos o perseguem, a trama ilusória toma proporções de realidade, há uma ponte, uma saída, uma passagem para um outro lado, e é para lá que ele quer ir:

Era ilógico, los pasos también podrían seguirlo por el puente, por cualquier callejuela de la otra orilla; y sin embargo eligió el puente, corrió a favor de un viento que lo ayudó a dejar atrás el río y perderse en un laberinto que no conocía hasta llegar a una zona mal alumbrada (p. 453).

Ao final, descobre que os passos que o perseguem são do outro Howel, que, como ele, também tentou salvar Eva e ignora o desfecho do teatro do absurdo do qual participaram ou participam. Os dois agora se sabem perseguidos, resolvem separar-se, pois “*Tal vez uno de los dos pueda escapar*” (p. 454).

Finalizando o conto, resta a cidade, o labirinto de ruas, rios e pontes que poderiam ser a possibilidade de fuga dessas personas, tentativa de saída de um destino traçado a partir do jogo teatral do qual participara por passividade e para não ser deselegante.

Concluindo, queremos fazer notar como, mais uma vez, dentro do espaço civilizado e preparado para o absurdo, há o trânsito entre realidade e ficção, entre jogo e trama, entre o mundo lúdico e o mundo real. Ou seja, um simples jogo de representação pode tornar-se um vital jogo de azar no qual as barreiras entre atores e espectadores – papéis desempenhados civilizadamente – podem tomar proporções de luta existencial. E o pior, a perseguição iniciada a partir do teatro – o território cristalizado do absurdo – continua crescendo dentro dos labirintos urbanos da racional cidade de Londres, fazendo do personagem um fugitivo da trama absurda; teias invisíveis, mas

presentes na vida do homem comum. Sobre esse conto, Cortázar conta, no texto *El sentimiento de lo fantástico*, que, anos após publicá-lo, recebeu uma carta de uma pessoa que se chamava John Howell, um estudante da Universidade de Columbia que disse haver passado por uma situação semelhante à vivida pelo protagonista e que, depois, descobriu numa livraria o livro com o conto:

El año pasado recibí desde Nueva York una carta firmada por una persona que se llama John Howell. Esa persona me decía lo siguiente: “Yo me llamo John Howell, soy un estudiante de la universidad de Columbia, y me ha sucedido esto; yo había leído varios libros suyos, que me habían gustado, que me habían interesado, a tal punto que estuve en París hace dos años y por timidez no me animé a buscarlo y hablar con usted. En el hotel escribí un cuento en el cual usted es el protagonista, es decir que, como París me ha gustado mucho, y usted vive en París, me pareció un homenaje, una prueba de amistad, aunque no nos conociéramos, hacerlo intervenir a usted como personaje. Luego, volví a N.Y, me encontré con un amigo que tiene un conjunto de teatro de aficionados y me invitó a participar en una representación; yo no soy actor, decía John, y no tenía muchas ganas de hacer eso, pero mi amigo insistió porque había otro actor enfermo. Insistió y entonces yo me aprendí el papel en dos o tres días y me divertí bastante. En ese momento entré en una librería y encontré un libro de cuentos suyos donde había un cuento que se llamaba “Instrucciones para John Howell”. ¿Cómo puede usted explicarme esto[?] (CORTÁZAR, 2018c).

Ou seja, com essa história ilustrativa, Cortázar reafirma a relação entre arte e vida, relação sempre e de diversas formas posta em evidência em sua obra. Brinca e problematiza, a partir de fatos do “mundo real”, as permeáveis relações entre a “realidade” e a ficção, redefine os trânsitos possíveis, continuidades e contiguidades que radicalizam as possibilidades de ficcionalização. Tais considerações, juntamente com outras diversas formas de elaboração textual, dialogam com as teorias de Wolfgang Iser, que diz que o processo de ficcionalizar é uma característica antropológica da humanidade. Se, nas cidades, perdemos tal capacidade, Cortázar nos traz um vislumbre de narrativas que questionam as barreiras que separam a vida da arte, que questionam profundamente os alicerces então fragilizados que aparentemente nos dão apoio, mas que, por outro lado, nos prendem ao cotidiano e às apreensões panorâmicas e sem profundidade da vida.

Fotografia: “Las babas del diablo” e “Apocalipsis de Solentiname”

“Las babas del diablo”, que já se tornou um clássico entre muitas outras obras de Cortázar, foi analisado e discutido sob muitos aspectos. Delimitarei o campo de análise de acordo com a temática, com as relações entre a percepção da paisagem urbana – *la punta de la isla, donde la íntima placita me gusta y me regusta* –, seu congelamento pela fotografia e sua ampliação operada pela releitura do protagonista. O poder ficcional do relato de Michel, o protagonista, já se apresenta como um problema a ser superado pela linguagem. As primeiras frases do texto são um metatexto que discute a impossibilidade da narrativa sequencial falar da simultaneidade fragmentária captada pela fotografia: “*Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 214).

A ordenação discursiva é, também, tentativa de ampliação da cena através da palavra: animação dos desejos e tramas vividos pelos personagens no espaço fragmentado da cidade. O próprio narrador tem problemas para contar a história. Vai narrar por incapacidade de poder ser simultâneo, que a máquina escrevesse sozinha, como a outra máquina: a fotográfica, que dispararia automaticamente, sem o dedo impulsionador do gatilho que congela o tempo:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella – la mujer rubia – y las nubes (p. 214).

A incapacidade narrativa ocorre, ventila-se a ideia de uma escrita *realmente* automática, como intuíram os surrealistas. A fotografia e a escrita desvinculadas de um sujeito emissor ou provocador é a tentativa de isenção de um narrador que já está totalmente inserido na trama a ser narrada. A fixação da imagem real (a fotografia) e a representação linguística (o texto) seriam formas fragmentárias de descrição da totalidade da trama. A agudização da percepção, mais uma vez, é o que possibilitará a ampliação e a leitura do fragmento contido na fotografia. Desta

forma, a fotografia e a literatura permitem a abertura para *algo que trasciende la anécdota visual o literaria*.

O narrador dúbio, que não sabe como assumir o discurso e contar sua história, dá lugar – a partir do sétimo parágrafo – a um narrador em terceira pessoa, aquele que já possui a *distância* que possibilitará o desenvolvimento da narração. Como se o distanciamento permitisse uma melhor focalização do fato que é a foto. Porém, notamos que há uma confusão entre as primeiras pessoas do singular e do plural, e uma terceira pessoa: “*Nunca se sabrá cómo **hay** que contar esto*” (primeira frase do texto) – o verbo haver na terceira pessoa despersonaliza, torna impreciso o sujeito emissor. “*De repente **me pregunto** por qué **tengo** que contar esto*” (p. 214). Ainda na dúvida, o narrador se assume enquanto veículo literário da trama. Porém, a partir do sétimo parágrafo entra em cena um narrador em terceira pessoa, totalmente onisciente, que depois também se diluirá nas polifônicas vozes que representam Michel: “*Roberto Michel, franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas, salió del número 11 de la rue Monsieur-le-Prince el domingo 7 de noviembre del año en curso*” (p. 215).

A consciência do narrador da incapacidade de relatar a imagem que se tornara trama revela uma possibilidade insólita: se as máquinas (de escrever e de fotografar) pudessem automaticamente revelar/descrever os acontecimentos. Ocorre o conflito de linguagens a ser superado pela literatura, ou um utópico fluxo da (in)consciência das máquinas? O problema do protagonista, então, é, estruturalmente, narrativo: como usar a sequencial linguagem escrita convivendo com a incapacidade de ser simultâneo; que a máquina escrevesse sozinha, que a máquina fotografasse, revelasse e interpretasse. Cortázar dá importância às máquinas no sentido de torná-las mais ativas dentro do processo de ampliação significativa da literatura (como os relógios, elevadores, metrô, carros etc.).

A fotografia e a literatura unidas ideológica e formalmente no relato vão permitir a simbiose entre diferentes linguagens. A duplicidade da realidade aparente, o aprofundamento (ampliação) de um fragmento imagético da paisagem é resultado da agudização da percepção desta mesma realidade. O fragmento da paisagem eternizada na captação do instante – a fotografia – vai impulsionar a releitura daquele instante, a busca da essência irá fundir as linguagens, o que problematizará a escritura (expressão da imagem) e, conseqüentemente, a existência do personagem/narrador/fotógrafo Michel, também um ser bifurcado, que se revela duplo

através da memória narrativa. E, para relatar, a saída é a imaginação ficcional: voo no espaço-tempo literário:

Y ya que vamos a contarle pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, sacar fotos (porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo) (p. 215).

O fotógrafo/flâneur, que oscila entre um “eu” e um “nós”, ou seja, que aponta a característica da duplicidade, sai com os olhos voltados para a cidade iluminada, para as coisas do mundo. E, através da leitura, descemos com ele ao seu tempo/espaço. Como na cidade onírica de 62: *modelo para armar*, temos que baixar através das frestas espaçotemporais do discurso e iniciar o percurso pela aventura. Entre a paisagem e o olhar, o objeto mediador câmera fotográfica particulariza a visão da realidade que se antepõe ao observador. O discurso também é intermediado por ele, agora narrador, com a mediação do tipo grafado pela Remington: a palavra.

Mesmo sem vontade de fotografar, a luz do fósforo que acende o cigarro – pausa contemplativa – reflete na imagem circundante (abertura da percepção, ampliação do foco, do ângulo). E ali estão a praça, a mulher, o jovem (e o carro parado):

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita [...] me gusta y me regusta. [...]. No tenía ganas de sacar fotos y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito (p. 216).

As imagens das figuras humanas começam a ser revistas, relidas. A cena aparentemente banal e corriqueira da praça quase deserta é redescoberta pelo olhar/foco de Michel e por seu pensamento. O olhar vê e o pensamento especula, reflete, espelho mágico revelando outras possibilidades de leitura da imagem:

Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aun- que al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una

pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas (p. 216).

A ambiguidade e dubiedade na leitura da cena põe um dado moral, um casal diferente, com aspecto de mãe e filho. Se o olhar de Michel é dúbio (poderiam ser segundas intenções?), a precisão da máquina será objetiva? A despreensão do observador se desmascara: uma trama imaginária penetra na cena. O observador cogita sobre o que vê; cria, assim, leituras verticais, fabulações. Por exemplo, quem seria o rapaz – um reflexo, um objeto da cena do desejo ou projeção mnemônica revivida?

[...] se lo adivinaba vestido y alimentado por sus padres pero sin un centavo en el bolsillo, teniendo que deliberar con los camaradas antes de decidirse por un café, un coñac, un atado de cigarrillos. Andaría por las calles pensando en las condiscípulas, en lo bueno que sería ir al cine [...] (p. 217).

As imagens narradas criam autonomia enquanto quadro composto por imagens que são fabulosamente decodificadas por aquele que as traduz. O aspecto *multimídia* – cremos não haver anacronia na utilização do termo – compõe o relato em sua forma metaficcional: linguagens fundindo-se e revelando suas possibilidades e deficiências, pensemos na (im)possibilidade narrativa, ou imagética, automática da Contax e da Remington, um casamento surrealista.

O narrador tenta ordenar discursivamente a fusão espaçotemporal que é desvelada ao analisar a paisagem a partir de um fragmento: a fotografia que, ampliada, vai revelar outras maneiras de decodificação da cena. Assim, o personagem tornar-se-á um leitor de um fragmento da realidade, um observador pontual da paisagem em movimento da urbanidade. A leitura dos fragmentos que compõem tais paisagens é tipicamente urbana. A fotografia é um corte e um recorte no real (uma “destruição”), uma fatia do espaço-tempo separada do todo. Este procedimento de parada no movimento da cidade, congelamento do teatro ininterrupto, pode alterar a “realidade urbana”, já que as imagens congeladas do cotidiano – ampliadas e alteradas pela percepção – e seus personagens podem revelar mais do que o movimento incessante oculto. Vejamos como o ato é descrito por Michel, o personagem-narrador:

Levanté la cámara, fingí estudiar un enfoque que no los incluía, y me quedé al acecho, seguro de que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo, si no eligimos la imperceptible fracción esencial. No tuve que esperar mucho (p. 219).

Assim, o espaço e o tempo são retidos pela fotografia que funciona também como passagem a um mundo redefinido em outro tempo: “O fragmento de tempo isolado pelo gesto fotográfico, a partir do momento em que é capturado pelo dispositivo, trágado pelo buraco (pela caixa) negro(a), passa de uma vez, definitivamente para o ‘outro mundo’” (DUBOIS, 1994, p. 169).

Também a fotografia, ao revelar e ampliar um fragmento espaçotemporal, será mais uma passagem entre os *agujeros* da realidade, como também entende Dubois (1994, p. 168): “O ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irredutível”. Porém, na história de Cortázar, a ampliação da imagem captada, o ponto dentro da linha do tempo, toma vida, passa a existir mutante, revelando-se mais a cada ampliação. A *passagem* descortinará a imagem fotográfica que, cinematográfica já, tomará movimentos dentro da observação aguda do protagonista, aquele que dispara a arma e captura a cena.

E é a partir da cena fragmentária eternizada pela fotografia que irá partir o movimento em força centrífuga que dispara da origem imagética em busca de novos sentidos:

Entre os inúmeros gestos de acionar, jogar, pressionar, etc., tornou-se acarretador de consequências o disparo do fotógrafo. Bastava pressionar com um dedo para se fixar um evento num período ilimitado de tempo. O aparelho comunicava instantaneamente o que se poderia chamar de choque póstumo (CANEVACCI, 1993, p. 103).

A desfocalização dos pontos de vista é índice que projeta o desdobramento do personagem, sua diluição enquanto ser único, evidenciando, assim, além da problematização sobre como e por que contar, um outro fato: quem conta a história? A que tempos e a quem pertencem as narrações? Os desdobramentos da narração refletem sobre o próprio ato fotográfico: o tempo da cena; o tempo de abertura e fechamento do obturador: a captação da foto; o tempo da revelação (posterior) e o não tempo do

flash eternizado: a perenidade da imagem captada. Assim, saímos de uma discussão puramente literária para uma reflexão estética sobre a capacidade de renovação do real a partir da agudização da percepção: ampliação e desvelamento de outras realidades contidas na obra, ou na foto.

A dialética consequente da mediação discursiva é reforçada pela opção: a leitura da imagem. Tal procedimento cria a dualidade necessária para a possível integração de linguagens: a cidade é polifônica, e a literatura e a fotografia são duas formas de *olhar* a cidade, de tentativa de leitura de seu discurso fragmentário: “*La ‘ley de la participación’, según Cortázar, consiste en eliminar la dualidad de modo que el sujeto y el objeto se identifiquen*” (BAÉZ BAÉZ, 1993, p. 47-48).

Trabalhando a realidade através de multimeios comunicativos, estéticos, Cortázar desdobra a narrativa em, pelo menos, duas formas de apreensão da paisagem urbana. O *flâneur-fotógrafo* se vê mesclado ao objeto captado pela máquina. Seu problema é: como contar, com as palavras, o que lhe dizia a Contax? A ambiguidade da visão do narrador-fotógrafo, como já apontava David Arrigucci Júnior em *O escorpião encalacrado*, se reflete na ambiguidade formal do texto, que começa falando de suas próprias deficiências enquanto linguagem descritiva da trama inscrita na paisagem congelada e viva da cena fotográfica.

A fotografia, com seu foco/mira, *click/gatilho*, é eternizada pela abertura de possibilidades de percepção simbolizada pelo ato da ampliação. O desdobramento do narrador no outro personagem, a sua leitura do imaginário mundo do adolescente, parece-nos uma projeção temporal a partir da captura da cena urbana e da cena desvelada. Assim, o protagonista se projeta no adolescente e lê suas atitudes. Cabe aqui a ambiguidade do possessivo. Na divagação (projeção?) sobre a criação da corporeidade do rapaz – primeiramente um estranho, e posteriormente uma imagem –, o narrador nos fala da relação do jovem com a cidade.

Por eso tanta calle, todo el río para él (pero sin un centavo) y la ciudad misteriosa de los quince años, con sus signos en las puertas, sus gatos estremecedores, el cartucho de papas fritas a treinta francos, la revista pornográfica doblada en cuatro, la soledad como un vacío en los bolsillos, los encuentros felices, el fervor por tanta cosa incomprensida pero iluminada por un amor total, por la disponibilidad parecida al viento y a las calles (CORTÁZAR, 1996b, p. 218, grifo nosso).

A cidade da juventude traça os itinerários da afirmação individual e sexual do jovem, rituais de passagem modernos e urbanos. Os mapas das cidades são pessoais e intransferíveis, porém há as delimitações territoriais, rituais iniciáticos. Tais delimitações são referenciais que marcam a biografia imaginária do jovem personagem que, saído da observação e da imaginação – ou do desejo – de Michel e, fundamentalmente, saído do cotidiano da cidade, se transforma em motivação obsessiva do narrador. A imagem por ele revelada precisa do desvelamento, sua contextualização no *mundo real*, sempre em movimento.

A *ciudad misteriosa de los quince años* é o passado do narrador projetado na leitura que faz da situação fotografada. Assim, a cidade registrada de onde os personagens provêm – e a trama nela inscrita – é filtrada pela visão pessoal: “*Esta biografía era la del chico y la de cualquier chico, pero a éste lo veía ahora aislado, vuelto único por la presencia de la mujer rubia que seguía hablándole*” (p. 218).

O jovem urbano, sem dinheiro e ávido de aventuras e descobertas, seria a *vítima* perfeita para a catástrofe engendrada pelo narrador? “*Parecía más que nunca un prisionero, la perfecta víctima que ayuda a la catástrofe*” (p. 222). Ou como o fotógrafo poderia intervir no fato acabado? Tais problematizações são fragmentariamente compostas e reunidas nas temporalidades das narrações: a do tempo – passado – da captação da imagem (quando a foto foi tirada); e a do presente narrativo (um mês depois: “*7 de noviembre, justo um mes atrás*”). No interstício de tempo, *agujero* entre a realidade e a representação, que vai da captação pontual da imagem à posterior revelação da foto, a fabulação sobre a possibilidade narrativa da cena é praticada discursivamente.

O rapaz da fotografia é a imagem perdida na memória desejosa do *flâneur-fotógrafo-voyeur*. O pretérito mnemônico é reativado pela força da imagem captada, capturada pelos sentidos do personagem-narrador. A presença do jovem, retida na imagem fotográfica, será um corte na temporalidade objetiva, criação de um espaço fora do tempo que desvela, também, o desejo do observador/fotógrafo. A foto dispara no fotógrafo a saída do mundo real e o projeta na restituição de um “tempo perdido”, fazendo-o mergulhar na memória, que é repetida na conjunção da “realidade objetiva fotografada” com as expectativas e as inflexões, pessoais e imaginadas, da memória do narrador. Assim ele **adivinha** a maquinação, vive a aventura adolescente, entra na história, faz parte da foto, submerge na fantasia proposta pela leitura da trama urbana insinuada pela fotografia: “*Resumiendo, el chico estaba inquieto y se*

podía **adivinar** sin mucho trabajo lo que acababa de ocurrir pocos minutos antes, a lo sumo media hora” (p. 218). Dentro da paisagem captada pela fotografia, além do jovem e da mulher, é percebido um novo personagem: *el hombre de sombrero gris*:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo, porque la gente dentro de un auto detenido casi desaparece, se pierde en esa mísera jaula privada de la belleza que le dan el movimiento y el peligro. Y sin embargo el auto había estado ahí todo el tiempo, formando parte (o deformando esa parte) de la isla. Un auto: como decir un farol de alumbrado, un banco de plaza (p. 218-219).

O automóvel parado, a máquina sem movimento, sem vida, é apenas parte da composição da cena. A velocidade dos meios de transporte – e suas consequências na visão da paisagem e na percepção espaçotemporal – é um dos constituintes na elaboração da cotidianidade urbana, civilizada e fantástica, se a percebemos por outros ângulos, assim nos ensina Cortázar. Assim, desprovido da velocidade e do perigo, o automóvel seria só mais um objeto de cena. Engano: o *hombre del sombrero gris* que o “habitava” será o elo entre a realidade externa e a realidade tecida através da trama fotografada, ampliada e narrada.

Aqui retomamos a questão do congelamento, do efeito estátua provocado pela fotografia. O automóvel estático, parado, é figurativo como um banco de praça. O carro estacionado é parte integrante da paisagem urbana, um ornamento a mais. Porém, ainda que imóvel, o veículo traz um outro personagem, que é percebido dentro do carro, o homem que vai fechar o triângulo – ou o quadrilátero fotográfico vivo? –, que vai ser mais uma peça do jogo. Sabendo-se fotografados, o casal – o rapaz e a mulher – se aproxima, o garoto foge, o homem chega: “*Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de um auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia*” (p. 220). Michel não entrega o filme, surge uma cena no teatro urbano das ruas:

El payaso y la mujer se consultaban en silencio: hacíamos un perfecto triángulo insostenible [...]. No se movían, pero el hombre había dejado caer el diario; me pareció que la

mujer, de espaldas al parapeto, paseaba las manos por la piedra, con el clásico y absurdo gesto del acosado que busca la salida (p. 221).

A imagem das pessoas sobrepõe-se à imagem do “lugar”. O corte na paisagem urbana revela uma trama, já que a opção do personagem é pela foto como traço de um “real” específico: a relação entre uma mulher e um jovem e a presença do homem do carro. A fotografia do *voyeur* capta o referente dúbio, congela a transgressão, atrai possibilidades de leituras posteriores, de acordo com as teorias de Dubois, para quem as imagens transcendem seu referente, apesar de estarem geneticamente ligadas a ele:

[...] a imagem foto torna-se inseparável de sua existência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além da uma afirmação da existência. A foto é em primeiro lugar um índice. Só depois pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (1994, p. 53).

A partir das referências indiciadas pela cena, a leitura fotográfica de Michel se enriquecerá, ainda mais que ele “*es culpable de literatura, de fabricaciones irreales*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 220). A ligação profissional com a literatura (mais um personagem tradutor) e o *hobby* da fotografia caracterizam, também, a essência dupla do personagem. Não podemos nos furtar a dizer que Cortázar foi tradutor e gostava de fotografias e de fotografar.

O ato posterior da revelação e ampliação da foto – “*Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo*” (p. 221) – é tomado de consciência do instante perdido, da cena pretérita enquanto fragmento congelado da realidade cotidiana da cidade – “*recuerdo petrificado*” (p. 221). O tempo de latência da imagem captada e não revelada é transposto, a volta é inevitável, a obsessão pela cena ampliada cada vez mais é instigante. Então começa a transformação: passagem da foto ao cinema, do estático ao movimento; o passado recria-se presente, a foto vive: “*De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose*” (p. 223). Fotografia que se transforma em fotograma, transgressão do tempo/ espaço congelado, animação das estátuas.

A ampliação – “*de ochenta por sesenta*” (p. 222) – irá permitir a entrada na cena. Nosso personagem irá interferir, poderia, quem sabe (?), futuramente intervir na *comédia* ou *catástrofe* através da passagem temporal permitida pela volta ao espaço

gerador da trama. A fixação da imagem introduz um tempo. O passado desvelado revela-se pulsante através do movimento, que é vida mais que imagem. Nosso personagem, então, entra no jogo. O olhar/lente/objetiva vai reler a cena que se origina na imagem: “*íntima placita*” (p. 216) na qual o casal é flagrado e eternizado pela foto, e esta será uma fotografia de ordem surrealista, aquela que apresenta o “real como signo. Uma duplicação que faz coexistir o original e sua cópia, os múltiplos no interior do um” (PEIXOTO, 1993, p. 242).

Ao final do relato, o narrador (ou os narradores – duplos, mais uma vez, “*porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo*” [CORTÁZAR, 1996b, p. 215]), que já está fora do tempo ao iniciar as narrações, se dilui no tempo e no espaço: “[...] (*qué palabra, ahora, qué estúpida mentira*)” (CORTÁZAR, 2018a, p. 244, grifo do autor). É um morto-vivo; “[...] *yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie [...])*” (p. 243) e de quem “[...] *no quedó nada, una frase en francés que jamás habrá de terminarse, una máquina de escribir que cae al suelo, una silla que chirría y tiembla, una niebla*” (p. 249).

E ao personagem desfeito não restam mais figuras humanas na foto, só a paisagem bucólica da ilha, pois o rapaz “*acababa de escaparse [...] aprendiendo por fin a volar sobre la isla, a llegar a la pasarela, a volverse a la ciudad*”. A mulher se desfoca, e só resta o homem que com seu vulto “*borraba la isla, el árbol*” (p. 250). O personagem excluído da foto vai retornar. Michel agora é sua vítima. Segundo Baéz Baéz (1993, p. 54), que interpreta Michel como um duplo do adolescente, em sentido psicológico: “*El hombre se convierte en una suerte de sombra o fantasma que les acosa. De una vez y por todas, Michel tiene que enfrentar al ángel y al demonio que lo habitan*”.

Ao tramar com as duas linguagens, Cortázar irradia possibilidades, já que a fotografia é memória e tentativa de captura e eternização do tempo fragmentário, assim como, também, a sua literatura. A separação do tempo da tomada da cena e sua posterior revelação – as nossas sequências temporais – podem ser o embrião para a fabulação, para as surpresas do desejo, ou para revelação de outras paisagens (como em “Apocalipsis de Solentiname”).

A narrativa tenta capturar a realidade, ampliá-la, associá-la ao mundo das coisas e pessoas, cessar o processo de separação entre imagem e fatos do mundo. O relato, então, desdobra-se como uma revisão do processo fotográfico, comparado ao próprio fazer literário. Relacionado à fotografia, nos esclarece Dubois (1994, p. 314):

Este mesmo princípio de distância também encontrado em ação na fase final de contemplação da imagem fotográfica revelada e estirada. A separação é até o que fundamenta qualquer efeito de olhar sobre uma foto. É ela que induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não para, do ponto de vista da imagem, de passar do aqui-agora da foto para o alhures anterior do objeto, que não cessa de olhar intensamente essa imagem (bom presente, como imagem), de nela submergir, para melhor sentir seu efeito de ausência (espacial e temporal) [...]. Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto mais se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder pegar, abraçar, manipular essa própria coisa.

Mas Michel retoma o tempo através da ampliação da imagem, consegue (assim parece) manipular o passado inscrito imageticamente. O relato de Michel – narrador-morto, ausente – é a consequência da junção (não separação) entre a imagem e a sucessão de fatos da vida. A imagem torna-se ativa, porque impulsiona o narrador para seu mundo de viagens vivas, inscritas na realidade dos personagens.

O narrador – falsário –, porém, é desmascarado. Embora consequentemente suas afirmações também sejam simulações plenas de ambiguidades. A literatura é culpa de um narrador que parte da fotografia e se revela através da tradução de fabulações pessoais transferidas:

Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes. Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad (CORTÁZAR, 1996b, p. 220).

A correspondência, diálogo de linguagens, pode ser pensada a partir da própria relação entre imagem e imaginação, ou seja, no caso leitura/tradução da imagem posteriormente revelada. A cena capturada é depositário de simulacros, plena de possibilidades literárias. A captação fragmentária da paisagem devolve ao fotógrafo o disparo, torna-se início da fabulação existencial das figuras envolvidas na trama imaginada. O “real” do narrador e os seres da trama são entes congelados que, revelados e traduzidos, reviverão a história possível na temporalidade fantástica permitida à ficção.

As experiências individuais tomarão vida, saindo da paisagem capturada no momento da foto, pois esta é um fragmento imagético/espacial de uma trama urbana, com seus personagens típicos: a mulher, o rapaz, o fotógrafo, o homem do carro. Inclusive, é interessante a forma como o automóvel participa da composição da paisagem, ou seja, da trama.

Pode-se notar como, 25 anos depois, Cortázar retomará literariamente o tema da fotografia em “Apocalipsis de Solentiname”. Porém, neste conto, as cenas das fotos (pinturas primitivas feitas por camponeses), posteriormente projetadas (aqui o verbo é de vital importância) nas paredes de um apartamento em Paris, revelam cenas de violência em cidades sul-americanas, ou seja, as cenas são recriadas, o captado dá vez ao oculto. Poderíamos falar de dois tipos de multidimensionalidades distintas, mas, nos dois casos, a fotografia, com seu foco/mira, clique/gatilho, é o ponto de onde partem as leituras possíveis de outros mundos possíveis, com suas tramas e revelações.

Em “Las babas del diablo”, a paisagem urbana e os personagens anônimos que dela participam são esboço, *storyboard* em que a ação posterior (revelada) irá se desenvolver. No relato, a cena externa, a paisagem e os personagens são congelados pela fotografia, revelados e ampliados pelo personagem-narrador (há um narrador em terceira pessoa, também, que nos remete ao duplo, ao desdobramento do protagonista). Os constituintes são isolados e relidos a partir do momento fragmentário registrado pela fotografia. É a partir do fotograma ampliado que a narrativa existirá. A relação do fotógrafo com o espaço (a ilha e a praça) é mediada pelo olhar/gatilho que dispara no alvo, sem saber que ele é múltiplo e mutante:

[...] encerrando-o num labirinto de divagações, do mesmo modo que o mundo múltiplo e caótico desafia e desnorteia a máquina fotográfica [...]. [...] o fotógrafo, enquanto personagem de uma história quase policial, passa de testemunha ocular à vítima da trama, cuja significação busca captar com sua Contax (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973, p. 250).

E tal real fotografável/traduzível narrativamente é o real da paisagem urbana, que possui o elemento humano em sua composição. A fotografia é uma *máquina de memória*. A paisagem da cidade, a partir de seu lugar e das implicações da memória e da experiência individual em sua composição, permitirá que a fotografia extrapole

os limites, já que, filosoficamente, a fotografia é corte e composição. E a imagem se renova enquanto possibilidade de eternização do *flash* – representação daquilo que poderia passar despercebido na marcha veloz do cotidiano.

Para finalizar, notamos que o anjo-adolescente voa para a cidade, retorna para o espaço protetor do anonimato, foge da ilha onde se tramava algo. Ela sai do jogo com a entrada do narrador: “*Por segunda vez se les iba, por segunda vez yo lo ayudaba a escaparse, lo devolvía a su paraíso precario*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 224). A cidade é o refúgio, o paraíso precário de um anjo inocente. Ao sair da casa protetora e da cidade que oculta, o rapaz acaba sendo evidenciado: na praça só estavam ele, a mulher e o sinistro homem de cinza. Voltar para a cidade é tornar ao ambiente familiar imaginado por Michel: “*casa respetable*”; “*esperanza de mamá*”; “*parecerse a papá*”. Seu destino é recomençar a conhecer a sua cidade – espaço repleto de símbolos a serem decifrados: “*comprar novelas o corbatas o botellas de licor*”; “*un café, un coñac*”, “*un atado de cigarrillos*”, “*ir al cine*” (p. 436) –, é aprender a ler *la ciudad con sus signos en las puertas*. Assim, os aspectos domesticados da vida urbana são espelho, leitura do mundo do jovem, representação daquilo que se foi, como uma foto, uma lembrança...

Mais uma vez, o sentido de jogo existencial (“*Jadeando me quedé frente a ellos; no había necesidad de avanzar más, el juego estaba jugado*” [p. 224]) é vitalizado através de uma trama que parte do cotidiano urbano, porém acreditamos que pode ser feita uma avaliação do sentido da fotografia como jogo. Um jogo no qual a escolha individual, a espera da revelação e a posse do momento e da paisagem são os dados que giram na mão daquele que aposta na sua existência. Dubois (1994, p. 15) esclarece-nos sobre as opções lúdicas do ato fotográfico, no qual uma rede de relações interfere, permitindo que processos sejam mais evidentes que ações:

A foto não é apenas imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do **jogo** que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse “ato” não se limita ao gesto da produção propriamente dita da imagem, mas inclui também o ato de sua recepção e sua contemplação.

No jogo existencial da trama cortazariana, as circunstâncias são elaboradas, ou desejadas, por um ser para quem a imaginação pode redesenhar as paisagens e as tramas urbanas nelas contidas. Mas esse ser também se desdobra naquele que “*es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza*” e para quem “*En el fondo, aquella foto había sido una buena acción*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 222). Dessa forma, a volta do anjo ao paraíso precário da cidade e da família, das descobertas e aventuras, pode ser a viagem de retorno, confluência de temporalidades, volta a partir do tempo e das imagens fracionadas e congeladas pela fotografia de uma ilha, de uma cena, da paisagem, da trama que começara nos arredores da grande cidade.

“Apocalipsis de Solentiname”

Esse conto é considerado como um dos maiores exemplos da versão *engajada*, mais visível nos últimos decênios da produção literária de Cortázar. Pretendo, com minhas observações, focalizar os recortes espaciais ocorridos na narrativa, as cidades, os países... e suas representações reveladas e desveladas. Tal narrativa, por sua vez, é construída a partir de um texto na forma de relato de viagem, ou uma crônica jornalística, o que traz o leitor para a realidade do personagem, já que este é o escritor Julio Cortázar. Assim o narrador é o narratário que estabelece um contato entre o texto e a realidade histórica, que autoriza o leitor a penetrar no mundo real. O relato é estruturado a partir de dados biográficos do autor, e a realidade da América pobre é autenticada pela voz narrativa do cidadão, do intelectual, do escritor: “*La otra línea era que Ernesto sabía que yo llegaba a Costa Rica y dale, de su isla había venido en avión porque el pajarito que le lleva las noticias lo tenía informado de que los ticas me planeaban un viaje a Solentiname*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 155). O Ernesto a que se refere o conto é o poeta, sacerdote e ativista político nicaraguense Ernesto Cardenal (1925 – 2020), um dos grandes inovadores da poesia latino-americana e um dos mais destacados representantes da Teologia da Libertação, com sua “opção preferencial pelos pobres”, através de uma leitura marxista dos evangélicos – inclusive seus restos mortais foram enterrados no Arquipélago de Solentiname. O título do conto traz a referência bíblica, Apocalipse, e cita a ilha do arquipélago onde Cardenal fundou uma comunidade camponesa católica com artistas, religiosos, camponeses e artesãos. O relato da viagem da Costa Rica para a

Nicarágua desenvolve-se desde a chegada, passando pelos encontros com a comunidade: “*A Solentiname llegamos entrada la noche, allí esperaban Teresa y William y un poeta gringo y los otros muchachos de la comunidad*” (p. 156). O fato essencial para a narrativa é a exposição de pinturas de pessoas da comunidade, camponeses. As telas, algumas assinadas, outras não (“*todas tan hermosas*”), representam visões de cenas do cotidiano dos habitantes da região. Quando já pensava na volta, o narrador decidiu tirar fotos dos quadros. O filme que restava (casualidade) dispunha do número de fotos igual ao número de telas. Um dado importante, que parece adiantar o fantástico desdobramento da narrativa, é jogado no início do texto, quando o personagem Cortázar fala sobre as surpresas que uma foto tirada e revelada instantaneamente por uma Polaroid pode trazer:

A todos les parecía muy normal eso porque desde luego estaban habituados a servirse de esa cámara, pero yo no, [...], me acuerdo de haberle preguntado a Oscar qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo [...] (p. 156).

O retorno para Paris é a volta à civilidade e ao mundo das convenções, a mudança do espaço físico parece mudar também o real. E é aí, dentro do mundo parisiense, que ocorrerá a ruptura, através da reativação dos fragmentos imagéticos da outra realidade, a da América pobre e revolucionária, ou seja, ocorrerá a metamorfose das imagens fotografadas, que se tonarão revelações de outras imagens. A vida de um escritor famoso em Paris segue seu rumo:

Volví a San José, estuve en La Habana y anduve por ahí haciendo cosas, de vuelta a París con un cansancio lleno de nostalgia, Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y merci monsieur, bonjour madame, los comités, los cines, el vino [...] (p. 157).

O filme com as fotos feitas em Solentiname é posto para revelar por outra pessoa (Claudine); porém, a memória das imagens será despertada, em Paris, numa caminhada por *el barrio latino*. O fragmento da América, o bairro latino, é quem vai disparar a memória da realidade outra, do outro lado, e o desejo de ver as imagens

capturadas pelas fotos daquela comunidade. O embate entre Europa e América, uma eterna contradição vivida e absorvida por Cortázar, aparece no conto como uma revelação superposta entre a civilização aparente e a barbárie, principalmente política, que imperava no Continente durante os anos 1960 e 1970. Cortázar sabia de sua dívida literária com a Europa, como nos esclarece na “Carta a Saúl Sosnowski” (CORTÁZAR, 1994b, p. 59): “[...] *casi me duele repetirlo, pero es penoso verificar que en este terreno las impugnaciones insisten en cerrar los ojos al más evidente de los hechos: el de que Europa, a su manera, fue coautora de mis libros [...]*”. Assim, o fato é que entre a nostalgia de Paris e os recuerdos positivos memorizados e fotografados (a missa, os meninos, os quadros) existe o espaço calado da violência política dos regimes de exceção. Confortavelmente instalado no cotidiano burguês parisiense, o *autor* vai ser surpreendido, através do surgimento das outras imagens, pela realidade dos países e cidades latino-americanas. As fotografias irão transcender as imagens dos quadros que foram capturadas na ilha de Solentiname.

Nesse conto, Cortázar vai fazer com que a realidade política intervenha na ficção através da superposição de realidades. Partindo de uma crônica, ele vai trazer as possibilidades fantásticas através da erupção de outras imagens que também fazem parte da realidade política violenta dos países latino-americanos, criando uma narrativa em que o fantástico irrompe sob a forma de uma intromissão imagética de outros dados da realidade histórica. Assim, o relato:

[...] se organiza a partir de dos ejes: la actitud personal del autor, su compromiso con la realidad política hispanoamericana y su necesidad de denunciarla, lo cual plantea la cuestión de encontrar la técnica adecuada o sea cómo condenar las prácticas represivas de unos estados a partir de la ficción literaria (ZAYAS, 1997, p. 165).

O fantástico surpreende porque estamos, aparentemente, lidando com um relato autobiográfico e verossímil. A colagem de cenas violentas em distintos espaços físicos parece-nos indicar sempre o mundo histórico como um palimpsesto no qual as mensagens (ou imagens) se superpõem. Que outra realidade continental estaria oculta por trás da realidade fragmentariamente fotografada?

O que se revela? O que é revelado? A violência subsistente na atmosfera da pobre América católica. A passagem da pintura para a fotografia, a revelação e a

projeção dos *slides* possibilitam o aparecimento de outras cenas. A *teoria* da foto *polaroid* – intromissão de outras possíveis imagens – se dá praticamente depois do processo de revelação, na leitura pessoal (metamorfoseada, logo fantástica) das imagens capturadas na pobre e utópica ilha do poeta Ernesto Cadernal.

Mais uma vez, há um ponto de ultrapassagem entre os limites impostos pelo real: no texto há o momento de ruptura, quando confortavelmente instalado no apartamento de Paris, ávido de ver as fotos da comunidade, surgem imagens de outras cenas. O narrador, após ultrapassar os limites pragmáticos, percebe que saiu das coordenadas impostas pelo real. Na cidade distante, na Paris civilizada, o grotesco traz outro discurso imagético, a percepção pessoal ultrapassa os limites da técnica, as fotos mostram outra coisa. Podemos dizer que surgiu uma passagem: “*Corrí el cargador y volví a ponerlo en cero, uno no sabe cómo ni por qué hace las cosas cuando ha cruzado un límite que tampoco sabe*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 159).

Em “Apocalipsis de Solentiname” há a convergência, através da superposição – ou substituição – das imagens que seriam o lado sublime de uma história de violência. Nos dois espaços, Paris e América Central, a realidade atravessa a barreira estética. Os quadros, o dado estético da pobre comunidade, por um momento, são ofuscados e dão lugar às imagens de violência das cidades americanas. O conto vai criar três espaços, três realidades distintas: o apartamento, a ilha e a outra realidade insinuada no espaço-tempo do fantástico, do insólito (a violência generalizada e continental). Segundo o próprio Cortázar (1994b, p. 156-157):

Escribir sobre Solentiname era una de las muchas maneras de atacar el oprobio y la opresión desde la literatura, sin caer en “contenidismos” que jamás he aceptado pero entrando con la palabra del escritor. Lo ocurrido en Solentiname me prueba irrefutablemente que nunca fue más necesaria esa permeabilidad, esa ósmosis continua que tiene que haber entre la escritura y la realidad, entre el arte y la realidad; y si eso no es la vida, ¿me dirá usted qué es? ¿De qué le sirve la “vida” a la literatura si el que vive no quiere mirar en torno, no quiere ir a Solentiname?

No conto, o esteticismo, a captação e a pequena discussão acerca dos conteúdos das obras pictóricas dos camponeses são surpreendidos pelas outras imagens que revelam a violência, que superam o ideal bucólico das pinturas fotografadas em Solentiname, imagens apocalípticas em palimpsesto que se sobrepõem às utópicas cenas.

A referência às grandes metrópoles latinas (São Paulo e Buenos Aires) aponta para as cidades sitiadas e violentas, com explosão de bombas, assassinato do menino de Solentiname, corpos no chão, mulheres perseguidas. O espaço das cidades como centros nervosos é flagrado em instantâneos intrusos que desacomodam o observador, revelando o terror: “[...] y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o São Paulo” (p. 159).

O mundo recomposto em seus fragmentos, o mundo do Continente, é representado, nessa cena da “foto”, pela metrópole que pode ser argentina ou brasileira. O projeto de recuperação dos fragmentos imagéticos da violência encontra na cidade um de seus mais fiéis representantes. A cidade é palco dos movimentos populares de resistência. Desta forma, espaços físicos da realidade serão revitalizados pela intrusão em outra perspectiva de apreensão do real: o fato estético. Segundo Adriane Vidal Costa (2009):

As referências a lugares, a personagens (como Ernesto Cardenal) são identificáveis com a história latino-americana. Além disso, Cortázar de fato esteve clandestinamente na ilha de Solentiname em 1976, onde se encontrou com os sandinistas, o que o levou a apoiar definitivamente a causa e o inspirou a escrever o conto. [...] Assinalou que, apesar de ter mostrado no conto a ameaça e o perigo que rondava Solentiname, o relato não guardava nenhuma imagem premonitória do que havia acontecido depois, isto é, a real invasão e destruição da comunidade pela Guarda Nacional em 1977.

Cortázar disse, em entrevista, que não gostaria de ser pensado como o visionário que somente prevê catástrofes, como Tirésias, mas que percebeu, ainda que inconscientemente, a fragilidade da comunidade do padre Ernesto Cardenal, daí a escritura do conto. Então, concluindo esses apontamentos, percebe-se que, por trás do povoado utópico de Solentiname, se revela a violência das cidades (e dos campos) da América Latina. A utopia campestre socialista não apaga as imagens violentas que perduram e são mais fortes, invadindo a Paris civilizada e protetora, distante da bárbara realidade da América Latina. A projeção da violência das ditaduras e dos regimes autoritários invade o cotidiano, toma o apartamento de Paris. Projeta-se também nos atos de resistência das populações oprimidas em cidades que podem ser Buenos Aires ou São Paulo.

Cinema: “Cazador de crepúsculos”

Neste relato, incluído em *Un tal Lucas*, há um devaneio estético. É descrito um projeto cinematográfico de “*una película de esas que llaman documentales*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 284). Porém, o documentário de Cortázar requer espectadores especiais, outro tipo de sala, outra relação com o espaço onde é exibida a fita, e se nega a ser parte da indústria do entretenimento. Ele propõe a criação de uma pedagogia da percepção através da poética da imagem apenas mostrada, representação mimética de um instante do mundo, semelhança entre realidade natural e narração imagética. Um discurso sem história, projeção introspectiva, pausa para o pensamento, para o devaneio. Ele provoca uma relação estética do homem urbano com a paisagem natural, aquela considerada anteriormente como a mais repetida das imagens.

O narrador fala de possibilidades: “*Si yo fuera cineasta me dedicaría a cazar crepúsculos*” (p. 284). Seria um filme minimalista e primário: recuperando a essência do cinema como fotografia – imagem – em movimento, o que revela o conhecimento de que o tempo cinematográfico é, em realidade, uma suspensão da temporalidade através da fragmentação. O problema é que no filme de Cortázar não haveria cortes: através da técnica do plano-sequência, ocorreria o mergulho no ritmo temporal natural do crepúsculo selecionado em seus instantes mais representativos. O filme tentaria recompor o tempo dentro da marcha natural, diferentemente da montagem cinematográfica, mas preservaria, através da supressão do processo de montagem, uma outra temporalidade, contínua, mas que, paradoxalmente, subverteria o ritmo febril das imagens fragmentadas e montadas para dar velocidade. Assim, esclarece-nos Arlindo Machado (1993, p. 101-102):

[...] o cinema não trabalha verdadeiramente com o tempo enquanto categoria significante, uma vez que a impressão de movimento que ele nos dá é um efeito de percepção. [...] violenta a percepção habitual do tempo através de procedimentos sintáticos [...], mas nenhum desses gestos pode afetar estruturalmente a própria imagem.

O filme, então, seria a prisão do processo natural (o crepúsculo), mas, ao mesmo tempo, a apreensão da gênese do ciclo do dia. Crepúsculo: início da noite, início da escuridão noturna, instauração de outra temporalidade dentro dos limites civilizados

de uma sala de cinema. Pois a sala escura também proporciona alterações nas sensações de tempo e espaço ao nos tirar do ritmo exterior de luzes e sombras da cidade.

Como fato estético, o filme busca a plenitude a partir da captação do trivial, o fenômeno natural cotidiano potencializado, extremo da verossimilhança descontextualizada: um crepúsculo na sala escura. No entanto, a cena banalizada, o crepúsculo, é fruto da observação, do estudo, da escolha, ou seja, um processo de busca estética, artística: “*Todo lo tengo estudiado [...] vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 284).

Mas há as impossibilidades financeiras e operacionais, e como o narrador **não** é cineasta, ironicamente, resta o projeto:

De todas maneras creo que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo crepúsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta porque si fuera cineasta tendría que filmar las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica (p. 284).

A narrativa então é um consolo, pois o crepúsculo imaginado e imaginário é a imagem latente, porém imaginariamente presa, industrializada: “*No es así y me consuelo imaginando el crepúsculo ya cazado, durmiendo en su larguísima espiral enlatada*” (p. 284). O filme potencial – *espiral enlatada* – é o produto industrial que não existe realmente, o homem que o projeta (mentalmente) é o artista que sabe que o filme não seria um produto comercial, seria um *entremés* para ser exibido *antes de Brigitte Bardot*.

A imagem bucólica do crepúsculo, mais que uma nostalgia campestre, revela a passividade (falta de ação) do espectador ávido de entretenimento, ilusões preestabelecidas. A narrativa de Cortázar – ou o filme imaginário – vai redefinir a psicologia da experiência cinematográfica ao descaracterizar esta própria experiência. A *fuga voluntária* ao cinema daria lugar ao encontro com o eu. O característico estado passivo do espectador cinematográfico seria substituído: em lugar da sala escura e isolada, o ambiente seria como se o espectador *estuviera en su casa*, poderia conversar ou passear. E as imagens careceriam de trama, de ação, o espectador sairia de seu anonimato (caso conversasse...). Assim, o documentário-*entremés* negaria a própria essência acrítica de um observador cinematográfico, *voyeur* desejoso de aventuras alheias. E sobre a relação entre cinema, sonhos e devaneios, nos diz Hugo Mauerhofer (2018, p. 447):

A experiência cinematográfica oferece material plausível para as fantasias e os sonhos que acalentam inúmeras pessoas. A propósito, mencionemos de passagem a aterradora falta de imaginação do homem moderno: a imprensa, o rádio e o cinema são absolutamente impotentes para suprir em qualquer grau viável esta falta de imaginação, sintoma essencial do homem contemporâneo. O cinema se coloca assim na posição de uma realidade irreal, a meio caminho entre a realidade cotidiana e o sonho meramente pessoal. A experiência do cinema canaliza a imaginação, dando-lhe ainda o alimento de que tanto necessita.

A exibição imaginária do filme, sua narração, é o cruzamento de linguagens. Em realidade, temos a possibilidade: se o poeta cineasta fosse...

Mais uma vez, Cortázar brinca com as constantes espaçotemporais. Seu filme não seria o fotograma montado sintaticamente para dar ideia de movimento e ação, ao contrário, seria a ação natural recolhida em seu tempo “real”, fora da temporalidade artificial do homem urbano contemporâneo. À imagem do crepúsculo escolhido seria acoplada uma trilha sonora incidental, o som “local” ambiente; mas, como a ação é movimento de luz e cores na natureza, o som deixa de pertencer ao espaço filmado, será o som do tempo da imagem única, a eleita pelo poeta-cineasta: “*La película sería muda, o con una banda sonora que registrara solamente los **sonidos contemporáneos** del crepúsculo filmado*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 284, grifo nosso). Seria a fixação de um momento único, já que nenhum crepúsculo é igual a outro; e os sons daquele momento, atrelados àquelas imagens, também seriam únicos.

Se nos basearmos pela definição primitiva¹⁴ da palavra entretenimento, notaremos que a visão de um crepúsculo, alongamento da temporalidade dentro dos limites cronológicos do relógio urbano, será um antientretenimento, já que a imagem crepuscular projetada é um mergulho para o interior, não a distração guiada por motivações exteriores, movimento oposto ao apontado por Mauerhofer (2018, p. 441):

Quando o homem moderno, particularmente o habitante da cidade, deixa a luz natural do dia ou a luz artificial da noite e entra no cinema, opera-se em sua consciência uma mudança psicológica crucial. Do ponto de vista subjetivo, na maioria

14. “Entretener – Deter, fazer demorar ou esperar com promessas ou conversas vãs, etc., para desviar a atenção; distrair” (FERREIRA, 2010).

dos casos, ele vai ao cinema em busca de distração, entretenimento, talvez até instrução, por um bom par de horas.

O texto do filme seria só a identificação e as instruções – legendadas ou em *off* – sobre a forma como o espectador pode assistir (ou não) as imagens que são o que mostram:

Lo que va a verse es el crepúsculo del 7 de junio de 1976, filmado en x, con película M y con cámara fija, sin interrupción durante Z minutos. [...] se le aconseja proceder como si estuviera en su casa y hacer lo que le dé la santa gana; por ejemplo mirar al crepúsculo, darle la espalda, hablar con los demás, pasearse, etcétera (CORTÁZAR, 1996b, p. 284-285).

A conduta circunstancial numa sala de cinema – um espaço urbano cristalizado – é criticada e ironizada: “*las condiciones medievales de las salas cinematográficas*” –; um lugar onde não se pode fumar (sempre a regra, *la prohibición*), segundo o narrador (ou de acordo com as legendas exibidas), um hábito excelente durante um crepúsculo. Porém, seria permitido tomar um trago da bebida – “*del frasquillo de bolsillo*” – que o exibidor venderia no *foyer*. Desta forma, em realidade, o filme negaria o “ritual” de permanência no espaço da sala de exibição conhecido até então.

A projeção do crepúsculo, com suas cores e ritmos, seria a quebra da temporalidade urbana: “*Por experiencia y reloj pulsera sé que un buen crepúsculo no va más allá de veinte minutos entre el clímax y el anticlímax, dos cosas que eliminaría para dejar tan sólo su lento juego interno*” (p. 284). Interrupção do ritmo urbano, uma pausa para introspecção (observação da vida interior pelo próprio sujeito) motivada pela imagem na tela. Desta forma, a projeção não seria um entretenimento, mas sim um movimento de introversão, negação do espetáculo como forma de superficialização dos sentidos e sentimentos.

E a quem se dirigiria esta obra, a quem deveria emocionar (ou fazer pensar) a mensagem escolhida de um espetáculo da natureza invadindo o espaço fechado da sala de exibição? “[...] *a mis semejantes [...] la gente de la ciudad que ve ponerse el sol, si lo ve, detrás del edificio de correos, de los departamentos de enfrente o en un subhorizonte de antenas de televisión o de faroles de alumbrado*” (p. 284).

Ao final, a crítica encobre-se na dúvida das possibilidades. A experiência estética teria boa receptividade do público? Qual seria o valor do “documentário”? Como penetraria a luz do crepúsculo na penumbrosa sala onde as pessoas aguardam Brigitte Bardot? Qual o valor da obra no mundo da cultura do entretenimento? Qual o resultado da amplidão da visão natural, dentro de um espaço tipicamente urbano, no compasso da espera das aventuras virtuais do cinema? O crepúsculo – aparentemente imagem passiva – tiraria a passividade do espectador, fazendo-o pensar... O crepúsculo é imagem do tempo de pensar, de refletir, de voltar-se a si mesmo sem as roupas da civilidade, em que as expectativas preexistem às emoções: *“Imposible predecir el destino de mi película; la gente va al cine para olvidarse de sí misma, y un crepúsculo tiende precisamente a lo contrario, es la hora en que acaso nos vemos un poco más al desnudo [...]”* (p. 285).

Assim, o texto – projeção imaginária do poeta – seria a inversão essencial do sistema de expectativas do público, recuperando, através da imagem, a introspecção, um mergulho a si mesmo, revelando à consciência onde se está; negando as expectativas passivas dos homens da cidade, contradizendo a sala de projeção e suas leis; confrontando as regras convencionais da civilidade urbana à possibilidade do devaneio, à miragem poética. Literariamente construído, o filme narrado é mais uma bofetada no gosto público, quebra de expectativas, prática de socialização, miragem de um fato estético, congelamento da velocidade frenética do ser humano em suas cidades.

“Graffiti”: os homens das cavernas e os bárbaros da civilidade

É uma bela história de amor, de busca. No conto em que o *político* interfere na motivação lúdica, o problema fundamental é a incomunicabilidade dentro de um sistema opressor. No caso, teremos a saída artístico-lúdica da comunicação primitiva: a inscrição nas paredes (muros) da cidade-cárcere-caverna, reavaliando, inclusive o próprio termo, que é trazido para sua essência de inscrição em cavernas. A barbárie (repressão policial indiscriminada) dentro do espaço civilizatório é sugestiva: o relato nos fala da impossibilidade da palavra. O espaço urbano será o lugar da expressão reivindicatória: o político, o estético, o individual, o erótico serão impossibilidades, desencadeando-se assim *outras formas* de tentativa de comunicação, ou seja, de busca de conhecimento.

Mais uma vez há o jogo: *“Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego”* (CORTÁZAR, 1996b, p. 397). Na presença da repressão urbana (a cidade, palco das

manifestações populares), o próprio modo de olhar será uma forma escamoteada, deve haver modos especiais de olhar o que ocorre, pois você pode estar sendo vigiado, olhado, observado por outro. Como olhar os *graffitis*: “[...] *la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los graffiti de frente sino desde la otra acera o en diagonal [...]*” (p. 397).

O dado estético e o fato político se mesclam, as forças da ordem cuidam da propriedade. A quem a cidade sitiada pertence? Assim, mesmo não havendo clara intenção política na manifestação estética do personagem, a repressão cega perseguirá, tentará anular a expressão individual:

Tu propio juego había empezado por aburrimiento, no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad, el toque de queda, la prohibición amenazante de pegar carteles o escribir en los muros. Simplemente te divertía hacer dibujos con tizas de colores [...] (p. 397).

Na cidade sitiada, os tentáculos do poder (*el camión municipal y los empleados*) vão em busca do cumprimento do dever. A Ordem são ordens: *Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas* (p. 397).

Os simples desenhos das crianças são tratados da mesma forma, a cidade de muros limpos, ruas de paredes sem inscrições é o ideal da exclusão promovida pelos autoritarismos. Na cidade-cárcere, a disciplina não deseja manifestações individuais ou coletivas que saiam do centro emanador do poder que oprime. E assim: “*En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo [...]*”. Mas o jogo deve continuar; deve ser diversão perigosa do espírito menino rebelde que quer superar os limites impostos pelo terror: “*quizá por eso te divertía dominar el tuyo y cada tanto elegir el lugar y la hora propicios para hacer el dibujo*” (p. 397).

Qual o perigo de inscrições urbanas? Elas demarcam o território conforme outras possessões do espaço, além de ser uma manifestação individual ou coletiva fora dos padrões tidos como de acordo com as regras estabelecidas por um sistema de vigilância oficial; um gênero impuro, que desarticula o discurso estético estatal ou de outros grupos que estejam no poder. O *graffiti* reafirma subversivamente a marginalidade, segundo Canclini (1995, p. 314-316):

Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias “bien” pintadas o impresas, y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera. El graffiti afirma el territorio pero desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos. [...] Como suele ocurrir con los graffiti, promueven diálogos anónimos.

No conto, o território a ser marcado é o território mínimo da expressão aberta aos passantes que se veem impedidos de olhar e ver algo distinto do imposto pelos limites políticos estreitados. Se até o desenho de um menino de escola era apagado, que se diria de uma tentativa de expressão pessoal num lugar e tempo em que a individualidade é submetida a critérios rígidos de vigilância e punição? O *graffiti* do conto marca, por pouco tempo, o território livre do homem comum, que vai correr riscos ao se expressar como indivíduo dentro da massa reprimida, muda e anônima.

O conto é narrado para uma segunda pessoa, pela personagem que se dirige ao protagonista, espelhismo formal e miradas nos espelhos da cidade sem luz. Ela, agora, literariamente, possui a palavra. A narrativa cumpre o papel de aclarar um diálogo interrompido violentamente, agora há outro tipo de incomunicabilidade. A narrativa vai *falar* sobre os diferentes graus de alienação da linguagem sofrida pelos habitantes das cidades. Como um iniciado, o artista vai reconhecer o outro, a amada, o objeto do desejo, através da leitura de outros códigos de comunicação:

[...] ese alguien por si fuera poco era una mujer. Vos mismo no podías probártelo, había algo diferente y mejor que las pruebas más rotundas: un trazo, una predilección por las tizas cálidas, un aura. A lo mejor como andabas solo te imaginaste por compensación (CORTÁZAR, 1996b, p. 398).

O diálogo pictórico narrado silenciosamente é um exemplo da presença de outras linguagens nos relatos de Cortázar:

Una noche viste su primer dibujo solo, lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje. Esa noche escapaste por poco de una pareja de policías, en tu departamento bebiste ginebra y le hablaste, le dijiste todo lo que venía a la boca como otro dibujo sonoro, otro puerto con velas, la imaginaste morena y silenciosa, le eligiste labios y senos, la quisiste un poco (p. 398).

Somente na última frase a narradora muda de pronomes, passa da terceira e segunda pessoas para a primeira, e é quando descobrimos que o narrador é a personagem-vítima, que entrou no jogo, perdeu, mas quer que seu companheiro continue jogando. Eis o diálogo final:

Desde lejos descubriste el dibujo [...] Te acercaste con algo que era sed y horror al mismo tiempo, viste el óvalo naranja y las manchas violetas de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos. [...] ¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora? De alguna manera tenía que decirte adiós y a la vez pedirte que siguieras. Algo tenía que dejarte antes de volverme a mi refugio donde ya no había ningún espejo, solamente un hueco para esconderme hasta el fin en la más completa oscuridad, recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida, imaginando que hacías otros dibujos, que salía por la noche para hacer otros dibujos (p. 400).

Em “Grafitti” o desejo é virtual, não há imagem dos interlocutores mudos, não há imagem de seres humanos, há desejo, cores, símbolos, representações. O jogo entre Eros e Thanatos é mediado pelos instrumentos repressivos, pela violência institucionalizada. O conto estetiza a violência repressiva sem menosprezá-la, mostra a força da imposição de *regras de exceção*, porém, mais que tudo, fala da possibilidade de ruptura, da luta pela expressão individual, pela liberdade de criar, mesmo dentro dos riscos que tal atitude promove. “Grafitti”: grito visual, mudo e contundente, inscrito nas paredes e muros da cidade-caverna, civilidade sitiada pelo poder imposto, que insiste em renegar o desejo do homem de ser, expressar-se, existir plenamente.

Música: “Las ménades”

Se trata de un concierto en un teatro de provincias, el Corona, concierto dirigido por un Maestro que ha llevado buena música al interior, y que acomoda los programas para un gusto medio de un público medio. Pero éste se enciende poco a poco durante el concierto, y termina protagonizando por efecto un desastre, destrozando el teatro y los instrumentos, persiguiendo a los músicos (GOLOBOFF, 1998, p. 66).

No conto, a plateia, comumente passiva e bem-comportada, atira-se prazerosamente sobre os músicos em um concerto. O prazer feminino do público torna-se ativo, agressivo; o calor é constante; a sensualidade aflora num espaço público: a sala de concerto. Bacantes antropofagicamente querem deglutir os músicos no espaço civilizado representado pela casa de espetáculos.

O próprio teatro é descrito com características peculiares: “*Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 148). O espaço real de comportamentos pré-concebidos converte-se num espaço sensual: “*el calor, la humedad y la excitación habían convertido a la mayoría de los asistentes en lamentables langostinos sudorosos*” (p. 151).

Assim, torna-se caótica a relação num espaço onde a participação dos ouvintes deveria se limitar aos aplausos de praxe. A atitude irracional daqueles que deveriam possuir a educada atitude de passividade civilizada desfaz as expectativas racionais. O estranho aqui é a reação primitiva – ou mítica? – e destruidora da plateia. As circunstâncias definidoras do espaço público são desfeitas, a histeria coletiva reivindica hiperbolicamente a troca maior entre arte e público. A malfadada teoria do *leitor-fêmea* aqui adquire um tom inverso: a feminina plateia assume o papel da agressividade ativa no processo de apreciação estética. A atitude é inversamente comparável com a passividade do leitor de “Continuidad de los parques”, outro conto publicado no livro *Final del juego*.

A ironia de Cortázar vai de encontro à situação criada pela vinda da orquestra a um povoado carente de informações, já que o maestro “*nos trajo buena música a esta ciudad sin arte, alejada de los grandes centros [...]. [...] vino a la ciudad contratado por un empresario decidido [...]*” (p. 148). O narrador é o único que não comparte do julgamento coletivo, mas sabe que sua opinião não é a mesma que a dos demais, daí ele funcionar como um observador *in loco* dos acontecimentos insólitos ocorridos no teatro, já que não participa da receptividade extremamente erótica e pagã presente na relação público/orquestra, que é desta forma descrita:

Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera

querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad (p. 153).

O caráter de espetáculo que o concerto adquire, isto é, de luzes e representações dos atores sociais, é ironicamente descrito quando há uma mudança sensorial no momento em que as luzes e as lanternas testadas para ler as partituras se apagam e surge a orquestra, um segundo espectador não aplaude delirantemente como os demais (o que agrada ao narrador): era um cego – ironicamente, aquele que tem muita capacidade de regalar-se com os sons.

Como as ninfas que criaram o deus Baco, as mulheres da cidade do interior participam do cortejo, acompanhando o deus e participando ativamente da festa. Movidas pelo fogo espetacular do ritual que se inicia, desde a entrada, a família Epifanía já estava animada: “*En el bar encontré al doctor Epifanía con su familia, y me quedé a charlar unos minutos. Las chicas estaban rojas y excitadas, me rodearon como gallinitas cacareantes [...]*” (p. 149).

O sobrenome da família já é um aviso das relações entre o espetáculo e a expectativa do público ávido, e este é representado femininamente: excitado, arrepiado (Guillermína excitadísima, *una joven* cujos sons *le ponían carne de gallina*). E há a mulher de vermelho, que na última frase do conto consuma a execução antropofágica do maestro: “*Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altanaramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían*” (p. 155).

As mênades¹⁵ não representam apenas o impulso sexual pagão da embriaguez e da música. Elas podem representar também uma atividade destruidora e viril, caçada ao prazer absoluto que não cabe no espaço histórico – conformado socialmente – do Teatro Corona, já que vem das profundezas irracionais, onde a ação fantástica ou maravilhosa tem lá suas razões.

As bacantes provincianas criam a apoteose antropofágica, a arte para consumo popular é deglutida e, no espaço do mesmo, no jogo de cartas marcadas pelo processo

15 O escultor Scopas, que vivia por volta de 450 antes da nossa era, parece ter fixado o tipo dessas mênades descabeladas. A sua *bacante*, representada em estado de embriaguez, trazia um cabrito a quem degolara (MÈNARD, 1965, p. 283).

civilizatório, isto é, em pleno Corona, um teatro de província, a índole bárbara e arquetípica desperta e, insolitamente, recria a relação entre o desejo, a arte e a passividade receptora do prato musical servido pelo maestro às massas, no espaço que deveria ser demarcado pela civilidade: um teatro de cidade do interior.

CASAS

As casas, entre outros constituintes, formam cidades e, em Cortázar, adquirem várias formas: quartos de hotel, apartamentos de Buenos Aires ou Paris, casa da infância (com ou sem tigres no quarto), carros em um engarrafamento de fim de férias... Em muitas de suas entrevistas, o escritor falou das recordações de sua casa de infância, plena de objetos das antigas gerações, e de como o menino doente se encantava, por exemplo, com cristais e vidros de perfume: sólidos que quebravam a luz e permitiam uma imagem “diferente” do mundo visto através deles, metáfora da permeabilidade da matéria (do real), que pode ser porosa, deixando passar outras imagens, se olhadas pelo desejo ávido de um observador ansioso por ultrapassar fronteiras convencionais. A casa da infância é plena de tesouros escondidos em baús do passado, mas tais tesouros podem reavivar situações redefinidas pela memória: o passado seria representação desfocada, alterando as aparências atuais, aqui podemos pensar nas casas-esconderijo arquetípicas de Jung, distintas do “espaço feliz” de Gaston Bachelard em sua *Poética do espaço*.

Porém, as casas que nos servirão de exemplo são casas de adultos, casas inversamente proporcionais àquela concha protetora de Bachelard e que serão desprovidas, em duas formas distintas, da carga bucólica da casa do desejo infantil. Nos dois contos que examinaremos, o espaço torna-se insuportável pela presença de “outros” que destroem a relação de proteção, objetivo primeiro de uma casa: “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER, 1996, p. 196).

O universo protetor ruirá por motivos diferenciados: se o caos ronda a todo momento o universo pré-moldado do homem contemporâneo, as ocorrências fantásticas nas casas de Cortázar representam a inversão da ordem no espaço que deveria servir de abrigo ao homem. O fantástico invade o esconderijo, pois, mesmo na

célula protetora, a existência pode sofrer o ataque do inusitado. Se a casa pode simbolizar a proteção feminina, o seio maternal, nos contos deverá haver uma passagem de saída, rompimento com vínculos que preexistem à vontade dos personagens. Ou seja, as casas dos relatos serão portas: uma de saída, a outra de entrada, para outros mundos, passagens para outras (im)possibilidades vitais.

“Casa tomada”

Em “Casa tomada” há um confronto entre a casa utópica da infância, o citado *espacio feliz*, e a realidade do presente da narração, outro tempo, quando a casa se torna uma prisão cotidiana, cárcere privado, prisão albergue de dois herdeiros de um passado poderoso, casa da memória:

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las cosas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia (CORTÁZAR, 2018a, p. 68).

O casal de irmãos quase não se relaciona com o mundo exterior. Ele sai para comprar livros e linhas, lê o que se oferece – queixa-se da pouca variedade –, enquanto ela tece. Ambos matam o tempo em seu dia a dia cíclico e previsível; existem dentro de uma cotidianidade de aparente felicidade e de trabalho: “*Haíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales [...]*” (p. 68).

Vários estudos apontam para o clima incestuoso do casal, inclusive o próprio Cortázar atestou (sem confirmar) tal situação. Além disso, muitos falaram da presença da crítica à política repressiva na Argentina. No relato, a casa parece ser o polo de atração do mundo dos irmãos. A situação de solteiros e a consequente vida em comum – o casamento entre irmãos – podem ser lidas como consequência da atração exercida pela própria casa: “*A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos*” (p. 68). Note-se aqui a ambiguidade da frase. O espaço protetor torna-se dotado de potencial dose de determinismo, amarras que prendem os personagens à cotidianidade imposta pela conformação social e pela memória representada pela casa.

Assim, para nossa análise, o importante é como o universo “casa” se torna um espaço oscilante entre a aparente normalidade cotidiana e o aterrorizante processo de invasão. É a casa, que deveria ser protetora, que os impele para a rua; e a rua é possibilidade de escolha, diluição em um mundo maior. Parece-nos que há o desejo dos irmãos de uma saída, de uma fuga desse espaço pseudofeliz, fuga da casa da memória onde o passado familiar é marca constante e as perspectivas existenciais são um jogo de cartas marcadas:

Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes que fuese demasiado tarde (p. 68).

Segundo Cortázar: “Casa tomada foi um pesadelo, eu sonhei aquilo” (PREGO; NEPOMUCENO, 1991, p. 52). O horror em seu estado puro, inserido no cotidiano, reflete no acatamento do elemento fantástico como irrefutável. Dentro da concha protetora e ancestral, a invasão fantástica é o rompimento com todo o sistema de expectativas lógicas dos personagens (e do leitor). A perplexidade diante da presença do terror inegável faz o elo com o clima onírico da narrativa – um pesadelo inserido na realidade diária. As ambiguidades tornam-se senhoras do cotidiano dos irmãos protagonistas da insólita situação.

A casa como memória da história familiar se redefine: é algo para ser transformado em dinheiro, um estorvo, já que eles não tinham problemas financeiros: “*No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 68). A casa da memória perde a herança ancestral e é vista como um terreno e tijolos para serem vendidos no futuro. Torna-se, assim, matéria em vez de memória. E é desta casa material, ou contra a carga de memória ancestral que é representada por ela, que fogem os irmãos.

Na estrutura do conto, mais uma vez, há a tentativa de adaptação à cotidianidade pervertida pela intrusão fantástica. A casa torna-se menor, o trabalho diário é facilitado. A aproximação forçada pela diminuição do espaço físico traz prazer aos irmãos:

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo.[...]. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar (p. 70).

A vida dos personagens torna-se uma relação fora do pragmatismo cotidiano, sem as pressões sociais externas: eles vivem um tempo sem pensar. O tempo muda com a alteração do espaço. O narrador revive a infância através da coleção de selos do pai, assim retorna, mata o tempo, cria elos com o passado através da memória, revive o pai, engendra a intratemporalidade: a temporalidade como característica intrínseca do ser, como apontou o filósofo Martin Heidegger.

Entre ruídos comuns matinais e sons de sonhos, insônia e pesadelos noturnos, a rotina dos irmãos segue. Mas o processo é irreversível. Irene deixa seus romances, tecidos do passado, atrás da porta; seu irmão fica apenas com o relógio: a casa estava tomada. A matéria e a memória são passado. O relógio marcará outro tempo, o tempo fora da casa. Qual o destino da dupla de irmãos, silencioso casal que deixa o passado e as suas lembranças? A rua. No conto, a porta não é arrombada, a casa não é invadida de fora para dentro, o processo se dá a partir do próprio interior. É a casa que força a evasão dos irmãos, é de seu interior que partem os signos da exclusão. A expulsão dos irmãos é consequência de uma lei fantástica e inexorável.

A saída do espaço protetor da casa para as possibilidades da rua é, mais uma vez, uma passagem, depois de fechada uma porta não mais a mesma pessoa voltará a abri-la. A saída sem retorno é a abertura do leque de alternativas. Interessante que, ao contrário da porta arrombada por invasões tradicionais, haverá o trancamento e o temor de que alguém se atreva a entrar naquele espaço aterrador, apesar de sua aparência: “*Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada*” (p. 71). A chave é um objeto mágico, porém um objeto de passagem ao mundo do terror.

A realidade e seu peso histórico são deixados para trás: casa, terreno, tijolos, dinheiro... O ritual de passagem da casa para a rua é a saída das amarras de uma tradição imposta por circunstâncias que não estão bem esclarecidas, mas representadas, em

nossa leitura, pela casa. O processo de invasão do espaço aparentemente feliz é gênese de uma nova vida: um casal de quarenta anos, com a porta atrás de si fechada, a casa trancada, a casa tomada. Eles estão vivendo, agora, as possibilidades de ser e estar nas ruas da cidade: “*Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle*” (p. 71). Interessante notar também que ao sair da casa, desse espaço repleto de memórias e tradição, parece-nos que o casal de irmãos sai também da atmosfera incestuosa que os rodeia, é quando, apenas já fora da casa, há o contato físico entre eles. Possivelmente por estarem livres das amarras da tradição e dos olhares dos antepassados que, de maneira rígida, vigiavam a vida dessa dupla desde há muito.

“Carta a una señorita en París”

Vejamos agora a problemática tentativa de adaptação de uma pessoa estranha – *um outro* – a um espaço residencial urbano, causada por um problema inusitado: vomitar coelhinhos e criá-los no apartamento emprestado por uma moça que está em Paris. Nesse conto temos alguns dados reincidentes na obra ficcional de Cortázar: a presença dos elevadores; a inadaptação ao cotidiano causada por um fato insólito que se instaura como parte integrante do ser do personagem; e a problematização ocorrente no espaço privado de um apartamento (uma casa ordenada que recebe um ser que procria outros seres, processo que, por isso mesmo, torna impossível sua existência dentro do espaço físico tão marcado pela presença do outro ausente, a moça que está em Paris).

O texto (carta de despedida e pedido de desculpas) relata a evolução do processo de deterioração da vida do personagem-emissor dentro do apartamento e das consequências na vida diária do protagonista: trabalho, relação com a empregada, ritmos vitais e temporais (dia e noite) etc. O problema fundamental, a princípio, é a adaptação ao espaço ordenado do outro. Haverá um embate permanente entre ordem e caos:

Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire, [...]. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana (CORTÁZAR, 2018a, p. 72).

Ou seja, os coelhinhos vomitados são um dado que preexiste à vinda do homem que se sabe um intruso caótico na harmonia ordenada do apartamento da moça. O motivo da vinda do hóspede é segredo, algo que “*parece tan natural, como siempre que no se sabe la verdad*” (p. 72). O protagonista sabia administrar os animais vomitados entre cada quatro ou cinco semanas, porém, com a mudança, o processo acelerou. Parece-nos que o elevador sugere a alteração na frequência do inusitado parto das criaturinhas. Subir e descer, como já foi apontado neste estudo, têm profundas relações simbólicas na poética urbana de Cortázar: Hades e passagens disjuntivas nas constantes espaçotemporais. E é no elevador que se desenha o quadro de mutações que virão a seguir. A casa contemporânea, o apartamento sem os porões e sótãos, é uma casa suspensa, e a subida, por si só, traz transformações no ciclo biológico do protagonista e na frequência dos *partos*:

Pero hice las maletas, avisé a su mucama que vendría a instalarme, y subí en el ascensor. Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. [...]. Entre el primero y el segundo piso, Andréé, como un anuncio de lo que sería mi vida en su casa, supe que iba a vomitar un conejito (p. 72).

Uma frase na carta explicita a visão do personagem quanto à percepção do cotidiano dentro dos espaços delimitados com suas respectivas circunstâncias: “*Las costumbres, Andréé, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método*” (p. 73). O absurdo previsto torna-se um método. Administrar o insólito dentro da cotidianidade era o desafio do narrador, agora que o método se desfazia, agora que o ciclo vital dos coelhos escapava do controle e das expectativas.

O texto relata, então, os procedimentos cotidianos na tentativa de adequação da vida do homem com os coelhinhos – que fogem das circunstâncias, sendo, por si só, a prova viva do inesperado. A vida cotidiana é um mergulho na circunstância, e os coelhos eram a erupção do inusitado dentro da cotidianidade circunstancial. O agravante é a destruição da ordem do apartamento, destruição dos objetos, bens materiais e simbólicos que representam a singularidade do espaço e seu proprietário: a moça que está em Paris. Assim, instaura-se o caos no apartamento da rua Suipacha, em Buenos Aires.

A temporalidade diária – o tempo circunstancial do narrador – funde-se com a temporalidade dos animais, que devem estar ocultos durante o dia: “*Le escribo de noche. Son las tres de la tarde, pero le escribo en la noche de ellos*” (p. 75). Parece-nos que a inadaptação do personagem faz com que ele entenda melhor a vida dos coelhos (reflexo e espelho da sua), já que os observa à noite. Sua vida social é interrompida. Torna-se ambígua e contraditória sua relação com o cotidiano: “*¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas Royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andréé!*” (p. 75). O nascimento dos coelhinhos é uma subida, via garganta, para a vida. A ascensão do elevador impulsiona e acelera o processo: o coelho sobe para a vida, e o homem, para o apartamento da moça. Não existe magia; coelhinhos não são retirados de cartolas, apenas irrompem para a vida, possibilidades fantásticas desfazendo o real cotidiano: “*Al cruzar el tercer piso el conejito se movía en mi mano abierta*” (p. 73). O mundinho dos animais é paralelo ao mundo do personagem: eles vivem se escondendo em espaços alheios. Ocorre a instauração da desordem no mundo organizado do apartamento da senhorita. Segundo Baudrillard (1993, p. 14), a disposição de objetos no espaço espelha uma ordenação microcômica que reflete gostos e desejos: “os móveis se contemplam, se oprimem, se enredam em uma unidade que é menos espacial que de ordem moral”. A permanência do homem – e dos coelhos – quebra o ritmo vital e a relação entre os objetos que pertenciam ao apartamento da moça.

O que buscaria ou por quem é perseguido o personagem? Não sabemos. O que nos é dado é o fato de essa pessoa estar sempre fazendo e desfazendo malas, viajante que busca a possibilidade existencial nos espaços que não lhe pertencem. Perseguição política? Inadaptação? Mais uma vez o *agujero* tem de ser preenchido pelo leitor, pois o texto apenas indicia. O relato – a carta – toma ares de desespero. Como adaptar-se à nova e variante frequência de nascimento dos inocentes e destruídos animais? A alteração de ritmo é mais importante que o fato em si: um fantástico metódico, previsível e, portanto, administrável:

No sé cómo resisto, Andréé. Usted recuerda que vine a descansar en su casa. No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro – no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto [...] (CORTÁZAR, 2018a, p. 74).

Assim, a mudança para a casa da senhorita que está em Paris repercute na mudança da vida do protagonista, que, antes, já sabia administrar o fantástico em seu cotidiano. A mudança, a subida no elevador para o apartamento, cria a alteração da frequência, aumenta o número de coelhinhos. Impossível matar os inocentes, mas a convivência com eles será a destruição da ordem, *“el destrozo insalvable de su casa”* (p. 76).

A saída? A autodestruição, a fuga mais uma vez. A carta estaria esperando a moça no apartamento da Rua Suipacha, em Buenos Aires, claro, pois havia a preocupação do narrador, já que *“sería sórdido que el correo se la entregara alguna clara mañana de París”* (p. 76).

Amanhece na cidade, e o nosso inadaptado e desesperançoso personagem deixa suas últimas palavras e as saudades da cidade impossível, espaço não acessível para quem já estava preso a um apartamento e seus coelhos destruidores: *“Entonces está el amanecer y una fría soledad en la que caben la alegría, los recuerdos, usted y acaso tanto más. Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad”* (p. 76).

O resto são apenas informações técnicas sobre os corpos que serão encontrados, dos coelhos e do homem, já que a vida continua: *“No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales”* (p. 76). Matar os coelhinhos – suas crias – só pode se dar pela morte do protagonista, que é quem os traz ao mundo. O narrador ainda se preocupa com as aparências, assim como “eles”, aqueles que fazem a limpeza do ambiente urbano, antes que os primeiros estudantes movam a roda do dia, girem o ciclo do cotidiano da cidade que, por trás de sua marcha incessante, oculta tragédias que não podem ser percebidas pelos cegos transeuntes que empurram os relógios frenéticos do dia a dia das cidades.

UMA CIDADE: “CON LEGÍTIMO ORGULLO”

Este conto também não consta na edição dos *Cuentos completos*. Segundo Milagros Sánchez Arnosi (1995, p. 136): *“La colección de Alfaguara suprime, sin razón aparente, dos de los relatos que Cortázar había rescatado de La vuelta al día en ochenta mundos: ‘Con legítimo orgullo’ y ‘La caricia más profunda’”*. O texto integra, também, a coleção *Los relatos*.

O enfoque aqui será baseado na forma irônica pela qual Cortázar define aspectos da relação entre a trivialidade da ação comunitária da população de um município e suas consequências. O tema dos costumes e das leis impostas e absurdamente seguidas pela população é ironicamente tratado. Na realidade, o procedimento discutido no texto remete à função *papel social*, ou seja, como o uso de uma prática social deverá ser imitado dentro da estrutura comunitária na qual o sujeito está inserido. É a assimilação dos *usos*, processo de mecanização de uma prática sobre a qual não se discute a origem, a validade ou a pertinência, ou seja, a prática quase que instintiva de uma ação que se torna um costume e até uma tradição. Ao homem inserido na comunidade não resta senão cumprir seu papel individual dentro da prática coletiva, ou, dizendo de outro modo, não há opção além da imitação, reprodução de práticas sobre as quais não se discute:

Ninguno de nosotros recuerda el texto de la ley que obliga a recoger hojas secas, pero estamos convencidos de que a nadie se le ocurriría que puede dejar de recogerlas; es una de esas cosas que vienen desde muy atrás, con las primeras lecciones de la infancia, y ya no hay demasiada diferencia entre los gestos elementales de atarse los zapatos o abrir los paraguas y los que hacemos al recoger las hojas secas a partir del dos de noviembre a las nueve de la mañana (CORTÁZAR, 1976, p. 41).

É interessante notar como o texto de Cortázar se relaciona com as observações de Ágnes Heller com respeito à imposição de modelos tradicionais a serem imitados pelas gerações, modelos estes que se integram à cotidianidade e criam elos que, apesar de sua exterioridade constitutiva, passam a fazer parte da estrutura vital de comunidades inteiras. Segundo a filósofa:

As sociedades pré-capitalistas orientavam-se essencialmente para o passado. Isso implicava não apenas numa estabilidade relativa dos usos assimilados, mas também na orientação da vida pela atitude das gerações anteriores, dos antepassados. Os filhos imitavam os pais, os netos imitavam os avós; e isso ocorria em todos os aspectos da vida (HELLER, 1972, p. 89).

A relação da observação feita com o texto de Cortázar é flagrante. O escritor vai brincar com o conceito de tradição que impõe paradigmas arbitrariamente,

caracterizando, assim, quão arcaica é a obediência civil relatada no conto, tradição obsoleta que não traz nenhum bem comum:

[...] es una de esas cosas que vienen desde muy atrás, con las primeras lecciones de la infancia [...] es algo que figura en las costumbres del país y que tiene su razón de ser [...]. Son costumbres tradicionales que tienen su razón de ser, y muchas veces hemos oído a nuestros abuelos contestarse severamente a esas voces anárquicas (CORTÁZAR, 1976, p. 41-42).

O fato acabado e as verdades oficiais são criticados através da narrativa crédula que é o próprio relato, que não é enunciado por nenhuma *voz anárquica*. A territorialidade vai redefinir a nacionalidade e a identidade popular da nação. No conto, os conceitos de território, nação e identidade são reformulados ironicamente, partindo o autor de suas próprias bases teóricas, como nos esclarece Manuel Correia de Andrade (1996, p. 213):

Nas ciências naturais, o território seria a área de influência e dominação de uma espécie animal que exerce domínio da mesma, de forma mais intensa [...]. Em Ciências Sociais, a expressão território vem sendo muito utilizada, desde o século passado, por geógrafos como Frederico Ratzel, muito preocupado com o papel desempenhado pelo Estado no controle do território, e por Elisée Reclus que procurava estabelecer as relações entre as classes sociais e espaço ocupado e dominado. [...]. O conceito de território não deve ser confundido com o de espaço ou de lugar, estando muito ligado à idéia de domínio ou de gestão de uma determinada área.

No relato ficcional, a construção da nação, partindo da limpeza urbana e da participação popular já tida como lei e costume enraizados na pedagogia coletiva, vai representar ironicamente a imposição do poder através da união nacional que parte do ato coletivo: “Assim, deve-se ligar sempre a ideia de território à ideia de poder, quer se faça referência ao poder público, estatal, quer ao poder das grandes empresas [...]” (p. 213).

No mundo do conto, o Estado é o gestor da demarcação territorial expansiva, da invasão do território da outra nação, do vizinho, do rival bárbaro que não tem o costume de limpar as folhas caídas que sujam as suas cidades. A *municipalidad* é o tentáculo do poder que parte da obrigação pessoal (e social) e vai até a guerra. O relato constitui-se como uma narrativa de identidade, um discurso que explica

a pertinência das ações sobre as quais já não se sabe a origem, pois já se tornaram uma lei internalizada, um costume comunitário.

A identidade nacional é revista através do prisma lúdico e irônico (consequentemente crítico) com que Julio Cortázar vai construir o relato, através da narração crédula de um cidadão comum, fiel cumpridor das leis. O que se discute são as formas práticas do cumprimento da lei sem uma discussão ideológica sobre sua pertinência e importância. O relato de identidade então se desmascara como relato absurdo sobre a alienação do cidadão enquanto individualidade e sobre a imposição do poder através da pedagogia coletiva dirigida a todos.

Segundo Canclini (1995, p. 139), a identidade construída pelos órgãos detentores do poder acirra diferenças, o que no relato repercutirá um conflito territorial:

A identidade é uma construção que se narra. Estabelecem-se acontecimentos fundadores, quase sempre relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento dos estrangeiros. Vão se somando as façanhas em que os habitantes defendem esse território, ordenam seus conflitos e estabelecem os modos legítimos de convivência, a fim de se diferenciarem dos outros.

A identidade nacional é fabricada, absurdamente como em Kafka, através da lei cíclica que se inicia um dia após o Dia de Finados, data importante já que, em grande parte, os mortos são consequência das caçadas – em territórios estrangeiros – aos animais que ajudam no recolhimento das folhas secas, um ciclo. Os deveres de cidadão são resultado do embuste oficial, que visa à manutenção do poder e do *status quo* através da cruzada nacional contra as folhas secas.

A humorística crítica social é feita a uma falsa cidadania absurda promovida pela lei: “*Un buen día la municipalidad debió reconocer que la población no daba abasto para recoger las hojas que caen en otoño*” (CORTÁZAR, 1976, p. 43). O efeito de bola de neve faz com que o fato da trivialidade urbana cresça e tome as feições de um conflito nacional, já que os animais utilizados na limpeza são propriedades do território do país vizinho e lá serão caçados. Notamos que os territórios naturais são invadidos juntamente com os territórios sociais. Homens e animais são postos no mesmo plano de demarcação. Porém, diferentemente dos territórios naturais – já estabelecidos na história das espécies –, os territórios sociais mudam e são conquistados através da força.

O narrador é um típico exemplo da “impotência crítica”, já por nós anteriormente referida: *“Nosotros hemos nacido en una época en que ya todo estaba establecido y codificado”* (p. 43). A falta de visão crítica à ordem preestabelecida é evidenciada pelo patético relato de um cidadão conivente com a ordem instituída: *“Siempre nos ha admirado cómo la municipalidad distribuye nuestras labores de manera que la vida del estado y del país no se vean alteradas por la ejecución de la campaña”* (p. 43).

A municipalidade e o interesse nacional são desmascarados: a campanha parte do dever do cidadão, mas, em realidade, nega a cidadania, a liberdade e a transparência das ações governamentais; não se sabe o destino dos feridos na guerra gerada pela necessidade de ir ao território do país vizinho capturar animais que ajudam no recolhimento das folhas: *“La generosidad de nuestras autoridades no tiene límites, incluso en aquellas cosas que podrían perturbar la tranquilidad pública. Por eso nunca sabremos – ni queremos saber, conviene subrayarlo – qué ocurre con nuestros gloriosos heridos”* (p. 46).

É evidenciada a passividade pública como agravante do absurdo poder instituído, criação de uma falsa normalidade imposta e bem aceita. A referência da substituição das aulas de ginástica por Educação Moral e Cívica para as crianças revela um duplo autoritarismo, já que há duas imposições típicas de Estados autoritários, em que os cidadãos têm a vida controlada e as crianças são postas como continuação do mesmo. Somos obrigados a pensar nas ditaduras latino-americanas. Parte-se de um dado trivial: as folhas caem no outono. Chega-se então a um dado de orgulho nacional:

Aunque no lo digamos públicamente, a todos nos indigna que una nación que no recoge las hojas secas se oponga a que cacemos serpientes en sus selvas. Nunca hemos dudado de que nuestras autoridades están dispuestas a garantizar que la entrada de las expediciones en ese territorio no obedece a otro motivo, y que la resistencia que encuentran se debe únicamente a un estúpido orgullo extranjero que nada justifica (p. 46).

O discurso ufanista e nacionalista, e consequentemente laudatório, corrobora para a negação de sua essência. O plano governamental é desmascarado em sua inconsistência de verdadeiro problema, que parte de um plano micro (a limpeza das ruas) e chega ao plano macro de uma guerra contra um país vizinho. A credulidade cega do narrador nos leva ao questionamento sobre o absurdo da situação.

A municipalidade é a ponta de lança do poder, é quem faz a distribuição dos cartões e a ordenação. A partir da cidade ocorre todo um processo nacional: a função disseminadora da ordem, o orgulho de manter limpa a cidade, mesmo (e até) com as mortes dos soldados. Os cidadãos têm uma missão absurda, motivo de orgulho nacional e marca da identidade e da própria nação (distinção dos estrangeiros que não recolhem suas folhas).

Retomamos Canclini (1995, p. 266), que nos esclarece:

Los estudios sobre la formación de barrios populares en Buenos Aires, en la primera mitad del siglo, registraron que las estructuras microsociales de la urbanidad – el club, el café, la sociedad vecinal, la biblioteca, el comité político – organizaban la identidad de los migrantes y los criollos, enlazando la vida inmediata con las transformaciones globales que se buscaban en la sociedad y el Estado. La lectura y del deporte, la militancia y la sociabilidad barrial, se unían en una continuidad utópica con los movimientos políticos nacionales.

Parece-nos que o relato de Cortázar joga com tais formas externas de imposição de identidade. A partir do absurdo projeto de civilidade instaurado no cotidiano, o escritor brinca criticamente com o exercício do poder e do controle. A cidade limpa esconde a individualidade e perpetua a falsa identificação. O processo acumulativo, da limpeza das ruas à caça das serpentes e à invasão do território da outra nação, ilustra ironicamente as aparências supérfluas que mantêm a massa unida em um projeto *no sense* de criação de identidades predatórias, como diria Arjun Appadurai (2009). O antagonismo revela o absurdo do processo de divisão de tarefas por faixa etária – as funções das crianças e anciãos, por exemplo. A *municipalidad*, centro abstrato de onde provêm as ordens, é a representação de um dos elos que prendem o homem a uma cotidianidade absurda, no caso, a uma força política que cria um processo para a manutenção do poder e do *estado de coisas*: uma cotidianidade fabricada através de uma guerra com motivações absurdamente convincentes aos pacatos e obedientes cidadãos. O protagonista, protótipo do cidadão cumpridor dos deveres, ideal para um Estado opressor, realiza o seu trabalho no bairro, no espaço-satélite da cidade, e narra, irônica e absurdamente, *con legítimo orgullo*.

UM JAZZMAN EM PARIS: “EL PERSEGUIDOR”

Seguindo o trajeto, há alguns aspectos importantes que indicam a relação do personagem Johnny Carter com a cidade, com o tempo e o espaço (segundo um músico da época, estes dois conceitos foram fundamentais na concepção musical revolucionária do jazz). Ou seja, como as impressões, as memórias, o discurso e os estados de ânimo de Carter se relacionam com o espaço físico urbano indiciado no conto. O texto, ou a possibilidade de uma ideia anterior, foi inspirado na vida (e na morte) de Charles Parker, o Bird, saxofonista negro norte-americano, morto prematuramente aos 34 anos e considerado um dos maiores nomes do jazz.

Um músico genial, drogado e doente vai nos dar ideias sobre o tempo – sua ocorrência e diluição – na música e nos espaços urbanos. A memória, fragmentada como os caminhos e os subterrâneos, descidas e ascensões nos espaços da urbanidade – os altos e baixos da vida –, será ponte de acesso à negação das constantes físicas do mundo empírico socialmente conformado.

Johnny-Cortázar, Orfeo-Cortázar, es el perseguidor. El buscador del paraíso, de la felicidad, de la plenitud del ser. “Ya por ese entonces me había dado cuenta de que mi destino era buscar”. Y todo eso se da cotidianamente “en y desde la vida vulgar y opaca” (SOLA, 1978, p. 56).

A memória, para nosso personagem, será, fundamentalmente, música: “*La música me sacaba del tiempo [...] yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así*” (COR-TÁZAR, 1996b, p. 229).

Johnny vê a cidade com os olhos da memória involuntária ativada pelas drogas: “*Por la rue l’Abbaye vamos bajando hasta la plaza Furstenberg, que a Johnny le recuerda peligrosamente un teatro de juguete que según parece le regaló su padrino cuando tenía ocho años*” (p. 256). É a imagem da cidade, não sabemos através de quais caminhos ou mecanismos, despertando a memória infantil que se instaura na realidade de outra coordenada espaçotemporal. O próprio efeito das drogas é uma forma de comunhão do *flâneur* com a cidade a partir de outros critérios de semelhança, como observou Walter Benjamin. Daí a falta de comunicabilidade entre a descrição

das imagens de Johnny e a percepção de Bruno, o personagem que é seu biógrafo e narrador do conto. Grande parte da força narrativa do relato reside nessa difícil relação comunicativa entre os dois personagens.

O tempo será marcado, por exemplo, pela viagem dentro de um elevador. A ideia de subir e descer é uma constante na obra de Cortázar, daí a presença de elevadores e metrô. Cortázar afirma que a teoria do tempo exposta por Johnny é, em grande parte, sua própria visão sobre como as coordenadas tirânicas do tempo podem ser desfeitas pela percepção que revela outras leituras do mundo. Vejamos a percepção do personagem:

[...] seguía haciendo alusiones al tiempo, un tema que le preocupa desde que lo conozco. He visto pocos hombres tan preocupados por todo lo que se refiere al tiempo. Es una manía [...]. Y justamente en ese momento, cuando Johnny estaba como perdido en su alegría, de golpe dejó de tocar y soltándole un puñetazo a no sé quien dijo: “Esto lo estoy tocando mañana” (p. 227).

E o inusitado do mundo pode instaurar-se no cotidiano através dos possíveis preenchimentos das lacunas propiciadas pela imaginação e pela memória. Como observou o escritor argentino no texto *El sentimiento de lo fantástico*:

[...] yo sostengo que la memoria es uno de esos umbrales frente a los cuales se detiene la ciencia, porque no puede explicar su misterio esencial, esa memoria que nos define como hombres, [...], pero esa memoria es doble; tenemos dos memorias, una que es activa, de la cual podemos servirnos en cualquier circunstancia práctica y otra que es una memoria pasiva, que hace lo que le da la gana: sobre la cual no tenemos ningún control (CORTÁZAR, 2018c).

No conto, o metrô é o lugar onde Johnny perde (esquece) o sax, mas é o transporte temporal de onde vêm as lembranças. A função do meio de transporte urbano é subvertida; em vez de espaços, temos o que são transpostos na memória anárquica do músico. Memória e esquecimento: a memória passiva dominando e fazendo o presente factual se esvaír no esquecimento. A perda do instrumento é a perda da música de agora, mas elaboração mnemônica da música de sempre, de amanhã...

Dois mundos se entrecruzam no metrô: “viajar en el métro es como estar metido en un reloj” (CORTÁZAR, 1996b, p. 233): um espaço sem tempo ou um espaço no

qual a temporalidade é a do pensamento com seu ritmo e velocidade próprios, através da *memoria passiva*¹⁶. A memória de Johnny, o visionário que hoje toca a música de amanhã, é impulsionada pelas drogas (álcool, maconha): “*Ríe burlonamente, mirando el Sena. Como si él no supiera procurarse la bebida y la marihuana*” (p. 259).

A música do negro das cidades americanas, e agora em Paris, é a esfera que irradiava tempos, espaços e sentidos: disjunções e conjunções culturais, sociais, étnicas, de imaginários. A velocidade vertical converte-se em força centrífuga, irradia mudanças de lugar, outras eternas circunstâncias:

Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos (p. 230).

A perseguição de Johnny almeja algo que está além do mundo euclidiano burguês, representado por Bruno, o crítico-acadêmico-biógrafo, o companheiro, *fiel como el mal aliento*, que com sua visão burguesa, dirá sobre a casa de Johnny:

[...] viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias. [...] Creo que lo más irritante era la lamparilla con su ojo arrancado colgando del hilo sucio de moscas (p. 223).

Porém, adiante, após estar dentro do quarto, filosofa: “*Siempre que una persona tiene una lata de nescafé me doy cuenta de que no está en la última miseria; todavía puede resistir un poco*” (p. 223). A questão fundamental de Bruno é como exprimir

16. Benjamin chama de memória involuntária “[...] a disposição associativa espontânea e intensamente investida de afeto, que é básica para a experiência lírica, e cada vez mais problemática no mundo moderno [...]. Certamente, o haxixe dificulta extremamente a memória voluntária, mas deixa todas as sensações invadidas por feixes conotativos sem margens, prorrompidos em fluxos involuntários” (WISNIK, 1988, p. 285).

discursivamente o turbilhão de imagens desfocadas temporalmente que brotam da memória *caótica* de Johnny. Como fazer a bibliografia de alguém para quem o tempo é um problema pleno de descontinuidades, de difícil solução? Como escrever a biografia de um ser que nega a grandiosidade espetacular do *artista especial* de fácil deglutição popular?

Pero del libro nada, solamente la polvera en forma de cisne, la estrella, pedazos de cosas que van pasando por pedazos de frases, por pedazos de miradas, por pedazos de sonrisas, por gotas de saliva sobre la mesa, pegadas a los bordes del vaso (del vaso de Johnny) (CORTÁZAR, 1996b, p. 259).

O desejo do biógrafo é o desejo de que seu *corpus* não possa interferir no trabalho de reconstituição da história de sua própria vida:

Sí, hay momentos en que quisiera que ya estuviese muerto. Supongo que muchos en mi caso pensarían lo mismo. Pero cómo resignarse a que Johnny se muera llevándose lo que no quiere decirme esta noche, que desde la muerte siga cazando [...] (p. 259). Pobre Johnny, después se queja de que uno no ponga esas cosas en un libro (p. 264).

Porém, nas ruas da noite parisiense, o negro Orfeu dionisiaco vai desmascarar a relação de acomodação tentada por Bruno através de seu livro. A sintaxe do músico, consequência da ativação da memória imaginativa do artista através das drogas, é a negação do discurso biográfico, em que as ações transcorrem na evolução linear do tempo: “[...] *por un momento temí que Johnny hubiera elaborado una especie de antiteoría del libro, y que la probara conmigo antes de soltarla por ahí a todo trapo*” (p. 261).

Ao saber-se possibilitador da criação de um Deus através da arte, o músico se *desrealiza* enquanto pessoa e se realiza plenamente, religiosamente, enquanto possibilidade de religação com a eternidade atemporal buscada pelo fato estético jazz: “*Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter*” (p. 261).

Johnny, o músico vanguardista, liberto e perseguidor de outras fórmulas vitais, visionário alucinado nas ruas, quartos de hotel, bares e palcos de Paris, sabe que o livro será mais uma das *coisas* sem importância que povoam o mundo das simulações, que no rio incessante da vida tudo pode se transformar em dejetos da cultura.

Posição surreal em que o **ato** seja talvez mais importante que o **fato** estético. Assim, a passagem do indivíduo pelo mundo seria apenas mais uma das coisas que povoam a marcha incessante da história. Existência ou biografias, livros ou lixo perdem-se como referências confiáveis:

[...] no es que no me dé cuenta de que has escrito un libro para el público. [...] ¿Para qué vamos a seguir discutiendo sobre el libro? Una basura en el Sena, esa paja que flota al lado del muelle, tu libro. Y yo esa otra paja, y tú esa botella que pasa por ahí cabeceando. Bruno, voy me voy a morir sin haber encontrado..., sin... (p. 262).

Johnny volta para Nova York sem sua companheira Dédée “*muy bien instalada ahora en casa de Louis Perron, que promete como trombonista*” (p. 264). O livro “*vendía muy bien en todas partes, y naturalmente Sammy Pretzal hablaba ya de una posible adaptación en Hollywood [...]*” (p. 509), e seu autor continua fazendo planos e administrando sua vida pessoal, seus problemas conjugais etc. Numa entrevista, este é o comentário de Johnny sobre a obra: “*Nada, fuera de que está muy bien. Bruno es un gran muchacho*” (p. 265). Enquanto isso, o biógrafo pensa em:

[...] no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia [...] de las dimensiones de su obra. Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny [...] (p. 266).

Ele morre, restando o frio e natural relato de Bruno, no último parágrafo do texto:

Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición de mi libro, pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esa forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me sitúo en un plano meramente estético. Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia (p. 261).

Através do conto, vivemos as desventuras do músico negro, amante de drogas, genial, biografado e narrado por um crítico oportunista; e as palavras e atitudes de Johnny serão o elo que ligará as imagens decadentes da Paris *underground* às imagens atemporais do Messias visionário, o profeta drogado que parecia não saber articular sua mensagem a não ser por sua música. A sua vida/obra, no relato, poderia somente ser expressa claramente e consumida através do objeto livro biográfico, que (não) deve conter suas palavras, as que negam a construção do artista biografado:

El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo de reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.[...]. Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos.[...] y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro (p. 261).

São notáveis, neste texto de Cortázar, as alusões a textos bíblicos, especialmente ao Apocalipse, desde a irônica epígrafe – “*Sé fiel hasta la muerte*” –, até a profecia de Johnny, profeta drogado em plena Cidade Luz...

Decadente e doente em Nova York, antes de morrer, Johnny parece querer retornar à origem, ao México, ao campo, que representa a clássica oposição à cidade dos vícios. Vejamos o irônico comentário de Bruno: “[...] *preocupado y abatido, hablando de abandonar el jazz, irse a vivir a México y trabajar en el campo (a todos les da por ahí en algún momento de su vida, es casi aburrido)* [...]” (p. 265).

E o Messias urbano profetiza, ambíguo, a alucinada frase em vida: “*Oh, hazme una máscara*”. E o que prediz? Parece avisar sobre as possibilidades nulas de sobrevivência da Estrella Ajenjo – o absinto alucinógeno – e a destruição dos homens nas praças. Um típico fruto dos jardins dos vícios das cidades, o profeta não pode se expressar objetivamente. Como visionário, ele fala obliquamente das irrealidades possíveis.

A cidade de Johnny, fragmentária e simbólica, refere-se à memória anárquica que junta referências díspares: entre metrô e elevadores, céus e infernos do cotidiano. O artista viaja para além das fronteiras do mundo empírico, revestindo-se, assim, de uma aura divina que nega divindades transitórias. Nos espaços do mundo

do homem, aqui na cidade dos homens, o visionário transcende e se anula. As imagens são a força de seu pensamento, a sua linguagem é a música recriada no improviso do jazz. Com as palavras, ele fala como os visionários que, segundo José Miguel Wisnik (1988, p. 284), “ocupam desde épocas remotas essa área que está entre a poesia e a profecia, campos que não poucas vezes se confundiram”.

A enigmática profecia fala do fim que já ocorrera, a cidade do mal e dos vícios é um espaço onde a arte se desenvolve na anarquia do espaço sem tempo, onde uma biografia é insignificante, onde o representável se esvai na atemporalidade oscilante entre a gênese estética e a total destruição: “*El nombre de la estrella es Ajenjo y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad. Hace seis meses*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 258).

UN TAL LUCAS: AVENTURAS TRIVIAIS NA CIDADE COMUM¹⁷

Em *Un tal Lucas*, Cortázar redimensiona o cotidiano entre a fábula e a crônica. Coleção de relatos interdependentes e autônomos a uma só vez, a obra traz irônicas e instigantes observações sobre o dia a dia. A hidra Lucas deve perder as cabeças, unir-se, passar do *poli* ao *uni*. Deve centrar-se para recompor as memórias: “*Ahora que se va poniendo viejo se da cuenta de que no es fácil matarla*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 323). Sua ideia seria a de sair da hidra e continuar Lucas, mas era impossível, teria de matar as cabeças supérfluas e poupar a pensante: as que colecionam discos e a que ordena a mesa do escritório, ou seja, tem que criar *la voluntad del desorden*, ou criar, a partir da desordenação, a aparente ordem urbana da trivialidade. Se a figura da hidra representa “a figuração dos vícios” (CHEVALIER, 1996, p. 492), estes estarão ligados à vida comum, ao hábito, a “*la gran costumbre*”, como dizia Cortázar. E Lucas terá que se despir do *literário convencional*, matar o vício da mesa ordenada do escriba, matar cabeças constitutivas da escrita

17. “Un tal Lucas viene a romper con la estructura del libro de relatos (suma de sus historias) y con la de la novela. El protagonista, Lucas, es una hidra (Bestiario) a la que el narrador ha decidido cortar todas sus cabezas salvo una. De las siete posibles usa la pensante. [...]. El mundo de la urbe, la incomunicación de sus habitantes, el sentido del ridículo – otra forma de humor y de ironía” (MARCO, 1989, p. 413).

tradicional, arriscar-se mesmo sabendo, frente ao espelho, que as sete cabeças – *una para cada década* – continuam a lhe sorrir... A escrita já nasce problematizada e desarticulada *a priori*; porém ela é projeto e projétil, ideia liberada do parco, ficção que força passagem para algum outro lado.

Entre a prosaica poética e micromitologias da cotidianidade, o narrador rememora a si próprio através do mundo da cultura do mundo, narra de si para si, isto é, narra-se. O leitor será testemunha do exercício narrativo que visa a deformar a realidade, tratamento *esperpéntico* do real manufaturado.

Dentro de nossa via de análise de trechos de alguns relatos, ou seja, com a representação de dados da urbanidade, ilustraremos como aspectos da cotidianidade urbana são prosaicamente reinventados e ironizados, mostrando, assim, como as irrealidades cotidianas são parte do homem dito adulto e responsável, e quão risíveis podem ser as peripécias e os pensamentos dos indivíduos atrelados ao cumprimento de seus papéis no grande teatro social da civilidade urbana.

“Lucas, sus compras”

Lucas, de pijama, desce para comprar fósforos e se perde em pequenas tramas vizinárias, entra em um aniversário, come bolo, vai parar em um hospital confundido com um parente de um velho doente, entra em uma ambulância por engano, já que quando “*va a bajarse de la ambulancia los camilleros se la cierran en la cara porque están discutiendo lo de Boca versus River el domingo y no es cosa de distraerse con parentescos*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 327).

No relato, ao entrar em um aniversário de criança, Lucas forçosamente conhece um senhor chamado Olivetti e sua esposa, que traz uma Kódak para que ele seja o fotógrafo da festa. Aqui se banaliza a relação entre o texto e a imagem, discutida em “Las babas del diablo”, é Cortázar brincando com a autorreferência, fluindo irônico através das pequenas tragédias cotidianas.

Ao final de sua desgraçada aventura, na volta para a casa protetora, não há táxis, e os ônibus não passam, uma velha se aproxima e pergunta se tem fósforos, fecha-se o ciclo. Cortázar, aqui, brinca com as possibilidades de uma trama rocambolesca gerada na trivialidade. Assim, surge a brincadeira com Borges, quando Lucas espera o ônibus que não aparece para terminar sua aventura:

A lo mejor ya no viene nunca se Lucas con una especie de siniestra iluminación, a lo mejor esto es algo así como el alejamiento de Almotásim¹⁸, piensa Lucas culto. Casi no ve llegar a la viejita desdentada que se le arrima de poco a poco para preguntarle si por casualidad no tiene un fósforo (p. 328).

O culto Lucas, assim como o personagem de Borges, vê-se perdido em uma trama alheia ao seu ser. A diferença é entre um estudante de direito perdido em um conflito religioso em Bombaim e o habitante de Buenos Aires perdido em tramas familiares que, também, não lhe dizem respeito. Talvez seja uma mostra da ironia cortazariana frente ao *classicismo* de Borges.

“Lucas, sus meditaciones ecológicas”

Neste relato, Cortázar ironiza a relação do homem urbano com o campo. Brinca com o binômio cidade x campo (estilizadas civilização e bárbarie): “*En esta época de retorno desmelenado y turístico a la Naturaleza, en que los ciudadanos miran la vida de campo como Rousseau miraba al buen salvaje [...]*” (CORTÁZAR, 1995, p. 58). No texto são citados Max Jacob¹⁹, “*¿El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?*”, e Baudelaire, “*que llevó el amor de lo artificial hasta la noción misma del paraíso*” (p. 59). Assim, a partir da admiração (filiação) de Lucas, notamos sua perspectiva vital tipicamente urbana: Baudelaire, estudado por Walter Benjamin e tido como um dos visionários da moderna poética da urbanidade. Nosso herói argumenta que o homem urbano, quando suporta o campo, é por saber que ao retornar terá o conforto da civilidade. Fala das possibilidades estéticas urbanas: um livro lido em casa, um teatro, um concerto, que são experiências já interiorizadas pelo típico homem citadino. A fórmula estetizante define incontestavelmente sua linguagem argentina e reivindicadora de verdade: “*No se fie, che, de la contemplación absorta de*

18. Referência ao conto “El acercamiento a Almotásim”, de Jorge Luis Borges.

19. O escritor e pintor francês Max Jacob (1886-1944) é autor de *O copo de dados*. Dentro de uma inspiração muito pessoal, ele uniu a inquietação, o humor e o misticismo. Amigo de Picasso e Modigliani, realizou guaches com vistas de Paris e cenas da vida teatral (KOOGAN; HOUAISS, 1994).

un tulipán cuando el contemplador es un intelectual. Lo que hay allí es tulipán + distracción, o tulipán + meditación (casi nunca sobre el tulipán)”.

Crítica irônica ao retorno à natureza enquanto modismo, o texto brinca com as possibilidades estéticas do mundo natural:

Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales. Sí, Max Jacob tenía razón: los pollos, cocidos (p. 59).

O mundo representado (ficcional) é mais valorizado que o mundo natural. A descrição da paisagem seria um fato estético mais representativo que a paisagem em si. Simulações estetizadas do real trariam a paisagem para o mundo das possibilidades imaginativas, seriam diferentes da vã tentativa de integração do “civilizado” com a natureza. Assim, o narrador desconfia daqueles que descem dos carros para rapidamente admirar a “vista”, tanto quanto daqueles

[...] boys-scouts vitalicios que suelen errabundear bajo enormes mochilas y barbas desaforadas, [já que] sus reacciones son sobre todo monosilábicas o exclamatorias; todo parece consistir en quedarse una y otra vez como estúpidos delante de una colina o una puesta de sol que son las cosas más repetidas imaginables (CORTÁZAR, 2018b, p. 343).

Parece-nos que, para o narrador, o espaço mediático entre homem e natureza não prima pelo prazer estético. Então, a paisagem perde sua função de religação do homem com uma instância vital. A ausência de um discurso artístico dentro da prática naturalista anularia o prazer. A imagem seria perdida sem narração, já que o mundo da civilização é o mundo do discurso e não o da simples contemplação.

Cortázar critica, também, a passividade do leitor que absorve imagens narradas e perde a capacidade de fabricar suas próprias narrações poéticas da realidade. A passividade sempre foi ironizada e discutida – apesar do infeliz *lector-hembra*. Podemos pensar no protagonista de “Continuidad de los parques”, que em sua fazenda descobre tardiamente fazer parte da trama à qual ele se entregou na passividade leitora. No falso embate campo x cidade, Cortázar se diverte com as saídas

programadas (o retorno turístico à natureza), formas paliativas de falsos encontros do homem consigo mesmo, já que a cidade substituiria o horizonte natural pelo mundo manufaturado e seria, ela, sim, essencialmente, a grande casa do homem contemporâneo.

HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS

Publicadas em 1962, as *Historias de cronopios y de famas* formam um livro que consta de 74 pequenos relatos (alguns já publicados anteriormente em revistas) divididos em quatro capítulos. Trabalhando com ironia, humor, com a filosofia mundana, com a cotidianidade, a maioria dos textos é escrita numa mistura de discurso pseudocientífico com o tom coloquial, e a literalidade escorre por páginas que, muitas vezes, unem à crítica social uma escrita *no sense*. Uma das características manifestas da obra poderia ser a elaboração de um sonoro não à generalização. O mundo tão estranho e tão similar, essencialmente, ao nosso, é apresentado como algo a ser descoberto, desvendado, reconstruído. Os textos podem ser considerados como reflexões lúdicas a respeito da vida do homem comum, a luta entre o racionalismo banal internalizado e a liberdade de ações criativas em meio à vida contemporânea urbana.

A vida de Buenos Aires, os lugares, as falas são referências que se cruzam com o insólito mundo social dos seres de Cortázar. Através de neologismos, o mundo paralelo ao real é redefinido por intervenções fantásticas: “*los cronopios (esos objetos verdes y húmedos), os peces de flautas das esperanzas, e os famas que bailan tregua o catala [...]*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 473).

Muitos textos dissecam ironicamente o dia a dia, apregoam o rompimento com o *tijolo de vidro* – matéria e forma –, prisão transparente, metáfora das prisões invisíveis que nos atrelam à cotidianidade. A organização estrutural do cotidiano é a base da fabulação, as paredes da ordem civilizada são pichadas, grafitadas em mensagens e imagens que propõem o jogo e convidam o leitor a conhecer o que pode estar oculto, o outro lado de si mesmo: “*la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia [...]*” (p. 547).

O primeiro “Manual de instrucciones”, texto que abre o livro, inicia-se desta forma:

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente [...] (p. 470).

Os discursos ficcional e poético se apresentam como reflexões sobre as possibilidades de passagem do cotidiano ao lúdico, ao fantástico, ao inesperado, ao inusitado. As imagens/paisagens da cidade devem ser revistas através das passagens experimentais do sujeito. A ordem do mundo e das coisas é perturbada. As contradições civilizadas entram em choque com as expectativas quebradas, fragmentadas entre a percepção e o devaneio. Oscilando entre a apreensão do real e as variações interpretativas, vagueia o pensamento, o intelecto, a crítica irônica que brinca com a suspeita das imagens, miragens fabricadas pela linguagem que expressa as exceções possíveis. Ocorre o tráfego “natural” entre as “possibilidades de real” e as rotas de fuga dos mapas pré-fabricados pela lógica ocidental. “La gran costumbre” é questionada a partir do trivial que se repete em um *script* incessante de papéis marcados e atores sem inspiração: a vida rotativa da cidade.

Ao pensamento tradicional de que a *urbanização é uma expressão básica do processo de civilização* são contrapostas variações semânticas na leitura dos signos e componentes da civilidade citadina. São desritualizados os sacramentos diários do homem urbano. O concreto da realidade civilizada é fragmentado e redefinido criativamente, através da imaginação feita linguagem, através da criação de seres que são palavras novas que reivindicam novidades no real.

Esse primeiro manual de instrução, quase prólogo, é um convite à rua, sedução para a viagem na magia que pode ocorrer na estetização do real cotidiano que é, para Cortázar, uma prisão porosa, cujas frestas só podem ser abertas para a fuga através da imaginação, da poetização do mundo dos homens:

Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando [...]. Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas sabidas, no el hotel de enfrente [...]. [...] cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina (p. 407-408).

Cortázar apregoa a “verdade” de que sair à rua é uma aventura se existe a percepção, a mirada crítica e criativa a respeito do mundo concreto, o qual é passível de ser refeito pelo processo individual do pensar. A individualidade do cogitar será propulsora da originalidade na relação com o mundo das coisas que povoam o cotidiano nas cidades.

A relação dos homens com o espaço vai obedecer a outros critérios que não sejam os da lógica e da objetividade. Os animais e as coisas (formigas, cabelo, por exemplo) vão participar da elucidação do mundo, a relatividade dos conceitos tidos como objetivos vai ser evidenciada. O olhar, através da linguagem, terá o poder de ativar potencialidades lúdicas e, daí, críticas com respeito aos mecânicos afazeres diários.

Em “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” discute-se a relatividade em uma ação comum: receber um relógio de presente. A argumentação, em um parágrafo, vai discutir a temporalidade vulgar a partir de seu maior ícone: um relógio preso ao pulso que, segundo o texto, torna-se uma excrescência que toma conta do corpo do homem, o vampiriza.

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan – no lo saben, lo terrible es que no lo saben –, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj (p. 417).

De tal forma, o objeto se relaciona com a temporalidade, com os outros objetos similares e também com sua função dentro da sociedade de consumo (a marca, a grife...). O texto conclui-se com a inversão dos dados após a relativização: “*No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen en el cumpleaños del reloj*”.

Em “Ocupaciones raras” é narrada a problemática e rápida permanência (três dias) de uma família de *cronopios* como empregados de uma agência dos correios provinciana, através da ajuda de um parente distante que se tornou ministro. Depois de dois dias cumprindo seu burocrático papel com grande eficiência, e de ter obtido “carta branca” para agir, a família age de acordo com “*sus principios y predilecciones*”. Então eles oferecem bolas coloridas aos clientes, depois bebidas e salgados, e põem plumas nas encomendas em vez de barbante para melhorar a aparência dos pacotes vulgares. Como resultado de suas criativas ações, surge a polícia, a ordem deve ser restabelecida. A mãe, como último ato como funcionária, faz voar “*una multitud de flechitas de colores fabricadas con los formularios de los telegramas, giros y cartas certificadas*”. A família, patriótica, canta o hino nacional. Assim, finda-se a aventura de tão singular e criativo grupo no seio de um importante órgão público. Nem todos os clientes gostaram das inovações na prestação dos serviços. Porém, nas últimas linhas do texto, surge quem sofreu com a saída dos criativos gestores da agência: uma menininha que chora porque estava na fila das ofertas e sabia que já era tarde para conseguir sua bola colorida. Aqui, mais uma vez, o espírito infantil compreende o lúdico que não está em seu devido lugar. A criança, que está fora do jogo sério do mundo dos adultos, vive a perda da aventura lúdica dentro da séria empresa pública, possibilidade *no sense* propiciada pela insólita família, por pouco tempo, é claro, pois a seriedade nos serviços públicos é uma norma que condiz com a organização moral e cívica da população. E nesse mundo, no espaço fixado pela tradição, não há lugares para loucas pretensões infantis.

No relato “Pérdida y recuperación del pelo”, um primo da família resolve perseguir um cabelo marcado por um nó. Tentar recuperá-lo é um projeto que visa a “*luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles*” (p. 427). Dependendo do nível de dificuldade da empreitada, com as muitas possibilidades na forma de execução do projeto, poder-se-ia chegar na busca até as “*cloacas mayores de la ciudad*” ou que o pelo pudesse ser jogado, com outros detritos, no rio, o que impossibilitaria a busca. Mas há a possibilidade de que o pelo esteja a poucos centímetros da boca do lavabo e seria uma alegria encontrá-lo, e o texto – divagação sobre as possibilidades da imaginação – termina com o conselho de que tarefas semelhantes fossem dadas aos alunos das escolas desde a infância, em vez de “*secarles el alma con la regla de tres*” (p. 428).

O poder de pensar, ou melhor, o poder pensar livremente, divagar literariamente pelos vasos comunicantes do mundo, da cidade, a partir de um estímulo banal, de um jogo despretenso, é criticar a arbitrária seriedade comportamental. A família *no sense*, com suas atitudes infantis, possibilita, em suas aventuras, um trânsito entre idades distintas: entre o mundo da infância primordial e a realidade adulta, Cortázar reivindica o *Homo ludens* em detrimento do *Homo faber* utilitarista. Assim, os valores do mundo empírico, das cidades dos homens, são questionados em suas impostas práticas comportamentais.

O texto “Vietato introdurre biciclette” ironiza o sistema aparentemente aleatório das proibições, o caráter arbitrário da normatização urbana, e fala de possibilidades “bizarras” de situações “normais” de acordo com os critérios das próprias regras proibitivas. Estas, que trabalham como normalizadoras das marginalidades prováveis, não poderiam impedir, por exemplo, que alguém entrasse em um banco ou casa comercial “*con un repollo bajo el brazo*” ou “*llevando de la mano un chimpancé*” (p. 442). Porém, bicicletas e cães não podem usufruir da permanência nesses territórios marcados da cidade, fato que duplica nesses seres (inocentes) “*su complejo de inferioridad*”, já que não há regras específicas contra gatos, lebres ou tartarugas. O texto, então, torna-se uma ameaça, pois pode haver uma Revolução das Bicicletas que, como outras revoluções, poderia ter grandes e desastrosas consequências, pois, como as rosas que já cegaram príncipes, as bicicletas poderiam amanhecer cheias de espinhos e arremeter “*contra los cristales de las compañías de seguros, y que el día luctuoso se cierre con baja general de acciones, con luto de veinticuatro horas, con duelos despedidos por tarjeta*”.

A injustiça na classificação e ordenação da vida pública e a arbitrariedade das leis podem criar insatisfação. Pode haver quem se revolte. Por isso, avisa Cortázar, os gerentes do mundo devem ter atenção, pois subversões da ordem podem iniciar-se. Quem sabe se o exemplo das bicicletas não pode ser seguido?

O mundo da burocracia reinante foi, muitas vezes, ironicamente revelado por Cortázar. Em “Posibilidades de la abstracción”, um funcionário da Unesco (Cortázar trabalhou muito tempo como tradutor nessa organização) padece dos males da faculdade que possui de abstrair-se do mundo, de voar com maravilhas arquitetadas pelo poder da abstração. A cada dia da semana ele ocupa o espaço do escritório com seres alados saídos da imaginação, mas a capacidade é arbitrária: e, assim, o funcionário é dispensado. A secretária chora, mas ele resolve abstrair suas lágrimas,

que se tornariam “*diminutas fuentes cristalinas que nacían en el aire y se aplastaban en los biblioratos, el secante y el boteñ oficial*”. E conclui: “*La vida está llena de hermosuras así*” (p. 445). Entre o visionário e o burocrata há uma distância grande: os objetivos não se pactuam, a imaginação onírica não pode invadir o espaço pragmático do real. Como conciliar a poesia que altera o sentido com a vida ordenada do funcionário? No território civilizado funcional, a imaginação é bárbara, é invasora do mundo da percepção objetiva que traça os objetivos comuns. No espaço do escritório da Unesco, a poesia se revolta e anula o real, força a expulsão do poeta da República do Mesmo.

“El diario a diario” narra a aventura diária de um jornal desde que é comprado em um bonde, mas que, quando o passageiro desce, “*ya no es el mismo diario, [mas sim] un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de plaza*” (p. 446). Assim, ocorrem mudanças de acordo com o interesse daqueles que recolhem as folhas impressas que perambulam pela cidade através de seus efêmeros possuidores, e, desta forma, o jornal chega às mãos de uma “*señora [que lhe dá a função final de] empaquetar medio kilo de acelgas, [...] después de estas excitantes metamorfosis*”. No ritmo veloz, a trivial aventura desse ser da urbanidade – o jornal de muitos donos – brinca com tempo de durabilidade da informação e sua descartabilidade. A diferença entre um jornal e “*un montón de hojas impresas*” é pouca: mudança relativizada, discurso renovável na marcha incessante da cidade.

Em “Lo particular y lo universal” é narrada a insólita situação criada a partir de um ato: um cronópio, encantado com a beleza de uma manhã, aperta com muita força o tubo de creme dental que “*empezó a salir en una larga cinta rosa*” (p. 495). Não satisfeito, “*empezó a sacudir el tubo en la ventana*” e a pasta cobriu os chapéus dos *famas* que comentavam “*las novedades municipales*”. Enquanto o cronópio inocentemente cantava e escovava os dentes foi formada uma comissão de *famas* que foi cobrar pelos chapéus danificados e que fazem, ainda, a observação: “— ¡¡Cronopio, no deberías derrochar así la pasta dentífrica!!”.

O público e o privado entram em choque e, como consequência, é criado um espaço de tensão entre os dois elementos. A repercussão de um ato impensado – e fora do padrão da normalidade – será a quebra da hierarquia comportamental: a subordinação dos direitos aos deveres. Então há o preço a ser pago pela atitude subversiva: pagar o prejuízo e, o mais importante, a indicação da forma de como abrir a pasta de dentes. Ironicamente, Cortázar questiona o mundo das expectativas sacralizadas, a

cristalização dos critérios comportamentais individuais. Mesmo dentro de sua casa, o cronópio não pode agir de forma que venha a atrapalhar o bom andamento da cotidianidade do mundo dos *famas* que transitam pelas calçadas da cidade.

Em “Educación de príncipe” é descrito o problemático processo de criação de um filho por um cronópio que o vê como o mais perfeito dos seres e o envergonha perante seus colegas de escola, *famas*, *esperanças* e outros cronópios. Naturalmente, ele odiará seu pai e lhe pregará uma peça “*entre la primera comunión y el servicio militar*” (p. 662), mas os cronópios-pais não sofrem demasiadamente, pois sabem que também odiavam seus pais e que “*ese odio es otro nombre de la libertad o del vasto mundo*. A crise entre pais e filhos no mundo dos cronópios é vivida com clareza e objetividade, pois eles sabem que rupturas têm de acontecer para que caminhos individuais sejam descobertos. Mas, retomando o início desse pequeno texto, é notável como a “perfeição” utópica do olhar dos pais inclui a sociabilidade urbana como um dos fundamentos característicos da boa educação, o que será difícil de ocorrer, conhecendo os cronópios como conhecemos: “*está seguro de que su hijo es el pararrayos de la hermosura y que por sus venas corre la química completa con aquí y allá islas llenas de bellas artes y poesía y urbanismo*”.

Na teoria dos cronópios, o urbanismo, o viver socialmente na cidade é um dos critérios que, com a poesia e as belas artes, faria do filho um príncipe. O problema é a diferente conceituação de tais constantes na equação sem incógnitas do mundo de *famas* e *esperanças*. Acredito que esse breve passeio pelo mundo dos *cronópios*, *famas* e *esperanças* possa ter dado mais uma série de exemplos de como a composição do tecido urbano vai ser fundamental na criação cortazariana. Nas *Historias de cronopios y de famas*, o indivíduo no mundo – que é urbano – é convidado a rever(-se), desvelar outras manifestações, redefinidas segundo escalas de valores que abandonam as coordenadas tirânicas que atam o homem à realidade circundante. Os conceitos preestabelecidos são implodidos por visões que retiram as máscaras da civilidade e permitem a abertura de manifestações não domesticadas pelas personas civilizatórias. Ver a cidade é revê-la, revisá-la, reavaliá-la enquanto imagem, conceito e normas. Cortázar antecipou literariamente a discussão multidisciplinar que problematiza as maneiras de *descristalização* do espaço urbano. O rompimento se fez pela deformação do habitual: imagens, representações, símbolos e práticas. Ver a cidade sob pontos de vista que, essencialmente, são pontos de fuga distorcidos pela focalização que ignora a geometria racionalista é recompor os fragmentos cotidianos em outra ordem de experiência vital.

VIOLÊNCIA

As diversas formas de violência fazem parte da realidade e da *vivência literária* de Cortázar. Da coerção individual à repressão política, que não são formas excludentes, e sim complementares, os mecanismos inibidores da liberdade foram alvo de sua escritura. O horror em suas variadas formas de apresentação é um tema que permeia a obra de Cortázar. Daí a violência, como forma aterrorizante individual ou coletiva, ser um dos pontos discutidos ao longo de sua obra. A partir das grandes estruturas, ou partindo de situações microscópicas, a luta entre os anseios libertários primordiais e a problematização das situações opressivas dos países da América Pobre – citados abertamente ou não –, de alguma forma, sempre perpassaram por seus escritos, quer sejam ficcionais, quer sejam “políticos”, quer sejam críticos. Cortázar foi criticado, principalmente em seus últimos dois livros de contos, por assumir um tom que poderíamos chamar de “engajado” em alguns de seus relatos, e se defendeu da acusação de tentar impor “*la presencia de lo ideológico y incluso lo político en una narrativa imaginaria*” (CORTÁZAR; YURKIÉVICH; ANCHIERI, 2003, p. 575), no caso de “Apocalipsis de Solentiname”.

Como o assunto foge da área de interesse do presente estudo, vamos partir para a exemplificação de como o tema da violência em diferentes níveis é tratado por Cortázar em três de seus textos, e seguindo a prática metodológica utilizada até aqui, não apresentaremos de uma forma cronológica, já que não interessa a análise da “evolução” literária do escritor, mas sim a forma como certas constantes estão presentes em sua obra. Nos três casos, a violência aparece diluída: primeiramente, na reiteração do ato na cidade e seus arredores (“Las armas secretas”); depois, nas formas de tortura ocorrente em duas cidades com realidades distintas (Buenos Aires e Paris em “Recortes de prensa”); e, por último, na violência institucional que assola a família e, principalmente, os jovens irmãos no subúrbio de Buenos Aires de “Pesadillas”.

“Las armas secretas ”

Falando sobre o tema da possessão fantasmagórica, ou sobre o advento do duplo, Cortázar resume a forma de construção do relato e sua estrutura:

Agora mesmo penso em outro conto meu, *Las armas secretas*, em que a variante consiste que o fantasma quer se vingar da mulher (ele tinha sido morto pelos membros da Resistência porque violou a mulher), o procedimento é diferente. [...]. Mas o que acho que existe de terrível neste conto é que a possessão começa por graus ínfimos, vai aumentando, aumentando e finalmente se transforma numa possessão total. É no momento em que, por sua vez, o rapaz consegue finalmente encurralar a moça, a violenta e mata antes que cheguem seus amigos. O conto termina antes que seja tudo descoberto, mas os dados estão lá (PREGO; NEPOMUCENO, 1991, p. 73-74).

Os temas da violência e da possessão são desenvolvidos a partir de uma história com dois protagonistas jovens na qual pelo menos dois níveis de violência são superpostos: a guerra e a violência sexual. Examinaremos a temporalidade e a tipologia do possuído e sua relação com o espaço, sua leitura da paisagem. A presença da imagem de uma casa transposta no tempo também é interessante. Entre os signos urbanos, a velocidade será analisada, principalmente, a partir de sua relação com o olhar e as imagens da memória.

A primeira frase do conto já nos dá uma ideia da visão do personagem sobre os acontecimentos do cotidiano, essência e aparência convergindo para a superposição de leituras das imagens da realidade: “*Pero si todo es excepcional, piensa Pierre*” (COR-TÁZAR, 1996b, p. 267). O cotidiano e as fases da vida são lidos como variações de sua história, são fatos extraordinários em sua leitura: “*Ayer llovía, hoy hubo sol, ayer estaba triste, hoy va a venir Michèle. Lo único invariable es que jamás conseguiré que esta cama tenga un aspecto presentable*” (p. 267).

Pierre é mais um personagem que, a partir da ociosidade, pensa, pensa, fuma, toma um conhaque, espera, pensa, divaga... “*Pero entonces Dios existe’ [...]. Pierre se dice que es un estúpido por haber pensado que Michèle no quiere subir a su cuarto. Lo ha pensado sordamente, como desde lejos*” (p. 268). A partir da frase do personagem, a dissociação identitária será uma constante no relato. O pensamento vem de longe, os índices do duplo vêm de algum lugar, de algum outro tempo. Então começa o aparecimento dos indícios do estranho (da violência) no mundo em que nada é aparentemente excepcional: “*Una escopeta de doble caño no tiene nada de raro, pero qué puede hacer a esa hora y en su pieza la idea de una escopeta de doble caño, y esa sensación como de **extrañamiento***” (p. 268, grifo nosso).

A imagem da arma, símbolo premonitório da violência (ou recorrência do passado?), e o estranhamento põem o personagem em xeque. E o quarto – possibilidade de satisfação do desejo – é invadido pela imagem que remete à outra história.

A vítima, Michèle, tem o poder de andar pela cidade e captá-la através da leitura lúdica dos fragmentos discursivos (imagéticos) que compõem a paisagem urbana, o mundo manufaturado. Ela consegue “*viajar por los pequeños mundos particulares de las vitrinas*” (p. 514). A paisagem artificial e comercial da cidade, o discurso das vitrines é lido pela personagem através de associações pessoais que traduzem os estímulos visuais, leituras individuais (memória e matéria) do discurso produzido para todos: “*un oso de cuerda, un disco de Couperin, una cadena de bronce con una piedra azul, las obras completas de Stendhal, la moda de verano*”. A personagem tem a capacidade de abstrair-se através da leitura da multiplicidade significante do espaço urbano. Lê os textos não verbais inscritos no ser e no corpo da cidade, faz a leitura da *antissintaxe* do espaço urbano, o que proporcionaria um afastamento da cidade enquanto espaço rotineiro da cotidianidade.

A vitrine, um recorte da paisagem urbana, pode ser lida como a relação afetiva da memória com objetos associados não linearmente, leitura de fragmentos icônicos culturais (temporais), pequenos mundos remontados a partir dos fragmentos desse capital simbólico. As conexões entre os objetos expostos ao transeunte – que seriam somente bens de consumo – vão criar espaços individuais dentro da massificação urbana, as preferências pessoais.

Retomando o protagonista, há as referências: autores de livros, lugares começam a confundir seu pensamento. Inclusive, ele começa a recordar e associar uma letra de uma música em alemão quando pensa na moça. A confusão temporal aparece dando mais uma ideia do estado psicológico de *Pierre*: “*Los últimos meses son tan confusos como la mañana que aún no ha transcurrido y es ya una mezcla de falsos recuerdos, de equivocaciones. [...] El tiempo se estira como un pedazo de goma*” (p. 272).

O real já está desfigurado pela memória anárquica e pelas imagens que quebram o histórico, a temporalidade linear cotidiana. A circunstância é abalada pelo insólito indiciado, *insight* mnemônico aparentemente desvinculado do cotidiano. Comentam os amigos sobre o relacionamento do casal: “*Por qué no, claro. Pero sería la primera vez desde entonces*” (p. 521) – mais um indício. No mundo objetivo há a falta de objetividade, de projetos de vida, Pierre pensa muito em si mesmo, o ócio o impele à divagação e abre espaço para a memória atemporal, ou para a intervenção do outro, do outro tempo:

Im wunderschone Monat Mai, *tararea la memoria de Pierre. [...]. Quizá si trabajara más, si se cansara más, si pintara su habitación o hiciera a pie el trayecto hasta la Facultad en vez de tomar el autobús. Si tuviera que ganar los setenta mil francos que le mandan sus padres* (p. 274).

A partir da ociosidade, o personagem encontra os indícios de que há algo por trás daquele pensar demasiado em si mesmo. A autorreferencialidade parece indicar uma busca de seu verdadeiro papel na trama já escrita e desconhecida pelos seus atores. É um jogo de vida e morte que viaja no tempo e retorna. O elo, o ser duplicado, que é um e outro, sente que existem indícios de uma outra história que, de forma sub-reptícia, se instaura em seu cotidiano. O seu discurso percorre um espaço entre palavra e sons da memória; o espaço-entre, o visionarismo ou a subjetivação das possibilidades de leitura temporal da realidade. O pensar é como um desejo oculto, e a presença do discurso das imagens pontua a trajetória da trama: Eros e Thanatos em elos historicamente impossíveis.

As palavras ou imagens fragmentadas interrompem o pensamento de Pierre, ou melhor, algo que está fragmentado entre estas duas formas de intervenção mnemônica: “*No han sido palabras, tampoco una visión: algo entre las dos, una imagen descompuesta en tantas palabras como hojas secas en el suelo*” (p. 274). A intervenção de palavras provindas de uma memória irreconhecível é demonstração da estrutura fragmentária do personagem: “*las palabras se dibujan en los labios resecos de Pierre, se pegan al canturreo de abajo que no tiene nada que ver con la melodía, pero tampoco las palabras tienen que ver con nada [...]*” (p. 527).

Somente adiante, no texto e na narração, quando já estão na casa – local do crime –, haverá o primeiro diálogo entre os protagonistas, e um dos temas da conversa é a guerra. Um diálogo difícil, reticente, antirretórico, bem ao estilo do autor, já que em suas tramas urbanas há muitos problemas de interferências nos canais de comunicação, quer sejam elas impostas por uma força externa, quer sejam vinculadas à essência psíquica dos personagens. “— *Es curioso — dice Pierre —. Nunca hemos hablado de los años de guerra*” (p. 278). Claro que a herança traumática da guerra também joga um papel importante nessa equação: “— *Cuanto menos se hable... — dice Michèle [...]*”.

O diálogo é, enfim, um descobrindo o outro, o círculo vital se fechando, relações entre vida e morte sendo tecidas por aranhas atemporais. A diluição da

temporalidade é reflexo do processo de possessão fantasmagórica da qual nos fala Cortázar: “*Pasan horas, pasa un minuto o dos, el tiempo es algo lleno de látigos y baba*” (p. 280). Evidenciam-se a analogia e as simetrias: o espelho, as imagens, o cão que o desconhece – que o redescobre, como a própria Michèle: “— *Déjame — dice Michèle en voz baja, luchando por soltarse*”.

Há o desejo dos amigos de matar o estuprador pela segunda vez, há os sonhos que os perseguiam, que reativavam a história, que passa de memória e esquecimento a uma segunda realidade análoga, a uma reiteração de fatos violentos. O primeiro estupro foi durante a guerra, e o segundo, em outro tempo. Dois fatos distintos com coincidência de personagens: a vítima, os vingadores e o assassino que apenas intui a sua participação fundamental na trama.

Pierre, como outro viajante no tempo de “La noche boca arriba”, tem uma moto. A velocidade do meio de transporte, que aqui é vivo e perigoso, difere do carro de “Las babas del diablo”. Um diálogo na moto é descrito:

Es difícil hablar en la moto, el tráfico obliga a concentrarse y Pierre está cansado [...]

— Michèle, ¿Cómo duermes?

— Muy bien — dice Michèle —. A veces tengo pesadillas, como todo el mundo.

Claro, como todo el mundo, solamente que al despertarse sabe que el sueño ha quedado atrás, sin mezclarse con los ruidos de la calle, las caras de los amigos, eso que se infiltra en las ocupaciones más inocentes [...], y luz amarilla, luz hoja, stop (p. 283-284).

Os sons da cidade, os sons da tecnologia intercalam-se na linguagem representativa do próprio processo mental do personagem: “*Sonríe, ve su sonrisa en el espejo, sonríe otra vez, als alle Knospen aprangen, tararea con los labios apretados, hay un silencio, el clic del teléfono que alguien descuelga, el zumbido del dial, una letra, otra letra, la primera cifra, la segunda*” (p. 283). A motocicleta representa, para o personagem, a possibilidade de um mundo que passa velozmente. O fato de sempre tentar “deixar para trás” a paisagem, as placas que indicam lugares, cidades parece-nos mais um signo que religa tempo e espaço num diálogo que tem como canal o próprio Pierre, aquele que anda sempre com o passado presente em si, dentro de si, e que, portanto, não pode ser deixado para trás através da velocidade da motocicleta. Os itinerários o perseguem:

El mundo se maneja con un cilindro de caucho que cabe en la mano; girando apenas a la derecha, [...], la marcha es una cadencia feliz en la que ya pueden entrar palabras, jirones, imágenes que no son las de la ruta, el cilindro de caucho gira a la derecha, el sonido sube y sube, una cuerda de sonido se tiende insoportablemente, pero ya no se piensa más, todo es máquina, cuerpo pegado a la máquina y viento en la cara como un olvido, Corbeil, Arpajon, Linas-Montlhéry, otra vez los álamos, la garita del agente de tránsito, la luz cada vez más violeta, un aire fresco que llena la boca entreabierta, más despacio, más despacio, en esa encrucijada tomar a derecha, París a dieciocho kilómetros [...] (p. 284).

A **velocidade** tira a **profundidade**: os dois termos transportam suas possibilidades científicas e metafísicas (ou fantásticas). A velocidade e a leitura *chapada* da paisagem são formas de caracterização da própria condição onírica da realidade física ao redor. O mundo do personagem é lido em *flashes*, o movimento no espaço indicia saltos temporais. As placas com nomes das cidades, as distâncias a serem percorridas são releituras de um processo já vivido, movimento imagético fragmentado que indicia outra trama. O duplo penetra no ser. Tomemos a afirmação de Nelson Brissac Peixoto (1988, p. 361):

O indivíduo contemporâneo é em primeiro lugar um passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. Esta crescente velocidade determinaria não só o olhar mas sobretudo o modo pelo qual a própria cidade, e todas as outras coisas, se apresentam a nós. A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. [...]. Os seus prédios e seus habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com outdoors. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem.

Do subúrbio à cidade, no caminho de retorno, o personagem lê as imagens: nomes de cidades em placas, sinais de medição de distâncias como signos que lhe indicam a superposição temporal. A paisagem, vista através da velocidade, recria saltos espaciais na confusão temporal que assoma a consciência. O não lugar, que apenas indica os lugares, recria os espaços históricos transformados, desvinculados da história, que indiciam, mas não preenchem as lacunas, pois falam a linguagem

similar de ordenações de cidades e distâncias e não a linguagem profunda que esclareceria o papel representado por Pierre.

A conjunção temporal que incide sobre o personagem, a posseção e repetição dos atos de violência – estupro e morte – ocorre juntamente com a passagem veloz da motocicleta na estrada: a imagem do corrimão com bola de vidro e a escopeta, quer dizer, o local das mortes, sua e de Michèle, e a arma que o mataria são indicadores que tentam ser despistados pela fuga espacial. A velocidade ganha e renova espaços, as distâncias são dadas pelo discurso impessoal das placas de sinalização, que apenas indicam. Mas de nada adianta, porque o tempo será revivido e todo o seu horror invadirá o espaço do presente dos personagens. Entre Paris e o subúrbio, a motocicleta veloz não consegue fugir das teias armadas que renovam o ato vil, repetição da violência.

A posseção fantasmagórica, no relato, é reativação do tempo e do espaço passados. Revelação do trauma não através da regressão, mas pela criação de elos que unem os tempos no espaço da cidade. Assim, o terror e a violência são uma forma de exceção: a guerra e a violência do estupro são traumas que se repetem; os fantasmas que habitam o homem e a história podem reviver e reaparecer sob diversas formas, em qualquer tempo, mesmo num simulacro de um caso de amor entre jovens em Paris e seus arredores.

“Recortes de prensa”

Nesse relato, Cortázar trabalha com dois referências distintos: uma epígrafe-esclarecimento alerta que há um recorte de jornal real e um imaginário. O início do texto – narrado pela personagem feminina – já mostra a relação do artista com a parte da cidade na qual vive, ou seja, a delimitação da rua já define o espaço e a condição social daquele que o habita: *“El escultor vive en la calle Riquet, lo que no me parece una idea acertada, pero en París no se puede elegir demasiado cuando se es argentino y escultor, dos maneras de vivir difícilmente en esta ciudad”* (CORTÁZAR, 2018b, p. 360).

Na primeira frase, a narradora (uma escritora) revela a dupla dificuldade do outro personagem, a rua. A parte da cidade ocupada revela a duplicidade nos critérios de exclusão. A leitura sociológica vem a partir do recorte do espaço urbano: diz-me onde moras e eu direi quem és, ou, como é difícil ser artista e estrangeiro (exilado?) na Cidade Luz.

A trama se desenvolve a partir do pedido do artista para que a escritora comente um livro a ser publicado com reproduções dos trabalhos dele: *“una serie de pequeñas esculturas cuyo tema era la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre”*. Ambos são argentinos, vivem fora – em Paris – e recebem as notícias da violência em sua terra natal através de meios heterogêneos, pessoais e coletivos: *“dos argentinos dejando subir la marea de los recuerdos, la cotidiana acumulación del espanto a través de cables, cartas, repentinos silencios”*.

Ao analisar as obras, no apartamento do escultor, há a presença dos sons cotidianos da cidade lá fora, interferências externas que funcionam como uma localização única, ocupação consciente do espaço onde estão: *“Era tarde en la noche, de la calle llegaba apenas un ruido de camiones pesados, una sirena de ambulancia”* (p. 360).

As esculturas agradam à escritora, são ambíguas, era necessário olhar atentamente cada peça para compreender *“la modalidad que en ella asumía la violencia”*. A mulher, numa analogia com o procedimento do próprio Cortázar, fala que irá escrever algo que não será uma nota explicativa sobre as obras: *“jamás me dejaré llevar por la facilidad”*. O escultor concorda e fala sobre a problemática relação entre a escritura e a violência política: *“Yo sé que no es fácil, llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerle límites, de manejarlos para que no nos inunde del todo”*. A mulher fala que conhece tais problemas e que está a par da situação de violência na América. Ela cita um fato ocorrido havia três anos (1975), e que poderia estar ocorrendo no momento em Buenos Aires ou Montevideú, e mostra um recorte de jornal que lhe foi enviado juntamente com uma carta de um amigo. A datação do relato, sua relação com o tempo histórico e com a realidade política da época, vem reforçada pelo recorte de que é um documento histórico do presente, ou de um passado muito próximo.

A partir desse momento entra em jogo uma nova referência: os textos (a carta e o recorte de jornal). O conto cria uma ponte entre o universo ficcional e a realidade. A fragmentação e a inserção do recorte – dado como real no início do texto – autoriza a transposição e o trânsito entre a “realidade real” e a “realidade fingida” da literatura. A carta, de uma mãe, narra, em tom de relatório, a tortura e o posterior assassinato de sua filha, uma professora de 24 anos. E, ao final, dá a referência explícita: é uma carta de uma mãe exilada que apela aos organismos de defesa dos direitos humanos: *“(De El País, octubre de 1978, reproducido en Denuncia, diciembre de 1978)”* (p. 364).

Enquanto o escultor lê a carta, a rua silencia. Ouve-se somente o barulho de um relógio. O silêncio da cidade é um dado externo que, agora, propicia um afastamento do território do real. O quarto de Paris torna-se um *agujero*, passagem que possibilita a simbiose de fragmentos espaçotemporais. O encontro de memórias individuais permite a transcendência da temporalidade vulgar que o cotidiano impõe. A relação entre as constantes cartesianas começa a ser definida de acordo com outros parâmetros. A memória evidencia a atemporalidade (e a diluição espacial também, veremos adiante) da violência, do mal:

[...] el leve sonido me llegaba como un metrónomo de la noche, una tentativa de mantener vivo el tiempo dentro de ese agujero en que estábamos como metidos los dos, esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios y nos dejaba cara a cara frente a eso (p. 362).

Uma frase da carta revolta o escultor, que a lê em voz alta: “— *Las que sobrevivieron fueron fusiladas esa misma noche de Navidad*”. E comenta que devem ter servido antes pão doce e sidra, como os nazistas davam balas às crianças antes de mandá-las às câmaras de gás. A violência começa a ser referenciada a outro momento histórico, mas que mantém a essência da exclusão. Adiante, na carta, veremos que também há duplicidade na relação das autoridades militares com a ascendência judaica da família, que continua sofrendo ações violentas: assassinato do noivo da professora e busca do restante da família. Há a descrição do último fato:

Mi marido, asistido por una enfermera, se encontraba en su lecho casi moribundo, a causa de un infarto [...]. Los militares le preguntaron por mí y por nuestros hijos, y agregaron que: “Cómo un judío hijo de puta puede atreverse a abrir una causa de asesinato al Ejército argentino”. Luego lo obligaron a levantarse, y golpeándolo [...]. De él no hemos sabido nunca nada más. Por informaciones no oficiales, nos hemos enterado que falleció súbitamente en los comienzos de la tortura (p. 363).

Ocorre, então, a discussão sobre a impotência daqueles que estão do outro lado, os exilados, a escritora e o escultor falam que suas preocupações, o papel do livro, no caso dele, ou a escritura de um romance juvenil, no caso dela, não são

relevantes comparados aos problemas que ocorrem “lá”, do outro lado. Tal discussão parece espelhar um questionamento que permeou muitos momentos da vida literária do próprio Cortázar, a questão de ser um autoexilado que sofria cobranças de uma “tomada de posição” pessoal e literária. E o escultor conclui com um niilismo desesperado: “*Pero siempre es igual, siempre tenemos que reconocer que todo eso sucedió en otro espacio, sucedió en otro tiempo*”.

Após a leitura do último recorte, sobre um jornalista assassinado e uma artista plástica desaparecida, a escritora aceita escrever sobre a obra. Os dois se despedem e a mulher vai para casa. Começa o outro lado da história. A rua do bairro pobre é caracterizada dessa forma pela narradora: “*desierta y fría y demasiado ancha para mi gusto en París*”.

Uma frase da carta da mãe argentina é repetida obsessivamente na memória da narradora, e se refere ao fato de aquela somente ter visto do corpo da filha as mãos (outro componente recorrente na obra de Cortázar) postas em um frasco numerado. Buscando um táxi na cidade deserta, a mulher vê uma menina sentada num degrau, uma menininha suja e com lágrimas visíveis dentro da noite mal-iluminada, uma menininha que diz que “*mi papá le hace cosas a mi mamá*” (p. 546). Acompanhando a criança através de uma vila miserável, a escritora depara-se com uma cena de tortura, na qual havia “*un olor a quemado*”, “*un alarido ahogado*” e “*el papá de la nena*” que queimava com pontas de cigarro a mulher amordaçada e amarrada a uma cama. Num clima de pesadelo, a escritora se vê batendo no homem com um objeto, amarrando-o com ajuda da mulher e torturando-o também. A memória e a “condição” feminina da escritora a remetem a um fragmento de um conto de Jack London no qual “*mujeres de una tribu*” torturam um homem, “*matando sin matarlo*”, cometendo torturas **jamais descritas**. Entre a descrição realista (jornalística) e a formulação estética – literária, plástica? – há o espaço em branco, espaço a ser preenchido pela experiência individual.

A personagem do conto volta para casa, escreve compulsivamente o relato de tão estranho acontecimento e telefona ao escultor, excitada, dizendo que a narrativa seria o texto do livro sobre suas esculturas. Após alguns dias encontra uma carta de agradecimento e um comentário sobre seus dotes dramáticos, pois o artista plástico descobrira um fato noticiado no *France-Soir*:

[...] drama atroz en un suburbio de Marsella, descubrimiento macabro de un crimen sádico, ex plomero atado y amordazado en un camastro, el cadáver etcétera, vecinos furtivamente

al tanto de repetidas escenas de violencia, hija pequeña ausente desde días atrás, vecinos sospechando abandono [...] (p. 369).

Paris, Buenos Aires, Marselha, a violência ampla pensada pelo escultor, a vivência da escritora, os dados históricos do próprio Cortázar, a citação do conto de Jack London e a fragmentação do segundo recorte de jornal, o corpo do texto dilacerado pela abertura do envelope enviado pelo artista plástico. Todas essas constantes vão se fundir na narrativa. A palavra *recortes*, assim, vai referir-se às possibilidades fragmentárias e à possibilidade de um mosaico caleidoscópico que reagrupe, entre o acaso e as probabilidades, os discursos e as formas – a literatura e a escultura, a carta e texto jornalístico –, visões críticas das realidades pontuais e genéricas do homem.

A junção dos fragmentos da memória, da história e das possibilidades oníricas, narrativas, literárias rompe as barreiras genéricas e cria um todo pleno de referências que discute a violência em geral e, particularmente, a tortura em diferentes tempos e espaços culturais e históricos. O domínio dos personagens é o mundo em suas constantes universais e suas particularidades genéricas. A arte, então, é saída do cansaço histórico, é o libertário desejo antepondo-se ao discurso niilista do escultor citado anteriormente. A arte, por pretender coletivizar através da experiência estética, vai ser geradora das tensões críticas, vai ser fomentadora da revisão do histórico em confronto com essências latentes no ser do homem. O sadismo ambivalente e a vingança das mães impotentes vão aflorar a partir do encontro entre dois “exilados” que, de maneira traumática, têm que se encontrar com verdades escamoteadas pelas fugas contemporâneas: trabalho rotineiro, comprimidos que trazem o paraíso do sono, sobrevivência em uma cidade estranha. Entre o esquecimento e a memória, a obra vai possibilitar elos, campos interpenetráveis entre arte, realidade e vida, isso tudo (e muito mais) a partir de um encontro entre artistas argentinos – mentalidades – nos caminhos tortuosos da experiência estética, exilados nos traçados da cidade-paradigma: Paris.

As cidades do mundo e dos sonhos, dos amores e desejos...

A cidade é parte integrante do universo cortazariano. No espaço físico e imaginário da urbanidade é que as coisas acontecem. O geométrico tijolo funcional urbanizado, o bairro portenho da infância revista, os quartos de hotel, as casas, os vizinhos incomodados, os elevadores, as motocicletas, os metrô, os ônibus são células a partir das quais é construído o mundo dos personagens que viverão suas patéticas ou fantásticas aventuras. Mas tais constantes ou constituintes não se excluem, ao contrário, afloram mesclados ao cotidiano tão comum. Em *Rayuela*, a própria cidade é um ente tão existencial quanto físico, por vezes incorpora-se ao ser de seus habitantes. “*París es una enorme metáfora*” (CORTÁZAR, 1996c, p. 116) ou Buenos Aires é “*una puta encorsetada*” (p. 190). E a referência a Paris como metáfora vai ser complementada com a explicitação da teia que liga o personagem Horacio à cidade:

— *¿Por qué una enorme metáfora?*

— *Él anda por aquí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana, Pierre Boulez o las máquinas de pintar de Tinguely. Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave; la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces; por eso hablo de metáfora* (p. 116-117).

Rayuela faz com que Paris seja um organismo vivo, e, por isso mesmo, mostra seu caráter de grande ser; a cidade-mundo plena de microseres e microambientes nos quais existem, parasitam, flanam outros tantos indivíduos: “*En París somos como hongos,*

crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi [...]” (p. 158).

O quanto da louca busca de Horacio perdura em outras situações vividas pelos seres criados por Cortázar? Qual é a busca de Johnny Carter em Paris? O que busca Alina Reyes entre Buenos Aires e Budapeste? Quem é, realmente, o sacrificado e qual é a cidade que é duplamente sonhada nos dois tempos de “La noche boca arriba”? Tais indagações, entre muitas outras possíveis, são os *agujeros, las manchas blancas*, os vazios que devem ser preenchidos pelo leitor, o qual deve ter uma participação ativa no processo, muitas vezes infrutífero, de elucidação das tramas. No caso específico de “La noche boca arriba”, podemos pensar na superposição de sacrifícios, o ritual asteca e os sacrifícios contemporâneos ocorridos nas cidades, que se perdem do ritual e se tornam dados estatísticos nos cotidianos de metrópoles. Ou seja, mais que superposição espaçotemporal, haverá certo pandeterminismo, porém distinto dos processos trabalhados por Jorge Luis Borges, um dos pais literários de Cortázar.

No romance *62: modelo para armar*, que segundo o autor é baseado numa ideia exposta por Morelli no capítulo 62 de *Rayuela*, é introduzido um grande poema²⁰, sem título, uma definição da cidade onírica, um lugar onde os personagens movem-se, formam uma constelação que é regida por elementos que não podem ser explicados racionalmente, como não se explica a cidade, aquele lugar no qual eles podem se encontrar apesar de estar em lugares tão diferentes. As constantes espaçotemporais não alcançam os limites da cidade de Cortázar, pois ela é:

[...] uma espécie de ponto de reunião eventual dos personagens contra todas as leis humanas e divinas, uma vez que se encontram na “cidade” enquanto um deles está morando em Londres e o outro, por exemplo, em Viena. A “cidade” é um porto onde podem subitamente chegar a se encontrar (PREGO; NEPOMUCENO, 1991, p. 87).

Os fragmentos da cidade onírica do romance de Cortázar são focados em muitos de seus contos: como a Budapeste/Buenos Aires de “Lejana” ou as galerias-passagens entre Buenos Aires e Paris de “El otro cielo”. Os constituintes da cidade reincidem e combinam-se armando jogos de remissões que tentam preencher os

20. Conferir Apêndice I.

agujeros criados a partir das disjunções entre o homem e suas circunstâncias de lugar e de tempo. Lembremos que uma das definições do fantástico, feita pelo próprio Cortázar, é que ele ocorre quando o homem deixa de ser ele e suas circunstâncias. A duplicidade, a relação com um outro se refaz em condições específicas situadas nos espaços intermédios entre as cidades reais e a cidade onírica. Tais espaços vão conviver muito proximamente e, não poucas vezes, se unirão através de vasos comunicantes manufaturados literariamente.

Assim, no poema que integra o romance, nota-se a visão dessa cidade possível, situada além dos limites espaçotemporais: “*Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad*” (CORTÁZAR, 1969a, p. 32).

Descer à cidade, sonhá-la, para Cortázar, é revivê-la em toda a potencialidade que ela possa imprimir ao desvelamento das cidades reais enquanto referência ao mundo empírico, ele mesmo um outro véu que é dito como verdade, uma das grandes verdades da modernidade ocidental:

A “cidade” [...] é uma cidade na qual nunca estive acordado nessa vida, não conheço nenhuma cidade, das muitas que conheci, que seja parecida com ela. É uma espécie de síntese, existem alguns elementos que podem ter se originado de cidades “reais”. Por exemplo, há uma parte que pode fazer pensar em Veneza, e outra que pode fazer pensar em Istambul (PREGO; NEPOMUCENO, 1991, p. 86).

O labirinto da cidade é a possibilidade de perdas pessoais e encontros constantes. No poema, as oposições revelam o ser e o não ser característicos de um olhar que abre o leque entre aparências e essências superficialmente díspares: “*Mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel*” (CORTÁZAR, 1969a, p. 33).

Jorge Luis Borges sabia que o infinito é o maior de todos os labirintos. Podemos pensar no infinitamente labiríntico deserto de “*Los dos reyes y los dos laberintos*”, no livro *El aleph*.

*eslabones secretos de la cita, y hay que entrar y seguir por el hotel desierto
y a veces es un ascensor, en mi ciudad hay tantos ascensores, hay casi siempre un ascensor
donde el miedo ya empieza a coagularse [...]*
(CORTÁZAR, 1969a, p. 33).

É constante a relação entre acima e abaixo na obra de Cortázar. A temática da *descida* será uma constituinte dos sistemas de passagens entre realidades possíveis, como maneira de entrada em um *lugar* – um espaço simbólico – onde a realidade física obedeça a outras regras, descida ao inferno grego, ao Hades. Os metrô e elevadores levam a tais refúgios: eles baixam ao espaço diverso ao *lá de cima* ou *lá de baixo*. Ainda na entrevista a Prego e Nepomuceno (1991, p. 86), Cortázar nos fala da descida à cidade:

Caí de paraquedas na “cidade” na semana passada [...]. Então, eu desço à “cidade”, nunca subo. Semana passada estive de novo nela e descobri outro pedaço, vou complementando-a, tenho um mapa da “cidade” e nele vou acrescentando novas zonas, novos bairros. A “cidade” não perdeu nada de sua força, para mim.

Se utilizamos o poema como poética e, partindo de *Rayuela*, também procuramos reforços nas afirmações do autor, é para reafirmarmos a vinculação da obra de Cortázar com o fato cidade, pois certas temáticas e constituintes aparecem e se desenvolvem em seus escritos em geral e, muitas vezes, em sua obra contística. A potencialidade da cultura urbana, a reavaliação da função utilitária dos constituintes orgânicos da vida do homem nas cidades é um dos fatos que marcam a obra de Cortázar, através da oscilação quase que imperceptível entre a cidade onírica e as cidades reais.

Os limites entre o mundo real e mundos possíveis é transposto sem cerimônias nos rituais do dia a dia. As associações entre eventos díspares, se os relacionássemos a partir do tempo vulgar de Heidegger, são parte de uma concepção em que as partes e o todo se redefinem. A cidade, em Cortázar, pode ser considerada como a superposição de similitudes e diferenças entre as cidades reais e a cidade onírica que é gerada pela agudização da percepção do próprio real. Mapas assinalados das linhas dos metrô podem adquirir traços mondrianescos, pois a cultura estética modifica os símbolos técnicos ordenadores da cotidianidade da massa humana. E sendo o fato estético – ou a obra – uma visão individual exposta à universalidade, a realidade prática é revista pelo olhar do artista – olho de todos nós.

Em *Los autonautas de la cosmopista* há relato da expedição científica ocorrida no trajeto entre Paris e Marselha, que é documentado fotograficamente, revestido e potencializado pela escritura de Cortázar e da companheira Carol Dunlop.

O subtítulo da obra – *un viaje atemporal París-Marsella* – já indica a possibilidade de reverter as expectativas cotidianas: viajar mais de um mês em uma autopista na qual não era permitido permanecer por mais de dois dias, subverter a temporalidade veloz dos caminhos da urbanidade, explorar o “outro lado” do óbvio, perseguir o que a velocidade e a temporalidade cotidianas ocultam, descobrir as potencialidades de uma viagem insólita pelos caminhos de um aparente mesmo, aproveitar a paisagem manufaturada e redefini-la através do olhar do expedicionário desbravador. Esses são alguns dados lançados.

No relato da viagem, paisagens de paradas onde os “outros” estacionam por necessidades fisiológicas (comer rápidos sanduíches e utilizar os banheiros) são “cientificamente” estudadas, fotografadas e descritas crítica e literariamente. Caminhões e caminhoneiros, lojas de conveniência, famílias em férias, crianças e cães, policiais e funcionários-espiões, homens da lei, paisagens de estacionamentos de beira de estrada, caixas coletoras de lixo são personagens das tramas veladas que existem ocultas pela velocidade que objetiva “chegar a”, e não desfrutar o processo da trajetória.

A Kombi será batizada com o nome Fafner. Os personagens humanos são renomeados: tornam-se Osita e Lobo para a aventura lúdica e existencial:

Era nuestro lado cuento de hadas, nuestra ecología inocente, nuestra felicidad en pleno fragor tecnológico, que anulábamos queriéndonos. [...] Fafner, el guardián de los tesoros de los Nibelungos [...] en dos o tres horas me hice amigo del dragón, le dije claramente que para mí cesaba de llamarse Volkswagen (DUNLOP; CORTÁZAR, 1983, p. 22-24).

Subversão e incitação à fantasia e à agudização perceptiva dos arredores das cidades, as paradas em todos os estacionamentos do trajeto são inversão da temporalidade comum às pessoas que passam velozmente pela autopista, criação de uma outra temporalidade (onírica) dentro do tempo rápido e linear de um caminho da contemporaneidade:

Se van sumando los parkings como las escenas a la vez nítidas y vagas de un largo sueño, uno tras otro, las etapas y no los relojes fabricando el tiempo, anulándolo porque en el fondo estamos fuera del tiempo de la misma manera que estamos fuera de la autopista (p. 139).

O projeto de desfazer “*la noción habitual de la autopista*”, isto é, de redefinir a paisagem cotidiana e veloz, de afastar-se do caminho, do trajeto e mudar a referência do olhar, ou seja, de distanciar-se do comum e criar uma visão crítica propiciada pelo afastamento, faz-se pela quebra da velocidade para qual a estrada foi cientificamente pensada, subversão de uma ordem imposta pelos gestores da vida comum, quebra do conceito de funcionalidade e inclusão de uma visão artística da realidade manufaturada e ordenada, subversão da verdade técnica imposta.

Cortázar desfaz o não lugar que a autopista representa. Nos não lugares tudo é marcado, as ordens são as regras do jogo, são espaços com os quais não se pode relacionar fora das convenções ditadas, no caso, pela velocidade. Assim reitera Marc Augé (1994, p. 73) na obra *Não-lugares*:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico definirá um não-lugar. Vê-se bem que por não-lugar designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.

A expedição automobilística e literária vai revestir a autoestrada da pessoalidade permitida pela quebra do ritmo imposto. No mundo do passageiro, os aventureiros captam o efêmero e redefinem imagetivamente o tempo da viagem. O espaço codificado objetivando a passagem veloz é subversivamente redefinido. A paisagem utilitária das paradas, não lugares feitos para o consumo rápido, constituídos com o fim definido da passagem veloz, sofre a metamorfose propiciada pela reflexão – humana, pessoal e estética – acerca do espaço desumanizado pela similitude das ações previstas nas regras dos jogos uniformizados.

A Kombi Fafner, quando em movimento, seria um dragão “*devorador de kilómetros*”, mas agora, parando de estacionamento em estacionamento, torna-se “*un dócil elefante inmóvil que sólo se desplaza diez o veinte minutos para volver a quedarse plácida-mente anclado en sus cuatro patas gomosas*” (DUNLOP; CORTÁZAR, 1983, p. 97). A realidade é quebrada pela ruptura dos condicionantes de uma viagem que se torna atípica, criadora de nova apreensão de realidades cristalizadas – o mundo das diferentes

paradas –, quebra do ritmo febril imposto pela utilização “racional” da autoestrada. E tal utilização não permite que as cidades ao longo da trajetória sejam vistas. Há quadros explicativos sobre números de habitantes, história, dados culturais, mas não se tem a presença das cidades, não se penetra nelas, apenas se passa. Segundo Augé (1994, p. 89): “As rodovias francesas foram desenhadas e revelam paisagens quase aéreas [...] não se atravessa mais as cidades, mas os pontos notáveis são sinalizados por painéis em que está inscrito um verdadeiro comentário”.

Assim, o não lugar da passagem veloz é redefinido pela expedição, que vai quebrar o ritmo e criar um distanciamento que permita fazer outra leitura do mundo dos paraderos, observação a partir das *terceiras margens* da rodovia, quebra da relação contratual assinada sem saber pelo usuário cotidiano que passa velozmente sem poder ver. Numa parada em um motel, os viajantes vão gozar das regalias tecnológicas, do conforto de camas e banheiros, mas é aí, neste espaço, que a presença da televisão traz a realidade instantânea do mundo real: “*La TV al pie de la cama nos puso ante los ojos escenas de la guerra de las Malvinas, aboliendo la distancia con la naturalidad displicente de las máquinas electrónicas*” (DUNLOP; CORTÁZAR, 1983, p. 71). A realidade histórica e política vem cobrar o preço do conforto. A velocidade da informação telejornalística é mais um ataque do Diabo que aparece onde menos se espera, é o demônio da história intervindo na fantástica viagem existencial. Dentro do mundo seguro do quarto de motel, o mundo real vem trazer seu recado: “*Tal vez por eso – hubiéramos debido tenerlo en cuenta – el ataque del Diablo es más horrible cuando ocurre en plena fiesta, cuando el mal elige el territorio del bien para infiltrarse y golpear*” (p. 71).

Nos estacionamentos ao longo da autopista formam-se, também, cidades. Distintas das cidades petrificadas pela ordem civilizada cotidiana, os conglomerados formados nos *parkings* são mutáveis: “*ciudad efímera, cambiante, que sólo existirá una vez para ser sustituida por otra similar pero diferente al otro día*” (p. 204). Babéis ligadas linguisticamente por algumas palavras em inglês, estas cidades-acampamento de caminhoneiros são representações microscópicas das metrópoles internacionais. Elas se formam rápido, e rápido se desfazem, num ritmo de mutações que reflete a heterogeneidade de um mundo em constante movimento – o mundo dos caminhões-casa –, mas que guarda resquícios de uma ordem anterior, espelho *esperpéntico* da casa feliz de Bachelard (1996, p. 246):

De pronto la ciudad ya está completa, y es la ciudad más internacional del mundo, con casas búlgaras, francesas, alemanas, españolas, griegas, belgas [...] casas de muchas piezas, con cocinas, baños, televisión, luces; casa donde habita una pareja o un hombre o una mujer solos, a veces perros, a veces niños, y siempre hornillos de butagás, botellas de vino y cerveza, perfumes de sopa y patatas fritas.

O veículo no qual os viajantes se deslocam em sua expedição não possui a velocidade das naves espaciais, mas, como a autopista, é um cosmo. Ele se transforma em uma nave, um bólido, cápsula protetora da temporalidade vulgar do ambiente real: “*desnudos en el acuario cambiante, en la cápsula extraterrestre por increíble y absurda, pilotos maravillados de un Ovni que acabara de posarse entre los camiones [...]*” (p. 252). A cidade mutante dos caminhoneiros é representação da convivência que já não existe nas metrópoles cristalizadas, onde a divisão categórica fecha os espaços das relações, é a cidade fugaz e fugidia que se repete sempre, sempre renovada. E a viagem real e simbólica dos amantes é representação da luta contra a visão estratificada pertinente à cidade tradicional. No espaço mutável das paradas, inclusive o ato amoroso revela-se como um processo que foge dos ambientes específicos catalogados:

Vivimos la maravilla de que tanta cosa horrible en sí misma se volviera por y para nosotros, aceptamos en una lenta, deliciosa ceremonia interminable todo lo que habíamos rechazado siempre en nuestra vida de ciudades estables y petrificadas. Beduinos en el aduar de una noche, mutantes de unas pocas horas en que amarse era como hacerlo en un calidoscopio, protiformes y huyentes [...] (p. 252).

Ao final da viagem, após 33 dias, os expedicionários choram, escreve Cortázar meses depois da sua conclusão. Uma frase da companheira, Carol, é sintomática de como funcionou a inversão do tempo: “*Oh, Julio, qué poco duró el viaje [...]*” (DUNLOP; CORTÁZAR, 1983, p. 362). Percorrer oitocentos quilômetros em mais de um mês, e ter consciência do quão comprimido foi o tempo é a comprovação de que a temporalidade das paradas fez da autopista um cosmo que, ainda, poderia ser explorado por mais tempo. No último Diário de ruta está escrito: “*El triunfo no nos alegra como esperábamos, muy al contrario. Nos hacen daño el estrépito de la ciudad, los olores del puerto, el reingreso en lo temporal [...]*”. De volta a Paris, os

amigos perguntam se a viagem não almejava mais que um divertimento, se não era um processo de busca ou “*la práctica de una forma contemporánea de la provocación Zen*”. Cortázar nega, diz que os motivos eram lúdicos, sem motivações subjacentes. Porém, posteriormente, conclui:

Comprendimos que a nuestra manera habíamos hecho un acto Zen, habíamos buscado el Graal [...]. Y que todo eso se había dado porque no lo habíamos pensado ni buscado ni propuesto, porque el amor, la alegría nos colmaban demasiado para dejar paso a una ansiedad de búsqueda. Nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra (p. 368).

Então, a busca, a perseguição existencial aqui não preexiste ao componente lúdico e prazeroso da descoberta e do acaso. E estamos falando de literatura e de vida, constantes que não se separam na vida/obra de Cortázar. A percepção da estrada de todos é personalizada e estetizada como a dar-nos o exemplo de que vida e arte não são processos excludentes. O espaço lúdico dos perseguidores desvenda-se através da estetização de uma viagem insólita, mas que, conceitualmente, não teria nada de extraordinário. A vida como processo de descoberta de potencialidades lúdicas e estéticas pode ser vivida, pode ser posta em prática. No espaço entre duas cidades, a paisagem trivial e utilitária foi revista através do jogo de frouxas regras preestabelecidas. Viajar, não para chegar, mas para aproveitar aquilo que é despercebido pelos olhares que passam velozmente, para redefinir o mundo da urbanidade contemporânea através de outros parâmetros. Descobrir, desbravar, subverter as expectativas do senso comum são possibilidades abertas de um processo contínuo, como fica evidenciado em uma das epígrafes finais do livro, sabedoria provinda da boca visionária de uma criança de três anos de idade: “— *Mamá, ¿cuándo es que el último auto entra en la autopista?*”

Não se sabe, mas sabemos dos primeiros desbravadores a descobri-la outra, sim, por ser recriação daquilo que pode representar: o mundo do mesmo, revisto pelos olhos atentos da arte que refaz a vida.

E, como estamos falando de amor e espaços urbanos, um poema de *Ultimo round* pode, também, servir de ilustração para a forma como a temática da cidade se desdobra na obra de Cortázar.

Los amantes

*¿Quién los ve andar por la ciudad
si están todos ciegos?
Ellos se toman de la mano: algo habla
entre sus dedos, lenguas dulces
lamen la húmeda palma, corren por las falanges,
y arriba está la noche llena de ojos.*

*Son los amantes, su isla flota a la deriva
hacia muertes de césped, hacia puertos
que se abren entre sábanas.
Todo se desordena a través de ellos,
todo encuentra su cifra escamoteada;
pero ellos ni siquiera saben
que mientras ruedan en su amarga arena
hay una pausa en la obra de la nada,
el tigre es un jardín que juega.*

*Amanece en los carros de basura,
empiezan a salir los ciegos,
el ministerio abre sus puertas
Los amantes rendidos se miran y se tocan
una vez más antes de oler el día.
Ya están vestidos, ya se van por la calle.
Y es sólo entonces
cuando están muertos, cuando están vestidos,
que la ciudad los recupera hipócrita
y les impone los deberes cotidianos.
(CORTÁZAR, 1969b, p. 218).*

O poema pode ser lido a partir dos três movimentos correspondentes às três estrofes. Na primeira, a cidade cega, de habitantes cegos, é noturna. A indagação

inicial do poema questiona a cegueira que a cotidianidade impõe aos olhos dos habitantes das cidades tão repletas de imagens e textos não verbais. O caminhar de mãos dadas é o diálogo mudo da sensualidade (como em “Ómnibus”), dedos/ línguas falando o idioma peculiar dos amantes. A noite do céu (*arriba*) é que os vê e está plena de olhos.

Na segunda estrofe, na madrugada, o ato do amor nas instâncias privadas, entre lençóis, há a desordenação do mundo trivial, uma paralisação das atividades do mundo que representam o nada existencial e profundo. Os amantes possuem a ilha que os tira da ordem do mundo dos demais, são únicos, renovam-se na arena do amor, onde Eros brinca com as mortes prazerosas (*mientras juegan en su amarga arena*) do ser a dois, morte simbólica do renovar da vida, onde *la cifra escamoteada*, valor essencial, primitivo, oculto pela civilidade, aparece, uma *pausa en la obra de la nada*.

A última estrofe define o depois, o amanhecer, quando os amantes são recuperados pela linguagem do cotidiano. Som de carros de lixo, saída dos cegos personagens da urbanidade, abertura das portas burocráticas do dia a dia (*ministerios*), é a língua/o cheiro das ruas que os traz para o outro lado do mundo. Os amantes são recapturados pela cidade que os torna parte integrante da engrenagem incessante (vestidos, ou seja, similares aos cegos). O dia revela o que não tem importância, os seres fazem coisas, e os deveres cotidianos retiram a aura de marginalidade e subversão do ato amoroso, saída da roda incessante da cotidianidade. A cidade só nota os amantes, só os incorpora quando eles – essencialmente – estão mortos, quando perdem a capacidade do jogo erótico – morte renovadora –, quando são apenas transeuntes dentro da cegueira coletiva.

Em *Un tal Lucas*, há um pequeno texto poético, como uma reiteração do proposto no poema visto anteriormente, um parágrafo de três linhas chamado “Amor 77” que também reflete sobre o privado e a imagem pública, entre a essência do ser erótico e a aparência de cidadãos respeitáveis. O texto divaga sobre o depois, o ritual de retomada da imagem pública: “*Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, [...], se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 393). A partir do título, o texto – um pequeno poema prosaico – descreve o processo de conformação ao mundo público, das aparências convincentes, das roupas, ou seja, o outro lado da essencialidade do amor carnal, quando já somos similares de outros e não mais aquele ser que morre e renasce no ato do amor.

“DESHORAS”: MEMÓRIA, IMAGEM, ESCRITURA E “EL HOY NUESTRO DE CADA DÍA”

“Deshoras”, do livro homônimo de 1982, último de contos publicado em vida, é um relato que, segundo o próprio autor, dá título ao livro porque resume:

la atmósfera general del libro [...]. Deshoras es como esa noción que tiene la palabra, que yo uso un poco insólitamente en plural, porque en general se dice “llegar a deshora”, por ejemplo. Y yo la separo de la frase hecha, y la pongo en plural porque me parece que los ocho cuentos del libro, de alguna manera, son encuentros a deshora, hay pasos así, en que el destino se juega un poco, porque hay un desajuste entre la realidad y los personajes (CORTÁZAR, 1983).

Partindo desse *desajuste*, vamos ter a narrativa memorialística de um engenheiro/escritor que desconfia dos seus próprios objetivos pessoais e literários. O personagem de Cortázar vai tentar possuir através da escrita – e/ou do sonho – uma moça, a irmã mais velha do amigo de infância. Escreve em terceira pessoa para dar liberdade ao personagem autobiográfico, falseando, *recordando* e narrando sobre dois meninos nomeados (Doro e Aníbal), duas criaturas independentes, reafirmando o distanciamento entre o engenheiro que escreve e o menino de treze anos apaixonado pela irmã mais velha do melhor amigo. Exorcismo? Catarse? Libertação de neurose? Tal procedimento escritural como possibilidade de afastamento de um *incômodo existencial* é uma constante na literatura de Cortázar.

O narrador se mascara em uma terceira pessoa, aquele que vai narrar as imagens da memória, através do distanciamento propiciado por essa atitude narrativa. Aqui, a passagem se dá através da *contigüidad* (*continuidad*) entre as imagens da memória infantil e a imagem do sonho do adulto. A corporização das imagens do desejo é propiciada pela passagem entre as imagens da memória e do sonho. Talvez a escritura seja uma possibilidade artificiosa de acesso, como nos diz o próprio “escritor” no início do texto:

Yo no tenía ninguna razón especial para acordarme de todo eso, [...], me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos, si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras

para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche [...] (CORTÁZAR, 1996b, p. 470).

Segundo Cleusa Passos (1986, p. 73): “O desejo, indissolúvelmente ligado à escritura, é, sem dúvida, uma das linhas fantasmáticas primordiais nos textos de Cortázar”. No caso de “Deshoras”, a escritura e a memória vão tentar recuperar um “tempo perdido”, tempo em que, vivendo no pequeno subúrbio de Banfield, o menino já ido desejava a moça e foi impossibilitado de tê-la, mesmo enquanto imagem propiciadora de prazer: “*De Sara le quedaban pocas imágenes, pero cada una se recortaba como un vitral a la hora del sol más alto, [...], a veces Aníbal veía sobre todo su pelo rubio cayéndole sobre los hombros como una caricia que él hubiera querido sentir contra su cara*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 471).

A impossibilidade de reter a imagem de Sara na imaginação, ao masturbar-se, revela a criação de um tabu, já que tal imagem não podia ser utilizada em sua fantasia sexual:

Por qué, claro. A la hora en que cerrando los ojos imaginaba a Sara entrando de noche en su cuarto, acercándose a su cama, era como un deseo de que ella le preguntara cómo estaba, le pusiera la mano en la frente [...]. Y cuando sus manos bajaban y empezaba a acariciarse como Doro, como todos los chicos, Sara no entraba en sus imágenes [...] (p. 473).

Cortázar cria um adolescente que sofre um bloqueio que o impede de reter, imageticamente, o objeto de seu desejo, fato que desvincula o poder imaginativo de um utilitarismo comum. A figura da moça, mulher proibida na relação real, é também impossibilitada na fantasia do menino, que buscava nessa imagem a satisfação de seu prazer. Tal forma de desconstrução da posse pela retenção imagética será a negação do poder infantil (a passagem para a adolescência?²¹) de construir

21. Diz Cortázar sobre sua infância: “*Crecí en Banfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros [...]. Pero en ese paraíso yo era Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados. [...] Antes de los doce años vino la pubertad y empecé a crecer mucho. [...] Acababa de dejar a Lila, su vecina, su primer amor* (apud GOLOBOFF, 1998, p. 17-24). É flagrante o caráter autobiográfico do relato.

imagens a seu bel-prazer, assim, constituindo uma negação do poder de transposição da imagem como propulsora da reação física.

Segundo Sartre (1996, p. 165):

O ato da imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades.

Assim, o menino de Banfield – bairro onde Cortázar passou a infância – será o escritor que tentará reverter o processo de fuga da imagem através da escritura, tentativa de posse daquilo que foi impossibilitado pela vida real. No conto, a escritura e o sonho vão tentar dar corporeidade à matéria passiva da imagem mnemônica, a mentira ficcional será passagem entre o desejo, o sonho e uma terceira via de contato: a escritura que cria vasos comunicantes entre mundos.

No relato, o fato ocorrido na infância que desestrutura a possibilidade de uma aproximação entre o menino e a irmã de seu colega e de *posse* da imagem dessa última revela o seguinte: os dois chegam sujos e quando estão despidos no banheiro, Sara, a moça, entra e lhes dá toalhas, fato que desmancha os castelos imaginários criados por Doro:

[...] no se dieron cuenta de que la puerta se había abierto y que Sara estaba ahí mirándolos [...]. Aníbal no supo qué hacer, parado en la bañadera se puso las manos en la barriga, después se dio vuelta de golpe [...] y fue todavía peor, de tres cuartos y con el agua corriéndole por la cara, [...], hasta que Sara le alcanzó el jabón con un lavate mejor las orejas, tenés barro por todas partes (CORTÁZAR, 1996b, p. 474).

Após este episódio ocorrem mudanças vitais, ritos de passagem: o casamento de Sara (que se mudaria para Buenos Aires), as últimas férias antes de mudar de colégio, a troca das calças curtas pelas compridas... e também ocorre a mudança de Aníbal – também para Buenos Aires –, a separação do amigo.

Aqui reside o principal foco de interesse de nossa análise: como a saída do bairro do interior para Buenos Aires, o afastamento do colega de infância e a passagem para a vida de adulto vão ser relacionados no texto. A comparação entre as duas cidades (a

real – presente – e a irreal – imagem da memória) servirá como passagem: o desejo perpassa pelos dois espaços, físico e afetivo.

As descrições das cidades se relacionam com a passagem entre dois seres especulares: o menino e o adulto “narrador”, ambos desejosos. As duas cidades – a cidade da memória (da infância) e a cidade do adulto – serão extremos da ponte: o bairro de Banfield, como um mundo passado, um paraíso perdido, em que o pequeno Adão não tinha competência para comer a maçã; e Buenos Aires, que tem apenas o relato como a possibilidade do encontro sexual ativo, em que o macho adulto seria o senhor, e as coisas estariam em seus devidos lugares. Há a oposição ao subúrbio infantil da memória revivido literariamente:

Y con todo eso venía también venía Banfield, claro, porque todo había pasado allí, ni Doro ni Aníbal hubieran podido imaginarse en otro pueblo que en Banfield donde las casas y los potreros eran entonces más grandes que el mundo.

Un pueblo, Banfield, con sus calles de tierra y la estación de Ferrocarril Sud, sus baldíos [...] [...] les decía su hola chicos, su tengan cuidado con los autos, aunque había tan pocos autos en Banfield (p. 471).

A mudança para Buenos Aires afasta o personagem do paraíso perdido da infância, a cidade o engole, a vida muda e as atrações urbanas adolescentes são diferentes das brincadeiras suburbanas infantis: “Buenos Aires se tragó poco a poco a Aníbal cargado de libros de matemáticas y tantos cines en el centro y la cancha de River y los primeros paseos de noche con Beto, que era un porteño de veras” (p. 472).

Aos poucos, mas rapidamente, Doro vai sendo esquecido, e “de Sara no iba quedando más que alguna imagen aislada, una ráfaga de Sara cuando algo en María o en Felisa le recordaba por un momento a Sara”. Aqui Cortázar nos dá uma pista: o nome Felisa, referido no início do texto – citado no princípio de nossa análise do conto – como algo que fazia parte da vida do engenheiro (assim como as gravatas no armário...).

Os fatos são descritos rapidamente, o narrador passa pelo processo de amadurecimento numa enumeração veloz: “[...] un diploma, una hepatitis grave, un viaje al Brasil, un proyecto importante en un estudio con dos o tres socios” (p. 473). Até que, dentro da cotidianidade, após tomar cerveja com os sócios, lembra que, na noite anterior, havia sonhado com Sara. Aí, no sonho do adulto, a imagem é recuperada:

Tal vez porque no pasaba nada las imágenes eran de una precisión cortante bajo el sol de verano en Banfield que en el sueño no era el mismo que el de Buenos Aires; tal vez también por eso o por falta de algo mejor había rememorado a Sara después de tantos años de olvido (pero no había sido olvido, se lo repitió hoscamente a lo largo del día), y verla venir ahora por la calle, verla ahí vestida de blanco, idéntica a entonces con el pelo azotándole los hombros a cada paso en un juego de luces doradas, encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible, cruzar la calle y enfrentarla (p. 713-714).

Aqui, o relato se problematiza e se redefine; às imagens embaçadas que impossibilitam o desejo infantil e do esquecimento adulto vem se antepor a imagem límpida do sonho, mas o próprio esquecimento é questionado, ou seja, parece-nos que a imagem de Sara – fruto proibido ao Adãozinho em formação – era latente. Presença feita ausência pela vida e pelo bloqueio traumático (o episódio da banheira). Outro dado fundamental: a passagem do sonho para o desejo realizado, pela *continuidad* (ou contiguidade) de mundos diversos (memória, sonho, realidade). Na cidade, em qualquer esquina, pode surgir (e surge) o objeto do desejo latente, a possibilidade é literatura, escrita, junção de mundos porosos, *agujero* que permite relações intermundos, reversão da cotidianidade adulta. O ser imaginado e a imagem perdida são recuperados. A temporalidade se esvai: agora o adulto *possui* a imagem perdida na infância. A cidade em que ambos vivem capacita o encontro – um acaso? O sol da imagem é diferente do sol da cidade. A imagem de Sara é a imagem congelada pela memória: “o tempo do objeto como imagem é um irreal”, aclara Sartre (1996, p. 171). E o narrador convive tranquilamente com a possibilidade da passagem, não *extrañó*.

O sonho é texto ou pretexto? A partir do sonho e da memória desperta da imagem onírica, nosso narrador vai tentar realizar literariamente, ou seja, *realmente*, o encontro com o objeto do desejo, pois sabemos que a imagem evocada já é uma forma de satisfação. Afirma Sartre:

O desejo é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo; através da síntese afetiva, visa um além que ele pressente, mas que não pode conhecer; dirigir-se para “alguma coisa” afetiva que lhe é dada no presente

e a apreende como representando a coisa desejada. Desse modo, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é uma consciência imaginante, pois, a exemplo da imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente (1996, p. 101).

Então ocorre o encontro; os dois passeiam; ela, em uma frase sobre o marido, revela: “*bebe*”. As senhas estão dadas. Na tarde da cidade, o encontro ocorre: “*El sol les daba en la cara, no se podía hablar entre el tráfico y la gente*” (CORTÁZAR, 1996b, p. 478). Depois do uísque, Aníbal tem sua oportunidade, fala do amor infantil, chega ao ponto:

[...] Sara, solamente una vez y fue horrible y no olvidaré nunca porque hubiera querido morirme y no pude o no supe, claro que no quería morirme pero eso era el amor, querer morirme porque vos me habías mirado todo entero como a un chico, habías entrado en el baño y me habías mirado a mí que te quería [...] (p. 479).

Sara, então, responde que havia percebido os olhares do menino e que entrara no banheiro propositadamente, para que: “*te curaras de una vez y dejaras de mirarme como me mirabas pensando que yo no lo sabía. Y ahora sí otro whisky, ahora que los dos somos grandes*” (p. 479). Desfeito o engano, desfeita a barreira temporal, retirado o empecilho, revisto o passado, sanado o trauma, as coisas podem avançar, juntamente com a noite, e depois: “*[...] quedaría un viaje en taxi, algún lugar que ella o él conocían, una habitación, todo como fundido en una sola imagen instantánea resolviéndose en una blancura de sábanas [...]*” (p. 479). Então, ocorre outra ruptura no texto; o narrador utiliza a primeira pessoa, falando do adulto: “*Cuando apagué la lámpara del escritorio [...]*”. Aqui, também retornamos para o mundo real da mentira literária, pois, após o encontro, o que restava era: “*[...] pura negación de las nueve de la noche, de la fatiga a la vuelta de otro día de trabajo*”. E o engenheiro/escritor pergunta-se:

¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén? Hasta algún momento habían corrido cabalgando la realidad, llenándose de sol y verano, palabras patio de Banfield, palabras Doro y juegos [...] (p. 479-480).

A passagem literária esgota-se, a impossibilidade de que as palavras sejam pontes entre a memória e a realidade cotidiana de um homem comum é evidenciada. No final do relato, o ciclo – mais uma vez – se fecha:

Sólo que al llegar a un tiempo que ya no era Sara ni Banfield el recuento se había vuelto cotidiano, presente utilitario sin recuerdos ni sueños, la pura vida sin más y sin menos. Había querido seguir y que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día, a cualquiera de las lentas jornadas en el estudio de ingeniería [...] (p. 480).

A cotidianidade desperta, tira o escritor do sonho da noite e do sonho literário que resgata a memória e possibilita encontros “fora de hora”. O dia a dia vem cobrar a sua existência, a sua força vulgar, comandada pelas coordenadas tirânicas do tempo e do espaço, pela vida real, irrompe, chega à porta, interrompendo as carícias onírico-literárias, imagens refeitas de amantes impossíveis, pois:

[...] ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos enseguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte (p. 480).

É flagrante a relação entre a catarse literária e a prática psicanalítica; porém, é importante fazer notar como a dualidade, a duplicidade espaço e tempo vai utilizar-se das cidades como polos distantes que devem ser ligados através da possível ponte literária. O cotidiano é o cíclico feito norma natural. A *deshora* a partir do sonho será como a escrita que vem ao escritório do engenheiro, é aquela visita que tira a roda do tempo de seu eixo, já que vem reverter as expectativas comuns predeterminadas pela margem constante do tempo domesticado.

O cotidiano adulto conformado luta contra a potencialidade encantatória das palavras. Entre a cidade da memória e a cidade e a vida de um adulto pai de família, o sonho e a literatura podem criar elos significantes que revelem potencialidades de recuperação da imagem já ida, do tempo perdido, do sonho impossível... Porém, como consegui-lo vivendo a vida comum do homem comum enlaçado pelas tramas comuns da cotidianidade?

Traços surreais na urbanidade

O surrealismo, segundo Saúl Yurkievich (1994, p. 18):

[...] cobra auge en Buenos Aires en la inmediata posguerra, período en que surgen adictos evidentes [...]. Cortázar coincide con ellos pero no se incorpora al cónclave; considera que el reactivo surrealismo de los años treinta, ya domesticado, se ha convertido en escuela y se ha metido en el redil literario.

A visão surrealista de Cortázar conjuga-se com o existencialismo, segundo o crítico, e, desta forma, vai repercutir no questionamento formal e conteudístico do fazer literário. Assim, o primeiro surrealismo vai servir de ponte, juntando-se ao compromisso liberador existencialista na busca de uma totalidade que deve subverter normas e cânones para poder fundar-se ao descobrir novos vínculos entre o homem e o mundo. Diz-nos Walter Benjamin (2004b, p. 27):

A Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande cosmos, as coisas têm um mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos cruzados.

A pluralidade de atrativos ao observador é um dado marcante na estrutura urbana. A cidade da modernidade será um espaço aberto para a plurissignificação, já que é o espaço para onde convergem várias formas de textos inscritos em seu próprio

corpo. Várias vozes falam ao mesmo tempo da/na cidade. É a cidade descrita por Benjamin no livro *Contramão*, onde há uma grande quantidade de mensagens: *outdoors*, cartazes, propagandas, letreiros luminosos, “uma gigantesca constelação de escrita” (BOLLE, 1994, p. 274). A cultura contemporânea já absorveu toda esta multiplicidade escrita e não verbal que compõe a paisagem da cidade. Visando ao consumidor, ao passageiro, ao transeunte, ao motorista, o discurso da cidade revela-se como passível, também, de múltiplas interpretações. O estudioso Paul Virilio, em *A máquina de visão*, especifica o efeito desse bombardeio de imagens e mensagens no homem contemporâneo das cidades europeias, que não tem tempo para apreender o fluxo veloz dos quadros da cidade-cinema:

Desde o início do século, o campo de percepção europeu é invadido por determinados signos, representações e logotipos que vão proliferar durante vinte, trinta, sessenta anos fora de seu contexto explicativo imediato [...]. Logotipos geométricos, iniciais, siglas hitleristas, silhueta chapliniana, pássaro azul de Magritte ou boca carnuda de Marilyn (VIRILIO, 1993, p. 31).

Desconstruir e montar os fragmentos discursivos da urbe questionando seus meios e seu objetivo – o homem – é uma das heranças surrealistas de Cortázar. André Breton dizia que a questão crucial para uma postura surrealista era a reivindicação das possibilidades da imaginação²², já que ainda vivíamos sob o império da lógica. Segundo Picón Garfield (1975, p. 126):

Como los dadaístas, los surrealistas querían acabar con el orden, la rutina y la costumbre; pero, a diferencia de sus antecesores reemplazaron el nihilismo total con una filosofía constructiva de transformar la realidad según el deseo y la imaginación, y, por tanto, expandirla. Los surrealistas cuestionaban el orden y la costumbre y nunca se contentaron con ellos. También Cortázar.

22. “Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica [...]. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden” (BRETON, 2009).

A cidade em Cortázar é fragmentada, e seus elementos constituintes, por um lado, giram em espirais mágicas e/ou assustadoras e, por outro, deixam transparente o ridículo de muitos dos embates do dia a dia.

Cortázar não visa à mirada macro ou aérea que cobre a topografia humana da cidade. O que interessa a ele são as particularidades, quer seja de um objeto, um animal, um grupo, um indivíduo ou uma comunidade. O específico irradia possibilidades de verbalização do espaço entre o comum e o inusitado. Ele é o aproveitamento estético, ou seja, crítico e político dos objetos e das ações banais do cotidiano regrado, do olhar viciado da leitura objetiva dos objetos/mecanismos que compõem a paisagem urbana.

A obra de Cortázar inscreve-se através da busca de sentidos que visem a ampliar fotos, agudizar grafias da realidade que se desintegram e se revelam de outras formas. Assim, há o aproveitamento de todos os constituintes da cultura urbana (intelectual, artística, drogada, crítica, superficial, solitária, anônima) em metrô, ruas, motos, casas, bares, hotéis.

Os homens e as mulheres, observadores viventes, refugiam-se em seus sonhos e pesadelos, nos encantos e desencantos de seus mundos. Patéticos seres enveredam-se pelos caminhos, imagens/miragens de um espaço em que não se é mais possível abarcar de todo. *Cronópios, famas e esperanças*, em seu viveres, chocam-se num movimento contínuo espiralado. A cidade fragmentada é filtrada pelo olhar e pelas (re)visões do imaginado, redescoberto ou visto pelas fotos e grafias da memória, em falas, fatos, meios de transporte, muros de cemitério, quartos de hotel. Nos reveses e dobras do real, os espaços e as coisas permitem-se afastamentos e desfocalizações. Entre a imagem e os sentidos, os mediadores encurralados em situações suspeitas são derrubados pelo irreal afresco do cotidiano minuciosamente desfocado. Micro-histórias, contos, revelam-se *flashes* que se sabem embriões de eternidade, e a cidade, generosa, doa dados, dadas as cartas surreais. Então o jogo começa.

Nos mundos possíveis da ficção de Cortázar, os objetos e utilitários que compõem os acessórios da cotidianidade urbana moderna são reconstruídos de acordo com olhares, percepções fantásticas da realidade. A magia pode ser emanada pela revelação imagética que desvela potencialidades significativas que ultrapassam a trivialidade utilitária das coisas que compõem o universo dos personagens: surgem as subversões domésticas, as deformações do utilitarismo dos elementos constituintes

do dia a dia. Os objetos que constituem o mundo urbano ganham novas funções simbólicas e conotativas, a aura de magia vagueia entre o que é e o que pode ser: animações e percepções daquilo que nos observa. “Agora são os objetos que me percebem”, observou o pintor Paul Klee (1990).

A imaginação reivindica e cria o espaço onde a representação literária permite exercer a ampliação do mundo dado como real. As matérias constitutivas do mundo podem dotar-se de significados vinculados a outras conexões, criando tensões significativas próprias do mundo da imaginação. Ao mundo do onírico é dada tanta ou maior importância que ao mundo real. Como Borges (ou Cervantes), Cortázar sabia que entre sonhadores e sonhados, entre vigília e imagens das narrativas oníricas havia muito mais elos de ligação que a ciência poderia supor, pois a temporalidade do sonho não é a temporalidade lógica e predefinida pelos relógios que aprisionam seus donos pelos pulsos. É ilustrativo o texto a seguir:

[...] la puerta está bajo tus párpados (alma)... Pero hay que poder verla y para verla propongo soñar porque el sueño es un presente desplazado convocado por una operación exclusivamente humana. Es una saturación del presente, un fragmento de ámbar gris flotando en el futuro y al mismo tiempo apartándose de él – tanto como el soñador lo hace en su presente – y agita, fuera de cualquier tiempo o espacio kantianos, las perturbadas potencias de su ser (CORTÁZAR, 1969b, p. 51).

O papel do “eu” como definidor da apreensão particular do mundo dota este último de potencialidades filiadas ao onírico, à emoção, à particularidade do pensamento que foge da imagem comum. Se os ambientes urbanos de Cortázar são vizinhos da realidade, podem, de repente, tornar-se portadores de energias que reconstituem seu valor factual de acordo com estados anímicos de seres criados nos limites dos sentidos e do discurso. Segundo Castro-Klarén (*apud* MARCO, 1989, p. 368):

Lo “real” entonces se vuelve poroso y es en ese momento cuando la mente entra en el dominio del ensueño, esa solitaria meditación “en contactos con el mundo”, que es escrita, y que efectivamente se forma en el acto de escribir. El ensueño, paradójicamente, une los goces de evasión y la presencia del cogito, pues congrega al ser en torno del soñador.

Os seres de papel de Cortázar corporizam-se ao questionar a realidade da qual aparentemente são frutos. Podemos pensar nos metrô infernais de grécias contemporâneas, onde a morte e a renovação não são conceitos antagônicos ou excludentes, ou também no simbolismo comparativo de Johnny Carter – protagonista de “El perseguidor” –, que niilisticamente define vidas e biografias como lixo, garrafas e pedaços de pau que derivam pela noite do rio Sena. Desconstruções da ordem civilizada através da redefinição dos dados da cultura representados por seus dejetos são uma prática que recorda André Breton quando fala das possibilidades estéticas do “habitual”, ou do aproveitamento das imagens produzidas por “loucos”. A arte contemporânea tem muito que ver (e a dever) a tais posturas. A literatura de Cortázar vai trabalhar com as possibilidades de trânsito entre irrealidades que pertencem ao acúmulo da cultura da subversão. Por isso a caracterização surrealista transparece em muitos de seus escritos:

Transformaciones y transfiguraciones presiden el proyecto de Cortázar, que se sustenta en la posibilidad y certeza del tránsito, en desplazamientos irracionales que se suceden transgrediendo coordenadas básicas. La matriz es la misma. La erosión y cuestionamiento de las estructuras elementales que ordenan la realidad (MONDRAGÓN, 1997, p. 121).

A realidade dual pode surgir dentre as frestas da realidade cotidiana, subvertendo-a. Assim, Cortázar nos leva, por entre passagens, a participar desse trânsito intramundos a partir de nossas próprias referências, dados retirados da vida do homem urbano contemporâneo. Mas tal realidade referencial não nos é dada gratuitamente: depois de adquirir, junto com os personagens, o mundo palpável ao qual estamos acostumados, nos perdermos em seus possíveis labirintos. Temos que perceber as passagens a partir da permeabilidade arquitetônica das imagens, do espaço e da memória, através da linguagem literária.

Vamos nos deter em duas referências que aparecem no conto “Manuscrito hallado en un bolsillo”, já estudado dentro da temática do metrô. Porém, agora, pensemos em aprofundar a análise das referências pictóricas que aparecem no conto para avaliar a importância de tais referências e juntá-las a outras observações pertinentes a nossa investigação. A primeira, quase explícita, de Margrit, a coprotagonista. Seu nome faz uma ligação com René Magritte, pintor belga (1898-1967), considerado um dos principais representantes do movimento surrealista e muito citado por

Cortázar: “*Cuando Magritte [...] pinta una pipa y titula su cuadro ‘Esto no es una pipa’, entra en juego todo un sistema de pensamiento y metáforas*” (apud PICON GARFIELD, 1978). Ou: “Porque muitas vezes Magritte pintou – eu me lembro de dois quadros – uma janela em cujo fundo se vê uma paisagem e, ao lado da janela, há um quadro do cavalete que é exatamente a mesma paisagem” (PREGO; NEPOMUCENO, 1991).

E veremos como as obras que representam janelas que vampirizavam as paisagens e telas²³ dialogam tematicamente com o conto. Jogos literários com a metapintura desmascaram ironicamente as relações miméticas da obra com a paisagem. No conto, o próprio nome da personagem é discutido a partir do jogo que se instaura no vagão do metrô, representação dissimulada na própria apresentação dos signos que nomeiam a personagem: “[...] *quiero decir que de ninguna manera el reflejo en el vidrio de la ventanilla podía llamarse Ana, así como tampoco podía llamarse Margrit la muchacha sentada frente a mí sin mirarme, con los ojos perdidos en el hastío [...]*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 82-83).

Os nomes: nesse conto Cortázar irá construir um ser duplo, desdobrado pela percepção do perseguidor urbano, um indivíduo que joga com a realidade a partir da subjetividade de seu próprio ser no mundo. O protagonista, que não é nomeado, cria um duplo através da visão do reflexo da imagem nos vidros da cidade em movimento, ou seja, o espelhismo é criado pela focalização que vislumbra a imagem refletida, cria um duplo, o nomeia. Assim, a mulher é chamada Ana; seu reflexo, pincelada surrealista nos horizontes móveis e mutantes da paisagem da cidade infernal do metrô, é chamado Margrit, que na realidade será a mulher de nome também duplo: Marie-Claude. O processo de corporização de Marie-Claude é a junção do reflexo (Margrit) com a mulher desconhecida, nomeada Ana. Ela é a **realização** do desejo exteriorizado pelo olhar: “*En el café, más tarde, ya solamente Ana mientras el reflejo de Margrit cedía a una realidad de cinzano y de palabras, me dijo que no comprendía nada, que se llamaba Marie-Claude [...]*” (p. 90).

É o jogo realizando-se, as teias de aranha do desejo vão interferir na trama proposta, a qual tece mapas de cartografias de probabilidades, intercessões, disjunções. As imagens refletidas e captadas, trabalhadas ludicamente pelo pensamento e pelo desejo, são a confecção de outra ordem de leitura das frações imagéticas da realidade,

23. Confira Figuras 1, 2 e 3 do Apêndice II.

como as telas de Magritte. Os reflexos inscritos no cristal em movimento, que sofrem as deformações de luzes e suportes mutantes, no movimento da velocidade do trem, “[...] *da a las caras una vida en otros planos, les quita esa horrible máscara de tiza de las luces municipales del vagón [...]*” (p. 84). Ou seja, as luzes municipais da civilidade mostram cenas que podem ser relidas pelo olhar que espreita outras perspectivas comunicativas dentro do silêncio e dos olhares longínquos dos passageiros que são educados desde crianças a “*mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja, alineado entre paréntesis, cuidando la vigencia del mínimo aire libre entre rodillas y codos ajenos [...]*” (p. 83).

Posteriormente, no encontro, no diálogo, virá a confirmação do caráter excepcional de Margrit/Ana, ou seja, Marie-Claude:

[...] yo creo que Marie-Claude me dejaba venir y estar en su presente como quizá Margrit hubiera respondido a mi sonrisa en el vidrio de no mediar tanto molde previo, tanto no tienes que contestar si te hablan en la calle o te ofrecen caramelos y quieren llevarte al cine, hasta que Marie-Claude, ya liberada de mi sonrisa a Margrit [...] (p. 90).

Ocorre a superposição e o posterior desdobramento da mulher anônima (Ana), seu reflexo (Margrit) para a unificação na mulher com quem se dialoga, com quem vai haver um pacto instaurado pela linguagem, pelo diálogo: Marie-Claude. E o início é frase introdutória, aquela que começa o processo de reconhecimento do “outro”, sentença que apela para a probabilidade do encontro, um falso acaso de prestidigitação: “*No puede ser que nos separemos así, antes de habernos encontrado*” (p. 90). O ápice do jogo é a negação daquilo que o motivou, o encontro (a junção de uma mulher, seu reflexo surreal e o indivíduo que engloba as duas *personas*). Saídos do cotidiano da cidade, os personagens entram num jogo inquietante de desdobramentos, buscas existenciais dentro da engrenagem urbana: os subterrâneos e a superfície, um perseguidor de imagens dentro de um jogo vital no inferno das metamorfoses.

No texto, o encontro de linguagens enriquece a literatura, fazendo com que referências distintas apoiem a mesma visão: entre o real e as imagens fragmentadas da paisagem urbana, a percepção viaja em possibilidades infinitamente ricas e perigosas. Em “*Manuscrito hallado en un bolsillo*” o jogo da busca passa pelos espaços infernais do metrô, e os reflexos das imagens nos vidros propiciam encontros,

simulações de osmoses imagéticas na fugacidade das viagens pelos subterrâneos da cidade e das almas: “*en el reflejo del vidrio de la ventanilla*” (p. 83).

As imagens captadas pelo Don Juan metropolitano são imagens mutantes, porém providas da realidade, do espaço físico real, são reflexos em vidros, luzes, movimento. E é o movimento incessante que dará às formas características híbridas, mutantes e fugidias. Na cidade mutante, fotogramas da realidade vão sendo olhados sem profundidade, sequencialmente, horizontalmente, mediados pelo tempo aparentemente veloz: “*la cara de Margrit se fue borrando bajo las luces del andén y no pude saber si había vuelto a mirarme; tampoco mi reflejo hubiera sido visible en esa marea de néon y anuncios fotográficos, de cuerpos entrando y saliendo*” (p. 87). Segundo Gaston Bachelard (1988), as imagens devem estar adaptadas à matéria, porém, no caso do conto, a matéria que serve de anteparo à imagem é etérea, é luz, lei da ótica, movimento, um observador ávido e desejoso perseguidor.

A imagem em movimento rarefeita na paisagem mutante assume, em sua potencialidade, o dom de relativizar e mediar a relação entre objeto e observador. As provocações da paisagem – a duplicação, ou seja, a virtualização da mulher em seu duplo de luzes – corresponde à criação da capacidade do encontro. A habitante do vidro – Margrit – é a comprovação da força da imaginação que lê as potencialidades lúdicas do real a partir dos próprios estímulos da paisagem urbana: procedimento típico de uma atitude surrealista de extrair a irrealidade a partir do trivial, do objetivo. Segundo Chenieux-Gendron (1992, p. 203): “Chirico e Magritte questionam o mundo exterior tal qual é, mas sem negar totalmente, e até descrevendo-o por vezes em alguns dos seus aspectos. A reflexão de Magritte é em todo caso extremamente intelectualista”, reflexão enriquecida pelo texto sobre Magritte, do próprio Breton (2009, p. 204), também citado na obra:

Trata-se certamente, em primeiro lugar, partindo dos objetos, dos sítios e dos seres que compõem o nosso mundo cotidiano, de nos restituir com total fidelidade a sua aparência, mas muito além [...] de despertar-nos para sua vida latente mediante o apelo à flutuação das relações que mantêm entre si. Distender, se necessário até a violação, essas relações de grandeza, de posição, de iluminação, de alternância, de substância, de mútua tolerância, de devir, é introduzir-nos no âmago de uma figuração segunda...

A segunda figura, percebida pelo protagonista, o reflexo da mulher, no conto é o elo entre ela – corpo físico, um entre muitos – e Marie-Claude, ser feminino com história, com desejos, mais que uma figura, mais que imagem: uma mulher. A crise de representação, já apontada pelos surrealistas, continua em Cortázar com um importante dado: o movimento. A velocidade do meio de transporte das pessoas e, também, a viagem no tempo e no espaço psicológicos propiciam a diluição da matéria que antepara as imagens.

O texto de Cortázar não é exemplo de escrita automática, mas está relacionado com a criação de associações improváveis, como projeção no *outro* das imagens (ou miragens) propiciadas pelo pensamento, ou seja, busca de um conhecimento não catalogado; faz estruturação narrativa de um processo lúdico, mas é também um jogo de vida e morte; cria duplas imagens, faz superposição delas, as dissocia, cria referências outras a partir das imagens do cotidiano (nominação e busca através de caminhos tortuosos da psique, da individualidade). A criação de possibilidades fora das regras pragmáticas da razão pura revela rotas sistemáticas que são destruídas para a instalação de valores que habitam cavernas ocultas pela pedagogia coletiva que ordena os viveres sociais nos espaços catalogados da cidade.

As relações primárias da civilidade cotidiana são questionadas a partir dos seus próprios constituintes. Entre as *luzes municipais* e a percepção do personagem ocorre a fabulação lúdica que é a própria essência do conto. O *olhar receptivo* dará lugar ao *olhar ativo*, que não mais **receberá** a imagem como um dado material fechado, mas sim **captará, buscará** novos elos entre a percepção e a leitura dos estímulos imagéticos. O próprio Santo Agostinho dizia que o olhar é o mais espiritual dos sentidos, já que o *espelho da alma* reflete a própria relação dialética entre aparências e essências. As imagens deformadas pelos reflexos nos vidros das janelas velozes do metrô seriam novas informações sobre o objeto do desejo do observador (o protagonista do conto).

A velocidade e o acúmulo de imagens representam uma outra forma labiríntica do espaço urbano. A leitura do personagem, sua percepção exacerbada e desejosa, capta, atrai as imagens, forma um *texto* fragmentário que passa pelo também parcial mundo subterrâneo, mundo de mortes e transformações. O jogo é tentativa de comunicação, porém parte da simulação do acaso, já que a leitura das probabilidades é a regra. Na cidade, os encontros fortuitos são buscados através de um jogo que se baseia nas poucas chances dos encontros. Daí a busca do protagonista, através

da simulação, das possibilidades lúdico-sensuais que partiam da superposição surreal das imagens refletidas. E os simulacros, reflexos captados pelo personagem, contêm a essência básica das provocações das imagens do mundo, como já percebia Lucrecio (*apud* BOSI, 1988, p. 67):

De todos os objetos existe o que chamamos simulacros: espécie de membranas leves destacadas da superfície dos corpos, e que volteiam em todos os sentidos pelos ares. E tanto na vigília como no sonho são as mesmas imagens cuja aparição vem lançar o terror em nossos espíritos.

E é sobre a imagem simulada que o reflexo dissimulado do protagonista vai incidir para provocar o encontro, potencial, virtual, mera possibilidade nos subterrâneos infernais da cidade. Se a imagem do reflexo é imagem potencial, desfocada e plena de intervenções estranhas ou exteriores (luz, movimento), ela pode ser considerada como onírica, ainda que fabricada pela vigília incessante da cidade. Tal relação entre sonho e vigília a partir da percepção, e a posterior construção de mitologias individuais, já era apontada por André Breton (*apud* DUROZOL; LECHERBONNIER, 1976, p. 189):

Pela minha parte, sustento há muito tempo que é comparável a vida da vigília, encarada mesmo muito objectivamente, com a do sonho no que respeita à importância respectiva a conceder ao seu conteúdo manifesto e ao seu conteúdo latente. O primeiro é trabalho dos historiadores, dos políticos – deixamo-lho –; o segundo interessa aos sociólogos, mas também, no mais alto grau, aos poetas, aos artistas. É, com efeito, este conteúdo latente, e apenas ele, que constitui a matéria prima da poesia e da arte. O mito é o que esse conteúdo se torna através deles. Nos períodos de grande divisão e de grande demissão como este, esse mito segue um curso por assim dizer subterrâneo, permanecendo sempre a preocupação fundamental de alguns homens.

A importância da percepção ativa das imagens e/ou simulacros que oscilam entre o olhar ativo e o olhar passivo, entre o sonho e a vigília é que vai trazer a possibilidade de o homem se libertar das amarras lógicas que o prendem ao cotidiano sem utopias. Nesse ponto, a literatura de Cortázar vai interagir sempre tentando criar *flashes* dialógicos entre a razão (objetiva) e o mundo utópico do desejo. A impossibilidade

de manutenção da utopia seria o desenlace crítico sobre o que já chamamos de pequenas revoluções fracassadas no cotidiano. No microcosmo urbano de Cortázar há mais um embate entre o desejo libertário e a conformação às regras impostas, no caso, regra de um jogo que fazia parte da própria essência do metrô mais que da maquiagem do personagem, como atesta o próprio Cortázar:

[...] alguien capaz de comprender y acatar el implacable ritual de un juego de vida o muerte con el que buscará a una mujer dentro de un sistema que él piensa haber inventado pero que vienen del metro, de la fatalidad de sus itinerarios, de su posesión total del viajero apenas se bajan los peldaños que nos alejan del sol y de las otras estrellas (CORTÁZAR, 1996a, p. 4).

O próprio caráter lúdico da perseguição é uma forma surrealista de busca de conhecimento. No entanto, a essência infantil será redefinida no conto, pois aqui se trata do jogo vital, com regras estabelecidas nos infernos metroviários da contemporaneidade, mas o jogo como oposição ao trabalho é um conceito que perdura em “Manuscrito”.

A passagem entre o acima e o abaixo, que aparece mais uma vez, reflete a própria fragmentação das vidas na urbe, jogos em teias de aranha dispostas entre a superfície e os subterrâneos da cidade:

[...] y entonces – siempre, hasta ahora – verla tomar otro pasillo y no poder seguirla, obligado a volver al mundo de arriba y entrar en un café y seguir viviendo hasta que poco a poco, horas o días o semanas, la sed de nuevo reclamando la posibilidad de que todo coincidiera alguna vez, mujer y cristal de ventanilla, sonrisa aceptada o repelida, combinación de trenes y entonces por fin sí, entonces el derecho de acercarme y decir la primera palabra, espesa de estancado tiempo, de inacabable merodeo en el fondo del pozo entre las arañas del calambre (CORTÁZAR, 2018b, p. 86).

A incomunicabilidade é a barreira que impede a satisfação do desejo. Diluídos estão os humanos representando seus papéis sociais na cidade dividida entre o acima e o abaixo, entre o mundo urbano da superfície e o Hades subterrâneo do espaço representado pelo metrô. O habitual, tido como real, é recriado a partir das exceções, desfocalizações que releem as imagens fragmentadas e as revitalizam através dos recursos poéticos e lúdicos (estéticos) da própria paisagem urbana. No conto,

temos um *flâneur* contemporâneo cuja mediação ótica sofre as influências das próprias simulações imagéticas propiciadas pelo jogo claro-escuro de uma viagem de metrô e, além disso, é possuidor de um olhar ávido que lê a paisagem urbana, seu microcosmos, como um universo de possibilidades vitais para seu estar no mundo, na cidade.

Assim, as janelas que contêm reflexos estilhaçados, fragmentos da paisagem, podem ter elos com os fragmentos de imagens superpostas no quadro veloz da paisagem dos vagões na trama de Cortázar. A antigeometria euclidiana do quadro *Les promenades d'Euclide* (confira no Apêndice II) desmente a representação do real de acordo com fórmulas prontas. Tela, paisagem, janela: o olhar percebe a multiplicidade que permeia o mundo e sua representação. O espaço da arte (pintura, literatura...) cria o diálogo da cultura que se renova das eternas linguagens. Desfilam então fantasias cotidianas na paisagem veloz e fragmentada, repleta de signos dispersos e diluídos nos reflexos de uma janela contemporânea, que está em constante movimento, sofrendo a incidência de luzes e sombras. Margrit, peça fundamental do jogo, mais que referência pictórica, é parte do diálogo que possibilita o enriquecimento do texto, o qual também reflete outras imagens inscritas em si. Os fragmentos da imagem de Magritte refletem os cacos existenciais do problemático personagem com sua oscilação entre polos distintos: vida/morte; acima/abaixo; realidade/imagem; desejo/incomunicabilidade. Para exemplificar a ambiguidade interpretativa decorrente de leituras distintas sobre esse texto, já foi dito que é a própria declaração suicida do personagem, como afirmam Pedro Lastra e Graciela Coulson²⁴, ou “*un pasatiempo gratuito, a pesar de los últimos momentos tan llenos de intriga y suspense de la historia*” (PICON GARFIELD, 1989, p. 309).

O próprio Cortázar nos esclarece sobre a gênese do conto, a motivação imagética, e o desenlace:

Porque todas essas coisas que não têm uma explicação lógica surgiram quando eu estava viajando no metrô, onde existe isso tão típico de Paris: as pessoas não se olham nos olhos porque é falta de educação. [...]. Ou seja, um homem e uma

24. “*Cuando la última esperanza no se cumple, cuando la posibilidad de coincidir en la estación del metro se desvanece y cuando el personaje ha dejado por escrito la constancia de su derrota (y no es otra cosa el texto que leemos), entonces, cumpliendo las reglas del juego, se suicida*” (LASTRA, 1986, p. 347).

mulher não podem se olhar nos olhos de frente, mas podem através de um reflexo indireto. Já que não há porque pensar que o outro não está percebendo, você também pode olhá-lo, e assim surge um encontro de olhares. [...]. E, de repente, tive a sensação de algo, disso que falei há um instante, senti que essa imagem estava “carregada”, que continha outra coisa, que não podia ficar somente nisso. Saí do metrô e, enquanto caminhava na rua, me vi como personagem. [...]. Até que percebi [...] que o único final possível para esse conto era uma transgressão. Ou seja, em algum momento, o homem teria que falhar nas regras do jogo, porque a mulher o interessava especialmente. E, a partir daí, a catástrofe (PREGO; NEPO-MUCENO, 1991, p. 34-35).

Há, segundo o autor, uma catástrofe. Nota-se a ruptura ocorrida ao final do relato, uma morte no sentido de renovação, de visita ao Hades, lugar das mudanças vitais. A consciência do narrador é de não haver mais possibilidade de continuidade do jogo? O caráter “aberto” do relato parece-nos mais uma jogada. Que morte renovada? Que destino teria a viagem do protagonista? Se pensarmos no inferno metropolitano como um lugar de renovação, podemos pensar que o importante é que o jogo incessante segue, jogadores podem ficar no meio dos caminhos, perdidos entre os ramos da árvore mondrianesca das cartografias das linhas do metrô.

A ruptura da imagem, que é a maior motivação sensorial do homem contemporâneo e que se *desrealiza* a partir da paisagem, será também um modo de desencanto entre o protagonista e Margrit. E, para nós, tal ruptura pode ser lida como reflexões sobre a incapacidade de superposição não traumática de realidades (ou de oníricas imagens) dentro do espaço humano da realidade objetiva: a vida cotidiana em uma grande cidade. Ou seja, não pode existir, sem traumas, a desconstrução surreal da imagem cristalizada culturalmente. As primeiras frases do conto parecem reforçar tal tese, já que o discurso do manuscrito, escrito pretérito, parece querer dar uma explicação do ocorrido até então:

*Ahora que lo escribo, para otros esto **podría haber sido** la ruleta o el hipódromo, pero no era dinero lo que buscaba, en algún momento había empezado a sentir, a decidir que un vidrio de ventanilla en el metro **podía traerme** la respuesta, el encuentro con una felicidad* (CORTÁZAR, 2018b, p. 82, grifo nosso).

É interessante como o verbo **poder** aparece, referindo-se aos **outros**, como uma possibilidade remota: **podría haber sido**. A possibilidade de concretizar uma relação partindo do jogo de verdadeiro e falso, de realidade e imagem. Foi apenas isto: uma possibilidade. Porém, para o personagem, havia o sentimento (*empezado a sentir*) de que tal probabilidade remota era o indício para a aposta vital ser feita, pois o vidro da janela do metrô, para o protagonista, realmente **podía traerme la respuesta**. Há a distinção entre a possibilidade remota, denotada pelas nuances cognitivas dos tempos pretéritos (poderia) e a possibilidade real (podia). O personagem anseia pela felicidade, ainda que indefinida (*una*), a partir das imagens refletidas. A chance de criação de um vínculo com o outro a partir de um jogo de superposição imagética poderia trazer a chance de um relacionamento mais profundo. Entre o acaso e as possibilidades – constantes lúdicas de apreensão do real – dá-se a busca urbana na cidade da incomunicabilidade civilizada.

Retomamos então a outra referência que permeia o conto (obras do pintor holandês Mondrian²⁵), já que o mapa do metrô (os caminhos) é descrito como tendo características mondrianescas, ou seja, a árvore viva repleta de encontros e afastamentos:

Un plano del métro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidosseudópodos; y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro, una savia atormentada lo recorre con finalidades precisas, la que baja en Châtelet o sube en Vaugirard, la que en Odeón cambia para seguir a la Motte-Picquet, las doscientas, trescientas, vaya a saber cuántas posibilidades de combinación para que cada célula codificada y programada ingrese en un sector del árbol y aflore en otro, salga de las Galeries Lafayette para depositar un paquete de toallas o una lámpara en un tercer piso de la rue Gay-Lussac (p. 85).

É dentro da árvore vital, plena de células programadas, que se move a aranha do desejo. Os calafrios dos encontros e da primeira palavra serão possibilitados pelo encontro dentro dessa árvore rizomática. A seiva humana, que alimenta a árvore gigantesca e mutante, é formada, também, por uma célula que deseja o encontro

25. Confira Figuras 4 e 5 do Apêndice II.

com outra viajante dentro da estrutura vital da qual participam: a árvore plena de ramos – ramificações cotidianas dos meios de transporte urbanos ou inferno renovador que espelha as árvores de Mondrian.

O fluxograma geométrico e a árvore vital fundem-se, o *esqueleto mondrianesco* cria a abertura para além do mundo dos números e gráficos coloridos. O metrô de Paris – ele e ela: metáforas – adquire assim a força de representação que supera os limites da cotidianidade ordenada por critérios técnicos. A célula humana, desejosa e ávida pelo outro, será a definidora de novas apreensões do mundo empírico da civilidade ordenada de um meio de transporte em um grande centro urbano europeu. Ao deformar o quadro geométrico e tecnocrático, Cortázar dota o objeto de uma representatividade profunda, estetização do discurso científico, deformação surrealista de uma imagem pensada com o fim pedagógico de orientação de passageiros.

A observação atenta das programações dos movimentos das células e a probabilidade de que origens e destinos coincidam a essência do jogo vital do protagonista, mais um perseguidor. Os meios de transporte também partem de uma origem, levam a um destino. E é contra o destino e a origem programados que o nosso personagem luta. Através dos ramos das árvores de Mondrian, reclama do acaso e constrói o jogo de regras em que destinos são tramados de acordo com possibilidades de encontros já não tão fortuitos; a imposição de leis e códigos define o jogo e perpetua as probabilidades lógicas dos destinos. Porém, a impossibilidade do reencontro revela a negação da lógica frente às árvores mutantes e suas ramificações que extrapolam regras impostas exteriormente. Adiante, no texto, quando a busca já possui o pressuposto do primeiro encontro, as chances coloridas, lidas pelo personagem no mapa do metrô, serão revistas como um espaço do desejo que revela mais uma vez as características infernais dos metrôs de Cortázar: “*podía haber ninguna razón, Marie-Claude habría subido quizá cerca de su casa, [...], el árbol mondrianesco con todas sus ramas secas, el azar de las tentaciones rojas, azules, blancas, punteadas; el jueves, el viernes, el sábado*” (p. 94).

As tentações do acaso e o jogo de prestidigitação confundem-se dentro da irrealidade do cotidiano, dentro da temporalidade de sequências instantâneas de imagens, reproduções percebidas pelo olhar perseguidor de destinos dentro dos itinerários do dia a dia. A cidade é focalizada através de mutantes pinceladas surrealistas que, a partir do cotidiano, abrem o leque de espectros e especulações sobre a viagem, e as origens e destinos passam pelo espaço excepcional do subterrâneo meio de transporte, que

também representa uma passagem, um *agujero* onde o mundo civilizado sofre a intervenção de forças que desmascaram a realidade cotidiana e suas regras preestabelecidas.

Usted sabe que tengo otros lugares para ritos de paso y no creo que sean tan sumamente junguianos. Por ejemplo, los tranvías y los trenes me obsesionan terriblemente... Es como si fuera una proyección de la idea de puente. Un tranvía o un tren es un puente que se mueve, aparte de que, con frecuencia, pasan por encima de puentes verdaderos. Pero, por dentro, son "tierra de nadie", porque los tranvías y los autobuses son extraños. En ellos un puñado de personas que no se conocen son colocadas juntas y transportadas en el tiempo y en el espacio. Esto crea una especie de unidad separada de todo lo demás. Entonces esa situación me parece capaz de determinar la función de ciertas leyes desconocidas, allí pueden ocurrir ciertas cosas que no ocurren en el exterior (PICON GARFIELD, 1989, p. 309-310).

O espaço do cotidiano, um estranho espaço onde existe um jogo de aparência de regras e convenções da civilidade, é revisitado através dos olhares e percepções da modernidade e sua tradição cultural, mas já aponta para a desterritorialização, para o não lugar (conceitos discutidos na chamada pós-modernidade). O tema clássico da viagem é apresentado dentro do mundo da circunstância urbana, plena de simulacros e territórios demarcados somente percebidos por iniciados. Mais uma vez, Cortázar investe na cidade; seu personagem, espelho de uma circunstância, recria o mundo cotidiano através da agudização da percepção e através da imposição do lúdico no desejo. E as consequências possíveis do encontro de tais forças são narradas. A palavra é mais uma das possibilidades. A cidade conceitual e fragmentária de Cortázar, onírico espelho fragmentado das cidades reais, reveste-se, através da abertura da percepção, da diferenciação individual dos seus personagens, de imagens que, surreais, esclarecem no cotidiano as relações entre pessoas, sempre mediadas pela percepção que redefine o jogo dos encontros.

Outro exemplo interessante para a composição dos traços surreais da urbanidade cortazariana é uma das *instrucciones* de *Historias de cronopios y de famas*. À maneira das instruções do *Manifiesto surrealista* de Breton (2009), o texto nos dá *Instrucciones para subir una escalera*. Cabais, didáticas, cientificamente perfeitas, tais instruções são úteis para aquele que nunca entrou em contato com uma. A escada – com sua existência tão integrada ao homem civilizado – é definida e analisada segundo sua utilização. O

objeto cotidiano é trazido, pela negação, ao plano da representação estética. A arte pode, então, falar de qualquer coisa, é obvio. O homem contemporâneo é chamado para rever a paisagem banal utilitária do seu dia a dia. A imagem usual é renovada e dirige-se à imaginação; a escada literária é a representação que a reapresenta, palavra que renova a imagem comum da cotidianidade. O acessório coletivo é personalizado, pois se torna representação, brincadeira que leva à reflexão, *no sense* que leva à crítica, banalidade redefinida no campo da arte. Vejamos a definição do que é uma escada:

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables (CORTÁZAR, 1996b, p. 416).

O fato é que há a preocupação com o discurso vazio e pseudocientífico dos manuais que acompanham objetos e máquinas utilitárias (muitas vezes, nem tanto). Por trás do patético, porém, há o assombro pela construção literária do efêmero, do trivial, do cotidiano, que passa do mundo das coisas construídas ao mundo da representação literária, ao mundo da arte. A recriação do artefato costumeiro também faz parte da crítica a “la gran costumbre”. As capacidades poéticas do pensamento vêm como ações lúdico-literárias recompondo o efêmero. Se o cotidiano é alienante, o texto faz pensar a partir do próprio questionamento do estatuto da arte, do fazer literário. Instruir sobre como subir uma escada é fazer parar para pensar nas ações mecânicas que cometemos no dia a dia e no quanto somos escravos dessa cotidianidade que aliena, além de ser uma “dica” de como o mundo comum pode ser novo e cheio de surpresas.

Em *Ultimo round*, há outro texto que retoma o tema da escada e que se chama “Más sobre escaleras”. A ilustração – foto desconstruída de uma escada – brinca com a geometria, com a luz e com a perspectiva. À maneira de Cervantes, Cortázar nos dá a referência textual: “*En un lugar de la bibliografía del que no quiero acordarme se explicó alguna vez que hay escaleras para subir y escaleras para bajar; lo que no se dijo entonces es que también puede haber escaleras para ir hacia atrás*” (CORTÁZAR, 1969b, p. 222-223). O processo é simples: basta subir uma escada de costas, e as consequências de tal procedimento são imprevisíveis. Porém, aqui o texto é dado como um exemplo.

Uma demonstração de quanto a visão lúdica (e/ou literária) pode abrir a percepção do mundo para outras formulações possíveis através do olhar insólito daquele que vê através de outra perspectiva, a vida (re)vista através de outras *miradas*. A mudança de perspectiva e da percepção do mundo vem a partir da subversão do trivial, alcançar um horizonte imperceptível através da mudança de referencial: subindo uma escada de costas. Através da saída do comum, a partir da percepção reavaliada pelo inusitado modo de olhar, podemos ver as potencialidades outras do mundo e da arte – outras maneiras de ver um amor ou um romance – arriscar-se –, e o risco faz parte do jogo, a passividade retira a potencialidade criativa:

A lo mejor después, cuando gire de redondo y entre en el piso alto de su casa, en su vida doméstica y diaria, comprenderá que también allí había que mirar muchas cosas en esa forma, que también en una boca, un amor, una novela, había que subir hacia atrás (CORTÁZAR, 1969b, p. 223).

A cidade de Cortázar, muitas vezes, absorve o insólito e o incorpora. Os elos que ligam a pessoa ao mundo se refazem, os próprios objetos, coisas da cotidianidade, são redesenhados. Podemos pensar no relógio que mordeu o pulso de seu usuário ou no dentífrício que sai do tubo, salta pela janela e suja os transeuntes. Realidade e fantasia podem ocupar um espaço único: o dia a dia do homem comum. Realização de mundos ambíguos ou imaginários pelo aproveitamento da porosidade entre circunstâncias aparentemente pertencentes a mundos distintos.

Conclusão: o cotidiano, a cidade e as revoluções possíveis

O aspecto cotidiano dos contos de Cortázar é um dado tido como referência, mas a cotidianidade traz relações importantes, já que, segundo Agnes Heller (1972), ela mantém como entidades inseparáveis “circunstância” e “homem”. E tal proposição é o oposto que reafirma a direção da obra de Cortázar. O escritor reivindica a saída fantástica, pois o fantástico se instaura quando o homem deixa de ser ele e sua circunstância.

As partes orgânicas da vida cotidiana (trabalho, vida privada, família etc.) são reinventariadas. O amadurecimento do homem – a conformação à cotidianidade – é posto à prova, por exemplo, em “El otro cielo” – onde motivações adolescentes levam, através das galerias, das passagens, o protagonista de Buenos Aires a Paris. Se o ser humano é sempre genérico e particular, é na particularidade aparentemente impossível da cidade habitada por muitos que a individualidade vai viver a amplitude das possibilidades do seu ser. O homem moderno, que já nasce inserido na cotidianidade, em Cortázar enfrenta-se com a saída fantástica – daí revolucionária – das forças tirânicas das coordenadas cotidianas, mesmo com a indagação sobre a natureza real das situações-limite que brotam em sua vida comum.

Os padrões éticos e morais que organizam o homem na sua vida diária são revistos, a pedagogia coletiva é subvertida. A própria estetização do real já é uma tentativa de apontar caminhos fora da cotidianidade, pois quando as expectativas pragmáticas ou as probabilidades realistas falham, a vida deixa de ser margeada pelo cotidiano. E é aí, nos pontos intersticiais entre o fantástico e o cotidiano do homem

urbano contemporâneo, que surgem as possibilidades narrativas que expressam os outros lados das histórias que Cortázar conta. As pequenas revoluções fracassadas são fugas e embates com a cotidianidade. Entre vencedores e vencidos é criado o espaço crítico: o não lugar passa a ser reflexo estetizado dos lugares-comuns dos homens. Em muitos casos, os protagonistas entram no mundo dos jogos fantásticos à revelia, o que constrói um processo de impotência crítica frente ao real cotidiano desfeito.

Ainda conforme Heller (1972, p. 37-38):

[...] a vida cotidiana, de todas as esferas da realidade, é aquela que mais se presta à alienação. [...]. Na cotidianidade, parece “natural” a desagregação, a separação de ser e essência. Na coexistência e sucessão heterogêneas das atividades cotidianas não há por que revelar-se nenhuma individualidade unitária; o homem devorado por e em seus “papéis” pode orientar-se na cotidianidade através do simples cumprimento adequado desses “papéis”.

É contra a instauração da alienação produzida pela cotidianidade em situações e circunstâncias sociais definidas historicamente que Cortázar investe. O homem será, muitas vezes, o alienado cumpridor de funções sociais definidas, seguidor dos papéis circunstanciais cotidianos transformados em cânones vitais. Porém, muitas vezes, surgidas das arestas do cotidiano, outras percepções da realidade alteram esta mesma cotidianidade através de novas apreensões do mundo histórico com suas fronteiras espaçotemporais bem definidas. No mundo dos *cronópios* e *famas* as coisas ocorrem de maneira distinta, as divagações e aventuras de Lucas riem das tragédias comuns. É dentro do mundo controlado, organizado e programado da cotidianidade que a exceção cria outras probabilidades.

A função da linguagem será a de, também, rebelar-se do domínio do discurso pronto e das visões absolutistas. A pretensão fundadora da linguagem poética vai distender uma linha tênue entre o mundo discursivo e a “realidade” por ela representada, caminhando no limite entre o texto e sua quase destruição. A herança acumulada da cultura e das ciências debate-se em seus escritos, mas o jogo de luzes que incide relâmpagos mnemônicos vai redefinir o espetáculo das imagens narradas sem maiores explicações. Nada é dado, tudo são dados nos jogos de sorte e azar. Claro: retomamos a linha da teia da aranha que tece improvisos imprevistos, jazz e

passagens, ritos e esquinas, metrô e memórias, elevadores, metrô, ônibus e Hades. O trânsito entre referências aparentemente díspares é tecido por fios da memória cultural, transmutações espaçotemporais que revestem de realidade as irrealidades possíveis, que podem, inclusive, brotar do campo do ritualístico, do arquetípico, do mítico. Daí surge a crítica criativa de Cortázar à cotidianidade alienada e alienante da cidade, cheia de fragmentos sociais, individualidades incomunicáveis que buscam o diálogo possível, mentes ansiosas perseguindo miragens redefinidas pela fragmentação e pelas falsas similitudes. Buscam-se saídas da incomunicabilidade: os *gritos mudos* grafitados nos muros da cidade sitiada (“Graffiti”), ou as mãos dos jovens que “*se comunicaron oscuramente por los dedos, por el tibio acariciarse de las palmas*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 89): assim tentam se comunicar, por exemplo, os possíveis amantes que existem pelas cidades.

A incomunicabilidade humana refaz-se em outras possibilidades. É dada importância fundamental à abertura de potencialidades dialógicas através de outras linguagens. A cidade de “Graffiti”, caverna-cárcere onde as inscrições coloridas dialogam contra o terror, é um exemplo de como a situação da urbe sitiada encontra contraventores que pensam em se divertir e namorar através de inscrições nos muros da contemporaneidade. Comunicar-se quando as ideias são perigosas. Entre o estético e o horror representivo, dois habitantes da cidade tentam conviver, conversar, ser, jogar o jogo da vida.

Claro, estamos falando da construção de tecidos manufaturados pela aranha louca que conhece outras geometrias, estamos nos orientando pelo processo de construção de cartografias mágicas. A palavra (social) feita pensamento (individual) vai redefinir as ligações e mediações entre o discurso literário e a realidade histórica. O cotidiano urbano será representado pela fabulação antirretórica, rápida como os encontros fortuitos no metrô, universal como um fragmento do eterno jogo entre amor e morte, entre a vida de cada um e a imortalidade dos desejos fundamentais do homem.

Temos os arquetípicos infernos nossos de cada dia: para Cortázar, como para Johnny de “El perseguidor”, o metrô representa a descida a um inferno²⁶. O inferno, o Hades, traz a ambiguidade entre morte e renovação como um lugar de passagem

26 “[...] me fascina el métró, para mí es un nivel de pasaje en un sentido muy metafísico, los puentes, los autobuses, y sobre todo, el subterráneo, me obsesionan: es una relación con el infierno en el sentido griego de pasaje. [...]. El métró es un infierno que visitamos en vida” (CORTÁZAR, 2005, p. 121).

para outro espaço vital. Podemos fazer a ligação entre os jogos mortais de três relatos *metropolitanos*, ou seja, infernais (“Manuscrito hallado en un bolsillo”, “Cuello de gatito negro” e “Texto en una libreta”) e a própria relação entre morte e vida (perda e renovação) proposta pela visão grega dos infernos: lugar de morte e também de germinação.

A partir de regras estabelecidas, percebe-se o jogo que atrai os personagens envolvidos na trama dos ramos das árvores²⁷ das linhas metroviárias, além do caso exemplar da temporalidade oscilante de Johnny nas viagens em metrô e elevadores. A palavra jogo é fundamental na compreensão dos universos cortazarianos, a fabulação essencial do mundo infantil também é peça-chave em suas engrenagens ficcionais.

As passagens modernas, topografias infernais fabricadas pelo homem, confundem-se com as passagens clássicas, num mundo já saturado de modernidade. As perversões lúdicas ocorridas no espaço físico infernal germinam em *flashes* que iluminam os esconderijos e põem à mostra perseguidos e perseguidores, caçadores e presas, ou seja, homens buscando-se. Descer, buscar fugas impossíveis como o texugo de Kafka, que se oculta tão bem que não pode retornar ao risco da superfície. Dentro dos limites impostos pelos mecanismos de transporte urbanos, a descida aos submersos caminhos da cidade é uma metáfora da viagem a todas e à única Cidade. O *abaixo* e o *acima* vão substituir os arquetípicos *dentro* e *fora* protetores, inclusive a proteção das casas é imprevisível, estar dentro delas é um risco, pois, sabemos, a qualquer hora elas podem ser tomadas. As casas protetoras de Bachelard são invadidas.

Na literatura de Cortázar, o trabalho com os objetos e estruturas orgânicas da vida cotidiana contemporânea faz a crítica brotar do próprio material pulsante daquilo que é comum e vulgar. Porém, as referências da cultura universal propiciam leituras em diferentes níveis, dependendo do grau de “atividade” do leitor/fruidor. Os jogos da linguagem, como os jogos estruturais das narrativas, serão a maneira de buscar a expressão que fale do fútil, que faça o fugaz eterno, que ative o espírito perseguidor no leitor. E quando este percebe a polifonia urbana, reconhece suas vozes, descobre os signos e significações das cidades que são cambiantes.

Em “El perseguidor”, as paisagens urbanas emitem acordes que o protagonista percebe à sua maneira, a cidade de Johnny é Paris e são recortes da memória

27. Referência ao conto “Manuscrito hallado en un bolsillo”: “*Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras [...]*” (CORTÁZAR, 2018b, p. 85).

ativados pela sensibilidade e as drogas e seu efeito visionário: “*Por la rue de l’Abbaye vamos bajando hasta la plaza Furstenberg, que a Johnny le recuerda peligrosamente un teatro de juguete que según parece le regaló su padrino cuando tenía ocho años*” (CORTÁZAR, 2018a, p. 277).

A cidade contemporânea é um espaço virtual, pois a fragmentação espacial – ângulos, curvas, cores, luzes, sombras – é parcial e mutante, *mareas de neon*. O olhar que não percebe a totalidade somente lê fragmentos, porém os olhos fora do tempo podem ler tudo e ainda mais. Os espaços são refeitos. As luzes oscilam, o cenário, os *flashes*, os cortes, as fotografias, o sonho, o real, o possível fundem-se literariamente na linguagem concêntrica da esfericidade do conto. Montagem discursiva de fragmentos de imagens e discursos no suporte da palavra das pessoas, dos personagens.

A cidade é um grande objeto manufaturado, labirinto/cárcere. As imagens/miragens que compõem a cidade são possíveis de ser modificadas pelo olhar, a grande jogada é a criação de novos pontos de vista: como se olhe, veja e leia o arredor. Na paisagem urbana – *un espacio hiperdimensional de imágenes* – as possibilidades de leituras são intermináveis. Podemos pensar no rapaz de “Las babas del diablo” que ainda não sabe ler todos os signos das portas dos edifícios ou no fotógrafo Michel, que potencializa a fotografia fazendo-a cinema no qual intervêm o desejo e a memória. Ou seja, a leitura da cidade é um processo vital e, além de tudo, suprarreal. Ler a cidade é compreender as regras falsas do jogo que se joga no labirinto. Cortázar, através de seus textos, nos dá a ideia de quanto as mínimas ações cotidianas podem revelar tramas inscritas no próprio aparente pragmatismo massificado e automático da vida contemporânea. Hoje, é discutível a *narratividade* do espaço múltiplo, dos múltiplos discursos da cidade contemporânea, mas Cortázar, ao longo de sua trajetória, inquiriu as diversas possibilidades das várias escrituras da urbanidade, pois sua cidade é também fragmentação, mosaico, mas é também busca particularizada dos vários elementos que compõem a possibilidade narrativa. Sua obra busca uma interação entre o homem e seu meio físico histórico e as interações possíveis com a memória, com a tradição da modernidade, com os arquétipos, com os macro e microcosmos que compõem a imagem do mundo do homem contemporâneo. Porém, as cidades de Cortázar não são ditas pelo discurso único que pretendesse fixar uma imagem única e fechada: elas são plurais como plural é a massa anônima que fala por ela no discurso

polifônico do dia a dia. Serão cidades não mais situadas simplesmente na geografia, serão imaginárias, invisíveis, discursivas, espelhos da realidade que absorve imagens mutantes, cidades do imaginário que, segundo Lucrécia Ferrara (1994, p. 45):

[...] corresponde à prática social de atribuir significados a significados, ou seja, prática social pela qual os significados passam a acumular dados e a significar mais. Através dessa prática, pessoas, datas, espaços, fatos ou objetos podem incorporar significados extras e passam a constituir representações autônomas que desconhecem a prática social que lhes deu origem.

Dentro do espaço do cotidiano, na cidade das regras de convivência entre o público, o comunitário e o privado, rebela-se a percepção, a forma de olhar a paisagem. Os sentidos transformam o real e respondem ao estímulo do fantástico e do insólito que irrompem no senso comum. A vida já feita, de relógios e lugares neutralizados pelo cotidiano, renova-se em experiências que deslocam o homem de suas circunstâncias. As cidades, os territórios demarcados tornam-se Terra de Ninguém, onde o espectro cromático revela outras tonalidades, onde passagens cotidianas levam a universos paralelos, onde as paisagens mudam de tempo, onde as figuras se duplicam, onde as ameaças surgem do Nada, onde os duplos se corporizam, onde os desejos se revelam nus.

Referências

AINSA, Fernando. Del espacio mítico a la utopía degradada: los signos de duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana. *In*: CONGRESSO ABRALIC, 5., 1996, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. Tema: Cânones & Contextos, p. 165-175.

AINSA, Fernando. Los signos duales de la muerte: diacronía, rito y sacrificio en La noche boca arriba, de Julio Cortázar. **América Hispânica**. Literatura argentina: de Sarmiento a Saer, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Faculdade de Letras, n. 11-12, jan./dez. 1994.

ALAZRAKI, Jaime. En busca del unicornio. **Los cuentos de Julio Cortázar**: elementos para una poética de lo neofantástico. Madrid: Gredos, 1983.

ALAZRAKI, Jaime; IVASKY, Ivar; MARCO, Joaquín (ed.). **Julio Cortázar**: la isla final. Barcelona: Ultramar, 1989.

ANDRADE, Manuel Correia de. Territorialidades, desterritorialidades, novas territorialidades: os limites do poder nacional e do poder local. *In*: SANTOS, Milton (org.). **Território**: globalização e fragmentação. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 213-220.

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número**: ensaios sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras, 2009.

ARENT SAFIR, Margery. Une opération vertigineuse: seconde lecture. *In*: GIUDICELLI, Christian (ed.). Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar. **America**, Paris, n. 17, 1997. p. 71-78.

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAÉZ BAÉZ, Edith María. Versiones de la realidad en “Las babas del diablo” de Cortázar. **Hispanic Journal**, Pennsylvania, v. 14, n. 1, p. 47-63, Spring 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENEDETTI, Mario. **Subdesarrollo y letras de osadía**. Madrid: Alianza, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2004a. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004b. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 134-149.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução: Rubens Rodrigues Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004c. (Obras escolhidas, v. 2).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BESSA, Pedro Pires. A civilização da imagem em Julio Cortázar. **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, Brasília, Consejería de Educación de la Embajada de España, n. 3, p. 161-166, 1993.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

BRESCIA, Pablo. **Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano**: Arreola, Borges, Cortázar. Madrid: Iberoamericana, 2011.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. *In*: MÜLLER, Dóris M. (org.). **Imagens urbanas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. p. 13-20.

BRETON, André. **Manifiestos del surrealismo**. Madrid: Guadarrama, 2009.

BUENO, André. América: civilização e barbárie. **Terceira margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 81-87, 1993.

BURGOS, Fernando. **La novela moderna hispanoamericana**. Madrid: Orígenes, 1985.

CABRERA INFANTE, Guillermo. **Tres tristes tigres**. Barcelona: Seix Barral, 1967.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, Leônidas. **O duplo registro na ficção de Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundarpe, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. **Ensayos y comentarios**. São Paulo: Editora da Unicamp: Fondo de Cultura Económica do México, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. O olhar crítico de Ángel Rama. *In*: CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 140-147.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CÁRCAMO, Silvia Inés. Julio Cortázar: o “homem novo” e o desejo. **Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 1996.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. A natureza do espaço fragmentado. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec: Anpur, 1994. p. 195-196.

CARRIÓN M., Fernando. Ciudad y comunicación. **Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales**, Santiago, n. 66, oct. 1996.

CARVALHO, Maria Alice Resende. **Quatro vezes cidade**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

CASTORADIS, Cornelius. **O mundo fragmentado**. Tradução: Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O surrealismo**. Tradução: Mário Laranjeira. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CORTÁZAR. Direção: Tristan Bauer. Intérpretes: Alfredo Alcón, Hugo Carrizo, Julio Cortázar, Agustín Goldschmidt. Roteiro: Tristan Bauer e Carolina Scaglione. Argentina: La Zona, 1994a. 80 min.

CORTÁZAR, Julio. **62: modelo para armar**. Buenos Aires: Sudamericana, 1969a.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: VALLEJO, Catharina V. de. **Teoría cuentística del siglo XX**: aproximaciones hispánicas. Miami: Universal, 1989a. p. 94-109.

CORTÁZAR, Julio. **Algunos pameos y otros prosemas**. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Bajo nivel. **La Jornada Semanal**. n. 53, México: Unam, 10 mar. 1996a. Disponível em: <http://www.jornada.unam.mx/1996/03/10/sem-julio.html>. Acesso em: 4 jan. 2020.

CORTÁZAR, Julio. **Casa tomada y otros relatos**. Barcelona: Plaza & Jane, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos**. Madrid: Alfaguara, 1996b. 2 v.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 1**. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2018a.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 2**. Buenos Aires: Alfaguara, 2018b.

CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: VALLEJO, Catharina V. de. **Teoría cuentística del siglo XX**: aproximaciones hispánicas. Miami: Universal, 1989b. p. 109-115.

CORTÁZAR, Julio. **El perseguidor y otros textos**. 5. reimp. Buenos Aires: Colihue, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **El sentimiento de lo fantástico**. Conferencia dictada en la Ucab. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>. Acesso em: 10 fev. 2018c.

CORTÁZAR, Julio. La esfera de los cuentos. [Entrevista cedida a] José Julio Perlado. **Ciudad Seva**: Casa digital del escritor Luis López Nieves, San Juan, 24 mayo 1983. Disponível em: <https://ciudadseva.com/texto/la-esfera-de-los-cuentos/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

- CORTÁZAR, Julio. **La isla al medio día y otros relatos**. España: Salvat, 1971.
- CORTÁZAR, Julio. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1988.
- CORTÁZAR, Julio. **Los relatos**. v. 1. Madrid: Alianza, 1976.
- CORTÁZAR, Julio. Lucas, sus meditaciones ecológicas. **Ciencias**: Revista de cultura científica da Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 39, p. 58-59, jul./sept., 1995.
- CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. SAÚL, Yurkievich (ed.). Madrid: Alfaguara, 1994b. 3 v.
- CORTÁZAR, Julio. **Octaedro**. Madri: Alianza, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. **Queremos tanto a Glenda**. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Madrid: Cátedra, 1996c.
- CORTÁZAR, Julio. **Territorios**. México: Siglo XXI, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. **Todos los fuegos el fuego**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- CORTÁZAR, Julio. **Ultimo round**. México: Siglo XXI, 1969b. 2 v.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CORTÁZAR, Julio; BERNÁRDEZ, Aurora; ÁLVAREZ GARRIGA, Carles. **Papeles inesperados**. Madri: Alfaguara, 2009.
- CORTÁZAR, Julio; YURKIÉVICH, Saúl; ANCHIERI, Gladis. **Obras completas**. Madri: Galaxia Gutenberg, 2003. 6 v.
- COSTA, Adriane Vidal. “Nicarágua na encruzilhada”: Cortázar, Vargas Llosa e a experiência sandinista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-21862009000200009>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- COUTINHO, Eduardo Faria. O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 1, v. 1, p. 70-74, 1993.
- DÍAZ SEIJAS, Pedro. La realidad latinoamericana en el tema de Rayuela. In: DÍAZ SEIJAS, Pedro. **La gran narrativa latinoamericana**. Caracas: Monte Ávila, 1992. p. 123-164.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475.

DOLEZEL, Lubomir. Mímesis y mundos posibles. *In*: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (coord.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997. p. 69-94.

DOMINGUES, Ivan. **O fio e a trama**: reflexões sobre o tempo e a história. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DOMINGUEZ, Mingnon. **Cartas desconocidas de Julio Cortázar** (1939-1945). Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

DONNE, Marcella Delle. **Teorias sobre a cidade**. Lisboa: Edições 70, 1990.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

DUNLOP, Carol; CORTÁZAR, Julio. **Los autonautas de la cosmopista**: o un viaje atemporal. París: Muchnik, 1983.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo**: teorias, técnicas, temas. Tradução: Eugenia M. M. Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1976.

ECO, Humberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIAS, Norbert. **A sociedade e os indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FERRARA, Lucrécia d' Aléssio. Do mundo como imagem à imagem do mundo. *In*: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec: Anpur, 1994. p. 45-50.

FERRARA, Lucrécia d'Aléssio. **Ver a cidade**: cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Paraná: Positivo, 2010.

FILER, Malva E. La ambivalencia de la mano en la narrativa de Julio Cortázar. *In*: ALAZRAKI, Jaime; IVASKY, Ivar; MARCO, Joaquín (ed.). **Julio Cortázar**: la isla final. Barcelona: Ultramar, 1989. p. 323-334.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FUENTES, Carlos. Julio Cortázar y la sonrisa de Erasmo. *In*: FUENTES, Carlos. **Valiente mundo nuevo**: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura, 1992. p. 270-284.
- GALEANO, Eduardo. Ser como somos: ser como eles. **Revista Nossa América**, São Paulo, nov./dez. 1991.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- GEORGESCU, Paul Alexandru. **Valori hispanice în perspectivă românească**. București: Cartea Românească, 1986.
- GERTEL, Zunilda. La noche boca arriba: disyunción de la identidad. *In*: LAS-TRA, Pedro (ed.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus, 1986. p. 286-319.
- GIUDICELLI, Christian (ed.). Ces portes d'ivoire ou de corne. **America**: Cahiers du Criccal, Paris, n. 17, p. 5-7, 1997.
- GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GOLOBOFF, Mario. **Notas para uma biografia**. São Paulo: DSOP, 2014.
- GOMES, Renato Cordeiro. A escrita da cidade e o cânone: uma centrífuga urbana. *In*: CONGRESSO ABRALIC, 5., 1997, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. [S. l.]: CNPq: Abralic: Finep, 1997. Tema: Cânones e contextos.
- GOMES, Renato Cordeiro. Escrever a cidade: labirintos de ecos. *In*: CONGRESSO ABRALIC, 2., 1991, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Abralic, 1991. Tema: Literatura e memória cultural.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades**: a cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversaciones con Cortázar**. Barcelona: Edhasa. 1978.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **De la imperfección**. Presentación, traducción y notas de Raúl Dorra. México: Fondo de Cultura, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. **Da experiência do pensar**. Tradução: Castro Tavares de Miranda. Porto Alegre: Globo, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1995.

- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- HELLER, Agnes. **Sociología de la vida cotidiana**. Barcelona: Península, 1994.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (coord.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997. p. 43-68.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- JAMESON, Frederic. **Espaço e imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JOZEF, Bella. Julio Cortázar: criação e crítica. **América Hispânica**: de Sarmiento a Saer, Rio de Janeiro, n. 11-12, jan./dez. 1994.
- JOZEF, Bella. Julio Cortázar: la teoría de la medalla o verso y reverso de la realidad. **América**: Cahiers du Criccal, Paris, n. 17, p. 109-117, 1997.
- JOZEF, Bella. **O espaço reconquistado**: uma releitura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- KLEE, Paul. **Diários**. Tradução: João Azinha Jr. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.
- KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. Enciclopédia e dicionário ilustrado. Rio de Janeiro: Delta, 1994.
- LANGOWSKI, Gerald. **El surrealismo en la ficción hispanoamericana**. Madrid: Gredos, 1982.
- LASTRA, Pedro (ed.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus, 1986.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução: Alcides João de Barro. São Paulo: Ática, 1991.
- LEFEBVRE, Henri. **La revolución urbana**. Madrid: Alianza, 1983.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, Andre (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 100-116.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARCO, Joaquín. *Un tal Lucas*, el penúltimo Cortázar, en notas. In: ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar; MARCO, Joaquín (ed.). **La isla final**. Barcelona: Ultramar, 1989. p. 413.

MASTRÁNGELO, Carlos. Bases para una teoría del cuento. In: VALLEJO, Catharina V. de (org.). **Teoría cuentística del siglo XX**. Miami: Universal, 1989.

MATTOSO, Glauco. **O que é tortura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 441-450.

MÈNARD, René. **Mitologia e arte**. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Editora das Américas, 1965.

MENTON, Seymour. **El cuento hispanoamericano**. México: Fondo de Cultura, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONDRAGÓN, Juan Carlos. Pistas para detectar puntos vélicos. **América**: cahiers du Criccal, Paris, n. 17, p. 119-130, 1997.

MORELLO-FROSH, Marta. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar. **Revista Iberoamericana**, n. 66, jul./dic. 1968. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2305/2498>. Acesso em: 26 ago. 2021.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MUNFORD, Lewis. **Perspectivas urbanas**. Buenos Aires: Emecé, 1999.

MUÑOZ, Willy O. Julio Cortázar: vértices de una figura comprometida. **Hispanic Journal**, v. 8, n. 1, p. 135-145, Fall 1986.

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PALEN, J. John. **O mundo urbano**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

PALMIER, Jean-Michel. Walter Benjamin. **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, 1998.

PAZ, Octavio. **Amor e erotismo**: a dupla chama. São Paulo: Siciliano, 1994.

PECHMAN, Robert Moses (org.). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-363.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Fapesp: Senac, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura. *In*: PARENTE, André (org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 237-251.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 33-55.

PICON GARFIELD, Evelyn. Cortázar por Cortázar. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Rayuela**. Edición crítica. 2. ed. Madrid: Allca XX, 1996. p. 778-788.

PICON GARFIELD, Evelyn. **¿Es Julio Cortázar un surrealista?** Madrid: Gredos, 1975.

PICON GARFIELD, Evelyn. Lo maravilloso en la vida cotidiana. *In*: LASTRA, Pedro (ed.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus, 1981. p. 150-163.

PICON GARFIELD, Evelyn. Octaedro: ocho caras del desespero. *In*: ALAZRAKI, Jaime; IVASKY, Ivar; MARCO, Joaquín (ed.). **Julio Cortázar**: la isla final. Barcelona: Ultramar, 1989. p. 309-310.

PIGLIA, Ricardo. El socialismo de los consumidores. *In*: GOLOBOFF, Mario. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

PIZARNIK, Alejandra. Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: "El otro cielo". In: LASTRA, Pedro (org.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus, 1986. p. 320-325.

PREGO, Omar; NEPOMUCENO, Eric. **O fascínio das palavras**: entrevistas com Julio Cortázar. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

PORTELLA, Eduardo. Educação pela cidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 120, p. 109-114, jan./mar. 1995.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMA, Ángel. **Novísimos narradores hispanoamericanos**: 1964-1980. México: Marcha, 1981.

RAMOS, Ramón. El presente ubicuo: tiempo y sociedad. **Revista de Occidente**, Madrid, n. 76, p. 96-107, sept. 1987.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser**: o pintor das cinco peles. Tradução: Teresa Cirvelo. Germany: Taschen, 1998.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo**: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. As passagens de Paris II. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 69, p. 13-39, abr./jun. 1982.

SÁ, Cristina. Reflexões sobre a construção do espaço. In: SÁ, Cristina (org.). **Olhar humano, olhar urbano**. São Paulo: Ibrasa, 1991. p. 107-159.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros. Prolegómenos para una relectura de Cortázar. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 546, p. 135-140, dic. 1995.

SANSOT, Pierre. **Poetique de la ville**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1994.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de; SILVEIRA, Maria Laura (org.). **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec: Anpur, 1994.

SARLO, Beatriz. **Borges**: un escritor en las orillas. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

SARLO, Beatriz. **Instantáneas**: medios, ciudad y costumbres en el fin del siglo. Buenos Aires: Ariel, 1996.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. Tradução: Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 1997.

SARLO, Beatriz. **Una modernidad periférica**: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

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

TEATRO do absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo, 8 jun. 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 6 out. 2022.

TIRRI, Néstor. El perseguidor perseguido. In: TIRRI, Néstor. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968. p. 133-161.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

UN CUENTO de Cortázar, en una publicidad. **Clarín**, 24 jul. 2000. Disponível em: <http://edant.clarin.com/diario/2000/07/24/s-03601.htm>. Acesso em: 26 fev. 2021.

VALLEJO, Catharina (org.). **Teoría cuentística del siglo XX**: aproximaciones hispánicas. Miami: Universal, 1989.

VATTIMO, Gianni (org.). **El fin de la modernidad**: nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona: Gedisa, 1987.

VERNE, Júlio. **Paris no século XX**. São Paulo: Ática, 1995.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

WIKIPÉDIA. **Ambystoma mexicanum**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ambystoma_mexicanum. Acesso em: 11 fev. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 283-300.

WOLFF, Jorge H. **Julio Cortázar**: a viagem como metáfora produtiva. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

YURKIEVICH, Saúl. Un encuentro del hombre con su reino. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. SAÚL, Yurkievich (ed.). Madrid: Alfaguara, 1994. v. 1, p. 15-30.

ZAYAS, Elena. Apocalipsis de solentiname o la encrucijada del escritor. **América**: Cahiers du Criccal, Paris, n. 17, p. 165-174, 1997.

Apêndices

APÊNDICE I

Poema de 62: modelo para armar

*Entro de noche a mi ciudad, yo bajo a mi ciudad
donde me esperan o me eluden, donde tengo que huir
de alguna abominable cita, de lo que ya no tiene nombre,
una cita con dedos, con pedazos de carne en un armario,
con una ducha que no encuentro, en mi ciudad hay duchas,
hay un canal que corta por el medio mi ciudad
y navíos enormes sin mástiles pasan en un silencio intolerable
hacia un destino que conozco pero que olvido al regresar,
hacia un destino que niega mi ciudad
donde nadie se embarca, donde se está para quedarse
aunque los barcos pasen y desde el liso puente alguno esté mirando mi ciudad.
Entro sin saber cómo en mi ciudad, a veces otras noches
salgo a calles o casas y sé que no es en mi ciudad,
mi ciudad la conozco por una expectativa agazapada,
algo que no es el miedo todavía pero tiene su forma y su perro y cuando es mi ciudad
sé que primero habrá que el mercado com portales y con tiendas de frutas,
los rieles relucientes de un tranvía que se pierde hacia un rumbo
donde fui joven pero no en mi ciudad, un barrio como el Once en Buenos Aires, un olor a colegio,
paredones tranquilos y un blanco cenotafio, la calle Veiticuatro de Noviembre
quizás, donde no hay cenotafios pero está en mi ciudad cuando es su noche.*

*Entro por el mercado que condensa el relente de un presagio
indiferente todavía, amenaza benévola, allí me miran las fruteras
y me emplazan, plantan en mí el deseo, llegar adonde es necesario y podredumbre,
lo podrido es la llave secreta en mi ciudad, una fecal industria de jazmines de cera,
la calle que serpea, que me lleva al encuentro con eso que no sé,
las caras de las pescaderas, sus ojos que no miran y es el emplazamiento,
y entonces el hotel, el de esta noche porque mañana o algún día será otro,
mi ciudad es hoteles infinitos y siempre el mismo hotel,
verandas tropicales de cañas y persianas y vagos mosquiteros y un olor a canela y azafrán,
habitaciones que se siguen con sus empapelados claros, sus sillones de mimbre
y los ventiladores en un cielo rosa, con puertas que no dan a nada,
que dan a otras habitaciones donde hay ventiladores y más puertas,
eslabones secretos de la cita, y hay que entrar y seguir por el hotel desierto
y a veces es un ascensor, en mi ciudad hay tantos ascensores, hay casi siempre un ascensor
donde el miedo ya empieza a coagularse, pero otras veces estará vacío,
cuando es peor están vacíos y yo debo viajar interminablemente
hasta que cesa de subir y se desliza horizontal, en mi ciudad
los ascensores como cajas de vidrio que avanzan en zigzag
cruzan puentes cubiertos entre dos edificios y abajo se abre la ciudad y crece el vértigo
porque entraré otra vez en el hotel o en las deshabitadas galerías de algo
que ya no es el hotel, la mansión infinita a la que llevan
todos los ascensores y las puertas, todas las galerías,
y hay que salir del ascensor y buscar una ducha o un retrete
porque sí, sin razones, porque la cita es una ducha o un retrete y no es la cita,
buscar la dicha en calzoncillos, con un jabón y un peine
pero siempre sin toalla, hay que encontrar la toalla y el retrete
mi ciudad es retretes incontables, sucios, con portezuelas de mirillas
sin cerrojos, apestando a amoníaco, y las duchas
están en una misma enorme cuadra con el piso mugriento
y una circulación de gentes que no tienen figura pero que están ahí
en las duchas, llenando los retretes donde también están las duchas,
donde debo bañarme pero no hay toallas y no hay
donde posar el peine y el jabón, donde dejar la ropa, porque a veces*

*estoy vestido en mi ciudad y después de la ducha iré a la cita,
andaré por la calle de las altas aceras, una calle que existe en mi ciudad
y que sale hacia el campo, me aleja del canal y los tranvías
por sus torpes aceras de ladrillos gastados y sus setos,
sus encuentros hostiles, sus caballos fantasmas y su olor de desgracia.
Entonces andaré por mi ciudad y entraré en el hotel
o del hotel saldré a la zona de los retretes rezumantes de orín y de excremento,
o contigo estaré, amor mío, porque contigo yo he bajado alguna vez a mi ciudad
y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido
que la abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro, y he querido
tenerte contra mí, guardarte del espanto,
pero nos separaban tantos cuerpos, y cuando te obligaban a bajar entre un confuso movimiento
no he podido seguirte, he luchado con la goma insidiosa de solapas y caras,
con un guarda impasible y la velocidad y campanillas,
hasta arrancarme en una esquina y saltar y estar solo en una plaza del crepúsculo
y saber que gritabas y gritabas perdida en mi ciudad, tan cerca e inhallable,
para siempre perdida en mi ciudad, y eso era el Perro, era la cita,
inapelablemente era la cita, separados por siempre en mi ciudad donde
no habría hoteles para ti ni ascensores ni duchas, un horror de estar sola mientras alguien
se acercaría sin hablar para apoyarte un dedo pálido en la boca.
O la variante, estar mirando mi ciudad desde la borda
del navío sin mástiles que atraviesa el canal, un silencio de arañas
y un suspendido deslizarse hacia ese rumbo que no alcanzaremos
porque en algún momento ya no hay barco, todo es andén y equivocados trenes,
las perdidas maletas, las innúmeras vías
y los trenes inmóviles que bruscamente se desplazan y ya no es el andén,
hay que cruzar para encontrar el tren y las maletas se han perdido
y nadie sabe nada, todo es olor a brea y a uniformes de guardas impasibles
hasta trepar a ese vagón que va a salir, y recorrer un tren que no termina nunca
donde la gente apelmazada duerme en habitaciones de fatigados muebles,
con cortinas oscuras y una respiración de polvo y de cerveza,
y habrá que andar hasta el final del tren porque en alguna parte hay que encontrarse,
sin que se sepa quién, la cita era con alguien que no se sabe y se han perdido las maletas*

*y tú, de tiempo en tiempo, estás también en la estación pero tu tren
es otro tren, tu Perro es otro Perro, no nos encontraremos, amor mío,
te perderé otra vez en el tranvía o en el tren, en calzoncillos correré
por entre gentes apiñadas y durmiendo en los compartimientos donde una luz violeta
ciega los polvorientos paños, las cortinas que ocultan mi ciudad.*

APÊNDICE II

Ilustrações de Magritte e Mondrian

Figura 1: *A condição humana* (1933), de René Magritte



Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 100 x 81 cm. Localização: Galeria Nacional de Arte, Washington, D.C.
Fonte: Disponível em: www.renemagritte.com. Acesso em: 12 maio 2017.

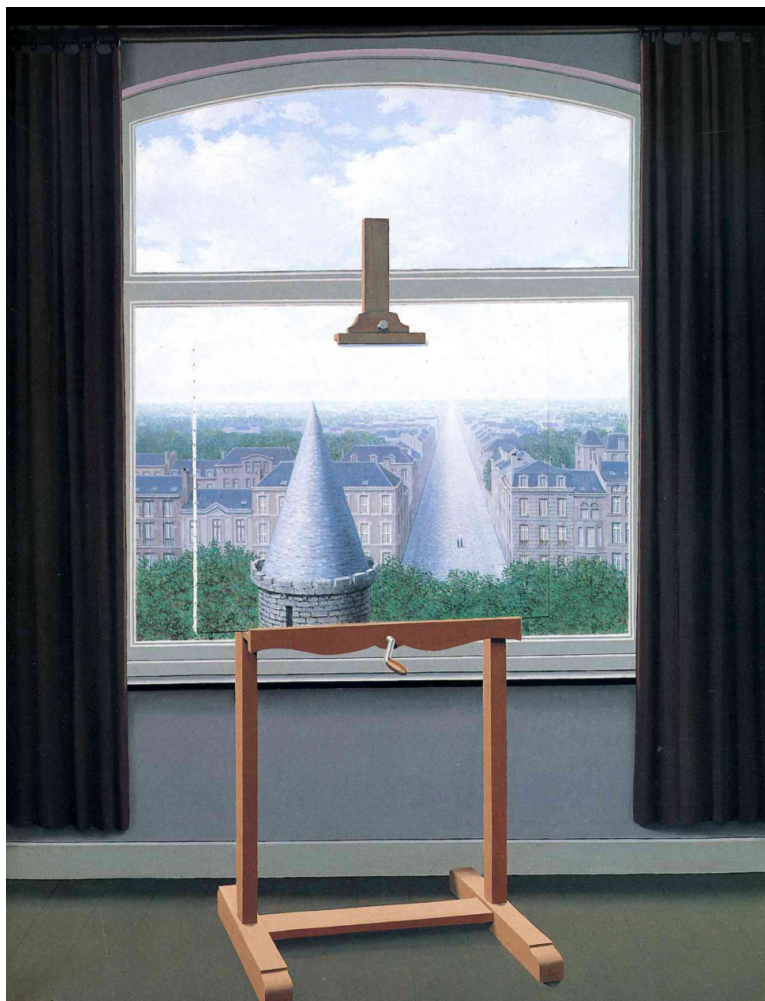
Figura 2: *A chave dos campos* (1936), de René Magritte



Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 60 x 80 cm.

Fonte: Disponível em: www.renemagritte.com. Acesso em: 12 maio 2017.

Figura 3: *Les promenades d'Euclide* (1955), de René Magritte



Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 162 × 130 cm. Localização: Centre Pompidou, Paris.

Fonte: Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/rene-magritte-les-promenades-deuclide>. Acesso em: 24 jun. 2017.

Figura 4: *Árvore vermelha* (1908-1910), de Piet Mondrian



Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 70 x 99 cm. Localização: Museu Municipal de Haia.
Fonte: Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piet-mondrian/a-arvore-vermelha-1910>. Acesso em: 14 jun. 2017.

Figura 5: *A árvore cinzenta* (1912), de Piet Mondrian



Técnica: Óleo sobre tela. Dimensões: 79,7 x 109,1 cm. Localização: Museu Municipal de Haia.
Fonte: Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_%C3%81rvore_Cinzenta#/media/Ficheiro:Piet_Mondrian,_1911,_Gray_Tree_. Acesso em: 25 jul 2017.



Jorge Luiz do Nascimento

é professor no Departamento de Línguas e Letras da Ufes e atuou no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma Universidade. Doutor em Letras Neolatinas pela UFRJ, onde defendeu a tese que agora se transformou neste livro. Suas pesquisas atuais envolvem os seguintes temas: Rap, Poesia Periférica, Literatura Brasileira, Literatura Espanhola e Hispano-Americana, Julio Cortázar e Crítica. É autor do livro *Visagens* (Editora Couda) e também atuou como membro do corpo editorial da Revista Contexto e da Revista Eletrônica de Estudos Literários (Reel). Possui vários artigos sobre os temas de suas pesquisas em publicações nacionais e internacionais.

Julio Cortázar, as cidades e o humano é uma obra sobre a arte de um escritor urbano que vivenciou os diversos espaços sobre os quais escreveu. O contista inspirou a tese de doutorado e o livro que você tem em mãos, pois Jorge Luiz do Nascimento é admirador e incansável estudioso da literatura neolatina.

O mergulho no texto cortazariano é o ponto alto da obra, em que é preciso destacar ainda a coerência e solidez da argumentação crítica: a presença da urbe atravessa o texto do princípio ao fim, como o faz também ao longo da obra de Cortázar, em que está intimamente associada ao cotidiano e à modernidade. Esses aspectos são minuciosamente explorados com o rigor esperado de um trabalho dessa ordem e se enlaçam na análise crítica realizada, fornecendo ao leitor um quadro amplo, denso e sensível das questões tratadas. Além disso, é um texto fluido e bem articulado.

Eduardo F. Coutinho – UFRJ