

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

A CORTÁZAR, A PALAVRA

JULIE FANK

CASCADEL-PR

2013

JULIE FANK

A CORTÁZAR, A PALAVRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade, nível de Mestrado, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. *Campus* de Cascavel, na Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Coorientadora: Prof^ª. Ximena Antonia Díaz Merino

CASCADEL-PR

2013

A CORTÁZAR, A PALAVRA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Eneida Leal Cunha

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – (PUC-RIO)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

(Orientadora)

Profa. Dra. Ximena Antonia Díaz Merino

Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

(Orientadora)

Cascavel, 18 de março de 2013

Dedico este trabalho:

À professora Lourdes Kaminski Alves, que, na condição de orientadora deste trabalho, foi rigorosa, franca e cuidadosa, na condição de crítica e professora, me proporcionou o contato com leituras durante e depois das aulas, na condição de amiga, compreendeu, foi paciente e orientou possíveis caminhos não somente na vida acadêmica, na condição de escritora, ajudou a escrever um trecho de minha história que irá orientar a mestre e pessoa que serei a partir de agora. Pelo afeto e confiança, um carinhoso obrigada.

Ao Henrique, amigo, amor, pelas palavras de carinho já compartilhadas e pelas que ainda vão ser, pelos passos já trilhados lado a lado e pelos que ainda serão, pelo preenchimento e vazio, na presença e na distância.

AGRADECIMENTOS

Ao meu tio Paulo, por me apresentar Cortázar e por ter compreendido minha ausência. À minha família por estarem sempre por perto, ainda que eu estivesse distante. À minha irmã, Mariah, ao meu irmão, Olavo, pela companhia, pelo amor, pela amizade, pelas lições, pelos constantes socorros. À minha madrinha, Suzi, meu exemplo, ainda que distante, de correção, de trajetória acadêmica, de viajante, de vida.

Ao meu pai, que por me mostrar o caminho dos gibis, dos livros, da escrita, me despertou o interesse pela literatura. Durante esse caminho, agradeço por poder com ele ter compartilhado medos, anseios e projetos. À minha mãe, que por me enveredar pelo caminho dos cavaletes, dos quadros e dos pincéis, me despertou o interesse pela arte. À minha madrasta, Patricia, por cuidar de uma parte de mim e pela amizade.

À amiga e colega de jornada mestrítica, Jocielle Marino, por ter percorrido comigo o caminho de mestrado, pela sempre acolhida, pela ajuda sincera e por compartilhar comigo devaneios literários. Às amigas Paula, Veridiana, Clarissa, Giovana, Fernanda, Karoline e Cristiane, por terem acompanhado de perto esta travessia e sempre terem me incentivado, compreendendo toda a ausência.

Aos meus alunos, estímulos para o constante aperfeiçoamento, com quem muito aprendo.

Aos amigos e colegas, Carolina, Tátilla, Karina, Marcele, Ricardo, André, Alcioni, Meire, Douglas, Juliano e Felipe, pela paciência e compreensão à minha ausência durante o processo de conclusão do estudo.

À professora Ximena Antonia Díaz Merino, coorientadora deste estudo, pelas indicações de leitura, pelas leituras atentas e valiosos apontamentos no texto.

À professora Beatriz Helena Dal Molin, pelas contribuições iniciais ao trabalho.

Ao professor Acir Dias, que me encaminhou, ainda nos projetos de iniciação científica, para além da teoria, pelos apontamentos na ocasião da qualificação.

Aos professores da graduação e do mestrado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, em especial, à Rosana Becker, à Luciane Thomé Schröder, a José Carlos da Costa, pela aluna e professora que sou hoje.

À CAPES, que apoiou o desenvolvimento da pesquisa por meio da concessão da bolsa de estudos.

À professora Eneida Leal Cunha e ao professor Antonio Donizeti da Cruz, previamente, pela leitura de minha escrita e pelo comparecimento na banca de avaliação do estudo.

Cada qual tem seus encontros simbólicos ao longo da vida. Alguns são ilustres, por exemplo o que se deu no caminho de Damasco, ou aquele outro em que alguém de repente se deparou com uma maçã que caía, e até aquele fortuito, de uma máquina de costura com um guarda-chuva em cima de uma mesa de dissecação. Encontros assim, que projetam os Newton, os Lautréamount e os São Paulo à imortalidade, não acontecem com os pobres cronópios que tendem mais a encontrar a sopa fria ou uma centopeia na cama. No meu caso, costumo encontrar engraxates em quase todas as minhas viagens e, embora esses encontros não sejam nada históricos, parecem simbólicos entre outras coisas porque jamais engraxo os sapatos quando não estou viajando e em contraste assim que me vejo em outro país me ocorre que um dos melhores postos de observação são os banquinhos de engraxates e os próprios engraxates; e assim, no estrangeiro meus sapatos refletem as paisagens e as nuvens, e eu os calço e descalço com uma enorme sensação de felicidade porque eles me parecem a melhor prova de que estou viajando e que aprendo muitíssimas coisas novas e importantes. [...]

Julio Cortázar, Papéis Inesperados, 2010

RESUMO

FANK, Julie. **A Cortázar, a palavra**. 2013. 172 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

Orientadora: Professora Dra. Lourdes Kaminski Alves.

Coorientadora: Professora Dra. Ximena Antonia Díaz Merino

Defesa: 2013.

Os aspectos, aparentemente diversos, como comprometimento e ludicidade na obra de Julio Cortázar (1914-1984) gravitaram com peso na literatura latino-americana do século XX. Coexistem no escritor as indissociáveis figuras de crítico e intelectual que atravessam os protagonistas do chamado *Boom Latino-Americano*, fenômeno editorial ocorrido em par com a Europa – continente-abrigo dos exilados latino-americanos nas décadas de 60 e 70 do século passado. A evidência assumida pelo escritor belga-argentino-francês em meio aos colegas de profissão aparece de maneira díspar: positiva pelo caráter experimental e plural de sua obra, por meio da qual reconhece-se uma forte influência surrealista e a característica do duplo crítico-escritor e do escritor-crítico numa reinvenção dos gêneros; negativa pelo (não sofrido isoladamente) rechaçamento dos intelectuais que optaram ou pelo escapismo intelectual, ou por não sair da pátria. Nesse cenário paradoxal, evidencia-se Cortázar como escritor, intelectual e crítico que escreve um livro guilhotinado em 1969, chamado *Último Round* e tem, em 2009, seus escritos inclassificáveis reunidos em uma obra póstuma por seu biógrafo: *Papéis Inesperados*. Com base nos pressupostos teóricos de Davi Arrigucci Jr. (1995), Linda Hutcheon (1991), Roland Barthes (1953, 1966), Leyla Perrone-Moisés (1990, 1998, 2005), Silviano Santiago (1982, 2002, 2004), Zilá Bernd (1998) pretende-se, realizar uma leitura crítico-interpretativa das obras *Último Round* e *Papéis Inesperados*, a fim de verificar em que medida, estas obras potencializam a figura do escritor, do crítico e do intelectual latino-americano contemporâneo, na figura de Cortázar, marcado pela imagem de uma escritura de cronópios e, igualmente, marcando um tempo de escrituras híbridas.

Palavras-chave: Julio Cortázar, escritor, crítico, intelectual, latino-americano, escrituras híbridas.

ABSTRACT

FANK, Julie. **To Cortázar, the permission to speak**. 2013. 172 pages. Thesis (Master's Degree in Language and Arts) – Postgraduate Programme in Letters, University of the West of Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2013.

Guidance: Teacher Dra. Lourdes Kaminski Alves.

Second guidance: Teacher Dra. Ximena Antonia Díaz Merino

Defence: 2013.

The aspects of compromise and playfulness of Julio Cortázar (1914-1984) gravitated weighing in Latin American literature of the twentieth century. Coexist in the writer inseparable critic and intellectual figures who cross the writers of the *Latin American Boom* called, publishing phenomenon occurred on par with Europe - a continent-shelter Latin American exiles in the 60s and 70s. The evidence taken by the Belgian-Argentine-French writer among the peers appear so disparate: the positive and plural character of his experimental work, through which recognizes a strong surrealist influence and dual-critical writer a reinvention of genres; negative by (not suffered alone) contempt intellectuals who opted for intellectual escapism, or not to leave the country. In this paradoxical scenario, it is evident Cortázar as a writer, critic and intellectual who writes a book guillotined in 1969, and has called *Último Round* in 2009, his writings gathered in a non-descript posthumously by his biographer: *Papéis Inesperados*. Under the eyes of the theories of David Arigucci Jr. (1995), Linda Hutcheon (1991), Roland Barthes (1953, 1966), Leyla Perrone-Moisés (1990, 1998, 2005) and Silviano Santiago (1982, 2002, 2004), the aim if, through the analysis of the two works, giving greater clarity to the silhouette of Julio Cortázar deed within the Latin American comparative literature, fixing a time of hybrid scriptures.

KEYWORDS: Julio Cortázar, Latin American, critic, intellectual, Latin American, hybrid scripture.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
INTRODUÇÃO.....	14
PARTE I – A GAVETA DE CORTÁZAR: LEITURAS E CRÍTICA.....	22
1.1 A GÊNESE DE PAPÉIS INESPERADOS.....	24
1.2 O DESENGAVETAMENTO DESPEDAÇADO.....	30
1.3 SERIA UM PROJETO ANTILITERÁRIO?.....	44
1.4 O PÓS-MODERNO (?) E A AMÉRICA LATINA.....	48
PARTE II – O LUGAR NÔMADE E A ESCRITA COMO TRAVESSIA – O INTELLECTUAL, O CRÍTICO E O ESCRITOR.....	64
2.1 CORTÁZAR: UM INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO EM TRÂNSITO.....	65
2.2 CRÍTICO-ESCRITOR: UM LEITOR QUE INVENTA.....	82
2.3 O ESCRITOR COMO MEDIADOR.....	96
PARTE III – ELEMENTOS DE UMA CRÍTICA DA ESCRITURA EM CORTÁZAR.....	112
3.1 <i>OUTROS TERRITÓRIOS: A ESCRITURA-CRÍTICA DE CORTÁZAR.....</i>	<i>115</i>
3.2 O LIVRO-OBJETO OU O NÃO LIVRO – A CRÍTICA CRIATIVA DE UM ESCRITOR-INVENTOR.....	131
3.3 A CENA DA ESCRITURA – AUTOENTREVISTAS: JULIO CORTÁZAR EM CONFRONTO COM O ESPELHO.....	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS.....	168

APRESENTAÇÃO

A publicação póstuma *Papéis Inesperados* causou, sem espantos, alvoroço nos leitores assíduos de Cortázar. Fãs elogiosos não pouparam esforços para conseguir os primeiros exemplares impressos, e outros tantos rejeitavam a organização *desordenada ou organizada demais* dos textos de seu ídolo. A sacralização do autor feita pelos chamados pelo prologuista (em rememoração ao caso Kafka/ Brod)¹ “leitores-vinagrete” considera uma traição à memória do escritor e também um abuso publicar o que não foi publicado em vida. A imagem fixa sacralizada do escritor é imutável por quem quer que seja – ainda que a viúva tivesse direitos (atribuídos pelo próprio Cortázar) sobre a decisão de publicações posteriores à morte do escritor. Os “leitores-herói” querem, de acordo com Garriga (CORTÁZAR, 2010, p. 15), ler até os bilhetes para o padeiro. Eu, nem leitora-herói, nem leitora-vinagrete² não tinha nenhuma imagem a ser sacralizada, nem mesmo tinha lido mais que algumas palavras sobre Cortázar, de repente tive em mãos um exemplar, postumamente publicado e editado por outras mãos. Ainda que não fosse leitora assídua, minha viagem por Cortázar começou assim. E de outra forma também. Estava, depois de um acidente quase fatal, em Buenos Aires e peregrinava de uma livraria a outra em busca de alguma publicação que me despertasse o interesse – o evento coincidia com a recente aprovação no mestrado em Letras, com um projeto em Literatura Comparada. A proposta até então era estudar as significações da imagem no cinema dentro de um corpus que já aparecia, durante a

¹ Carles Álvarez Garriga, no prólogo de *Papéis Inesperados* (2010), rememora o caso de Max Brod, amigo e biógrafo de Franz Kafka, incumbido de queimar toda a sua obra e contraventor da ordem dada pelo amigo em testamento – função também atribuída a Aurora Bernárdez por Julio Cortázar.

²² Tomo a liberdade de usar aqui a primeira pessoa por ser um capítulo de cunho memorialístico.

graduação, nos projetos de iniciação científica e no projeto de conclusão de curso. A vontade obcecada de um tio bibliófilo (a quem eu acompanhava na viagem) de conseguir um Cortázar para que eu lesse coincidiu com a recente publicação de uns papezinhos encontrados numa gaveta. “Você vai amar Cortázar!”, avisava. Não encontrávamos o livro e nem mesmo outros “cortázares” em sebos. “Cortázar está na moda, minha querida”, disse o dono de um sebo à certa ocasião da busca pela cidade portenha. Era dezembro de 2010 e a publicação no Brasil tinha acabado de chegar. De passagem por uma livraria *pop* – Buenos Aires está cheia delas –, achei o tal livro.

A viagem por um tal Cortázar então começou – de trás para frente, em gêneros inclassificáveis para chegar aos contos e, quase por último (se é que tem fim), ao tão conhecido romance *O jogo da amarelinha*. Cortázar me compararia ao pobre senhor Spenzalzo: “Era possível que estivesse lendo ao contrário?”, como escreveu – de baixo pra cima³ – em um dos gêneros inclassificáveis encaixados no capítulo “Fundos de Gaveta”. Escreveu de baixo para cima. A descoberta de Cortázar aparece aos poucos, desordenadamente, heterogênea, múltipla – nem um pouco linear.

Folheando o livro, deparo com um conto que me faz querer ler *Histórias de Cronópios e Famas*. Vestido de cronópio, uma de suas fantasias literárias preferidas, Cortázar provoca:

- Como, quem sou? Não está vendo quem eu sou?
- Vejo uma farda de guarda – explica o cronópio muito aflito. – O senhor está dentro da farda, mas a farda não me diz quem é o senhor.⁴
(CORTÁZAR, 2010, p. 115)

³ Poema concreto.

⁴ Trecho do conto *Trânsito*, inédito no livro *Histórias de Cronópios e Famas* e publicado recentemente na obra póstuma *Papéis Inesperados*.

Troquemos as fardas de guarda pelos rótulos de escritores clássicos, militantes, romancistas, exilados, Júlio Cortázar ironiza as capas que encobrem a personalidade para desvendá-la por trás de suas ocupações e atividades cotidianas. A pista está dada e, aos poucos, o meu objeto de estudo me escolhe, como se diz nos corredores acadêmicos.

Como crítico-cronópio que era, parece ter se desvencilhado da teoria para, na escrita ficcional, mostrar ao público como se faz literatura e dar voz ao cronópio-escritor que ansiava por ser ouvido/ lido. Se entendido como manifesto e não crônica, o trecho pode ser uma pista involuntária para um pedido de libertação: o resultado aparece sete anos após a publicação de *Histórias de Cronópios e Famas* no formato de um livro guilhotinado em sua terceira parte e, se podemos dizer, com um título análogo à luta crítico-escritor que travava: *Último Round*.

Deparo com ele em uma feira de livros em Buenos Aires, em outro momento, e a capa que imita jornal é o primeiro aspecto a chamar minha atenção. Ao abrir o livro e visualizar seu caráter de metáfora visual, levo pra casa, a título de colecionismo para uma leitura posterior. Ainda procedendo a leitura de *Papéis Inesperados*, mal sabia eu dos fios que iriam conduzir este trabalho – hoje, com ele concluído, visualizo as duas publicações como *corpus* de um trabalho que havia se proposto interpretação visual de um corpus cinematográfico. Cortázar, sábio passeador das linguagens, me presenteou com excertos de imagem para não me deixar desistir das palavras e me fez revisitar as leituras da iniciação científica e da graduação. Às constantes conversas com a orientadora, outros livros somados à coleção desenhavam a produção ficcional, intelectual e crítica de Cortázar, delineando o objeto de estudo.

O olhar, no entanto, ainda não estava treinado para os códigos visuais e enigmas formais de Julio Cortázar e, na condição de leitora, insistia em tentar filiá-lo, colocá-lo em algum lugar, compartimentalizá-lo. Meu objeto de estudo, Julio Cortázar, numa incorrência do insólito, como lhe é peculiar, havia me escolhido. Não sabia, entretanto, como olhar para ele: o olhar de leitora e, agora, na ocorrência do mestrado, pesquisadora, exigia um método, mas precisava de treino. Instauravam-se questionamentos acerca das muitas vozes desse escritor que se inscrevia como crítico e cumpria seu papel de intelectual. Os anseios precisavam ser respondidos e a interpretação das obras vezes confundia, porquanto as inúmeras leituras que me exigiam e me empurravam para o insólito, para o fantástico, para o *estranhamento*, para *um sentimento de não estar no todo*. Não havia ninguém melhor para responder a essas dúvidas que ele mesmo. A Cortázar, portanto, a palavra.

INTRODUÇÃO

A publicação da obra *Papéis Inesperados*, na Argentina e no Brasil, nos anos de 2009 e 2010, respectivamente, reavivou a curiosidade e fascínio por leitores e pesquisadores europeus e latino-americanos por uma escrita que sempre se propôs como movimento de ruptura. Julio Cortázar, sem negar suas raízes surrealistas, românticas e existencialistas, viveu e escreveu o “ideal de uma práxis poética, em oposição à literatura institucionalizada, repercute essa entrega rimbaudiana à aventura de viver.”(ARRIGUCCI JR., 1995, p. 82).

O contexto de recepção fez avivar dois livros-irmãos, publicados ainda em vida: *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967) e *Último Round*, classificados pelo próprio autor como livros-colagem, ou livros-almanaque. O segundo livro, que aqui encaramos como um projeto estético, pelo seu caráter híbrido e apelo visual, bem como por ser gerado a partir de textos-sobra da primeira publicação compreensíveis somente no contexto latino-americano e quem sabe incompreensíveis ao leitor francês de Cortázar, corporifica uma tentativa primeira de solapar as capas e a linearidade do livro. Compreendemos que a proposta estética ainda embrionária em *A volta ao dia em oitenta mundos* aparece num exercício de maturidade estética do autor que, ao guilhotinar a obra por ideia de seu diagramador, confere um caráter plástico ao livro e o transforma em livro-objeto, sobre o qual a pesquisadora argentina María Victoria Riobó reflete:

El hecho de que *Último Round* sea un objeto mixto, dada la concurrencia de distintos tipos de lenguajes – verbal gráfico, con un alto grado de presencia de imágenes (ya sean reproducciones fotográficas, pictóricas, grabados, dibujos, esculturas) –, afecta tanto a sua inclusión dentro de la tradicional división de las artes e géneros como a su modo de ser como obra. Pese a la

alternância entre lo literario y extraliterario, la obra en su conjunto es un objeto cuyo efecto estético es intencional, de donde se deriva su carácter de obra de arte. (RIOBÓ, 2007, p. 155)

A publicação e o diálogo que a obra póstuma promove com as outras duas, em especial com *Último Round* que conserva esse alto grau de presença de imagens, recebem especial atenção dos estudos comparados num momento de questionamento, de crise, de desgaste de metáforas, de desgaste de imagens, um momento conhecido como *pós-modernismo*, movimento que tem início alguns anos antes das publicações dos livros-almanaque, mas sugere todo tipo de contravenção em se tratando do contexto da América Latina.

Numa perspectiva dialógica e numa tentativa de resgate do olhar para essas obras, experimentações visuais, o recorte do estudo portanto sugere textos que permeiam duas temáticas norteadoras: a arte e o processo criativo. As temáticas suplantam-se em textos que revelam particularidades inclassificáveis ao organizador da obra que, por esse motivo, abriga-os, em *Papéis Inesperados*, segundo suas similaridades temáticas sob a insígnia de “Outros territórios” e “Entrevistas diante do espelho”. Os parentescos, não tão subterrâneos, revelam um encontro com um Cortázar escritor e um encontro com outro Cortázar crítico de arte que, *inaprisionável*, constitui-se como *bricouler* da linguagem e, ao questionar, desconstruir, transbordar os limites, constitui-se quase a si mesmo como um projeto antiliterário.

É nessa ânsia contraditória que surge o escritor latino-americano e um processo criativo diferenciado, desconstrutor e *reconstrutor* sob uma ótica pós-moderna. É o cronópio do conto *Trânsito*, publicado no livro *Papéis Inesperados*

(2009), ansiando em personificar o escritor escondido por detrás do crítico, quase na ânsia escrita por Silviano Santiago, uma importante base teórica do presente estudo:

O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio e singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler e do escrever na pós-modernidade? Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo? [...] Qual é a raiz desse mal-de-docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno? (SANTIAGO, 2004, p. 244, 245)

Este encontro com a identidade latino-americana, com a identidade do escritor, com a identidade do crítico, por vezes hesitante e confuso, configurou-se como uma aventura *rayuelística* na medida em que fomos de um texto a outro descobrindo os tentáculos que os ligavam por meio das diferentes óticas. Dadas as leituras para cuja cronologia não atentamos rigorosamente, permitimo-nos o passeio por entre alguns aspectos que integram o foco deste estudo para a construção das reflexões: a) aspectos de gênese, recepção e gênero em *Papéis Inesperados*; b) diálogos entre Último Round (como projeto estético) e textos de *Papéis Inesperados* que promovem uma reflexão estética acerca de objetos de arte; c) aspectos constituintes das identidades móveis que formam o simulacro do escritor em crise contemporâneo na figura de Julio Cortázar, escritor e crítico, condições às quais se soma a de intelectual latino-americano no século XX; d) elementos que, parte do organismo da escritura, na acepção de Roland Barthes, assumem uma crítica-escritura, na acepção de Leyla Perrone-Moisés e uma crítica à escritura; e) uma reflexão sobre o processo criativo e o fazer artístico executado pelo escritor em crise, que compartilha das identidades móveis de crítico, escritor e intelectual e as inscreve, em variadas camadas, no seu texto.

Por ser um produto da instituição universitária, e por ser um estudo de caráter crítico e interpretativo, havia a preocupação de que o estudo, ao mesmo tempo que dialogasse com pesquisas relevantes sobre o autor, não sustentasse uma proposta repetitiva ou obsoleta no âmbito das metáforas e simbologias. O ineditismo do livro póstumo, nesse ponto, foi fundamental à pertinência da pesquisa e propôs uma reconstrução de sentidos e uma elaboração estética produzidas a partir da ótica do processo criativo nas palavras do próprio autor. Em uma perspectiva dialógica, portanto, selecionou-se os textos que fazem parte do *corpus* da pesquisa, em que medida, estas obras potencializam a figura do escritor, do crítico e do intelectual latino-americano contemporâneo, na figura de Cortázar, marcado pela imagem de uma escritura de um cronópio e, igualmente, marcando um tempo de escrituras híbridas.

Para dar suporte à escolha e constituição do corpus da presente pesquisa, procuramos por esses ecos da produção cortazariana e da crítica acerca do assunto em instituições que, em suas linhas de pesquisa, têm tradição em estudos comparados e estudos latino-americanos. O levantamento de teses no banco da CAPES proporcionou um primeiro contato com a crítica acerca da escritura cortazariana e uma posterior seleção de um *corpus* desprivilegiado frente a esses estudos. No entanto, no decorrer da pesquisa, procuramos sempre voltar os olhos para as bases teóricas dos estudos comparados, tais quais os pressupostos teóricos de Davi Arrigucci Jr. (1995), Linda Hutcheon (1991), Roland Barthes (1953, 1966), Leyla Perrone-Moisés (1990, 1998, 2005), Silvano Santiago (1982, 2002, 2004) e Zilá Bernd (1998), além de permear toda a obra crítica cortazariana em busca de uma ótica do escritor, do intelectual e do crítico sobre sua obra escritural. Vale lembrar que, na última década, as instituições preocupadas com o assunto se

destacaram por pouco pesquisar acerca de outros temas senão os concernentes à hipertextualidade já tão enfatizada na obra do autor. No banco de teses da CAPES, entre as instituições escolhidas, USP, UFRJ, UFF, UNICAMP, UNESP, UFRGS, UFBA e a própria UNIOESTE.

A UFRGS e a UFRJ são as instituições que mais se destacam em relação à temática Julio Cortázar. Entre os trabalhos relevantes, a primeira instituição aparece com os seguintes trabalhos pertinentes à pesquisa: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, de Julio Cortázar: *Literatura e Quadrinhos em media impressa e eletrônica*”, publicada em 2011 e de autoria de Daisy da Silva Cesar; *“A perseguição da forma na metalinguagem ficcional de Julio Cortázar e Clarice Lispector”*, publicada em 2001 e de autoria de Débora Terezinha Mütter da Silva ; *“O espelho e a máscara: o narrador nos contos fantásticos latino-americanos”*, publicada em 2000 e de autoria de Maria Luiza Bonorino Machado; *“Em busca do céu no inferno: as ironias da vontade em ‘O Jogo da amarelinha’, de Julio Cortázar”*, publicada em 2001 e de autoria de Melissa Mayer Ferraz, e *“Intersecções possíveis: diálogos entre o miniconto e a série fotográfica”*, publicada em 2004 e de autoria de Tatiana da Silva Capaverde. A segunda instituição aparece com metáforas elucidativas sobre o processo criativo do escritor estudado, entre as quais, destacam-se: *“Fractais de América entrecruzados pelo fogo da invenção: Torquato, Oiticica e Cortázar”*, publicada em 2000 e de autoria de Denivaldo Mariano de Lima; *“O espaço híbrido em memória e ficção em Julio Cortázar”*, publicada em 2007 e de autoria de Dilma Alexandre Figueiredo; *“Os processos de criação de Julio Cortázar: pensando imagens e tecendo palavras...”*, publicada em 2004 e de autoria de Josete de Brito Pianvaninha e *“Leitura como caleidoscópio: mosaicos do cotidiano em Júlio Cortázar e Clarice Lispector”*, publicada em 2004 e de autoria de Monica Genelhu Fagundes.

A Unesp e a USP aparecem com quatro teses referentes ao tema cada uma. Na USP, uma em especial merece atenção: “Palabras que se abren en territorios. Dimensiones del tiempoespacio en la poetica de Julio Cortázar”, publicada em 2005 e de autoria de Marisa Alicia Montrucchio. Na Unesp, outra com um comparativo interessante: “A esfera da percepção: um nexos possível entre Escher, Piaget e Cortázar”, publicada em 2000 e de autoria de Roxana Guadalupe Herrera Alvares. A UERJ, a UFF e a Unicamp aparecem com três teses cada uma. A mais recente é a da UFF: publicada em 2011 e de autoria de Poliana dos Santos Cordeiro, a tese “Poéticas do urbano: Estampidos produzidos no encontro entre cidade, literatura e subjetividade” é um estudo sobre a metáfora da cidade em Cortázar – um recorte específico bem diferente de nosso estudo. Na Unicamp, outra dissertação compara a narração e a fotografia: “As entonações de algumas metáforas cortazarianas”, publicada em 2009 e de autoria de Fernanda Andrade do Nascimento Alves. Na UERJ, duas que se aproximam da temática proposta pelo nosso trabalho: uma analisa o percurso crítico, outra propõe um olhar sobre a escrita não-linear do autor, respectivamente: “A liberdade em jogo: percurso crítico de Julio Cortázar”, publicada em 2004 e de autoria de Leonardo Augusto da Silveira e “Caminhos contemporâneos – Cortázar e destruidores de bússolas”, publicada, mais recentemente, em 2010 e de autoria de Marcilio Machado Pereira.

Na UFBA, duas foram as teses que têm como protagonista o escritor argentino. Uma, intitulada “Cortázar plural: um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico”, defendida em 2004 e de autoria de Adriana de Borges Gomes e outra, intitulada “Julio Cortázar: de pontes e duplos” e de autoria de Cristina Rosa Santoro. As duas passeiam por um Cortázar de metáforas e sujeitos múltiplos e a primeira, apesar de se aproximar mais dessa busca pelo escritor-crítico que sustenta

nossa pesquisa, foi publicada anteriormente à publicação do livro *Papéis Inesperados*. No Programa de Pós-graduação da Unioeste, não há registro de pesquisa sobre o autor ou sobre a obra anterior ao presente trabalho.

Este estudo, frente aos traços de escritura que textos das duas obras apresentam, intenta travar uma relação de vínculo entre textos de diferentes anos de publicação em uma trajetória que, para a legibilidade do estudo, assim se traça:

PARTE I: A gaveta de Cortázar: leituras e crítica. Neste capítulo, abordamos a gênese de *Papéis Inesperados*, algumas acepções que a crítica do gênero assume na escritura de Cortázar, a escritura de cronópio como um projeto antiliterário e algumas considerações sobre o termo pós-moderno na caracterização da obra de Cortázar e no contexto histórico-literário na literatura latino-americana de meados do século XX. No atual sistema histórico-literário, também situamos a obra de Cortázar que, apesar de abrigar textos póstumos produzidos, em sua maioria, na década de 50 e 60, refletem o escritor contemporâneo em crise e um leitor que é sujeito fraturado. **PARTE II: O lugar nômade e a escrita como travessia: o intelectual, o crítico e o escritor.** Neste capítulo, em consonância com as discussões levantadas no primeiro capítulo, assume-se a atualidade da escritura cortazariana que mescla a ótica de intelectual, crítico e escritor – numa atitude de mediação, avaliação, leitura e desleitura, que, inevitavelmente, perpassa a condição de leitor do cronópio e do receptor de seus textos. **PARTE III: Elementos de uma crítica da escritura em Cortázar.** Afunilando-se, o enfoque passa a ser uma verificação e uma interpretação da própria escritura cortazariana que abriga elementos de uma crítica à escritura, um projeto estético que permeia uma nova concepção de livro e uma constante porosidade entre as linguagens artísticas, na concepção de uma “higiene prévia a

toda redução classificatória” (CORTÁZAR, 1998, p. 78) e na empresa de novas formulações para o fazer artístico.

O passeio pela obra de Cortázar e pelas reflexões acerca de seu processo criativo prevê ainda uma incursão de memórias e fragmentos escriturais da obra crítica e ficcional cortazariana, proposto pelo presente trabalho assina sua pertinência dentro do contexto dos estudos latino-americanos e da literatura comparada e pretende ser um olhar curioso e atento à última produção inédita do autor – em diálogo com um outro objeto de arte que se constitui como gênero, o livro-almanaque, um movimento híbrido da escritura contemporânea promotor da desleitura, desconstrução numa perspectiva líquida; Além disso, é recente a análise de obras que permeiem um gênero inclassificável, ou a reunião de vários gêneros alheios às classificações costumeiras e há uma carência de estudos nessa área. Por esses motivos, são necessários estudos que abordem essas obras, literárias, fotográficas, cinematográficas, plásticas ou teatrais, da cultura contemporânea – observando o diálogo que travam com manifestações prévias ou que abrem para futuras, desconstruindo o olhar canônico, não mais suficiente para interpretá-las.

PARTE I

A GAVETA DE CORTÁZAR: LEITURAS E CRÍTICA

Jorge Luis Borges desenhou, em nosso imaginário, uma biblioteca infinita que abrangia todos os livros, a qual também denominou *ilimitada e periódica*. O chefe de um de seus hexágonos superiores foi taxativo: “Não há, na vasta biblioteca, dois livros idênticos”. As páginas repetidas não surpreenderiam, no entanto, a um viajante eterno que se dispusesse a atravessá-la em qualquer direção: “comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem.” (BORGES, 1995, p. 12) A natureza caótica e, ao mesmo tempo, elaborada da organização dos livros da Biblioteca de Babel parece análoga ao desenho da literatura latino-americana na década de 60, posterior a uma série de outras representações e manifestações artísticas em contextos maiores e menores dentro e fora do continente – a exemplo, o surrealismo da década de 30 – que enchem de rastros a produção subsequente. O conceito de “novo”, de “singular” ou revolucionário atribuído em larga escala aos romancistas da segunda metade do século XX dialoga com a natureza cíclica encontrada por qualquer viajante na biblioteca de Borges: os vestígios das produções romanescas anteriores ressoam em um novo contexto de produção e o que se respira de novo está muito mais ligado à forma do que ao conteúdo em si – já exaustivamente escrito. Leyla Perrone-Moisés reflete: “A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação,

por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

A anteriormente problematizada dicotomia entre o escritor clássico e o novo escritor instaura-se: as ressonâncias históricas, literárias e idiomáticas prontamente aceitas pelo primeiro perseguem o escritor situado no centro de gravidade das mudanças da literatura hispano-americana. O crítico literário George Steiner, em sua aula inaugural na Universidade de Oxford, em 1994, metaforizou essa reação dupla inserindo hipoteticamente os dois tipos de escritores em uma casa herdada e ricamente mobiliada. Os ecos da tradição fazem com que o escritor clássico rejubile-se; o escritor que não é clássico sente-se em uma prisão da linguagem: “Na melhor das hipóteses, um grande escritor acrescenta grafites às paredes já existentes na casa. Por sua vez, esses grafites complicam ainda mais os ecos que ali se fazem.” (STEINER, 1994, p. 153). Sobre a inovação em termos de linguagem, o crítico complementa:

A linguagem do poeta nos faz reconhecer algo que não sabíamos que conhecíamos. É precisamente nesse sentido psicológico e epistemológico que A biblioteca de Babel (Borges) e, acima de tudo, seus dicionários, contêm a totalidade das literaturas passadas, presentes e das que estão por vir. O processo semântico é um processo de diferenciação. Ler é comparar. (STEINER, 1994, p. 53).

E se ler é comparar, escrever é “dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94) e redesenhar um percurso. Literatura é empréstimo consciente. Percorrer a obra de um dos expoentes da literatura latino-americana é desvelar um emaranhado de *inter*, *hiper* e *arquitextos*⁵ semânticos minuciosamente construídos para revelar sua *existence, obcscène et*

⁵ Optou-se por não adentrar nas questões de inter-, hiper- e arquitextualidade como foco da discussão teórica, embora os termos apareçam no decorrer do estudo.

*fade existence, qui leur est donnée pour rien*⁶. Não falamos aqui de Borges, aquele que afirmou que a biblioteca era interminável, mas de *um tal de Cortázar* – conterrâneo do primeiro, quem sabe chefe de um hexágono superior, quem sabe um decifrador ambulante, quem sabe um *enigmista* – cujos últimos escritos publicados, por fim, tentaremos decifrar.

1.1 A GÊNESE DE *PAPÉIS INESPERADOS*

“[...] O tempo é um gris compadrito
fumando ali sem fazer nada.”
Julio Cortázar

O caminho mais sensato para percorrer uma biblioteca, ainda que ela seja infinita como a de Borges e duplicável por meio de um espelho, é começar do começo, percorrendo, por inquérito, palavra a palavra, e seguindo o fio de Teseu (ou de Ariadne), em busca de uma saída. Cortázar não tem saída – ele é o próprio jogo da amarelinha cujas casas dos números são desmontáveis e organizáveis ao prazer do leitor. Por que jogar a pedra no número um, seguir na contagem e esperar chegar ao fim do jogo para jogar a pedra ao céu? A biblioteca de babel, fosse escrita por Cortázar, não teria escadas espirais – mas seria a concretização das escadas de Escher⁸. A linearidade não cumpre o ofício de leitura quando se trata de um

⁶ Tradução livre: *existência obscena e monótona, que é dada por nada*.

⁷ O trecho faz parte do poema inédito intitulado “A cidade”, publicado no livro *Papéis Inesperados* (2009), na subunidade “Poemas”. O texto é datado por 1980.

⁸ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista gráfico holandês, arquiteto de formação, famoso por desenhos icônicos, como *Ascending and Descending*, de 1960, ou *Relativity*, de 1953 – cuja imagem remete a uma construção à qual as regras de gravidade não se aplicam, e diferentes caminhos são justapostos, uma afronta à linearidade.

cronópio⁹ – a não ser que haja uma busca sherlockiana por datas, fatos e pessoas, possibilidades acontecíveis em uma leitura não-linear, mas excluídas do repertório dos pesquisadores oficiais, *inquiridores*, aqueles que falam de um escadote sem degraus que quase os matou, aqueles que não esperam descobrir nada.¹⁰

Na busca por uma identidade cronópia, perde-se até a conta dos dias. Cronópios são insólitos. A obra de um cronópio revela-se, pouco a pouco se o leitor lê-la de trás pra frente ou de ponta cabeça – na impossibilidade de fazê-lo, esconde-se o mapa das datas e percorre-se livro por livro, palavra por palavra, sem fio, sem procurar a saída do labirinto. A saída pode-se, como se fez, revelar na verdade o último livro, que conta com a palavra *inesperados* no título e inicia em uma gaveta – a gaveta é a porta de saída e entrada na escrita cortazariana – sem recorrer a nenhuma saída surrealista. A gaveta de Cortázar convida, na voz de Carles Álvarez Garriga e na seleção de Aurora Bernárdez, a uma leitura permeada de achados verbais. O próprio compilador explica em prefácio previamente gracejado por Cortázar em outro prólogo qualquer “[...] o prefácio é aquilo que o autor escreve depois, o editor publica antes e os leitores não leem nem antes e nem depois.” (CORTÁZAR, 2010, p. 11): foi na antevéspera do natal de 2006. Aurora disse que tinha “uns papezinhos” nos quais, quem sabe, Carles gostaria de dar uma olhada. É o próprio Carles quem narra:

Descemos para o primeiro andar da casa comprida e estreita que Vargas Llosa comparou com a figura do escritor em sua primeira visita, quatro décadas atrás e para sempre na memória dos leitores; ela foi até uma cômoda (numa fotografia pousada sobre uma prateleira, Alejandra Pizarnik sorria com uma malícia muito adequada à cena que iria presenciar), abriu com esforço uma gaveta que resistia de tão barriguda, tirou um punhado de folhas de vários tamanhos e cores e disse: Você já leu isto alguma vez? E...

⁹ Conceito cunhado por Julio Cortázar em seu livro *Histórias de Cronópios e Famas*: refere-se a personagens com personalidade sonhadora, contraventora e devaneadora, normalmente atribuída a artistas.

¹⁰ Referência ao conto *A biblioteca de babel*, de Jorge Luis Borges.

isto? E isto outro?” Trouxe para a grande mesa de madeira onde foi escrito *O jogo da amarelinha* um monte de manuscritos e manuscritos originais, inéditos em livro, provavelmente inéditos absolutos. [...] Repetiu o truque da gaveta transbordando cinco vezes. [...] Desconfiei que a cômoda tivesse fundo duplo; vi, como num brinde de Macedonio Fernández que Cortázar citava, que me faltavam tantas páginas que se me faltasse mais uma não ia caber. (CORTÁZAR, 2010, p. 13).

A cena presenciada pelo retrato da poetisa argentina foi mesmo digna de um sorriso malicioso – ou melhor, um sorriso que previa que algo estava para acontecer. A gaveta de Cortázar recheou de boas risadas e entusiasmo Aurora e Carles: “De madrugada o chão estava todo empapelado de textos nunca publicados em livro. Como era possível que esse tesouro não estivesse ordenado, classificado, inventariado, microfilmado?” (CORTÁZAR, 2010, p. 14). Ainda. Ali nasceram *Papeles Inesperados* (2009) – título original na Argentina, traduzido fielmente como *Papéis Inesperados* e publicado dois anos depois no Brasil. Nascia mais um Cortázar, com o perdão da metonímia. Um Cortázar fragmentado, disperso, detalhado, mosaico, fractal, caleidoscópico, duplo, triplo, múltiplo, multifacetado. Era como se a chave do galpão tivesse sido encontrada e os móveis antigos pudessem ser colocados no lugar novamente – para integrar a casa da qual sempre fizeram parte. Os móveis herdados haviam sido incorporados imprevisivelmente (?) à obra agora completa (?) do cronópio.

Numa espécie de convergência experimental, o último dos escritos cronopianos acaba fixando-se como um livro-irmão de *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967)¹¹ e *Último round* (1969)¹² dada a sua organização em excertos de textos de formatos – para não adentrar na questão do gênero – diversos. O

¹¹ Escrito em 1967, é o primeiro de sua série de dois livros-almanaque. O título já é uma brincadeira com o clássico de seu homônimo francês, outro Julio – o Verne, criador do personagem Phileas Fogg. O livro compila textos sem par que vão desde crônicas a ensaios alinhavados com desenhos e fotografias.

¹² Da prosa à poesia, da criticidade à ficção, os textos reunidos no livro publicado em 1969 atendem ainda à proposta estética de estarem em um livro-almanaque guilhotinado em sua terceira parte, que carrega um protesto ao objeto livro e o transforma em “livro-objeto”.

paradoxo que paira sobre essa publicação é justamente o ineditismo póstumo conjugado por outras mãos – previamente autorizadas, é fato, mas sujeitas à sentença alheia.

A possibilidade ambígua da montagem, no sentido de seleção e organização de textos em diálogo com a seleção e organização de cenas no cinema, é incorporada à discussão de Davi Arrigucci Jr. (2003) sobre a ruptura protagonizada por um Cortázar surrealista – ou partidário do movimento:

Passem ou não os fragmentos pelo crivo da consciência crítica, aceite-se ou não o método da escrita automática, a montagem sempre será a solução construtiva de primeira ordem a que os surrealistas dão enorme amplitude, uma vez que é da essência do procedimento estabelecer relações estruturadoras entre os elementos em jogo, resultantes da destruição da sintaxe lógica da frase. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 87)

No exame da questão, Arrigucci Jr. estabelece um elo com a teoria de Sergei Eisenstein¹³ – adepto do “cinema de montagem” e defensor do procedimento como elemento instaurador da obra como um todo –, advertindo sobre dois pontos fundamentais: a) a montagem além da mera justaposição de elementos; b) a exigência de uma participação ativa do leitor/ espectador do texto, no sentido de construir um fio para os componentes e conferir ordem a uma estrutura fragmentária. O crítico observa uma recorrência à estratégia cinematográfica de seleção e organização de cenas em *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último Round*, livros coloridos pelo lúdico e de uma heterogeneidade que amplia a proposta dos textos e casa com o efeito de estranhamento intrínseco à escrita do próprio autor, num procedimento

¹³ Considerado o “pai da montagem”, o cineasta russo (1898-1948) notabilizou-se por seus estudos em cinema (principalmente na área de montagem), por ser ativo na vanguarda artística russa e ajudar na consolidação do cinema como expressão artística, além de seus filmes mudos: *A greve*, *O Couraçado Potemkin* e *Outubro*.

rigorosamente eisensteniano: ao mesmo tempo que acompanhamos o desdobramento textual do texto, nos seus diferentes aspectos, vamos montando os heterogêneos fragmentos visuais em que ele se estilhaça e ganha concreção vital, até atingirmos a imagem integral, que nos acerta em cheio com seu impacto de máxima força da expressão temática. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 89);

Observa-se a mesma montagem em *O jogo da Amarelinha* (1953)¹⁴ e *62 – Modelo para Armar* (1968)¹⁵, livros nos quais o “princípio formal de montagem adquire sua máxima complexidade, respondendo por toda a organização sintagmática da construção literária”. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 89)

Sobre a tentativa de reescritura de um clássico de Liev Tolstói (1828-1910), *Anna Karenina* (1873), Andrei Tarkovski (2002, p. 145) considera “As obras de arte são, por assim dizer, criadas por um processo orgânico; quer boas, quer más, elas são organismos vivos com seu próprio sistema circulatório, que não deve ser perturbado.”. A alusão é válida para refletir sobre um apanhado de textos que, produzidos em vida, foram delegados pelas circunstâncias a outras mãos. Às mãos de Carles Álvarez Garriga, confiou-se a função de unir, selecionar, editar, montar e desenhar essas “cenas” da escrita cortazariana que, ao que parece, se deixava perturbar.

A escrita cronópia voluntariamente se deixou perceber, para depois, pouco a pouco, ser assimilada como as frutas que, chegando a época de colheita, se deixam arrancar para ser destinadas às pessoas. A montagem aqui, contudo, não seguiu à risca os moldes eisenstenianos, mas presentificou-se por meio da concepção de

¹⁴ A menina dos olhos de ouro de Cortázar, *Rayuela* (nome em espanhol) é a publicação que o tornou no mundo inteiro conhecido durante o fenômeno Boom Latino-americano. O livro, publicado em 1963, é um romance legível por meio de dois roteiros (do capítulo 1 ao 56 ou do capítulo 73 seguindo numeração proposta pelo autor) – o que proporciona uma leitura não-linear da história de um triângulo amoroso ou uma viagem por devaneios das personagens e recortes sobre literatura e outros assuntos.

¹⁵ Como se se apropriasse das costelas de *O jogo da amarelinha*, o livro, publicado em 1968, tem sua origem no capítulo 62 do primeiro livro e permeia a narrativa de uma reflexão sobre as estranhas leis do mundo, as casualidades e as coincidências.

tempo e ritmo postulada pelo cineasta Andrei Tarkovski de *Esculpir o tempo* (2002). Ao relatar a montagem de *O Espelho* (1975), revela o instante que de fato o filme nasceu:

O filme não se sustentava, não ficava em pé, fragmentava-se diante dos nossos olhos, não tinha unidade, nem as necessárias conexões internas, nenhuma lógica. E então, um belo dia, quando, de certa forma, tentávamos fazer uma última e desesperada recomposição – ali estava o filme. O material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea. (TARKOVSKI, 2002, p. 138)

Ao contrário do que Eisenstein pregava, o fio condutor do filme “dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela” (TARKOVSKI, 2002, p. 139). A pesquisa não é sobre filmes, mas um apanhado de textos, entre biográficos e narrativos, críticos e poéticos, ansiavam por algo que os envolvesse além dos limites das páginas “montadas”. Se compararmos a atitude de Eisenstein ao montar um filme a Cortázar, ao montar um livro, temos em *Papéis Inesperados* a legitimação da obra por um leitor – quem sabe – mais conhecedor de Cortázar do que ele próprio, que separa livro de autor e que, com o mesmo distanciamento que proporcionava a Cortázar certa coerência para olhar para a América, conferiu forma, significado e vida às cenas de um novo filme cortazariano impresso em folhas inesperadas. Ainda que o cinema obedeça a regras bastante distintas do “aprisionamento” do tempo e por vezes esteja muito mais próximo de ser confundido com a realidade (em termos de identificação catártica), é, como toda arte, *representação*. Assim o é também a literatura de Cortázar “montada” por Carles Garriga. Foi ele quem ditou o ritmo de *Papéis Inesperados* já que

Sentir o ritmo de uma tomada assemelha-se muito ao que sentimos na literatura diante de uma palavra exata. Assim como um ritmo inadequado num filme, uma palavra inadequada na literatura destrói a veracidade da

obra. (O conceito de ritmo pode, certamente, ser aplicado à prosa – embora num sentido muito diferente.) (TARKOVSKI, 2002, p. 143)

Na composição de *Papéis Inesperados*, fica perceptível que a listagem de textos, fosse um compilado programado por Cortázar, estaria programada para uma outra configuração visual – o que ampliaria as suas possibilidades de leitura. A versão, no entanto, promove uma nova gramática para a leitura cronópia.¹⁶

Edificou-se, nesse curioso processo de “montagem” dos papéis encontrados em uma gaveta, uma experiência de leitura plural, oblíqua, na qual residem ainda infinitas possibilidades de leitura, além de se manter um princípio ordenador, quase autônomo, durante o processo de “combinação” dos segmentos. De acordo com Tarkovski (2002, p. 141), “A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerte aos quadros que ela une”. E, se se pode encarar o livro como um filme, já que “toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças” (TARKOVSKI, 2002, p. 135), pulsam, no interior do livro as partes cortazarianas já cheias de significado que ali na gaveta esperavam por alguém que as arrancasse para, apenas, *reconnectá-las*.

1.2 O DESENGAVETAMENTO DESPEDAÇADO

*Por ter mentido muito ganhou um céu
mesquinho, a ser feito todos os dias.
Por ser traidor até com a traição, era amado
pelas pessoas honradas.
Exigia virtudes que não dava
e sorria para esquecerem.
Não viveu. Viviam-no, um corpo impiedoso
e uma cadeia sedenta, Inteligência.*

¹⁶ É válido ilustrar que outras publicações póstumas, organizadas por diferentes críticos, fazem parte da obra de Cortázar, nenhuma talvez com um recorte tão abrangente em termos de valor biográfico e quantidade de textos de diferentes gêneros, num momento tão importante para a crítica literária latino-americana.

*Por só acreditar na beleza, foi lixo entre os lixos,
mas ainda olhava para o céu.
Está morto, felizmente. Já deve haver
algum outro com ele.¹⁷
Julio Cortázar*

Gastón Bachelard poetizou a imagem da gaveta. A poética de Bachelard prevê que as palavras, todas, “cumprem honestamente o seu ofício na linguagem da vida cotidiana. Além disso, as palavras mais usuais [...] não perdem por isso suas possibilidades poéticas. Quando Bergson fala de uma gaveta, que desdém!” (BACHELARD, 1993, p. 89) O crítico de Cortázar e a viúva do escritor também efetivaram ao modo de dizer a metáfora da gaveta, ao abrirem um esconderijo e (des)velarem os segredos (autorizados) do escritor. Cabe aqui a analogia feita pelo filósofo francês sobre o romance de Henri Bosco (que usa a metáfora de Bergson): “Não é a inteligência que é um móvel com gavetas. É o móvel com gavetas que é uma inteligência.” (BACHELARD, 1993, p. 90). A gaveta remete, para todo pensador, a uma imagem do segredo – seja de que forma ela for administrada – que permite devaneios sobre a intimidade:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. [...] Todo poeta dos móveis – mesmo um poeta em sua mansarda, um poeta sem móveis – sabe por instinto que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um. (BACHELARD, 1993, p. 91)

O ordenar da intimidade cortazariana não pertence mais a ele depois de sua morte. A decisão sobre a abertura de sua intimidade ou não, menos ainda – havia sido delegada em vida à sua viúva. É em torno da abertura desse segredo que se organiza o frisson editorial da publicação de *Papéis Inesperados* na Argentina e no

¹⁷ Texto intitulado “O poeta propõe seu epitáfio”, publicado em *Último Round* (1969).

Brasil. E o segredo do sucesso, afora o conteúdo inédito, reside na móvel classificação de textos carentes de ordem. E por falar em ordem:

Ordem. Harmonia.
Pilhas de lençóis no armário.
Lavanda na roupa limpa.
(WARTZ *apud* BACHELARD, 1993, p. 92)

Gêneros são a ordem do dia. E da história. O positivismo resiste afincado entre a insolubilidade das novas linguagens. Com amarras, a linguística aprisiona a palavra. Sem amarras, o discurso literário contemporâneo foge, com palavras. “Nada é mais essencial a uma sociedade do que a classificação de suas linguagens. Alterar essa classificação, deslocar a fala, equivale a fazer uma revolução.” (1966, p.43), assume Roland Barthes, em *Crítica e Verdade*. Essa revolução da literatura protagonizada por, entre outros escritores, Cortázar: “a dupla função, poética e crítica, da escrita, sofre um intercâmbio, interpenetra-se e unifica-se” (BARTHES, 1966, p. 43); Jacobson começou a discussão, polêmica à época. Para ele, a linguagem poética (literária) é ambígua, intransitiva, inseparável em termos de forma e conteúdo, autorreferente e autorreflexiva. Como um paradoxo dessa função da linguagem, surge a *escritura*, conceito a ser retomado adiante, como uma “subversão total das fronteiras discursivas, portanto do próprio conceito de gênero” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 42). Seria o escritor/ poeta detentor da significação do signo? Barthes defende: “se as palavras tivessem apenas um sentido, o do dicionário, se uma segunda língua não viesse perturbar e libertar as <<certezas da linguagem>>, não haveria literatura.” (1966, p. 50). A linguagem poética obedece ao seu próprio código e o recria constantemente, obedecendo produzindo “suas próprias regras, sua própria gramática. Ainda mais, ela pode ser plurigramatical,

produzindo-se em correlação com outras gramáticas, geradas por textos poéticos anteriores.” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 43)

A linguística, ao reconhecer a liberdade simbólica, aproxima-se do que, de acordo com Barthes, os poetas chamam de “*sugestão* ou *evocação*, dando assim um estatuto científico às flutuações de sentido.” (1966, p. 51) Flutuações entendidas como ambiguidade e provocadas justamente por essa dupla possibilidade da linguagem já problematizada por Cortázar no ensaio *Notas sobre o romance contemporâneo*, escrito em 1948 e reunido a outros textos em sua obra crítica. O ensaio prioriza a linguagem romanesca, mas é certamente mais abrangente – a linguagem literária prevê uma “simbiose dos modos enunciativos e poéticos do idioma.” (1999, p. 133) O cronópio fala não da fusão do narrativo, do enunciativo com o poético, mas da coexistência dos dois modos no mesmo texto:

[...] substâncias estranhas na essência, análogas somente na medida em que são formuladas dentro de um idioma comum (mesmo assim, comum apenas nas coincidências lógicas, significativas), o enunciativo e o poético só chegarão a articular-se eficazmente para uma realização estética se o talento do romancista se mostrar capaz de resolver os atritos e as intolerâncias. (CORTÁZAR, 1999, p. 135)

Abrir a discussão que, visto a labilidade das linguagens contemporâneas, parece defasada, permite que interpretemos o ensaio de Cortázar como a percepção do escritor sobre a linguagem: o elemento poético investe contra o cânone e aparece no início do século XX para tomar força no momento pós-vanguardas. Diz Cortázar que o “O poético irrompe no romance, porque agora o romance é uma instância do poético.” (1999, p. 137). Da mesma forma, percebe-se um imbricamento da linguagem poética com a linguagem crítica – o que amplia a significação de qualquer obra – seja ela crítica ou poética, numa

[...] disposição da obra para abertura; a obra contém simultaneamente vários sentidos, pela sua estrutura e não por um defeito daqueles que a leem. É nisto que ela é simbólica: o símbolo não é a imagem, é a própria pluralidade dos sentidos.” (BARTHES, 1966, p. 48)

Não haveria portanto sentido canônico de obra alguma – a obra é, senão, um mar aberto a ser percorrido sem bússolas ou trajetos planejados – a possibilidade está no ineditismo das ondas. Para Jacobson,

[...] a linguagem simbólica à qual pertencem as obras literárias é, por estrutura, uma língua plural, cujo código se organiza de tal modo que qualquer fala (qualquer obra) por ele gerada possui sentidos múltiplos. Esta disposição existe já na linguagem propriamente dita, que comporta muito mais incertezas do que as admitidas – aquilo por que o linguista começa a interessar-se. Contudo as ambiguidades da linguagem prática nada são comparadas com as da linguagem literária. (cf. BARTHES, 1966, p. 51)

A diferença estaria no fato de a ambiguidade da obra literária ser pura: “[...] a obra oferece-se, por esse mesmo facto, à exploração: perante aquele que a escreve ou a lê, torna-se uma pergunta feita à linguagem, de que se sentem os fundamentos, de que se afloram os limites.” (BARTHES, 1966, p. 52) Para Barthes, a literatura seria uma espécie de crítica da linguagem. Abolir fronteiras é a ordem. A realidade, conforme Cortázar, só se revela e só se formula poeticamente: “Em nosso tempo¹⁸ se concebe a obra como manifestação poética *total*, que abraça simultaneamente formas aparentes como o poema, o teatro, a narração.” (CORTÁZAR, 1999, p. 140)

E se não existe linguagem pura, como aprisionar, nomear, classificar, sugerir qualquer nomeação para o texto – suporte por meio do qual a linguagem se corporifica? Se a obra “torna-se assim depositária de um imenso e incessante inquérito sobre as palavras” (BARTHES, 1966, p. 52), não seria ela o ponto de partida para questionamentos menos formatados e menos pueris ou estáticos que

¹⁸ Julio Cortázar escreve este ensaio em 1948; Barthes escreve este ensaio em 1966 – o momento das décadas de 50 e 60 corresponde a uma nova postura do escritor perante a escrita literária, o gênero e a própria crítica.

as questões de gênero? O exame mais detido da questão organizado por Zilá Bernd, no livro *Escrituras Híbridas: Estudos em Literatura Comparada Interamericana* (1998), aparece no artigo de Rubelise da Cunha acerca da paródia considerada *pós-moderna*¹⁹ pela pesquisadora na ficção contemporânea interamericana e pode esclarecer a respeito da angústia classificatória que se organiza em torno do gênero:

O desafio às noções de centralidade e universalismo vem caracterizando os estudos do gênero literário na literatura contemporânea. [...] O gênero pós-moderno realiza um movimento no sentido de valorizar o local, o marginal e o periférico, afastando-se dos conceitos de centro e unidade para realizar uma revisão crítica daquilo que, por muito tempo, foi considerado norma. (CUNHA, in: BERND, 1998, p. 237)

Por agregar as características de pluralidade, indeterminação, fragmentação, ruptura e descontinuidade, o gênero pós-moderno, contraditoriamente considerado um só, “não se identifica apenas com o rompimento de uma ordem vigente, mas também com a continuidade, pois configura-se a partir da desconstrução e revisão crítica do conceito de gênero literário vigente até então.” (BERND, 1998, p. 237) É ele também a corporificação do questionamento de toda a espécie de nomenclatura e “aprisionamento” próprios do romantismo e constantemente combatidos pelas vanguardas do início de século: “Para isso, avança sobre as fronteiras tradicionais de gênero, desafiando seus limites através da incorporação de gêneros não-literários e de outras formas de arte consideradas menores, portanto marginais.” (BERND, 1998, p. 237)

A questão é: a literatura, hoje – leia-se a partir da década de 60, desconhece fronteiras e descongela os limites de gênero. Discutir o assunto, inevitavelmente, conduz ao conceito de *híbrido*, considerado por Zilá Bernd “o” gênero *pós-moderno*:

¹⁹ A classificação *pós-moderno* conforme a acepção de Linda Hutcheon (1991) será retomada adiante no contexto da produção literária latino-americana a partir da década de 60.

Híbrido, do grego *hybris*, cuja etimologia remete a ultraje, correspondendo a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é “originário de espécies diversas”, miscigenando de maneira anômala. Esta origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados como sinônimos de híbrido palavras como: irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. Híbrido é também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros e estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas. (BERND, 1998, p. 17)

O híbrido passa então a ser um simulacro da miríade de possibilidades textuais que o século XX opera e, sem fincar raízes em certezas ou conceitos permanentes, acaba caracterizando-se como uma fuga aos padrões e uma classificação mutante. O gênero (e aqui inicia-se a primeira contradição, visto que ele é um conjunto de vários gêneros, se não é o que ele acaba colocando em xeque) híbrido é, por si só, um *gênero* inclassificável. É o Minotauro, que não sabemos se é touro ou homem, é o centauro Quíron que substitui Prometeu no Cáucaso, é a mescla de seres, de textos, de linguagens, de suportes dessa linguagem.

O híbrido seria a solução inconsciente das literaturas em situação periférica para os problemas da linguagem e as questões de identidade. É no hibridismo que reside a identidade em trânsito, sempre transformada, transmutada, alternada, convertida, metamorfoseada e reinventada. *Reinventada* porque ela permite a contiguidade de formatos e de seres, espécies com um pé na imprevisibilidade, outro conceito adotado por Zilá Bernd em 1975 para conceituar as questões de hibridação nas três Américas. E se é imprevisível, é porque não pode ser antecipado – o que lhe agrega valor como arte, sem perder de vista a consciência lúcida sobre as avenidas que o compõem. É no hibridismo que está a conversa harmônica (?) entre os elementos heterogêneos da arte, das outras linguagens.

Balizada pelos conceitos do *híbrido* já postulados por García Canclini (1989), Amaryll Chanady (1995), Guy Scarpetta (1985) e Mikhail Bahktin (1978), a pesquisadora gaúcha complementa a discussão postulando o híbrido como a justaposição e não a fusão de elementos díspares – ideia atribuída ao conceito de *sincretismo*, mescla de diferentes credos religiosos, ou de *mestiçagem*, “cilada da modernidade” advogada por Gilberto Freyre no clássico *Casa Grande & Senzala* (1933). Rotular o conceito de mestiçagem como uma cilada não exclui as lacunas que o conceito de *hibridez* carrega, de acordo com Zilá Bernd: o de “utopia da modernidade” (p. 18), mas ainda assim carrega a esperança de ser um projeto *fertilizador*.

Tanto aposta suas fichas no conceito, que é ele um dos que orienta a produção crítica da autora. No ensaio *Em busca do terceiro espaço* (1998), Zilá Bernd revisita também a discussão acerca do entre-lugar²⁰ do discurso, propondo uma redivisão dos níveis de hibridação postulado por Irlemar Chiampi, pesquisadora da Universidade de São Paulo. Se para Irlemar Chiampi, haveria somente dois níveis de hibridação – um durante o *Boom* (décadas de 50 e 60) e outro pós-boom (décadas de 60 a 90), para Zilá, quatro seriam os níveis de hibridação, que constituiriam-se enlaçados ao conceito de *transculturalidade*²¹, descartando a estabilidade tão quista pelos positivistas. Os níveis pelos quais esta pesquisa vai se

²⁰ Entre-lugar é um conceito mapeado por Silvano Santiago, em ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos* (1978), que encontrou profícua legitimização no campo dos estudos literários e dos estudos culturais. Especialmente no campo da literatura, surgiu na América Latina e aqui encontrou *locus* de enunciação como mapa de resistência simultânea à assunção dos modelos europeus, numa constante busca pela identidade e escrita-simulacro.

²¹ Utiliza-se aqui o conceito de Transculturalização/ transculturalidade proposto pelo escritor cubano Fernando Ortiz (1881-1969) em seu icônico texto *El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*, publicado em 1983 em Havana. O neologismo na época propôs um repensar sobre o conceito de aculturação no contexto cubano, tentando abarcar os variadíssimos fenômenos de transmutação de cultura em vias de transição que se originavam no país. O processo, para Fernando Ortiz, implica, necessariamente, no desenraizamento de uma cultura outra, o que se poderia chamar de uma *desculturação parcial*, e, conseqüentemente justifica o aparecimento de novos fenômenos culturais.

interessar são aqueles por meio dos quais a escrita cortazariana, situada dentro do contexto da literatura contemporânea latino-americana, oscila: o segundo e o terceiro níveis.

O segundo nível prevê a mescla do popular com o erudito, “sem qualquer pretensão de hierarquização” (BERND, 1998, p. 264), numa espécie de interpenetração dos discursos que

[...] beira o cacofônico e o caótico e anuncia a desmedida (hybris). Os diferentes textos são colocados em situação de complementariedade no intuito de problematizar os referenciais de leitura do romance e causar desconforto ao leitor que é levado a refletir sobre os rituais discursivos e sua profanação. (BERND, 1998, p. 265);

O terceiro nível, por sua vez, no qual os textos tornam-se “lugar de *mescla de diferentes gêneros*: ficção metadiscursiva, ensaio, autobiografia, entrevista, romance histórico, formas teatrais; ou de diferentes códigos semióticos como palavra, xilogravura, técnica de história em quadrinhos e até música.” (BERND, 1998, p. 265), prevê um “apagamento da noção de fronteiras entre os gêneros” (BERND, 1998, p. 265). Em vida, o escritor e crítico cronópio materializou os dois níveis na montagem de *A volta ao dia* e *Último Round*. Seu crítico foi responsável por uma tentativa de junção de outros tantos textos inéditos em *Papéis Inesperados*, o que insere a publicação também nesses dois níveis, à frente verificaremos porquê.

Cortázar, em artigos, ensaios e entrevistas, várias vezes lançou mão do termo “domesticação” para se referir à literatura, especialmente quando toca no âmbito do surrealismo, uma das correntes literárias que, junto ao romantismo e ao existencialismo, sedimentou sua obra. A palavra fraturada e a literatura transbordante do escritor argentino-francês, ou franco-argentino, incitam a uma insuficiência de nomenclatura, a uma resistência à rotulação e à necessidade de

uma visão menos compartimentalizadora. Carregado de uma ironia que lhe é peculiar, Julio Cortázar, em ensaio sobre o já em crise gênero romance, pontuou:

Ocorre então algo assim como uma partilha vocacional, e dessa partilha surgem os gêneros: há o nefelibata e o nomenclador, o arpoador dos conflitos internos, o que urde as malhas das categorias, o que transcende as aparências, o que brinca com elas; de repente é a poesia ou a comédia, o romance ou o tratado. Primeiro (sempre foi igual, veja-se o percurso da filosofia ou da ciência) se dá atenção ao que vem de fora. É preciso nomear (porque nomear é aprisionar). (CORTÁZAR, 1999, p. 207)

A “classificação”, “nomeação”, “caixificação” ou aprisionamento, como diria Cortázar, dos textos não é mais suficiente para nomear aquilo que o gênero *pós-moderno*, para Zilá Bernd, abarcaria como *híbrido*. E em resposta ao *que vem de fora*, é necessário devolver em formato de invenção, não cópia, “dar de comer à cultura universal”, como gostava de afirmar Oswald de Andrade. Cortázar chegou a referir-se ao romance como um monstro desses “que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico” (CORTÁZAR, 1999, p. 133), ironizando a tentativa vã de *nominar* e *regulamentar* um texto. A intensa contestação dos gêneros endossada literariamente em vida por Julio Cortázar em plataformas literárias experimentais resumir-se-ia a uma frase desafiadora: “O mal-entendido, porém, consistiria em deter-se nas figuras já estabelecidas e não no processo causal que lhes dá nascimento.” (CORTÁZAR, 1999, p. 208) E talvez seja essa a questão a ser investigada na gênese da obra cronópia: qual é esse processo causal embrionário de uma atitude contestatória diante dos formatos, dos gêneros e das rotulações?

Em um ensaio crucial no contexto de sua obra crítica, o escritor, ao definir “Alguns aspectos do conto” (1962-1963), assina uma tomada de posição acerca de uma possível classificação para o que compararia à fotografia:

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado de fantástico por falta de melhor nome e se contrapõem ao falso realismo que consiste em pensar que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, tal como dava por certo o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. (CORTÁZAR, 1999, p. 348)

A mesma negação ao rótulo dos gêneros aparece, metaforicamente, em outro ensaio tão capital à sua obra crítica quanto o outro. Intitulado “Do sentimento de não estar de todo”²², o ensaio, desde o título, procura descrever a lateralidade para a qual foi jogado o escritor que cresceu em Cortázar, além da excentricidade sob a etiqueta da qual sempre foi limitado. Em tom de lamento, pareceria Cortázar quase estar atribuindo ao *meio do caminho* do qual não consegue sair a designação de entre-lugar, em dívida com Silviano Santiago:

Sempre serei como um menino para muitas coisas, mas um desses meninos que, desde o começo, carregam consigo o adulto, de maneira que, quando o monstrinho chega verdadeiramente a adulto ocorre que, por sua vez, carrega consigo o menino, e *nel mezzo del cammin* dá-se uma coexistência poucas vezes pacífica de pelo menos duas aberturas para o mundo. [...] um temperamento que não renunciou à visão pueril como preço da vida adulta, e essa justaposição, que faz o poeta e talvez o criminoso, e também o cronópio e o humorista (questão de doses diferentes, de acentuação aguda ou esdrúxula, de escolhas: agora jogo, agora mato) manifesta-se no sentimento de não estar de todo em qualquer das estruturas, das teias que a vida arma e em que somos simultaneamente aranha e mosca. (CORTÁZAR, 2011, p. 165)

A permanente indagação sobre o mundo, as coisas e o fazer literário perseguem também a linha que, em muitos escritores, separa a ficção da crítica. Aqui ela passa quase despercebida, transparente que é. Querendo-se invisível, a divisão entre os dois campos não é nítida. Ao contrário. Em seus ensaios, o sem-número de metáforas e imagens que permeiam o raciocínio de Cortázar traçam a característica capital do escritor à tona – sua linguagem inventiva, e vezes poética, aliada ao rigor da reflexão teórica – outra forma de contestação.

²² Publicado pela primeira vez no livro-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967).

A mesma contestação encabeçada por Cortázar em meados do século XX aparece em ruínas textuais no que foi produzido por Cortázar e agora, no início do século XXI, ansiava por uma publicação. Entrevia-se, no entanto, o fantasma da classificação, da ordenação que, materializada, transformaria as anotações num livro – objeto também constantemente questionado pelo escritor, crítica corporificada em *Último Round*, sobre o qual o autor se posiciona em uma de suas autoentrevistas, acentuando o caráter híbrido da peça:

Bem, os leitores de prosa vão achar que há poemas demais, e vice-versa, coisa que contribui desde já para meu mais eminente júbilo. Por seu lado, aqueles que pensam que as fotos e desenhos tendem a transformar o livro numa revista ficarão extremamente irados com os que aceitam cada vez mais o mundo audiovisual que nos rodeia. (CORTÁZAR, 2011, p. 442)

Sua vontade de fazer uma fotonovela também declara o fascínio pelo casamento de textos com imagens: “Tenho certeza de que a união das imagens com o texto daria muito do que essa união dá no cinema quando um Resnais ou um Godard a utilizam.” (CORTÁZAR, 2011, p. 443). Um casamento que, quem sabe, teria rendido um *Papéis Inesperados* ilustrado, se quem sabe o fosse publicado ainda em vida. A ordem fragmentária da linguagem e da vida fascinava um cronópio quase sempre disposto a ilustrá-la, despedaçando.

O arcabouço teórico que permite reflexões acerca da classificação, dos gêneros, ou, como Cortázar chamaria, da compartimentalização do conhecimento, pede um espaço para falar no segundo capítulo, no qual nos estenderemos nessas questões tão revisitadas pelo cronópio-artista a cada entrevista – discussões, à época, embrionárias e consideradas demolidoras, hoje meando o repetitivo.

Por ora, vale verificar que os textos que carregam esse "burburinho" de inclassificáveis, em *Papéis Inesperados*, aparecem *classificados* no sumário da

referida obra – reunidos sob a estirpe daquilo que não se sabe o que é, como foi ou por que existe. Organizados em subunidade denominada *Outros Territórios*. São os textos: Otano. 1949; Por debaixo está o mocho...; Torres Agüero; Opiniões pertinentes; Luz Negra; Depois é preciso chegar; Para uma crucificação de cabeça para baixo; Viagem para um tempo plural; Baixo nível; Janelas para o insólito; De trufas e toupeiras. Este conjunto de textos apresenta-se sem um fio condutor aparente, contudo, o leitor, logo reconhece uma curiosa atmosfera que os une.

Assim, o leitor vai encontrando-se no labirinto da escritura cortazariana. Mais um capítulo inaugura (ou copia de Capote ou Wilde?) a ideia de *autoentrevistas*. Trata-se de mais uma subunidade. São quatro ensaios que abordam quem é Cortázar sob a perspectiva dele mesmo – uma reinvenção do crítico-escritor, pelo escritor-crítico. Todos esses textos constituem-se metaforicamente em uma escada que leva ao andar de cima da produção cortazariana – um passo para a compreensão até mesmo da organização, feita por crítico e viúva, de uma obra desenhada e costurada em vida, espelho de outras publicações.

Diz Bachelard que “o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta.” (BACHELARD, 1993, p. 92). A gaveta de Cortázar é o *Quarto dos badulaques* de Rubem Alves. A gaveta de Cortázar, para Bachelard, poderia ser um cofre. É a tal da inteligência do esconderijo – “Toda a fechadura é um convite para o arrombador.” (BACHELARD, 1993, p. 94). O filósofo diz ainda que os escritores nos dariam seu cofre para ler, da mesma forma que lemos um quarto, uma sala, uma casa, um canto. O cofre-gaveta seria então um “falso segredo”:

[...] em vez de desafiar o indiscreto, em vez de amedrontá-lo com sinais de poder, mais vale enganá-lo. É então que surgem os cofres múltiplos. Colocam-se os primeiros segredos na primeira caixa. Se forem descobertos,

a indiscrição será satisfeita. Pode-se também alimentá-la com falsos segredos. (BACHELARD, 1993, p. 94)

Seria a gaveta de Cortázar minuciosamente pensada para ser “descoberta” 30 anos após sua morte? O caráter fechado e egoísta aparece convidativo nas palavras de Carles Garriga – mas há ausência de hierarquia entre os pedaços de papéis. Como solucionar? O cofre-gaveta-armário de Cortázar guardava o inesquecível – tesouros que constituíam uma memória, um segredo, um mistério – escancarado em pouco menos de 500 páginas:

[...] no momento em que o cofre se abre não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço; tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. E até, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma nova dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. (BACHELARD, 1993, p. 98)

A dimensão infinita dos textos cortazarianos analisados sob a perspectiva topoanalítica bachelariana da intimidade é geradora de hipóteses, é geradora de sonhos. *O Escaravelho de Ouro* de Cortázar, que era também ávido leitor e exímio tradutor de Poe, é a intimidade escancarada não mais na gaveta – a intimidade despedaçada no chão do quarto (o mesmo com o retrato de Alejandra Pizarnik) sob risos e entusiasmo de viúva e curador. O tapete-colcha no chão é um conjunto de textos esquecidos e abandonados por Cortázar como quem abandona um brinquedo (?). É a revelação da intimidade do poeta-crítico-escritor-cronópio que previa a possibilidade de publicação póstuma – como um falso segredo(?) Ou é a sobremesa saborosa que combina pitadas de uma autobiografia com segredos descuidados? Bachelard confirma – ou confunde: “Às vezes, um móvel amorosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantemente modificadas pelo devaneio. Abrimos o

móvel e descobrimos uma morada. Uma casa está escondida em um cofre.” (1993, p. 99).

[...] Sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz imagens morrerem. Imaginar será sempre maior que viver.

O trabalho do segredo vai infinitamente do ser que esconde para o ser que se esconde. O cofre é um calabouço de objetos. [...] Quem enterra um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos.

Toda intimidade se esconde. (BACHELARD, 1993, p. 100)

Do fundo da gaveta de Cortázar, aparecem fios invisíveis que conduzem papéis inesperados e desordenados, não-segredo, sim-intimidade – a intimidade que convidou os leitores a ler, reordenados (não por um tal Cortázar), os devaneios e memórias cortazarianas. Cortázar não se esconde.

1.3 SERIA UM PROJETO ANTILITERÁRIO?

*[...] Morta na escada, entre o segundo e o terceiro. Por autor ou autores desconhecidos. Indecifrável, não decifre nada. Sem indicação de remetente. [...]*²³
Julio Cortázar

Interpretada vezes como pós-moderna, vezes como antiliterária, vezes como reformista, a escritura cortazariana de fato foi contestatória. A literatura de Cortázar é, senão, um eco do modernismo hispano-americano, mas nem por isso, redutível a soma de prefixos como *pós* ou *pré*. Davi Arrigucci Jr. contextualiza a escritura cortazariana, vinculando-a a uma “linhagem de rebelião e crítica da linguagem que se insinua no Pré-Romantismo, torna-se nítida a partir do Romantismo, acentuando-

²³ Trecho de texto intitulado “Billet doux”, reunido na subunidade “Fundos de gaveta”, de *Papéis Inesperados*. Aqui a tradução livre do título, Bilhete macio, indica um gênero não privilegiado pela crítica e foi interpretada livre e metaforicamente como um assassinio da literatura, que não fica sem lugar no tempo em que está inscrita com honra, para usar as palavras de Cortázar. Ela é pertinente à discussão sobre o projeto de destruição da literatura cortazariana.

se no Simbolismo” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 77), de modo a situá-la no Dadaísmo ou no Surrealismo, quando esse movimento da linguagem do qual o autor faria parte teria atingido o ápice de sua força demolidora. Ela desempenharia um papel decisivo no processo de renovação da literatura hispano-americana a partir da década de 40.

O léxico para se referir à escritura do cronópio sustenta todo o tipo de referência numa tentativa de definição de seu projeto estético-literário: ruptura, inconformismo, rebeldia, caos. A dificuldade está em, de acordo com Davi Arrigucci Jr., na fina linha que separa a desordem do conformismo, encontrar a bússola que oriente a atitude artística a ser tomada. Quando se persegue a ambiguidade, e isso não se restringe a Cortázar, corre-se o risco de avizinhar-se do ruído e, conseqüentemente, reduzir-se à desordem total – objetiva-se, portanto, um equilíbrio (ARRIGUCCI JR., 2003):

Ocorre, porém, que essa posição de equilíbrio não é nada fácil, exigindo uma atitude que está muito longe da passividade despreocupada do artista que se acomoda aos moldes tradicionais. O chamado da aventura tende a radicalizar o processo de destruição da linguagem. E os que resistem, apesar da consciência da necessidade de inventar, não assumindo o risco extremo do impasse ou da autodestruição, vivem intensamente o dramatismo da hesitação, quando não deslizam para a postura retórica. É a própria situação do artista diante da linguagem que se torna ambígua. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 79)

E o equilíbrio aparece na medida em que a complexidade de sua obra mescla criação e crítica, numa linguagem que perpassa a poesia, a metalinguagem e a cientificidade da crítica. Ambíguo é também esse artista latino-americano por se encontrar no seio de um furacão de mudanças significativas na História da Arte que vai muito além dos –ismos que as nomearam – a proposta surrealista somatiza os movimentos anteriores e traduz-se como centro de rebelião da linguagem, do qual, inevitavelmente, Cortázar, artista ambíguo, faz parte. Somam-se a isso outras correntes de conhecimento que não mais fazem sentido isoladas em seu processo

artístico – literatura, arte, cinema, arquitetura, todas são capazes de conversar em suas teorias. Davi Arrigucci Jr. nos lembra Eisenstein por exemplo e dá as mãos para as teorias do cinema quando o assunto é montagem – um eco do cubismo:

Com os primeiros modernistas, a coerência da construção linguística recebe um primeiro golpe incisivo. Assim como o Cubismo quebra a “sintaxe” da pintura, pela tentativa de desmontar a realidade em figuras geométricas e remontá-las, simultaneamente, num novo espaço pictórico, o Futurismo estilhaça a sintaxe da frase. As *parole in libertà*, de Marinetti, representam uma fragmentação sintática, em que se pode ver o emprego sistemático, na literatura, de um procedimento que se tornará cada vez mais complexo e generalizado, com a influência posterior do surrealismo e do cinema: a montagem. (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 83)

Parte do mesmo furacão rebelde da linguagem, o Dadaísmo seria o que Davi Arrigucci Jr. chama de “aniquilamento completo da linguagem artística, uma demolição que iria muito além da desautomatização do lugar-comum, dos chavões surrados, rumo ao caos primordial.” (2003, p. 83). Há, visível, uma intenção de limpeza da arte, de purificação por meio da destruição, por meio de uma intenção de desintegração do que já é, por si, fragmentado. A destruição, no entanto, não é de todo negativa, mas assume um caráter lúdico e inventivo na medida em que carrega na alógica uma espécie de lógica condutora para uma realidade paralela. É um movimento paradoxo, assim como o próprio surrealismo, que apresenta inúmeras contradições: “Uma das primeiras e mais sublinhadas é a de ser um movimento de escritores e artistas que, no entanto, nega a literatura e a arte, para se propor como uma atitude existencial, uma atividade muito mais ampla.” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 86) Entremeando movimentos de manifesta vontade de destruição, revela-se a linguagem, conforme Arrigucci Jr., espiã de Cortázar:

Essa obra que se espia e ameaça, arriscando-se, sob o ferrão da crítica, a não prosseguir, firmando esse namoro com o silêncio que sempre acena com o branco da página, é já uma obra crítica. E essa crítica é um

componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura, atuando, por isso mesmo, no jogo das relações internas que multiplicam as direções do sentido. (CORTÁZAR, 2011, p. 8)

Obra que não é surrealista, mas permite os ecos do movimento e, não dadaísta, desautomatiza e mantém a repentina vontade de destruição. A filiação surrealista fica clara em declarações como a que deu “a si mesmo” em uma das entrevistas que fazem parte do campo de ficção: “Uma revolução que não abranja todas as estruturas da personalidade humana, e a linguística é primordial, é uma revolução pela metade, uma revolução ameaçada por dentro muito mais do que por fora.” (CORTÁZAR, 2011, p. 442)

A definição da obra cortazariana aprisionaria as linhas do novelo feito para ser solto no labirinto e, por si só, diria pouco. Algo se mantém visível, no entanto: “Tal texto se quer improvisação contínua, permanente invenção, pois seu alvo foge sempre e, por isso, açula a crítica contra si mesmo.” (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 9) Nesta perspectiva, seria contra um modelo do que se denominaria canonicamente de literatura? É, portanto, antiliterário, numa atitude claramente rumor da linguagem surrealista e dadaísta. Como define Arrigucci Jr., a escrita cortazariana é

[...] narrativa sempre reencetada de uma busca sem descanso, ensaio constante de um salto, hesitação entre tomar pela raiz o projeto nela próprio contido – o que equivaleria a destruir-se no caos ou no silêncio – e ceder à improvisação da convenção, à necessidade da forma, sem a qual não há obra de arte. É por esse modo ambíguo e paradoxal de formar (uma forma que se une do contínuo risco de destruição) que ela dá testemunho do fragmentário e do sem-sentido, mas também, a uma só vez, se constrói pelo desejo de encontrar uma passagem significativa por entre os cacos ou para além da crosta rotineira da aparência: um sentido entrevisto, testemunhado por uma visão intersticial sempre atenta para toda abertura, por onde se trave um contacto irmanador. Por tudo isso, ela é, enfim, fundamentalmente criação e crítica, jogo inventivo e indagação ontológica. (CORTÁZAR, 2011, p. 10)

Por criação e crítica, entende-se a vontade simultânea do artista, consciente no momento da escritura ficcional, convidar o leitor à reflexão metalinguística e o

crítico, não suficientemente científico, enveredar-se pela linguagem poética totalizante, na tentativa de escancarar a literatura, por ela mesma. Por Arrigucci ainda se ouve (ou lê) que Cortázar tinha uma escrita biflexa, pendente – vez pra lá, vez pra cá – entre a linguagem poética e a metalinguagem. Haveria harmonia nessa ambiguidade ou ironia à crítica e à poesia? Para Arrigucci, é o crítico que, “armado da linguagem da poesia”, parece querer apropriar-se de fragmentos de realidade, ao melhor estilo cronopiano da coisa.

Antiliterária, entretanto, não parece adjetivo suficiente para caracterizar a escrita cronopiana. Sua escrita encontra ecos a produção moderna, mas ainda não se distanciou o suficiente e nem mesmo o faz retomando a produção latino-americana, mas sim toda a carga revolucionária dos –ismos iniciados na França no final do século XIX e concretizados no início do século XX. A cronologia assim classificaria: *pós-moderna*. É inventiva, é demolidora, é deformada frente ao conformismo. É uma gaveta, sem divisórias.

1.4 PÓS-MODERNO (?) E A AMÉRICA LATINA

*Já entendo certas gravuras
mas não sei quem embaralha,
que anverso tem a medalha
cujo verso é minha figura.*

*Na outra face da lua
dormem os números do mapa;
brinco de encontrar nessas cartas
a que cegamente me inclua.*

*De tanta alegre insensatez
nasce a areia da passagem
para o relógio do que amei,*

*Mas não sei se a mão é dada
pelo anjo ou pelo acaso
se estou jogando ou são as cartas.²⁴*

²⁴ Poema intitulado “O grande jogo”, publicado em *Último Round* (1969)

Os fios invisíveis que costuram as fronteiras entre o que é ou não pós-moderno não raro colorem-se para dar lugar a uma borda menos tímida, mais rígida e que vez ou outra volta a ser transparente. São tênues as linhas que marcam o início do movimento e igualmente frágeis são as conceituações teóricas do termo na América Latina. Eduardo Coutinho, no ensaio “O Pós-Modernismo e a Literatura Latino-Americana contemporânea”, publicado em sua primeira versão em 1993, pontua justamente a visão dicotômica que permeia a crítica literária em se tratando de pós-modernismo aqui no continente: de um lado, teóricos que enxergam na América Latina o berço do movimento, de outro, teóricos latino-americanos que rechaçam o termo, encarando-o como mais um conceito acadêmico importado.

A primeira acepção, segundo Coutinho (2003), poderia resumir-se ao argumento de um Pós-modernismo *avant la lettre*, endossado e estimulado pelo caráter heterogêneo da gestação étnica, social e cultural da América Latina – o que oportunizou a “emergência de formas descontínuas, alternativas e híbridas, que questionam a hegemonia dos grandes *récits* da Modernidade”. (COUTINHO, 2003, p. 104) O calcanhar de Aquiles aqui, no entanto, é o fato de essa formação cultural não ser, necessariamente, de acordo com Eduardo Coutinho, resultado de estratégias pós-modernas e sim, conforme apontado por George Yúdice (*apud* Coutinho, 2003, p. 104), fruto da implementação desigual da modernização. A segunda acepção, por sua vez, fixa o Pós-modernismo como um fenômeno próprio das sociedades pós-industriais – o que não corresponde à realidade pouco desenvolvida dos países latino-americanos e caracteriza o conceito imediatamente como elemento forâneo:

[...] a grande pergunta que emerge dessa observação é se é possível estabelecer-se com rigidez uma relação entre Pós-Modernismo e sociedade pós-industrial, ou ainda, Pós-Modernismo e estágio avançado, multinacional do capitalismo. Tais questões, por mais interessantes que possam ser, implicam uma noção mais ou menos definida, coesa e unificada do Pós-Modernismo, o que, por si só, já constitui uma contradição de base, e apontam para a fragilidade do termo e o risco das generalizações. (COUTINHO, 2003, p. 105)

Néstor García Canclini, no ensaio intitulado “Contradições latino-americanas – Modernismo sem modernização” (2008)²⁵, reflete sobre a modernização latino-americana, frisando justamente o fato de ela ser uma estratégia das classes dominantes para preservar sua hegemonia. Percebe-se que, na cultura visual e na cultura escrita, a classe dominante tratou de valer-se de artifícios tais quais limitar a escolarização e o consumo de livros e revistas, além de congelar a circulação dos bens simbólicos, espiritualizando a criação artística e propondo a contemplação dos mesmos como única forma autêntica de consumo de arte.

As vanguardas, de acordo com García Canclini (2008), interessadas em combater esse fetichismo da arte, caracterizaram-se como uma resposta à mecanização, mas, vestidas de Europa, carregavam a conotação de movimentos desvinculados da realidade vivida por aqui. Perry Anderson, numa linha muito próxima, é utilizado por García Canclini para reafirmar a “nossa modernidade como um eco tardio e deficiente dos países centrais” (*apud* GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 71). Sobre isso, vale refletir acerca de uma questão: o modernismo não é expressão da modernização socioeconômica e sim “*o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global*”. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 73) Atribui-se à “mestiçagem interclassista” a formação híbrida em todos os estratos sociais das sociedades

²⁵ O ensaio figura entre os escritos do livro *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, publicado em 2008, pela EDUSP.

latino-americanas, o que caracteriza essa “heterogeneidade multitemporal” como consequência de uma história na qual a

modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo. Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização e alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminaram na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países – conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades europeias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos se chocava com o analfabetismo da metade da população, e com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 74)

Ainda de acordo com o autor argentino, encarar a primeira fase do modernismo latino-americano como uma influência direta da Europa, por ter sido encabeçada por artistas recém vindos de lá não é necessariamente o caminho mais adequado. Para García Canclini,

Não foi tanto a influência direta, transplantada, das vanguardas europeias, o que suscitou a veia modernizadora nas artes plásticas do continente, mas as perguntas dos próprios latino-americanos sobre como tornar compatível sua experiência internacional com as tarefas que lhes apresentavam sociedades em desenvolvimento e, em um caso, o mexicano, em plena revolução. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 78)

O modernismo, na América Latina, caracterizou-se como vanguarda, como busca pela identidade outrora rescindida. García Canclini fala ainda de uma “reorganização híbrida da linguagem plástica” percebida nas ruas do México, por exemplo, no advento da propaganda, nos cartazes, murais, calendários e revistas – essas manifestações eram reflexo de tendências estéticas lideradas por artistas, mas abalizadas também pelo Estado e pelas classes populares. O autor defende que em nenhuma das sociedades latino-americanas o modernismo foi a “adoção mimética” do que vinha da Europa ou busca de soluções formais – até mesmo nos

nomes dos movimentos, que sugeriam respostas a fatores externos à arte: modernismo, novomundismo, indigenismo²⁶. Para ele, o caráter plural do modernismo cultural na América Latina em conversa com o modernismo socioeconômico, suas discrepâncias e contradições

expressam a heterogeneidade sociocultural, a dificuldade de realizar-se em meio aos conflitos entre diferentes temporalidades históricas que convivem em um mesmo presente. Pareceria então que, diferentemente das leituras obcecadas em tomar partido da cultura tradicional ou das vanguardas, seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semioligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 83)

E repensar os modernismos e todo o processo de modernização pelo qual passaram os países latino-americanos é o primeiro passo para compreender melhor o que de fato é e pode ser caracterizado como pós-moderno. A escritora canadense Linda Hutcheon, no ensaio “A poética do pós-modernismo” (1991), discutiu o termo à exaustão, colocando-o vezes como uma problemática, vezes como uma poética – mas sob a ótica do centro, sob a ótica do “professor” que ensina a teoria estrangeira. Sobre o termo, ainda que sem situá-lo na América Latina, como o faz Eduardo Coutinho, enfatizou seu caráter essencialmente ambíguo:

A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador. (...) ele questiona as próprias bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento. Quem os estabelece? Quando? Onde? Por quê? O pós-modernismo assinala menos uma “desintegração” ou uma “decadência” negativa da ordem e da coerência (Kahler 1968) do que um desafio ao próprio conceito em que nos baseamos para julgar a ordem e a coerência. (HUTCHEON, 1991, p. 84)

A teórica contrapõe, no ensaio, a margem e o centro, colocando em forma de um neologismo, quem sabe metafórico, que guarda uma reflexão metalinguística, a

²⁶ Cf Jean Franco *apud* Néstor García Canclini.

questão do *ex-cêntrico* em xeque. As respostas unilaterais e radicais não mais têm espaço onde as alternativas múltiplas e provisórias se oferecem como possibilidade, a ver aí a constante reflexão sobre a insuficiência do discurso pós-modernista – ou seja, o próprio discurso não gera a solução, portanto ele passa a ser ferramenta de questionamento dele mesmo e do problema apresentado pela obra. Com isso, passa a dar lugar à margem. Colorido da diferença e das especificidades, o clamor por uma identidade pátria, de gênero ou de raça é enfatizado como a tônica do pós-modernismo – que tem no seu cerne a incompletude, a descontinuidade de seu discurso. A obra pós-modernista narra sua própria insuficiência.

Insuficiência essa que talvez impeça o narrador da margem de solapar a fronteira que o separa do centro, que lhe é negado todo o tempo, numa alegoria da inclusão, pois “a diferença sugere a multiplicidade, a heterogeneidade e a pluralidade, e não a oposição e a exclusão binárias.” (HUTCHEON, 1991, p. 89), mas a contraditoriedade do pós-modernismo está justamente em dar voz sem necessariamente ouvir, “A diferença pós-moderna é sempre plural e provisória” (HUTCHEON, 1991, p. 94). Ele marca um processo de transição e de legitimação da percepção do outro, politicamente e esteticamente. Linda Hutcheon interpreta, a partir de um lugar da crítica canadense, o pós-modernismo como um presságio – um despertar da consciência estética e política, ignorando os movimentos modernistas e vanguardistas presentes na América Latina do começo do século XX, já carregados de uma veia contestatória e política, muito além da ruptura da forma.

Ele pode ser uma primeira fase de capacitação em sua encenação das contradições inerentes a qualquer movimento transacional: dentro porém fora; cúmplice, porém crítico. Talvez o lema do pós-moderno deva ser: “Vivam as margens!”. (HUTCHEON, 1991, p. 103)

Retira-se a crase para modificar o discurso. Não se deve *viver às margens* e sim *vivenciar a margem*. Percebe-se, no entanto, que, frente à estética modernista euro-norte-americana, a estética modernista latino-americana não separa o seu caráter lúdico-experimental (a exemplo a Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil) de seu caráter político e constantemente o reafirma, numa posição de ativismo literário. Mesmo a ruptura da forma, de acordo com Eduardo Coutinho (2003), estaria muito além do caráter lúdico e experimental, ligada a um questionamento da ordem vigente. A constituição do movimento modernista na América Latina por si só já constitui um processo de interrogação da cultura dos grandes centros:

Num contexto neocolonizado, de forte dependência econômica, com diferenças sociais acentuadas e dose elevada de miséria, a revolta contra a cultura oficial, comum à grande maioria da produção estético-literária ocidental da primeira metade do século XX, não pôde deixar de fazer-se acompanhar um processo antropofágico de assimilação seletiva, em que se expurgava a tradição autoritária, de teor colonialista e centralizador, mas se valorizava a tradição popular em suas faces múltiplas e regionais. Tais fatos, se contribuíram junto a outros para conferir aos movimentos latino-americanos um caráter *suis generis*, por outro lado os aproximam de algum modo do que vem sendo designado como Pós-Modernismo no eixo euro-norte-americano, acrescentando assim um complicador à questão que vimos discutindo. (COUTINHO, 2003, p. 108)

O grande desvio da trajetória teórica em um sentido negativo é importar as teorias oriundas do eixo euro-norte-americano e, como qualquer assimilação apenas, fazê-la de maneira acrítica, descontextualizando-a indiscriminadamente. Eduardo Coutinho observa, em outro ensaio intitulado “Teorias transculturadas’ ou a migração de teorias na América Latina” (2003), que as teorias externas tinham um respeito maior no âmbito do ensino da literatura na América Latina e eram abalizadas única e exclusivamente por sua origem, o que as conferia também um cunho universalizante, que só começou a ser colocado em xeque na década de 80,

por meio da afluência do Desconstrucionismo em nosso continente, o que, por sua vez, endossou a já existente – mas tímida – busca por uma identidade teórica.

A questão amplamente discutida na década de 80 com o princípio da chegada de algumas teorias à América Latina era saber discernir entre o que era aplicável ao nosso contexto e o que era simplesmente similar sem necessariamente o ser classificável da mesma forma, a exemplo:

(...) obras de gerações anteriores como as da narrativa dos anos de 1950 e 1960 (a narrativa do chamado “boom” do meio do século) foram muitas vezes tidas como pós-modernas por apresentarem traços do que a crítica norte-americana e europeia considerava próprias desse estilo. Assim, em vez de se investigar se a produção latino-americana do período poderia ser vista como pós-moderna, seja por diferir da anterior considerada moderna no mesmo contexto ou por apresentar denominadores comuns com relação à produção considerada pós-moderna no contexto euro-norte-americano, internalizava-se simplesmente o olhar forâneo e tentava-se classificá-la com base na referida poética, ocasionando graves anacronismos. (COUTINHO, 2003, p. 119)

O que não significa, para Linda Hutcheon, que os textos canônicos ocidentais devam ser regurgitados por pertencerem ao centro e assim caracterizarem-se como imposição acadêmica. Devem ser eles sim digeridos ao lado de textos que constituem o cânone *off-cêntrico*. O posicionamento periférico constituiria para a teórica canadense um privilégio, no sentido de que o marginal conseguiria, de fora do centro, não ser sancionado por uma força gravitacional, o que o permite ver (ainda que munidos das leituras produzidas nos países de primeiro mundo) sob diferentes perspectivas, enxergar o outro sob a ótica que preferir – ainda que essa seja sempre vista da margem.

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, que Virginia Woolf (1945, 96) já considerou como sendo “alienígena e crítica”, uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. (HUTCHEON, 1991, p. 96)

Ao alienígena, é permitido ser diferente – mas não num processo de inversão da valorização da periferia em detrimento do centro – o pós-modernismo “*utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p. 98). A própria nomenclatura utilizada pela escritora para caracterizar o que é de fora ludiciza o termo no sentido de propô-lo ambíguo: excêntrico, sem hífen, caracteriza aquele que se afasta do centro e, também por isso, extravagante, original (no sentido da diferença), esquisito – quase sempre usado da forma pejorativa. Ao colocar o hífen e enfatizar o prefixo –ex, a autora prioriza a nova relação que se estabelece entre as duas palavras: algo que não é mais centro, algo que *agora* pertence às margens. Na brecha, percebe-se um certo relativismo entre o que é centro na margem e o que é margem no centro.

E parece ser essa a força predominante do latino-americano – margem em relação ao centro, mas referência tímida no meio em que produz, produtor ou crítico da arte: existe um elo secreto que une o nativo latino-americano e o reflexo do colonizador – e essa é a dinâmica que orienta a própria identidade caótica a que o latino-americano está condicionado: ele é ele, mas ele, numa visão etnocentrista, também é reflexo do outro – e assim o é sua arte, sua literatura, sua produção artística.

Os traços não mais sem par que caracterizariam então o pós-modernismo na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá começam a encontrar eco, em uma acepção colonialista da produção literária, nas produções de escritores latino-americanos como Cortázar, García Marquez, Fuentes e Guimarães Rosa, aos quais constantemente se atribuía o endosso à “nova narrativa”, que recebeu o nome de “narrativa do boom” na América Latina. O que realmente houve, de acordo com Eduardo Coutinho (2003), foi uma intensificação ou uma acentuação de estratégias,

já amplamente utilizadas durante o modernismo, posteriormente, nas décadas de 50 e 60 – fator quem sabe responsável por projetar a literatura latino-americana internacionalmente nesse período.

Essa produção, sobretudo a ficcional, que se vai caracterizar entre outras coisas pelo emprego constante da metalinguagem e da intertextualidade, e pelo questionamento da lógica racionalista através da exploração de outros níveis de realidade, como o fantástico, o onírico e o real-maravilhoso, recebeu vários rótulos da crítica latino-americana em suas tentativas de classificá-la, dentre os quais o de “nova narrativa” ou “narrativa do boom”, e, no caso brasileiro específico, o de neomodernista ou modernista da terceira geração. (COUTINHO, 2003, p. 109)

Porquanto haja aproximações e semelhanças, Eduardo Coutinho acredita que as diferenças são tão grandes em função do histórico sociocultural que fundamenta a escritura dos dois polos, que “a aproximação aludida adquire um quê de falaciosa, revelando-se, embora com frequência inconscientemente, como mais um sintoma do etnocentrismo, que norteia o discurso crítico dos países ditos centrais.” (COUTINHO, 2003, p. 109) Para confirmar a questão, vale resgatar o que disse Eduardo Coutinho, em referência a Edward Said, a respeito da migração de teorias:

Uma leitura não é jamais neutra ou inocente, ao contrário, cada texto e cada leitor trazem sempre marcas muito fortes de seu *locus* originário; assim uma teoria não pode ser totalmente desvinculada desse *locus*. Além disso, seu transporte para outro contexto não é gratuito; antes tem a ver com afinidades existentes entre os dos locais ou momentos que não podem passar despercebidos. (COUTINHO, 2003, p. 114)

O autor brasileiro aponta que, apesar da inadequação do termo à produção das décadas de 50 e 60, nas décadas de 70 e 80, o que se vê é um amadurecimento da escritura latino-americana e, na ficção especialmente, o que se observa é a “presença mais intensa da mídia extraliterária, a acentuação da

fragmentação do texto e da polifonia²⁷ de vozes narrativas, a presença frequente do pastiche, substituindo muitas vezes a paródia da narrativa anterior, e a consciência hiperbólica do texto enquanto tal.” (COUTINHO, 2003, p. 110). Essas características, entretanto, não eximem a América Latina de sua singularidade. Eduardo Coutinho admite ainda que qualquer exame da produção latino-americana da segunda metade do século XX em contraste com o produzido anteriormente,

trará à tona de imediato uma série de elementos que assinalam uma inegável mudança, de natureza bastante significativa, e que muitos desses elementos apresentarão denominadores comuns com os de outras produções congêneres, dentre as quais as de países do Primeiro Mundo arroladas como pós-modernistas. (COUTINHO, 2003, p. 106)

A solução teórica para que se cunhe o termo pós-moderno ao que se produziu durante o período posterior à década de 50 seria então a de que

é preciso entender Pós-Modernismo como um conceito fundamentalmente heterogêneo que, na órbita da América Latina, constitui um conjunto de traços que distinguem a produção da segunda metade do século XX da que fora arrolada pelas histórias literárias como modernista, no caso brasileiro, e vanguardista, no caso hispano-americano, mas ao mesmo tempo prolongando, e em alguns casos acentuando, aspectos desses mesmos movimentos, e, no plano internacional, aproximando essa produção de suas contemporâneas na América do Norte e na Europa, mas mantendo também traços eminentemente próprios. (COUTINHO, 2003, p. 111)

Dado o caráter caleidoscópico e fragmentário da produção ficcional latino-americana a partir da segunda metade do século XX, é inevitável que haja uma ânsia de denominação e aí o uso indiscriminado do termo *pós-moderno* para caracterizá-la. A questão, pontuada por Eduardo Coutinho (2003), é – a que modernismo ou a que modernidade ele se opõe?; ou, de que produção também

²⁷ Toma-se aqui a acepção do termo cunhada por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), na análise da heterogeneidade discursiva do romance – acepção que, entende-se, permeia o campo da crítica literária, visto as outras interpretações posteriores.

considerada pós-moderna a produção aqui feita se aproxima?; a essas questões, somem-se outras... colocadas também por outros teóricos latino-americanos, como Silviano Santiago, em seu ensaio “Epílogo em 1ª pessoa – Eu & as galinhas-d’angola”²⁸, já definindo o que seria para ele o próprio artista pós-moderno – um meeiro: “Qual é a raiz desse mal-de-docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno?” (SANTIAGO, 2004, p. 245)

Em termos de recepção, Leyla Perrone-Moisés escreveu, em 1982, sobre a questão das ditas influências da literatura do centro na literatura da periferia, numa inversão da tradição, já reflexo, na Europa, dessa literatura plural que se produzia por aqui. Suas palavras:

A recepção entusiástica, pela Europa, da literatura latino-americana, já está modificando a leitura da tradição europeia, na medida em que autores fortes (como o próprio Borges) obrigarão à descoberta e à releitura de seus “precursores” europeus. E o futuro da literatura não se decidirá pela simples linha sucessória, mas por essa interação sincrônica que faz com que a literatura seja mais um espaço de escritura-leitura do que uma sequência simples de fontes puras e influências. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99)

Em se tratando de Julio Cortázar, se a literatura é um constante ir e vir de movimentos – e um, inevitavelmente sempre sobrepõe o outro, na tentativa e arrogância de consertá-lo, não seria a escrita de Cortázar um movimento de reação aos movimentos anteriores, reflexo das correntes que incorpora à sua escrita, tal como a que se refere Coutinho?

Ao olhar para a década de 60 e se perceber, não só em Cortázar, essa angústia que derrama a literatura produzida para fora dos muros impostos pelos resquícios positivistas e, na insuficiência de nomações, prontamente tudo é classificado, sob uma perspectiva *pós-moderna*, como híbrido. Para Coutinho,

²⁸ Palestra proferida no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro, setembro de 2004 e disponibilizada no livro *Literatura Comparada na América Latina – Ensaio*, publicado em 2003, pela EdUERJ.

O termo Pós-Modernismo e seus cognatos são evidentemente meros rótulos que, se não surgiram originariamente na América do Norte, ali se consolidaram, e seu código foi construído a partir de um corpus também determinado e por oposição a outro que dominava anteriormente naquele contexto. Portanto, tomá-lo para designar outra produção estético-literária e cultural emergente de um meio distinto – marcado inclusive por acentuado processo de transculturação – é algo que só se pode ser realizado com extrema cautela. (COUTINHO, 2003, p. 111)

Zilá Bernd, por sua vez, postula que a pós-modernidade traria à tona o conceito de híbrido e, ao fazê-lo, conferiria valor ao outro, ao diferente, ao excêntrico de Linda Hutcheon, numa resposta à homogeneidade da modernidade, “inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo” (BERND, 1998, p. 17), numa proposta de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução. É na adição, na intervenção, na ação cirúrgica – e não conciliadora – que habita a constituição cultural latino-americana. Ali, “Às grandes sínteses “coerentes”, homogêneas e unívocas de interpretação da constituição cultural latino-americana, sucederia um tipo de ambiguidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas.” (BERND, 1998, p. 17)

A pesquisadora ainda levanta a possibilidade de glamourização dos objetos nomeados pelo termo polêmico: o pós-modernismo “tratar-se-ia, então, apenas de um processo de glamourização de objetos culturais originários da cultura popular ou de massas para inseri-los em uma outra esfera de consumo, a da cultura de elite.” (BERND, 1998, p. 18) De maneira análoga, Julio Cortázar ironizou a posição assumida pela literatura latino-americana (que ocuparia o espaço do popular) frente à cultura europeia (que ocuparia o espaço da cultura de elite) e sua enérgica carga linguística e cultural:

[...] torna-se facilmente perceptível que a balança cultural altera dramaticamente a inclinação de seus pratos a partir da metade do nosso

século; o ciclo de submissão, absorção e assimilação chega a um ponto a partir do qual tem início um ciclo diferente, marcado pela descolonização cultural que, em muitos casos, se adianta à político-econômica: por uma vez o cachorrinho da cultura vai na vanguarda, e as literaturas nacionais latino-americanas irrompem em cena com uma capacidade de autonomia que pareceria impensável pouco tempo antes e que desde então será irreversível. (CORTÁZAR, 2001, p. 260)

A autonomia latino-americana a que Julio Cortázar se refere ganhou, entre outros nomes, a alcunha de *pós-moderna*, inventiva, *híbrida*, plural. Uma estética que começou no romantismo com a abolição de regras clássicas a favor da ruptura, da diferença e, no advento da modernidade, da novidade. Na década de 60, foi a vez de uma promessa de uma literatura menos importada fazer correr tinta de críticos por todos os cantos do mundo, mas é necessário considerar: para que direção caminhou essa produção literária? Na busca por um solo pra chamar de seu, a literatura latino-americana não se distanciou totalmente da produção europeia, mas encontrou, nas diversas formas de assimilação, caminhos para, com lápis de cor, fugir do sépia e, abandonando a postura ingênua, reconfigurar a produção de que um dia foi espelho. Leyla Perrone-Moisés (1998) fez pensar: “o novo pode subsistir à repetição *já tradicional* de sua busca? O que é original quando só há diferenças? E quanto ao julgamento: não é paradoxal ter-se, como único valor estável, a mudança?” (p. 10) A arte passou a evidenciar uma lucidez diante do que se produzia, mas a aversão a qualquer direcionamento predominou: “Abolidos todos os códigos, ficou entretanto um mandamento: contrariar o código.” (PERRONE-MOISÉS, 199, p. 10) Julio Cortázar recorre à imagem da biblioteca para dizer que, abandonada a atitude inocente diante do romance, por exemplo,

[...] descobre-se que cada livro produz uma redução ao verbal de um pequeno fragmento de realidade e que a cada acumulação de volumes em nossa biblioteca vai-se tornando cada vez mais parecida com um microfilme do universo; materialmente pequeno, mas com uma projeção em cada leitor

que devolve as coisas ao seu tamanho mental primitivo. (CORTÁZAR, 1999, p. 205)

O cronópio ainda, a respeito da literatura, acrescenta que, enquanto as artes plásticas povoam o mundo de objetos de arte, é função da literatura apoderar-se dos temas e, de certa forma, subtrai-los do mundo, guardar o cotidiano, por meio de palavras, nos livros. Os mesmos livros que, de acordo com Jorge Luis Borges, expressam tudo o que se pode expressar, com os vinte e tantos símbolos ortográficos de que dispõem todas as línguas. A cíclica e interminável biblioteca profetiza com a voz de um escritor: “A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza.” (BORGES, 1995, p. 11). Não seria, então, o caráter inventivo da literatura latino-americana a resposta à subtração de que fala Cortázar e à repetição de livros da Biblioteca borgiana? A promessa do infinito assusta, mas a possibilidade da ausência do ineditismo preocupa muito mais.

Quem sabe não seria o escritor contemporâneo latino-americano, na figura de Cortázar, aquele que, diante do desespero de que a biblioteca abarcasse todos os livros, ousou destruir os espelhos que duplicavam as aparências e, com os cacos, confeccionar caleidoscópios? Ou seria o escritor, seja denominado *pós-moderno* ou não, parte daqueles que ordenou que cessassem as buscas pelas vindicações para que, numa desesperada combinação de letras e números, tentassem constituir os livros canônicos? A biblioteca continua espelho, com milhares de fac-símiles imperfeitos, mas, de fato, não há dois livros idênticos, o retorno ao mesmo traz a marca da diferença. A proposta do escritor contemporâneo talvez seja, não num despertar caótico, mas numa atitude lúcida, recombinar os números e letras, na tentativa de *redispor* os fragmentos e *remontar* as páginas já escritas, propondo uma reconfiguração da biblioteca num lento ajuste dos temas, das formas, dos nomes

(mesmo necessários?), das páginas e das gavetas ainda fechadas – sem hexágonos *superiores*.

Foi essa trajetória espiral e estilhaçada que presidiu as escolhas e leituras cortazarianas – a exemplo de *Papéis Inesperados*, *Último Round* e as *Obras Críticas* – desta que, na condição de leitora de Cortázar e pesquisadora, vos fala. Na condição de sujeito que se inscreveu no texto, fugindo de uma instância persecutória – como postulam as convenções acadêmicas, numa nova atitude leitora, não-linear, fragmentária, quase caótica, pude compreender essa posição binária de crítico e escritor tão fecunda na literatura latino e hispano-americana contemporânea e, provisoriamente, estabelecer algumas dissidências sobre esse processo inventivo de escritura que este estudo pretende evidenciar, abarcar ou, pretensiosamente, dissipar.

PARTE II

O LUGAR NÔMADE E A ESCRITA-TRAVESSIA – O INTELECTUAL, O CRÍTICO E O ESCRITOR

Nas paredes branco-gelo do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba), o acervo permanente abriga uma obra-chave do pintor e caricaturista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957): o óleo sobre tela de pouco menos de 1 metro quadrado *George Gershwin: an American in Paris* (1929). A tela coloca o compositor estadunidense George Gershwin rodeado de mulheres bonitas, vinho, cafés, garçons e os clichês parisienses, como a Torre Eiffel e os taxistas mal-humorados, como se ele mesmo fosse o protagonista da sinfonia de sua composição de mesmo nome²⁹. O personagem principal, aliás, é um pintor norte-americano que vive na capital francesa na tentativa de estar mais próximo do circuito artístico. Na tela, ele está representado na figura de seu próprio autor: com uma fisionomia apática e olhos tristes e distantes. A elegância parisiense emoldura o artista em diáspora. O artista desterritorializado no centro de uma série de referências à capital cultural da Europa desvia o olhar como se ansiasse a volta para a América.

A figura do artista em viagem, em deslocamento, em trânsito persegue também o próprio autor da obra. O mexicano Miguel Covarrubias, paralelamente ao

²⁹ *An American in Paris*, classificada como *ballet rapsódia*, procurava fazer um apanhado de sons das ruas parisienses e captar a atmosfera francesa. A orquestra levou 4 anos para ser composta – desde a primeira viagem de George Gershwin para Paris até seu retorno a Nova York, quando, em agosto de 1928, finalizou-a.

trabalho de pintor, foi caricaturista e desenhista de grandes publicações norte-americanas como a *Vanity Fair* e a *The New Yorker*, além de desenvolver estudos de antropologia na Ásia, mas sempre indo e vindo dentro do próprio país – privilégio não concedido a grande parte de seus conterrâneos que, ou optavam por não voltar à pátria, ou eram censurados pelos seus governos – a exemplo de Carlos Fuentes, escritor que compartilhou da causa cubana, na figura de um intelectual ativista, assim como o fizeram os escritores latino-americanos pertencentes à geração do *Boom*.

2.1 CORTÁZAR: UM INTELECTUAL LATINO-AMERICANO EM TRÂNSITO

*Pátria de longe, mapa,
mapa de nunca.
Porque o ontem é nunca
e o amanhã amanhã.*

*Guardo um cheiro de trevo,
Uma rua com árvores,
uma contagem de mãos,
uma luz sobre o rio.*

*Pátria, cartas que chegam
e outras que voltam,
pássaros de papel
sobre o mapa voando.*

*Porque o ontem é nunca
e o amanhã amanhã.³⁰
Julio Cortázar*

Paris sempre se destacou como centro cultural, não só pela grande oferta museográfica, mas por ter sido ponto de encontro de escritores, artistas e intelectuais em momentos artísticos tal qual o romantismo, por exemplo. Na década de 60, foi terreno fértil para os intelectuais latino-americanos. A cultura do

³⁰ Poema inédito intitulado “A Pátria”, publicado no livro *Papéis Inesperados* (2009), na subunidade “Poemas”. O texto é datado por 1980.

divertimento e ascensão das artes acontecidas na Belle Époque faziam brilhar os olhos dos escritores do Cone Sul (leitores ávidos de Baudelaire, Rimbaud, Balzac) que mudaram em peso para capital francesa nessa época, conforme Mario Vargas Llosa assinala no prólogo de *O Dicionário Amoroso da América Latina* (2006). Ele mesmo declarou que foi na cidade-luz que ocorreu a sua descoberta particular da América Latina. Octavio Paz, pelo mesmo motivo, nomeou a cidade-luz “capital da literatura latino-americana”. (*apud* VARGAS LLOSA, 2006, p. 7) Assim também, declaradamente ou não, ocorreu com outros intelectuais latino-americanos – foi no distanciamento crítico e não na vivência que descobriram os laços invisíveis que uniam certas partes de um mosaico no hemisfério sul:

(...) a maioria dos escritores mais importantes da região havia vivido, vivia ou passava por Paris, e os que não faziam, de uma maneira ou de outra, eram descobertos, traduzidos e promovidos na França, e por conta disso a América Latina reconhecia e começava a ler seus próprios escritores. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7).

Desvendava-se, velada por trás do autoritarismo e violência que marcavam as revoluções prementes em pontos distintos do continente, a existência de, nas palavras de Vargas Llosa, uma “literatura nova, rica, pujante e inventiva, que, além de fantasiar com liberdade e audácia, experimentava novas maneiras de contar histórias e queria desconstruir a linguagem narrativa”. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7). Ao mesmo tempo, a América Latina era assunto ordinário não só pela literatura: “A revolução virou artigo de consumo. A América Latina entrou em moda.” (GARCÍA MARQUEZ, 1989, p. 338)

A usurpação cruel dos recursos abundantes dos países latino-americanos ainda desterritorializados na época do Renascimento eram vingados na atitude reversa – viver na Europa possibilitava uma redescoberta do Novo Mundo, mesmo

que de longe – e era também objeto de descoberta: “Quinhentos anos depois de descobrir – e criar – o Novo Mundo, a Europa é agora um novo mundo, em processo de descobrir-se e criar-se.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 143). O imaginário europeu, que à época de Colombo teve um espaço-chave na constituição da América Latina, passou a viver do questionamento. Bella Jozef discute no ensaio *O lugar da América* (2005) justamente essa nova configuração do espaço, da identidade e da representação dessa identidade no continente, lembrando que toda descrição da América contemplava visões de mundo tipicamente europeias e condensadas em um fio narrativo controlado pelo colonizador:

Colombo recusa-se a ver a alteridade radical que a América apresenta, preferindo manter seus sonhos de que estaria próximo ao Oriente ou, ainda, ser a América o Paraíso terrestre. Recusa as evidências e não reconhece o continente que descobriu, nega a nova descoberta, para extrair dela imagens capazes de expressar os seus antigos sonhos. [...] Pensar a América Latina era fundar a América que foi, assim, inventada antes de ter sido descoberta. O processo de descrição do continente envolvia basicamente a manutenção do universo europeu e não o conhecimento da América. (JOZEF, 2005, p. 115-116)

Daí a proximidade com que caminham os conceitos de identidade, alteridade, subjetividade e espaço dentro do continente. O que tornava os escritores latino-americanos completos e capazes de assumir uma postura moderna diante das letras era a assunção de uma experiência europeia, na tentativa de solapar esse discurso hegemônico calcado em representação e poder. Compreender esse discurso e reescrevê-lo sem cair na reivindicação passional por um espaço próprio parecia somente ser possível com a vivência no velho continente, preferivelmente, na capital francesa, cidade verbetizada³¹ por Vargas Llosa em dicionário sobre o continente

³¹ “[...] Quando por fim consegui realizar meu sonho de viver na cidade, a primeira coisa que aprendi na França foi, na verdade, descobrir a América Latina e descobrir a mim próprio como latino-americano. Não exagerava: aqui os artistas e escritores da América Latina se conheciam, se tratavam e se reconheciam como membros de uma mesma comunidade histórica e cultural, enquanto que, lá, vivíamos emparedados dentro dos nossos países, atentos ao que acontecia em Paris, Londres ou

latino-americano e, por coincidências linguísticas, posicionada anteriormente ao verbete “Pátria”:

O patriotismo se assemelha a uma forma benéfica do nacionalismo – pois a “pátria” parece mais antiga e respeitável do que a “nação”, esse ridículo mecanismo político-administrativo manufaturado por políticos ávidos de poder e intelectuais em busca de um mestre, ou seja, de um mecenas, isto é, de mamatas. Ele é, de fato, um pretexto perigoso, mas eficaz para as guerras que dizimaram o planeta não sei quantas vezes, movidas por pulsões despóticas que consagraram a dominação do forte sobre o fraco, e é também, principalmente, uma cortina de fumaça igualitarista, cujas nuvens deletérias misturam todos os seres humanos em uma só coisa diferenciada, que se funde no mais acidental dos denominadores comuns: o de nascimento. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 258)

A definição de pátria associa-se a uma indagação premente num momento político em que se instaurava um outro tipo de leitor – ávido não mais por um deleite literário, mas aquele que encara o livro com uma “atitude interrogativa; para ele os livros que escrevemos [...] são também projeções *suis generis* da história, são como as flores de uma planta que não pode ser ignorada, posto que esta planta se chama terra, nação, povo, razão de ser e destino.” (CORTÁZAR, 2001, p. 2008) Aí a pista para o sucesso editorial e de crítica da literatura latino-americana produzida não somente na França: a literatura latino-americana aparecia como “a mais formidável perguntadora de que temos memória entre nós [...]. Ler um livro latino-americano é quase sempre entrar num terreno de ansiedade interior, de expectativa e às vezes de frustração diante de tantas interrogações explícitas ou tácitas.” (CORTÁZAR, 2001, p. 210)

Apelava-se para essa nova literatura, quase que em uma atitude de autossalvação diante da opressão, da censura e do medo provocados pela overdose de ditaduras latino-americanas que tomava conta do cenário político do começo da

Nova York, sem ter a menor ideia do que acontecia nos países vizinhos e, às vezes, nem no nosso. [...]” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 256)

segunda metade do século XX, para o exílio – uma solução forçosamente pautada na esperança de reajuste da vida e readequação da escrita à vida de exilado. Nesses novos parâmetros, Cortázar distinguiu a atitude pátria desses exilados em dois tipos de escritores: “[...] os que partem quase proustianamente do exílio para uma nostálgica busca da pátria perdida; há os que dedicam sua obra a reconquistar essa pátria, integrando o esforço literário na luta política.” (CORTÁZAR, 2001, p. 150). Os dois casos, apesar de diferentes, convergem numa visão predominantemente negativa sobre o exílio. Ainda assim, Paris era a pupila dos olhos desses desterrados: que tipo de fascínio e encantamento promovia uma capital que, não só nos contos e romances cortazarianos, confundia-se com a capital argentina; uma capital que de tanto afastar aqueles que ali se instalavam de seu local de origem os aproximava – entre si e de seu berço?

Por ter sido ponto de encontro de grandes escritores no século XIX, os cafés franceses seriam uma espécie de oásis na miragem Europa – um espaço intelectual para intelectuais e com um magnetismo transfigurado num diploma, de acordo com Cortázar, muito mais valioso que o acadêmico. Cortázar, em resposta a Omar Prego, jornalista uruguaio, no livro de entrevistas *O fascínio das palavras*, de 1991, revelou que os dez anos que viveu na Europa foram marcados por uma significativa plasticidade, por descobertas que, à medida que os anos foram passando, foram sendo assimiladas:

- Durante muitos anos, Paris me garantiu a liberdade que só esse anonimato dá, anonimato que tanto desespera a quem consideram importante em seu país. Continuo acreditando que não ser ninguém numa cidade que é tudo vale muito mais que a fórmula contrária. (CORTÁZAR *apud* VARGAS LLOSA, 2006, p. 118)

O magnetismo cultural exercido por Londres e Paris resultou numa guerra fria entre os intelectuais que viviam na Europa e os que viviam na América Latina, visto que todos tinham o mesmo objeto de análise: o próprio continente. Muitas foram as razões que “prenderam” dezenas de escritores na Argentina, no Brasil ou em quaisquer outros países do continente, o que, na opinião de Julio Cortázar, não prejudicou o intercâmbio de conhecimento e muito menos diminuiu o abandono de uma atitude colonial frente ao continente europeu, como respondeu a Omar Prego na entrevista em que discutem acerca do romance:

O.P.: De certa forma, é o que você diz ironicamente neste seu texto publicado no livro *Monsieur Lautrec*, do cartunista uruguaio Hermegildo Sabat: ‘De nós, conheceu os *filis-à-papa*, os filhos de velhos ou novos ricos rioplatenses, que desembarcavam na França para completar a sua educação sentimental e preparar esse regresso que lhes daria um diploma não escrito, mas muito mais prestigioso que o das universidades.’ O que aconteceu, e não estou dizendo nada novo, é que esta década de ditaduras, perseguições e assassinatos multitudinários em nossos países permitiu que nós, exilados, paradoxalmente descobríssemos a Pátria Latino-Americana na Europa, deixando de lado os pequenos nacionalismos.

J.C.: Eu acho que isso é profundamente positivo, na medida em que não se transforme em um nacionalismo que negue a Europa de uma forma ruim, dizendo – como se diz na América Latina – que é um continente de civilizações cansadas, que não temos nada a aprender com os europeus, que todo futuro está na América Latina, esse tipo de banalidade que no fundo encobre grandes fraquezas, e que não são banalidades nada positivas (...) simplesmente desprezar o que antes se sonhava conhecer, possuir, dominar. (PREGO, 1991, p. 83, 84).

Anos antes, porém, sabendo que calcava sua escrita num universo paradoxal, no período em que se distanciou e foi também protagonista da diáspora, como ele mesmo se intitula, contrariou-se no texto "América Latina: exílio e literatura", originariamente, um colóquio sobre a literatura latino-americana de 1978, em Cerisy-la-Salle, publicado posteriormente no terceiro volume de *Obra crítica*, organização de Saúl Sosnowski:

[...] é tristemente irônico verificar que os escritores exilados no estrangeiro, tanto jovens como veteranos, mostram-se em conjunto mais fecundos que

aqueles que as condições internas encurralam e fustigam, muitas vezes até o desaparecimento ou a morte [...] (CORTÁZAR, 2001, p. 150).

Julio Cortázar saiu da Argentina em 1951, por conta própria, e voltou com frequência ao país de origem, mas só em 1974 se viu obrigado a considerar-se exilado, quando, na ocasião de publicação de um livro de contos, a Junta Militar Argentina proibiu a edição argentina, com a condição de supressão de dois relatos considerados lesivos – um acerca da desaparecimento de pessoas no território argentino, outro acerca da destruição da comunidade cristã do poeta nicaraguense Ernesto Cardenal na ilha de Solentiname. Quase num “jogo do contente” em resposta à censura, Cortázar apostou na positividade de seu segundo exílio, como de fato a atitude de isolamento se tornou para grande parte dos frutíferos escritores instalados na França, um aspecto positivo na sua escrita:

[...] embora meu exílio físico não seja de maneira alguma comparável ao dos escritores expulsos nos últimos anos dos seus países, já que parti por decisão própria e ajustei minha vida a novos parâmetros ao longo de mais de duas décadas, o meu recente exílio cultural, que corta definitivamente a ponte que me unia a meus compatriotas como leitores e críticos dos meus livros, um exílio insuportavelmente amargo para alguém que sempre escreveu como argentino e amou o argentino, não foi para mim traumatismo negativo. Saí do choque com o sentimento de que agora sim, agora a sorte estava verdadeiramente lançada, agora seria batalha até o final. (CORTÁZAR, 2001, p. 151).

O exílio, essa “interrupção do contato de uma folhagem e de um enraizamento com o ar e a terra conaturais, é como o brusco final de um amor, é como uma morte inconcebivelmente horrível [...]” (CORTÁZAR, 2001, p. 149), o que inevitavelmente converte-se numa espécie de “penumbra intelectual e criativa” da qual poucos escritores conseguem se desvencilhar. O conflito permanece latente na escrita desterrada, mas conserva a tentativa de inverter os polos da noção estereotipada do exílio:

O fato está aí: expulsaram-nos das nossas pátrias. (...) O exílio e a tristeza andam sempre de mão dada, mas com a outra mão procuremos o humor: ele nos ajudará a neutralizar a nostalgia e o desespero. As ditaduras latino-americanas não têm escritores, e sim escribas: não nos transformemos em escribas da amargura, do ressentimento ou da melancolia. (CORTÁZAR, 2001, p. 152).

A tomada de consciência sobre a condição de exilado, de acordo com Cortázar, transfere ao escritor e intelectual latino-americano uma responsabilidade de lucidez já em processo para grande parte dos quais optaram pelo exílio: pouco se pode fazer com tinta e papel contra a máquina do imperialismo, mas a linguagem, esse material plástico e servil aos homens das letras, aí está para ser sensibilizada e injetada com uma corporeidade insubstituível nascida da ficção, diferentemente do que o jornalismo está acostumado a fazer. Resta ao escritor exilado, de acordo com Julio Cortázar, escrever e revisar-se a si mesmo.

No cerne dessa discussão, surge, inevitavelmente, o posicionamento de Edward Said acerca de “O papel público dos escritores e intelectuais”, publicado em 2007 no livro *Humanismo e Crítica democrática*. Qual é o papel do intelectual hoje? E qual o foi, no período em que esses escritores latino-americanos experimentaram o exílio?

O papel do intelectual é, num modo dialético, oposicionista, revelar e elucidar a competição a que me referi antes, desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível. Pois há uma equivalência social e intelectual entre essa massa de interesses coletivos dominadores e o discurso usado para justificar, disfarçar ou mistificar as suas operações, prevenindo ao mesmo tempo as objeções ou questionamentos que lhe são feitos. (SAID, 2007, p. 164-165)

Entre as inúmeras lutas que o intelectual trava com o discurso hegemônico, com a sociedade (ou por ela), três são eleitas por Said aquelas que mais estão sujeitas a intervenção e elaboração intelectual. A primeira seria “impedir o desaparecimento do

passado” (2006, p. 170), principalmente frente a velocidade da mudança no mundo pós-moderno. A isso, soma-se que o “papel do intelectual é apresentar narrativas alternativas e outras perspectivas da história que não aquelas fornecidas pelos combatentes em nome da memória oficial, da identidade nacional e da missão.” (2006, p. 170) Enquanto a terceira luta passaria por uma questão pontual e contemporânea vivenciada diretamente pelo teórico, a questão da Palestina, a segunda parece profícua aos escritores latino-americanos da década de 60, dentre os quais Cortázar, personagens agentes dentro do quadro da Revolução Cubana: a “construção de campos de coexistência, em lugar de campos de batalha, como resultado do trabalho intelectual”. (2006, p. 171)

Dadas as ruínas em que se instaura o intelectual da metade do século XX em diante, para Edward Said, ele acaba por materializar uma articulação pública que, sem sua presença, quem sabe não tivesse voz e optasse por silenciar. O escritor assume os atributos de intelectual e cimenta suas bases estéticas no social, numa “tensão inconciliável”. É sua função ilustrar alternativas e multiplicar os palanques disponíveis que permitem amplificar as discussões de que faz parte – e que, em tempo de pós-modernidade, são vários. Como um escritor que não se submete às leis, o intelectual acaba se transformando então em “talvez um tipo de contramemória, com seu próprio contradiscurso que não permitirá que a consciência desvie o olhar ou caia no sono.” (SAID, 2007, p. 172)

A saída, o exílio, a mudança para os grandes centros culturais potencializava essa função e colocava os escritores e intelectuais, ou os que assumiam sua dupla condição, na posição de mediadores de conhecimento entre os trópicos e a vanguarda sempre iminente na Europa Ocidental. Em contrapartida, os radicados na capital francesa, entre eles, Cortázar, especialmente, recebiam todo o tipo de crítica e infortúnio por, do conforto europeu, ousar discorrer sobre a situação latino-americana. Via-se na atitude de quem ficou uma excessiva valorização da pátria, da nação, sobre a qual Vargas Llosa discorreu:

Por trás do patriotismo e do nacionalismo brilha sempre a maligna ficção coletivista da identidade, essa espécie de arame farpado ontológico que pretende aglutinar, numa fraternidade inabalável, os 'peruanos', os 'espanhóis', os 'franceses', os 'chineses'... Vocês e eu sabemos muito bem que essas categorias são abjetas mentiras que lançam uma capa de esquecimento sobre as diversidades e as incompatibilidades múltiplas. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 258).

Essa mesma ficção coletivista, Octavio Paz adjetivou de “passatempo intelectual ou produto do ócio de sociólogos” (*apud* VARGAS LLOSA, 2006, p. 262). A obsessão pela identidade latino-americana intentava descobrir uma unidade quando, na verdade, não se pode renunciar sua diversidade. É isso que faz dela um “protótipo do mundo”, como disse Vargas Llosa: “A América Latina é, também, encruzilhada e personificação do mundo inteiro.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 142). A verdade hegemônica, ora contestada na grande corrente de –ismos que invadiu o início do século XX, ainda estava, na década de 60, longe de ser totalmente clara para os latino-americanos, como hoje o é (?) – ou um pouco mais quem sabe. Os intelectuais latino-americanos residentes na Paris da década de 60 tinham por missão mediar o deslocamento dessa visão europeia para uma visão periférica (sem que essa acepção fosse pejorativa) do discurso latino-americano. Morar em Paris era espaço para descobrir a alteridade própria – era transformar-se em estrangeiro e depois novamente transmutar-se latino-americano, era desvencilhar-se do jogo político presente na América e descobrir que “o mesmo continente que [...] é a própria encarnação do subdesenvolvimento exhibe ao mesmo tempo um altíssimo coeficiente de originalidade literária e artística.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 9). Mas que significava ser um latino-americano? Para Vargas Llosa,

Em primeiro lugar, ter consciência de que as demarcações territoriais que dividem nossos países são artificiais, ucasses políticos impostos de maneira arbitrária na época colonial e que os líderes da emancipação e os governos republicanos, em vez de repararem, legitimaram e às vezes agravaram, dividindo e isolando as sociedades cujo denominador comum era muito

mais profundo que as diferenças particulares. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 7).

A América, na ocasião do descobrimento, foi uma “invenção a mais, incorporada, junto com a pólvora, imprensa, papel e bússola, ao efervescente nascimento da Idade Moderna.” (GALEANO, 1976, p. 28). No século XX, a capacidade inventiva incorporou-se ao próprio processo de criação do latino-americano e transformou o antes colonizador em objeto de escrita. A subversão latino-americana ganhou um espaço e reconfigurou o próprio espaço: o motim passou a ser ateliê “onde se produzem discursos de todo tipo embora basicamente ‘obras criativas’” (JOZEF, 2005, p. 123), já as academias estadunidenses e europeias passaram a ser “espaço onde se produz ‘pensamento’ e teorias universais e que servem para interpretar esses discursos” (JOZEF, 2005, p. 123).

Hoje, de fato, o continente latino está fértil de manifestações artísticas de extrema elaboração que nada deixam a desejar para os povos detentores do conhecimento na época da expansão marítima e – agora sim – legitimizadas e carregadas de outros valores:

Trata-se da revalorização das literaturas marginais para produzir novos corpus e repensar o cânone, o tema das identidades incorporando a fragmentação, a pluralidade, e as identidades culturais a partir de bases e princípios que ultrapassem o Estado-nação. A redefinição da identidade mostra um duplo movimento no processo de reformulação do imaginário nacional. (JOZEF, 2005, p. 124)

Dicionários postulam identidade como uma definição das características que permitem individualizar o indivíduo, torná-lo diferente do outro – ou, no caso da América Latina, do outro continente. Mario Vargas Llosa, fazendo coro a demais escritores conterrâneos, escreveu sobre essa pretensão “tão inútil quanto impossível”, já que, por mais que se intente por isso, seja uma característica

individual, da qual as coletividades são isentas, justamente por serem uma mescla, uma mistura de identidades individuais. A mais prolongada das lutas por esse motivo dividiu em dois grupos os historiadores da América – de um lado hispanistas, de outro, indianistas. Um grupo acredita ter sido a Europa a responsável por iniciar a verdadeira história da América Latina, o outro, acredita na genuinidade dos povos pré-colombianos e na contribuição dos nativos para constituição da identidade autêntica do latino-americano. Mario Vargas Llosa reflete que “qualquer empenho em fixar uma identidade única para a América Latina tem o inconveniente de praticar uma cirurgia discriminatória que exclui e abole milhões de latino-americanos (...)”. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 9). E é justamente a convergência dos antecessores de toda e qualquer cultura do mundo que faz da América, um amálgama:

Não é exagero dizer que não há tradição, cultura, língua e raça que não tenha contribuído com alguma coisa para esse fosforescente turbilhão de misturas e alianças que acontece em todos os aspectos da vida na América Latina. Esse amálgama é a riqueza. Ser um continente que carece de identidade porque tem todas elas. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 9).

Bella Jozef talvez tenha sido bem-sucedida ao definir o nosso continente nessa afluência de verbetes: “A América é espanhola, o que pretendem negar os fundadores, é índia, coisa que pretendem negar os filhos dos fundadores, é cosmopolita, coisa que pretendem negar os netos dos fundadores. A América é a soma das negações.” (2005, p. 125) E continuou:

[...] é o lugar em que a questão da identidade tem a ver com o discurso, em que as categorias homogeneizadoras não anulam a especificidade, onde se resiste às descaracterizações para, ao selecionar suas matrizes regionais, conseguir construir linguagens originais e, através do discurso da modernidade, desmascarar as estruturas hegemônicas num processo desconstrutivo embebido em visões plurais. O lugar da América é aquele em que, a partir das tradições centrais, os chamados gêneros marginais, os saberes residuais das culturas regionais ocupam espaços cada vez mais amplos até plasmar metáforas sociais inquietantes. (JOZEF, 2005, p. 126)

A Cortázar, restou uma censura nada velada por não se integrar fisicamente a essa soma das negações e, aos olhos de todo o tipo de crítica, que, censurando-o, negavam-no como latino-americano. Às provocações, respondia não ser um militante político e ter horror ao patriotismo, “porque pretende submeter os indivíduos a uma fatalidade quase astrológica de ascendência e nascimento” (CORTÁZAR, 2011, p. 231), em resposta a uma série de perguntas de caráter ideológico e político formuladas pela jornalista Rita Guibert, em nome da *Life*, revista sobre a qual negou publicamente publicações atribuídas ao seu nome e com a qual mantinha uma relação certamente conflituosa. A série de perguntas foi publicada como parte da subunidade denominada “Circunstâncias”, no livro *Papéis Inesperados* (2011).

O escritor já havia revelado uma certa angústia acerca da sua ausência física no continente no texto que abre o terceiro volume de sua obra crítica. Intitulada de “Carta a Roberto Fernández Retamar”, a reflexão sobre a situação intelectual do latino-americano contemporâneo assumiu a forma de conversa e o tom de um ensaio “para não ser encadernada” como outra dissertação qualquer. Ao tom da carta, soma-se a condição, conforme Cortázar mesmo descreve, de cronópio e, apesar de saber que *era* um intelectual latino-americano, não deixaria a nacionalidade ou vocação serem razões determinantes de suas palavras. Grande parte de seus compatriotas seguiu pelo escapismo intelectual e Cortázar teria feito o mesmo caso tivesse optado por viver na Argentina. Para ele, o prêmio por agir ao contrário dos outros, foi ter acompanhado da Europa a Revolução Cubana. Argumentava que era tudo uma questão de visão, já que a tecnologia já não o impedia de ter acesso a todo e qualquer tipo de informação – e só na Europa foi

possível ter uma visão (des)nacionalizada das revoluções que aqui aconteciam, sem se render à exaltação gratuita dos valores da terra simplesmente, afinal

O desenraizamento reforça a imagem do intelectual como aquele que mantém a devida distância de tudo, situando-se numa região fronteiriça que lhe permitiria alcançar a imparcialidade, independente de seu engajamento na defesa de etnicidades marginalizadas. (in: FIGUEIREDO, 2004, p. 136, 137)

Ele admite que, provavelmente, se tivesse ficado na Argentina, sua maturidade de escritor tivesse sido traduzida de uma maneira mais satisfatória aos olhos dos historiadores, mas menos provocativa, certamente. Soma-se a isso a coerente fala a respeito:

À margem da circunstância local, sem a inevitável dialética do *challenge and response* cotidianos representados pelos problemas políticos, econômicos ou sociais do país, que exigem o compromisso imediato de todo intelectual consciente, seu sentimento do processo humano torna-se por assim dizer mais planetário, passa a operar por conjuntos e por sínteses e, se perde a força concentrada num contexto imediato, atinge em compensação uma lucidez às vezes insuportável, mas sempre esclarecedora. (CORTÁZAR, 2001, p. 31).

Foi necessário distanciar-se, como Mario Vargas Llosa legitimizou:

Não se pode entender a América Latina sem sair dela e observá-la com os olhos e, também, os mitos e os estereótipos que dela têm sido elaborados no estrangeiro, porque essa dimensão mítica é inseparável da realidade histórica de uma comunidade. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 10).

À melhor moda Cortázar, esta fala traduz a sua mudança para a Europa: “da Argentina saiu um escritor para quem a realidade, como imaginava Mallarmé, devia culminar num livro; em Paris nasceu um homem para quem os livros deverão culminar na realidade.” (CORTÁZAR, 2001, p. 34). É a transparência do compromisso de escritor com a realidade, o caminho ideológico coincidindo com o

retorno de um cidadão latino-americano ao seu passado, passado correspondente a um espelho. O mesmo espelho com o qual se encontra Marco Polo em sua viagem descrita por Calvino:

Aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28).

É no distanciamento crítico³², emprestando-se o termo das artes, que se encontra a reflexão inteligente, não cega pela paixão patriótica impulsionada por fatores inconscientes. O hábito nos torna inertes – a distância reaviva a percepção. A combinação de fatores como a ausência de um público estável, a assunção da dupla condição de escritor e intelectual e o distanciamento do *locus* ao qual se empresta a voz espelham uma inventividade crítica nesses escritores e intelectuais:

[...] *inventam-se* metas de forma arrebatadora – no uso literal da palavra latina *inventio*, empregada por retóricos para enfatizar o ato de descobrir de novo, ou montar a partir de desempenhos passados, em oposição ao uso romântico de invenção como algo que se cria a partir do nada. Isto é, propõe-se a hipótese de uma situação melhor a partir de fatos históricos e sociais conhecidos. Assim, com efeito, isso capacita desempenhos intelectuais em muitas frentes, em muitos lugares, muitos estilos que mantêm em jogo tanto o senso de oposição como o senso de participação engajada que mencionei há um momento. Portanto, o filme, a fotografia e até a música, junto com todas as artes da escrita, podem ser aspectos dessa atividade. (SAID, 2007, p. 169)

O motivo pelo qual significa muito e pouco ser intelectual hoje, conforme aponta Silvano Santiago, em entrevista a Eneida Leal Cunha

³² Entende-se o conceito de distanciamento crítico como o postulado por Anatol Rosenfeld (1977, p. 149), ao observar o teatro de Bertold Brecht: é necessária a manutenção da lucidez do público, em vez da identificação e vivência estimuladas pelo teatro burguês. Em analogia à proposta estética de Cortázar, prevê-se uma atitude lúcida diante do nacionalismo exacerbado.

e Wander Melo Miranda, em 2006³³, vai ao encontro dessa reflexão:

Significa muito, porque ele desenvolve um pensamento reflexivo, muitas vezes distanciado dos problemas mais imediatos da realidade, e esse pensamento é um pouco como o vinho – amadurece muito bem. Amadurece melhor do que o pensamento meramente descritivo, que procura abordar os temas da atualidade com uma atitude pragmática, imediatista, ou, simplesmente, realista. Acho que o intelectual está sempre ganhando, na medida em que seu escrito não tem obrigatoriamente compromisso imediato com o presente. O intelectual trabalha *sobre* o presente. Ele raras vezes trabalha *com* o presente. Nesse sentido, o seu trabalho também vale muito pouco, porque se você procura certo imediatismo no efeito que ele produz muitas vezes dá com os burros n'água. (CUNHA, 2008, p. 171)

O imediatismo, nesse sentido, tem sintoma catártico e é muito similar a um automatismo do pensamento – inimigo da reflexão sensata. Carlo Ginzburg, no livro *Olhos de Madeira*, ao refletir sobre o distanciamento, sobre o estranhamento, retoma o crítico russo Viktor Chklovski para repudiar o automatismo e a percepção automatizada e exaltar o estranhamento como um procedimento da arte: “para ver as coisas devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma adivinha.” (GINZBURG, 2001, p. 22) – pensamento que se completa com o de Cortázar:

(...) apelo para um distanciamento expresso, apoiado nas forças internas que tantas vezes salvaram o homem do aniquilamento total, e que se manifestam, entre outras formas, no senso de humor, esse humor que ao longo da história da humanidade serviu para veicular ideias e práxis que sem ele pareceriam loucura ou delírio. (CORTÁZAR, 2001, p. 151).

É por meio do distanciamento e com uma boa porcentagem de humor, que a lucidez cortazariana nas análises – mesmo que fantásticas – do povo latino-americano assume um caráter nada óbvio, nada habitual. Não se quer aqui adentrar numa questão de julgamento de valor. Outros tantos escritores latino-americanos, a

³³ Entrevista publicada em edição especial sobre o intelectual brasileiro Silviano Santiago – sob organização de Eneida Leal Cunha – *Leituras críticas sobre Silviano Santiago* (2008).

exemplo de Eduardo Galeano, Vargas Llosa, Octavio Paz também tiveram, no seu momento de exílio, uma lucidez reveladora e automaticamente metabolizada em seu trabalho ficcional. Trata-se de Julio Cortázar e de como sua saída da América Latina contribuiu para um processo de diferenciação dos que aqui ficaram; trata-se do distanciamento da pátria que, confrontado a uma visão europeia, transmutou-se numa visão lúcida e dupla – a visão de um descobridor da América, séculos depois:

A literatura é algo que nasce do encontro de uma vontade da linguagem com uma vontade de utilizar esta linguagem para criar uma nova visão do mundo, para multiplicar um conhecimento para descobrir. Na realidade, um escritor é sempre um pequeno Cristóvão Colombo, isto é, alguém que sai para descobrir com as suas caravelinhas de palavras e... bem, o grande escritor descobre a América; mas nem todos são Colombo. (CORTÁZAR, 2001, p. 22)³⁴

O nomadismo intelectual e o contato com as teorias que fizeram com que Cortázar desenvolvesse uma dupla visão sobre a arte, a literatura e a crítica, transformou também Cortázar em um Colombo descobridor da América – não como detentor da verdade, mas como um elo entre a metrópole e a sua origem, afinal estaria ele liberto das concepções provincianas ao qual estaria submetido caso vivenciasse suas origens:

Cria-se a expectativa de que, liberto das amarras dos laços nacionais, vivendo na Europa ou nos Estados Unidos, o intelectual periférico possa ver com mais clareza a complexidade da relação dos indivíduos com sua terra de origem, lançando luz sobre o problema das identidades culturais, inclusive no que diz respeito ao país onde vive. O preço da maior visibilidade de sua produção é o afastamento do foco, a palavra cosmopolita, apartada de uma ação política local e, portanto, livre de um tipo de militância que a colocaria à prova. Considera-se que, longe dos problemas concretos do Estado-nação de origem, o intelectual, como cidadão do mundo, poderia tomar posições em defesa de uma determinada cultura ou de uma determinada etnia, sem o perigo de envolver-se demais (...). (MARGATO, 2004, p. 137)

³⁴ Citado por Saul Sosnowski no prólogo intitulado *Julio Cortázar diante da literatura e da história*. As palavras foram proferidas em entrevista a Xavier Argüelo, na entrevista “As palavras são como pequenas caravelas que servem para descobrir novos mundos, Nicaráuac”, III, no. 7 (1982), p. 141. (CORTÁZAR, 2001, p.22)

E poucos, nesse sentido, conseguiram ultrapassar os limites das amarras ideológicas para, junto com a militância, produzirem arte, além de efetivamente escreverem sobre a arte. Cortázar, entre a criação e a crítica, foi também militante – mas antes de tudo se dizia escritor – e, na escrita do exílio, reconheceu seu lugar: “Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá.” (CALVINO, 1990, p. 15) Ameaçado pela lateralidade, pela margem e pelo exílio, Julio Cortázar assumiu sem culpa o papel de intelectual excêntrico e, diante do espelho em negativo, devolveu suas descobertas ao mundo em formato de linguagem poética.

2.2 CRÍTICO-ESCRITOR – UM LEITOR QUE INVENTA

*[...] numa operação combinatória
na qual o morto de braços
é outra indagação que recomeça
ante um espelho que denuncia
ou quem sabe altera as silhuetas³⁵
Júlio Cortázar*

As identidades móveis que sustentam a condição daquele que escreve na metade do século XX perpassam três possibilidades: *escritor, crítico e intelectual*. Em que instância a múltipla identidade de crítico e escritor, afora a condição de intelectual já discutida, inscreve-se no texto de Julio Cortázar? Como se estabelece a fronteira entre o crítico que também seria escritor e o escritor que também escreve *textos críticos*? Seria Cortázar um escritor que também pratica o texto crítico? Ou um crítico que também escreve?

Para Leyla Perrone-Moisés, “O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p 10),

³⁵ Trecho de texto intitulado “Homenagem a Alain Renais”, publicado em *Último Round* (1969).

um reflexo da posição de avaliadores, juízes da história literária, que ocupam alguns escritores. “O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p 10). Essa avaliação de si mesmo e de outros escritores que, no contexto moderno (e pós-moderno) de ruptura e reconstrução do presente, espelha-se numa autocrítica perseguidora de referentes dentro do próprio processo de produção.

Diante da crise, da insolubilidade dessas avaliações e das configurações híbridas e efêmeras de espaço e tempo em que o escritor do século XX sobrevive, surge um outro problema de conceituação: as fronteiras entre o texto poético e o texto crítico – este último instrumento institucional dessas avaliações – em crise desde meados do século. As definições parecem muito nítidas: O *texto poético* seria “aquele que enfatiza seu próprio sistema significante e favorece a criação de sentidos” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 53). De uma maneira geral, o *texto*, objeto literário, do qual excluir-se-ia o *texto crítico*, mero objeto institucional da linguagem, é, de acordo com a teoria barthesiana, “o lugar de uma perda, de um *fading* do sujeito, produção livre e efêmera de sentidos provisórios, lugar de prazer, de significância.” (1978, p. 51), impossível então de servir à academia – o que instaura um hiato entre arte e ciência. Traduz-se a diferença entre os dois:

o que ainda permite a distinção entre o texto poético e o texto crítico é que no primeiro a função crítica é acessória, no segundo fundamental e, inversamente, no primeiro a produção significante é fundamental, no segundo acessória. (1978, p. 53)

A mesma dualidade entre o discurso científico e o discurso artístico permeia uma antítese já instaurada por Theodor W. Adorno, no ensaio “O ensaio como

forma”³⁶ ao falar de um “produto bastardo”, o ensaio. Para o autor, o ensaio se aproximaria de uma autonomia estética, como se a emprestasse da arte, mas ainda não seria arte por ter um fim primeiro desprovido de aparência estética – a pretensão à verdade:

O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p 15)

Estabeleceu-se, naquele momento, uma indefinição e uma ambivalência: o casamento arte e ciência era um amor proibido, impossível de ser concretizado, intuição e conceito não conversavam. Estabeleceu-se uma necessidade de objetivização do conhecimento, enquanto a arte obedeceria ao relativismo – daí o preconceito com que se encara o gênero ensaio na Alemanha pós-guerra de Adorno. Um texto que, “palco de uma experiência intelectual”, se propõe à ciência não pode ser ausente de método – aí a problemática da falta de segurança teórica que a rigidez positivista questionava e apontava nos escreventes. O ensaio refletia a crise da crítica que, diante de uma mudança radical, se via, de acordo com Leyla Perrone-Moisés, constrangida, “sob pena de se constituir como um discurso inócuo e retardatário, tão museológico quanto os ‘monumentos da literatura’ aos quais ela ainda se aplicaria.” (1978, p. 20)

Nessa cena, um objeto estético advém para mesclar-se à rigidez do método e oferecer-se como um caminho, em detrimento do científico, para a crítica: a

³⁶ Encontrado no livro *Notas de Literatura I* (2003).

escritura, um conceito cunhado por Barthes e derivado do discurso pós-estruturalista. “A escritura se alimenta das zonas mortas da individualidade e das ruínas da literatura, essa esplêndida múmia.”, define Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 83) ao falar da importância do trajeto literário do escritor desde as suas obras da juventude – o que desconsidera evolução, progresso, aperfeiçoamento e gira em torno do que a pesquisadora chama de uma “mudança espiralada em torno do mesmo”. A alegoria do espiral desemboca numa outra reflexão já conduzida por Ezra Pound, ainda em 1913: a de que nem mesmo o passado, por mais que a história intente, pode ser conhecido de forma linear: “Pode ser cômodo deitá-lo, anestesiado, na mesa, com datas coladas aqui e ali; mas o que sabemos, sabemos-lo por ondas e espirais, turbilhonando a partir de nós e de nosso próprio tempo.” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1998, P. 31). Nem linear, nem sistemático, nem rígido, o *texto*, assim como o passado, não pode se converter em subordinado às regras da história ou da língua – aí o caráter salomônico do escrever que, sujeito às *regras* da curva, é um ato incapaz de ser inflexível, classificável ou sequencial.

No livro *Texto, crítica e escritura* (1978), a tradutora de Barthes retoma *O grau zero da escritura* (1953), para situar os objetivos dessa escritura, “que, em vez de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á à leitura como um novo ciframento” (1978, p. 20): “dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma)” (1978, p. 31) É a partir desse ponto que a autora verifica que, por renunciar a um referente e a um destinatário, ela, a escritura, deixa de ser instrumental – como a fala é, por exemplo:

A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da

linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 33)

A questão que se presentifica no livro de Leyla Perrone-Moisés é: em que medida a atividade crítica pode se constituir como *écriture*? Ou seja, pode o *texto poético* promover a reflexão sobre um *corpus*? Ou seu oposto, o *texto crítico*, mesclar a linguagem poética à sua peculiar função de constituinte de valor? A pesquisadora encontra, na teoria barthesiana, brechas e, promovendo a distinção entre dois campos teoricamente excludentes, propõe um novo objeto em muito coerente a qualquer mirada sobre a obra cortazariana: a *crítica-escritura*.

Ele se delinea como um objeto instável, transitório, incômodo. A crítica-escritura seria o último passo da crítica em direção à escritura, não ainda o passo decisivo e autoanulador, mas aquele momento ambíguo em que as duas práticas se superpõem. O objeto que se apresenta a nossos olhos teria as características da visão astigmata: uma superposição não-coincidente, esfumada, defasada. E nessa defasagem ainda se poderia ler a crítica. [...] Tal seria o nosso objeto: híbrido, paradoxal, inclassificável, como o sujeito que o produziria: sujeito a cavalo entre dois campos, entre dois mundos, sujeito em crise. Crítico = escritor em crise. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 58-59)

A malha do texto cortazariano, atual que se conserva, sustenta essa característica esfumada, híbrida e quase alegórica do texto que dá suporte à literatura (que tenta ser) resposta a um sujeito leitor fraturado – traço característico da modernidade do qual também compartilha o escritor em crise. O texto de Cortázar, de acordo com seu mais afincado estudioso no Brasil, Davi Arrigucci Jr. (1995), é marcado na essência por uma experimentação contínua, numa “rebelião permanente”, com essa característica esfumaçada:

A presença simultânea da criação e crítica, de teoria e prática do texto, determina uma tensão permanente na obra, distendida entre o polo de uma visão mitopoética endereçada a um alvo transcendente, a cada instante reiterado, e o polo da linguagem que se esforça para atingi-lo, pela via da **invenção**. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 21, **grifo nosso**)

Um crítico que desafia interpretações, códigos e nomenclaturas resiste também à própria classificação como crítico. Seria ele esse *crítico-escritor*, um crítico que pratica a escritura? O crítico-escritor, para Leyla Perrone-Moisés (1978) seria “um ser de aparição e desaparecimento, de prazer e de gozo, de consistência e de perda e, como tal, um exemplo significativo do escritor em crise – o escritor de hoje” (1978, p. 60) A sua dupla classe o promoveria: ele faria parte daqueles poucos que desfrutam de uma dupla condição e a quem se pode chamar de crítico-escritor e *escritor-crítico* – um escritor que também pratica a crítica.

Embora toda a tentativa de homogeneização ou atribuição de valor arruíne a criatividade, a palavra *invenção* soluciona o problema da possível classificação. Diz Leyla Perrone-Moisés que a “ciência contemporânea, fundada na criatividade e na invenção, está mais próxima da arte do que nunca” (1978, p. 24). Michel Butor, que dizia que toda atividade literária nasce num contexto já saturado pela literatura, em 1962, já havia posto em pé de igualdade dois conceitos que não pareciam emparelháveis: *Crítica e invenção* (1962). Um pouco antes, havia empreendido um trabalho de malabarista: em *Historie Extraordinaire* (1961), mesclou citações e textos da autoria do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) aos seus escritos numa espécie de simulação de um sonho baudelairiano, equilibrando de maneira extremamente inventiva crítica e poesia. É ele, para Leyla Perrone-Moisés, um crítico decifrador, um crítico afetuoso, um crítico que reescreve os autores escolhidos, envolvendo-os na própria escritura, o empreendedor de uma *crítica-inventiva* e *afetiva*, que corroboraria à empresa escritural de tecer o texto, frente à crítica de análise e interpretação que desmontaria o texto sem nada a oferecer.

Em entrevistas, produções críticas e na própria obra de ficção, o que se percebe é uma insistência do escritor Cortázar em se impor na condição de teórico da própria obra, justificando a estrutura e o conteúdo e fornecendo ao leitor os aparatos necessários para realmente compreender seu projeto estético. Sobre o processo de criação de *Rayuela* (1953), por exemplo, Julio Cortázar, em entrevista a Osmar Prego, no livro de entrevistas *O fascínio das palavras* (1991), esclarece:

Na verdade, *Rayuela*, é um livro cuja feitura não correspondeu a nenhum plano. É um livro que foi dissecado pelos críticos – a primeira parte, a segunda parte, a terceira, os capítulos prescindíveis – e analisado com extremo cuidado, mas tudo isso com estruturas finais. Só quando tive todas as páginas de *Rayuela* em cima de uma mesa, ou seja, aquela enorme quantidade de capítulos e fragmentos, é que senti a necessidade de pôr um pouco de ordem naquilo tudo. Mas, enquanto escrevia, ou antes de escrever, essa ordem nunca existiu. (PREGO, 1991, p. 99)

A mesma forma de ver o livro como unidade fraca e sólida demais para a perspectiva que se instaurava na coletividade do *Boom* da literatura latino-americana parecia ser o que orientava a produção dos romances que surgiam às teclas (de uma *Remington* ou uma *Olivetti* – ainda) dos escritores, considerados porta-vozes da época. Os leitores, por sua vez, estavam envolvidos numa adesão coletiva a todos os questionamentos que flutuavam por sobre a América Latina e eram elucidados por quem produzia e publicava literatura. *O Jogo da Amarelinha*, tradução do nome *Rayuela*, era um questionamento da linearidade e um resumo do panorama de inquietude que, à época, toda a América Latina vivia. Mais do que perfeitamente estruturado, como normalmente é entendido, *Rayuela*, ou *O Jogo da Amarelinha*, pode ser entendido como um projeto precipitado, de acordo com Cortázar:

Gosto da palavra ‘precipitado’ no sentido químico. E eu acrescentaria ‘cristalização’, porque montanhas de elementos que flutuavam numa espécie de limbo foram cristalizando, uma vez que encontrei o caminho, a via. [...] Esse sair do futuro para regressar ao passado e assim se aproximar

do presente, tudo isso dava ao livro uma plasticidade que achei que não tinha sentido fazer desaparecer, diluir o livro e deixar como em qualquer romance habitual, num desenvolvimento linear. Quero dizer, começar por um momento e terminar em outro extremo. Não: achei que essa podia ser uma opção, e é a primeira forma de leitura. Mas também achei que havia uma segunda opção, de acordo com a qual o leitor poderia saltar de capítulos que estavam muito adiantados para capítulos que estavam muito atrasados. (PREGO, 1991, p. 102)

A estrutura de *Rayuela*, se aqui se permite uma digressão, de fato, suscitou as mais diversas formas de produção nela baseadas, bem como inúmeras tentativas de explicação sobre o processo de criação da mesma. Contrário, no entanto, a tudo isso, coube a Cortázar *crítico e intelectual* desmitificar isso:

[...] *Rayuela* não é de maneira alguma o livro de um escritor que planeja um romance (embora vagamente), senta-se diante de uma máquina e começa a escrever. Não, não é o caso. *Rayuela* é uma espécie de ponto central, ao qual foram se aderindo, somando, colocando, acumulando contornos de coisas heterogêneas, que correspondiam à minha experiência daquela época em Paris [...]. (PREGO, 1991, p. 99)

A analogia ao mundo da luta e do boxe é rica e permeia toda a obra cortazariana explicada pela paixão que sentia pela modalidade – uma maneira de solapar o mundo feminino em que vivia – entre a mãe e duas irmãs – desde o abandono do pai. Referência presente também no título de seu livro, que mais transparece a desconstituição da unidade-livro e mais questiona a situação do escritor contemporâneo, *Último Round* (1969). Nessa publicação, contextualizada adiante, aparece o *crítico* que precisa livrificar sua concepção de literatura.

Para Butor, que encarou uma banca silenciosa e cética, ao apresentar seu trabalho sobre o poeta romântico, o crítico só encontra a realidade que pode transmitir ao escrever um trabalho sobre outro escritor por meio da imaginação: “Se ele tiver pouca, atribuirá aos escritores de outrora o tipo de preocupação que ele tem hoje. [...] Se for capaz de inventar, poderá aproximar-se do que foi. *Imaginar a própria realidade.*” (BUTOR *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 117). A mesma

imaginação capaz de fazer o crítico ir além da crítica, mas corporificar-se também como escritor na empreitada escritural.

A atualidade do que Michel Butor pregava se entrevê na seguinte fala: “Crítica e invenção, revelando-se como dois aspectos da mesma atividade, sua oposição em dois gêneros diferentes desaparece, em prol da organização de novas formas.” (BUTOR *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 126). Novas formas que, líquidas, dissolvem-se em nomenclaturas e tentativas de nomeação, indo ao encontro das teorias pós-modernas de imbricação de formatos e hibridez das formas.

A dissolução não se dá somente no plano do *texto*, visto que o conceito de polifonia se deixa aparecer nas vozes de autor e crítico que dissolvem-se, distinguem-se cada vez menos, quase num assassinio do próprio crítico. Para Leyla Perrone-Moisés (1978), o escritor é aquele que “desloca, que se desloca, que a cada vez imposta diferentemente a mesma voz. [...] o escritor é uma voz: um certo modo de impostar seus enunciados, um certo timbre inconfundível.” (p. 134-135) Não mede quem se dissolve mais: crítico e autor esvaziam-se ao mesmo tempo na escrita apropriada e, com o aval da invenção, renascem – o crítico abastecido de autor, o autor colado de uma nova leitura. Butor explica:

Minha crítica toma um caráter romanesco. O autor se torna pra mim uma ficção, eu o invento lendo-o. Essa atividade romanesca acaba por produzir citações transformadas, às palavras de outro imponho a gramática de minha frase, acrescento episódios novos às obras estudadas. (BUTOR *apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 118).

A esses elementos de pastiche, como a remontagem-colagem, muito próxima do que fez Cortázar em sua própria obra, Leyla Perrone-Moisés chama de intertextualidade. Uma intertextualidade que visa à invenção, palavra também

constantemente retomada por Davi Arrigucci Jr. para definir a *escritura*³⁷ cortazariana: “Uma literatura de **invenção**, marcada na essência pela experimentação contínua de novos rumos. Uma obra em rebelião permanente, em constante transformação [...]. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 20, **grifo nosso**); em outro momento:

A perseguição contínua sempre, tanto no plano dos significantes como dos significados. Isolado um texto qualquer, ela poderá revelar-se em alguns ou todos os estratos que o compõem: já na utilização expressiva dos elementos tipográficos ou da sonoridade, na sintaxe revolucionária ou nas projeções semânticas mais profundas, pondo em xeque o sistema literário no qual se integra e configurando-se como obra de **invenção** radical. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 21, **grifo nosso**)

Para o estudioso, é possível, ainda que num corte superficial, perceber a inventividade na epiderme do texto cortazariano:

Uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma **inventividade** à flor da pele, que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção *poroso* e *aberto* a novas expansões, ao mesmo tempo uno e coeso internamente. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 20, **grifo nosso**)

Essa inventividade, para usar as palavras do próprio estudioso, seria atribuída não só à “tendência à imbricação dos gêneros”, próximo ao que faz Butor, e ao questionamento do próprio gênero, mas também, dada a “condição de poeta douto” – típica da literatura contemporânea –, ao estabelecimento de uma “superconsciência do processo de criação”, numa “tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade”. Essa busca constante que tematiza a obra, a busca e o próprio escritor na condição de crítico, transforma a narrativa numa “circunvolução no labirinto”, ou seja, numa “narrativa problemática”:

³⁷ Davi Arrigucci Jr., ainda no primeiro capítulo de seu compêndio sobre a obra cortazariana, utiliza o termo cunhado por Barthes para decretar a escrita do cronópio.

Não é somente o herói que não consegue alcançar os valores autênticos no fim da busca; ela própria, enquanto linguagem da busca, titubeia quanto ao modo de indagar esses valores adequadamente, ou, pelo menos, apresenta como crítica essa investigação. Incorpora, por isso, a hesitação ambígua à sua técnica de construção: defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma poética da destruição. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 25)

A destruição no nível da escritura estabelece-se graças ao persistente interrogar-se acerca do processo de escritura e, ao ler o outro, discorrer sobre as armadilhas do ato de escrever. Para Davi Arrigucci Jr., a dúvida premente corporificada no decorrer de sua obra crítica e na própria obra de ficção encurrala escrita e autor em um “beco sem saída”, em uma narrativa “escorpiônica”, que, como tal, em atitude suicida, ataca a si mesma quando em perigo. Consideradas uma “tentação suicida da linguagem”, estratégias elencadas por Davi Arrigucci Jr., como a apropriação da linguagem musical (o jazz, no caso de Cortázar), o ato poético e o transformar da escrita em jogo que colocariam Cortázar no centro de rebelião da linguagem, para o pesquisador, o fazem figurar apenas dentro de uma mesma linhagem que vem desde os rebeldes românticos até os vanguardistas do início do século – o que não exime o escritor-cronópio de destacar-se já como um escritor que pensava a obra como uma empresa coletiva, de leitura e escritura, num jogo constante: “O grande trabalho crítico de desmontagem e remontagem só pode ser realizado coletivamente.” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 87)

Em outra publicação, *Valise de Cronópio* (2011), à qual chama de *livro-mosaico*, o professor paulista reuniu dezoito *textos críticos* (se assim podemos classificá-los) fundamentais à obra crítica cronópia em um arranjo não conhecido em língua portuguesa ou em língua espanhola, dada a heterogeneidade dos textos escolhidos. O pesquisador, ao explicar o elenco, lançou mão de dois títulos

sugestivos para explicar a imbricação obra de ficção/ obra-crítica e o reverso: “A invenção como crítica” e “Vice-versa”, que ilustram essa dualidade à qual obedece a condição de *escritor-crítico* e *crítico-escritor* de Julio Cortázar, que, além dessas alcunhas, pode responder ao chamado de *crítico-inventor*. A ficção cortazariana, para Davi Arrigucci Jr., constituiria-se numa

obra que se espia e ameaça, arriscando-se, sob o ferrão da crítica, a não prosseguir, firmando esse namoro com o silêncio que sempre acena com o branco da página, é já uma obra crítica. E essa crítica é um componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura, atuando, por isso mesmo, no jogo das relações internas que multiplicam as direções de sentido. Sendo metalinguagem, toma a própria linguagem da obra como significado, mas se faz também significante, ainda que com o risco de destruir o próprio instrumento da construção artística, ao tornar casa vez mais rarefeito o ar de fora de que também se alimenta o poético. (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 8)

Esse risco iminente de ruína intrínseco à obra cronópia reflete-se, inevitavelmente, na sua obra crítica – não mais de maneira narcisista como na obra ficcional, mas mantendo, como lhe é peculiar, a aversão à linguagem bem-comportada, numa inventiva linguagem que convida à reflexão e à transgressão. Sobre a obra crítica, o pesquisador esclarece:

Desprendido da estrita referência a um alvo exterior a ele próprio, curvado para dois lados divergentes, o discurso crítico de Cortázar, nos seus melhores momentos, é, assim, um discurso biflexo, ambíguo e irônico, a todo tempo mostrando e ocultando aquilo de que trata. Com base nessa duplicidade da linguagem, o balanço lúdico, que sugere seu ritmo de esconde-esconde, aparentemente desvia nossa atenção do alvo real, espanta a mosca, reencarnando-a, por exemplo, na metáfora, e, vai-se ver, plá, está esmagada. (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 12)

É nessa linha que entram em voga os críticos capazes de imaginar, de criar, de sonhar, de inventar e, dessa forma, solapar o discurso científico onde a linguagem vale “também por si mesma, adquire função estética, sem perder a contundência crítica” (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 11), em prol de novos olhares e de

uma nova maneira de ler o outro e de escrever, numa “aventura totalmente nova, um discurso ambíguo e ambivalente, sem predominâncias nem junturas” (1978, p. 96) – uma escritura, uma leitura que promove a releitura atenta do objeto do crítico, com um quê de *inventio*, em oposição à pura *dissertatio*:

Para Butor, o escritor (crítico e inventor) deve ensinar o leitor a ler, excitar sua curiosidade, treiná-lo para uma visão cada vez mais aguda das estruturas textuais, o que o conduzirá a uma visão mais clara das estruturas de mundo, que o leitor poderá assim criticar e fielmente mudar. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 128)

Por que somente descrever analítica e minuciosamente o objeto de estudo, procurando, desesperadamente, encaixá-lo ou filiá-lo a algum movimento literário ou a certas regularidades estéticas? Cortázar, ou qualquer crítico-escritor, tem um quê de surrealista: “Se num cacho de uvas não há duas iguais, por que tenho eu de descrever uma uva baseando-me em outra, em todas as outras, ou supor que ela se presta a ser comida?” (BRETON, 2001, p. 22) A imbricação de gêneros, o investimento afetivo, a montagem e remontagem de signos, num jogo da linguagem, e as constantes citações explícitas e implícitas no interior dos textos cortazarianos, além do próprio caráter de escritura assumido pela obra cronópia, de maneira análoga à escrita-inventiva de Michel Butor, constituem-se parte de um projeto de tessitura de *textos-convite* – eles chamam o leitor à participação no jogo da leitura, “a passar de mero *consumidor* passivo a *consumidor* ativo dentro do texto” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 25). Um leitor que lê, que relê, que, numa atitude inventiva em espelho ao escritor, reconstrói o texto e lhe confere um novo olhar:

A única maneira de ser fiel a um texto antigo é torná-lo presente, é lê-lo com a perspectiva de hoje, primeiramente porque toda pretensão de recuperar a visão de uma época passada é veleidade e, em segundo lugar, porque ler é inventar [...]. Ler é desenvolver a força inventiva de um texto, canalizá-la para uma mudança situada no futuro. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 131)

O *crítico* contemporâneo é esse *leitor* que convida o outro a uma olhadela num caco de espelho para juntos montarem um mosaico. E esses espelhos, Cortázar colecionava. Já nas décadas de 40 e 50, compartilhou da escritura-invenção de Butor e devolveu ao mundo um emaranhado de textos críticos com pouca pretensão à verdade, com um malabarismo verbal que se sustentava em pé a muitas vozes e ia se tecendo a muitas mãos, as mãos dos escritores que escreveram o *crítico-escritor*, o *escritor-crítico* e o *escritor-inventor* que se tornou o leitor Cortázar.

O crítico de hoje, escritor que também é, está em perigo, está em crise, mas, ao invés de cometer suicídio sozinho, como o *escorpião encalacrado*, convida o leitor, por meio de uma crítica criativa, a ajudá-lo na busca por uma resposta da literatura, por uma identidade nas entrelinhas, por um saber pós-moderno – o mesmo saber que, para Jean-François Lyotard, [...] refina nossa sensibilidade às diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão na homologia dos peritos, mas na paralogia dos inventores.” (LYOTARD, 2004, p. 13). O leitor que lê ajuda a tecer fio sobre fio desse texto já escrito, insuportável. O leitor que escreve (crítico) propõe um jogo no qual inventa a tessitura que quiser, numa colcha de retalhos tecida a várias mãos – as colchas de uma cor só ficaram no século XIX. O crítico de hoje é a lara que convida, cantando um jazz, ao passeio pelo lago de Narciso que, inevitavelmente, o levará ao afogamento. E, se o leitor em algum momento leu Cortázar, será ao som de Lester Young. Crítico e leitor dissolvem-se e renascem na escritura-crítica. No fundo da leitura, se reinventam.

2.3 O ESCRITOR COMO MEDIADOR

*Vou ter que matar-te de novo.
Já te matei tantas vezes, em Casablanca, em Lima,
em Cristiânia,
em Montparnasse, numa fazenda da província de Lobos,
no bordel, na cozinha, em cima de um pente,
no escritório, neste travesseiro
vou ter que matar-te de novo,
eu, com a minha única vida.³⁸
Julio Cortázar*

Roland Barthes escreveu, em *Sollers Escritor* (1982), que “é preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo.” (BARTHES, 1982, p. 51) O isolamento e o aparente desamparo de um homem que se vê no fragmento, mas, impossibilitado de ajudar-se a si mesmo, desespera-se, prevê, na ausência da identidade, a saída, a fuga, a *solução do problema*. É o escritor contemporâneo em crise com as ambiguidades a que pertence. Diz Barthes, em *O grau zero da escrita* (1953), que a escrita é “uma realidade ambígua” (BARTHES, 1953, p. 15), por nascer desse confronto do escritor com a sociedade, mas ao mesmo tempo, aprisioná-lo às fontes históricas de sua criação.

Por carregar traços históricos de uma matriz e um lastro cultural imensurável, a linguagem, nunca inocente, é uma corrente subterrânea de textos que carrega a memória das palavras. E essa memória afeta o escritor no sentido de que parece inofensiva, mas

^{38 38} Poema inédito intitulado “A mosca”, publicado no livro *Papéis Inesperados* (2009), na subunidade “Poemas”. O texto é datado por 1980.

todo vestígio escrito se precipita como um elemento químico inicialmente transparente, inocente e neutro, no qual a simples suspensão faz aparecer, pouco a pouco, todo um passado em suspensão, toda uma criptografia cada vez mais densa. (BARTHES, 1953, p. 16)

No âmbito de teorias mais recentes que as que pregavam a mera investigação de influências, o escritor é convidado a, diante dessa criptografia, desmontar ativamente os elementos da obra, procurando dinamizar as possibilidades de sua recepção, além de detectar os seus processos de produção – o que vai muito além da atitude passiva do crítico que descreve e compreende a obra. A leitura funciona então como ativador das marcas apreendidas da escrita – aí o papel equivalente ao do escritor: o do leitor que interage com a obra de arte, a do leitor que interage com espelhos.

E na arte não há progresso, avanço, em termos de valor, aponta Leyla Perrone-Moisés (1990, p.93). A arte, em nossas sociedades ocidentais,

e em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido cada vez mais (desde o século XIX, precisamente) uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis; entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre concepções conflituosas do que é original ou nacional, entre pesquisas formais múltiplas e divergentes. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93)

A obra de arte atual e, por consequência, a obra literária não é mais “concebida só como um objeto de contemplação e prazer, mas como uma utopia crítica que nos obriga a requestionar constantemente o mundo que nos cerca.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97). E, sendo a arte uma ferramenta de questionamento, ela semeia a dúvida e planta no espectador, consumidor e receptor da arte a semente da lucidez – não uma inspiração embriagante. O artista passa a ser, dentro desse contexto, um mediador, mas um mediador que é também um inventor:

Os escritores da pós-modernidade parecem estar aprendendo com os cientistas do caos que o mundo não pode mais ser posto em equações tranquilizadoras e lineares. Se houve um tempo em que os escritores se consideravam profetas e pensavam que suas palavras eram armas milagrosas, como dizia Aimé Césaire, hoje sabem que escrevem não para encontrar as chaves universais que definem o mundo, mas para inventá-las. (BERND, 1998, p. 16)

O escritor presencia o acidente pós-moderno em que, colisão após colisão, o homem choca-se contra si mesmo, contra o seu eu e o eu que constrói frente à sociedade – a fratura exposta resultante do choque exige um cuidado cúmplice. O escritor, também enfermo, retira do acidente esse sujeito fraturado, exposto, vulnerável ao embevecimento analgésico (que o tira da realidade). O escritor é o alienígena que, numa espécie de salvamento, devolve o leitor à realidade. Por atitude heroica, leia-se não uma atitude sublime de um ser que se destaca por atributos morais ou por provocar admiração. O escritor é esse ser de sensibilidade aguda que não se esquivava de, entremeados de uma situação de realidade e conflito, caminhar por esse meio, sutilmente transportando enfermos. Diante do homem, anestesiado pela dor, que desconhece sua condição, é o escritor o responsável por, no espaço do intervalo, propor a reflexão.

O homem-leitor, carregado pelo escritor, por sua vez, é esse interlocutor silencioso que, aturdido pela batida repentina e constante, toma consciência, por meio da leitura, da realidade. A escrita ficcional contemporânea, ainda que permeie os mundos mais fantásticos, sugere um *estranhamento*, uma tomada de consciência do lugar do homem contemporâneo – ainda que este não seja propriamente um espaço, um lugar, seja um *entre-lugar*. De uma espécie de purgatório, lugar de julgamento, Cortázar escritor e poeta que se descobre monstro por, criança, carregar um adulto dentro de si, alerta seus leitores: “[...] como escrevo de um

interstício, estou sempre convidando que outros procurem os seus e olhem por eles o jardim onde as árvores têm frutos que são, por certo, pedras preciosas. O monstrinho continua firme.” (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 166) A reflexão, pelo convite, não é só pessimista.

Estando no espaço de salvamento, num espaço de suprarrealidade, frente ao perigo iminente, o poeta, o escritor vive ameaçado por esse lugar que ocupa e, às vezes, está condenado ao isolamento. Nesse mesmo espaço, não privativo dos poetas, figuram também, na condição de *estranhados*, de acordo com Cortázar, anarquistas, humoristas e não poucos criminosos: “Com os anos descobri que se todo poeta é um estranhado, nem todo estranhado é poeta na acepção genérica do termo. Entro aqui em terreno polêmico, ponha a carapuça quem quiser.” (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 169), assinala um Cortázar irônico.

Esse escritor, detentor de uma subjetividade outrora posta em xeque, mescla função de crítico e intelectual à condição de estranhado para, de um não-lugar, na condição de autocrítica, reafirmar também seu rótulo de artista em meio às etiquetas que outorgam um ofício à escrita. Silviano, na condição de intelectual, de escritor e latino-americano, reflete:

Antes de qualquer coisa, sou artista. Nunca optei pelo ativismo partidário, mas pela reflexão, sem dúvida. Na pós-modernidade, o próprio estatuto do ficcionista e do poeta requer a reflexão. Se você não passa pela reflexão, se faz uma ficção que não passa pela reflexão, está simplesmente reproduzindo o real. A mera reprodução pode ter um efeito passageiro bastante forte e bastante eficiente junto ao grande público, mas a partir dela se perde o compromisso que o intelectual escritor ou o escritor intelectual mantém com isso que se chama arte. (CUNHA, 2008, p. 172)

Ao reafirmar seu papel de artista, o escritor dissolve-se também nos outros cargos que ocupa, numa constante reflexão sobre o seu papel como *atravessador*, que faz uma travessia e, por meio da escrita, ajuda o leitor a fazê-la também. O

escritor não provê mapas, setas e direções ao segundo atravessador (o leitor), mas, embaralhadas as pistas, propõe uma caça ao tesouro. Ao falar dessa escrita como travessia, em outro momento, Silviano Santiago sintetiza em sua fala transcrita no ensaio “Epílogo em 1ª pessoa” o enigma dos personagens rosianos Zé-Zim e Aleixo, ao qual acopla sua própria travessia como escritor, questionando qual é a dificuldade de o criador também ser cuidador e, na imagem do escritor/ narrador, não apenas emular a experiência do outro como muleta para a travessia romanesca, mas, ora, criar suas próprias galinhas-d’angola, que, mesmo abandonadas, reconheceriam o dono. O escritor-professor questiona a contradição em viver como “meeiro”, como mediador: “O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler e do escrever na pós-modernidade?” (SANTIAGO, 2004, p. 244)

Perder-se-ia o nome próprio, a identidade e o rosto, ao usar o exemplo vivido pelo outro – e aí, quem é a primeira pessoa usada pelo narrador/ escritor? Silviano ainda brinca sobre uma possível fábrica de manequins tocada pelo escritor contemporâneo:

Nesta, são manufacturados tantos e muitíssimos outros manequins de palavras, que se referem à minha imagem especular primeira e dela se distanciam por me levarem a incorporar rostos e experiências que, parecidos aos meus, não são iguais a eles? A transmigração do rosto e da imaginação para essa usina desterritorializada, para essas mil e uma imagens narcisísticas e labirínticas, confusas e difusas da identidade abandonada e reencontrada, vale um dez réis? (SANTIAGO, 2004, p. 245)

O conflito entre o eu-plural ou o outro-singular encontra eco no discurso machadiano questionando se o escritor (na pessoa de Machado e Silviano) não estaria habitando um “não-lugar solitário e poético de observação dos seres

humanos e dos acontecimentos, que não se confunde com o lugar que os cientistas sociais chamam de *realidade*?” (SANTIAGO, 2004, p. 247) Sobre a própria questão do estranhamento e do *distanciamento crítico*, do qual se vale o teatro épico para provocar o antônimo da catarse, Silviano questiona: “Assumir a ilusão do distanciamento da realidade e dos fatos históricos para que o ser humano se aproxime mais dela e deles não é um paradoxo que, nas retóricas clássicas, leva o nome de *estilização*?” (SANTIAGO, 2004, p. 247) O escritor meeiro, então, de acordo com Silviano Santiago transpassa o território da linguagem, fazendo dos textos alheios o território compartilhado a ser recepcionado pelo leitor-agente. Seus escritos seriam então “*corpo morto, letra morta*”, obra livre para interpretação, “galinha-d’angola sacrificada e atirada ao deus-dará pelo meeiro e criador” (SANTIAGO, 2004, p. 248)

Ao crítico, diante da escritura do escritor meeiro, resta uma atitude menos passiva em relação à obra do escritor, espera-se uma

desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas de sua gênese, dos diálogos, absorções e transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97)

A função, então, do leitor, passa a ser a decifração desses processos em movimento na obra em constituição. Escritor em crise, leitor em processo de reconhecimento dessa crise – é na escrita do outro que o leitor se reconhece, a leitura é espelho, a leitura é todas as cidades de Calvino, onde o viajante eterno metaforizado na biblioteca borgiana descobre-se:

A nossa leitura – que vai constituir o nosso *paideuma*³⁹ democrático – é a descoberta do outro. [...] A leitura é um enriquecimento pelo desvio do outro. A leitura não é um voltar-se sobre o umbigo, um voltar-se sobre a própria obra. Toda a nossa trajetória, ou a trajetória dos meus companheiros de geração mais exorbitantes, que fogem um pouco da órbita, tende a buscar sempre o outro através da leitura. (CUNHA, 2008, p. 190)

Frente às narrativas fragmentadas da contemporaneidade, o leitor e o escritor no século XX estabelecem uma cumplicidade – o leitor se deixa permear, e o escritor se compromete a fazê-lo. “A imaginação do leitor é líquida.”, poetiza Barthes (1982, p. 60-61). A leitura, ao permear essa imaginação vulnerável ao que vai absorver, abre as possibilidades de formatos aos quais a imaginação do leitor se molda. O escritor faz das palavras, do discurso literário, seu instrumento, “[...] *indisciplinado*, sem-disciplina, no sentido específico que *disciplina* tomou no currículo universitário [...]” (CUNHA, 2008, p. 206). O escritor, armado de palavras, escreve – o que, para Octávio Paz, se traduz em tornar a palavra instrumento:

Usar as palavras quer dizer elucidá-las, purificá-las, torná-las verdadeiros instrumentos do nosso pensar e não máscaras ou aproximações. Escrever implica uma profissão de fé e uma atitude que transcende o retórico e o gramatical. [...] Todo estilo é algo mais do que uma maneira de falar: é uma maneira de pensar e, portanto, um juízo implícito ou explícito sobre a realidade que nos rodeia.” (PAZ *apud* SANTIAGO, 2006, p. 55-56)

É a linguagem a melhor amiga do escritor ou a vilã do escrever. Oscilando entre a amizade e o afastamento, a relação do escritor com a linguagem é o que dá norte à sua obra – a linguagem é a arma de sedução do escritor. Mas, antes de ser arma de sedução do escritor para com o leitor – é ela quem seduz o próprio escritor. O escritor, *esse Don Juan*, seduz por meio da escritura, já que o texto é um *espaço de prazer*, como assinalou Roland Barthes:

³⁹ Termo utilizado por Ezra Pound (1885-1972) para designar a ordenação de um pensamento de modo a sistematizá-lo para a próxima geração. A proposta avivaria determinados objetos de arte e inauguraria uma tradição.

A reação a esse Dom Juan é previsível. Sobre o sedutor pesa toda a desconfiança de uma moral puritana. Cheio de encantos, repleto de insídias. Se eles não fossem sedutores, o passador do conto do vigário e o próprio demo estariam falidos. Quando não é associada ao mal e ao perigo do engano, a sedução escritural é encarada como marca de futilidade; como se os leitores, obedecendo a um superego neurótico (negativamente crítico), precisassem sofrer (“queimar as pestanas”) para estar certos de ler um bom texto. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 135)

A escritura instaura uma tensão, confunde, afasta sistemáticos. As múltiplas vozes e a ausência de método tornam a escritura ambígua, duvidosa, incerta e vai contra toda a certeza científica que sustenta a rigidez da ciência. O escritor, portador dessa voz escritural, é, portanto, artista – e artistas não são cientistas, são mediadores, são inventores, são escritores. Escritores que, para Silviano Santiago, entram em um quarto escuro: “Você entra num quarto escuro. Para mim, a carreira de intelectual e escritor sempre foi isso, entrar num quarto escuro, sabendo que a lâmpada para iluminar o quarto não está ali, está no quarto vizinho. Na linguagem.” (CUNHA, 2008, p. 188), e com a linguagem, desanuviam, deixam tênue sem nublar, acendem a luz.

Sobre essa ambiguidade da linguagem, Silviano Santiago, ao comentar sobre o texto ensaístico de Octávio Paz, retomou a invenção, essa atitude do escritor que solapa qualquer razão:

[...] Ao se elevar às alturas da poesia e seduzir o leitor graças aos privilégios assumidos pela subjetividade artística frente ao peso e ao valor incomensurável da palavra, a imaginação e a intuição inventora rechaçam – para o plano científico da história, da sociologia ou da economia – a caracterização do *round character* pelos valores filtrados apenas pela razão. Paz está constantemente nos alertando para o fato de que o poeta é o homem que tem como instrumento apenas as palavras. Estas já lhe aparecem preenchidas de significados ambíguos e até contraditórios. (SANTIAGO, 2006, p. 55)

O escritor é esse artífice da linguagem que submete a imaginação do leitor à ambiguidade, à contradição, à autocrítica, à reflexão. Frente a esse outro leitor,

diferente daquele do século XIX que sustentava uma atitude ingênua diante do objeto de leitura, “mas harmoniosamente articulada com seu âmbito espiritual, no qual o estético primava.” (CORTÁZAR, 1998, p. 61), o escritor contemporâneo, o mesmo que compartilha de um sentimento de deslocamento, de um sentimento de excentricidade, de um sentimento de ser simultaneamente aranha e mosca, conforme descrito por Cortázar, arrisca e aposta, reflete Silviano Santiago: “Eu acredito que o papel do intelectual é um risco, é uma aposta. Você não tem absolutamente certeza da eficácia, da permanência ou mesmo da elasticidade daquele pensamento no tempo e no espaço.” (CUNHA, 2008, p. 172). Essa permanência simultaneamente tão efêmera e eterna, dadas as configurações de espaço em tempos de pós-modernidade.

O poeta, esse cronópio sonhador, é o monstro que carrega o adulto dentro da criança, que não cabe nas circunstâncias políticas – quaisquer que sejam –, que desmascara, que vive entre os frágeis limites entre o sentimento de não estar filiado e cumprir um papel, esse poeta está num lugar chamado de inferno por Cortázar, antes de ser chamado de entre-lugar por Silviano Santiago:

Há como um acordo de cavalheiros entre a circunstância e os circunstantes: tu não me tiras de meus costumes e eu não te ando esgravatando com um palito. Mas agora acontece que o homem-menino não é um cavalheiro mas um cronópio que não entende bem o sistema de linhas de fuga graças às quais se cria uma perspectiva satisfatória dessa circunstância, uma formiga que não cabe num palácio ou um número quatro em que não cabem mais do que três ou cinco unidades. A isto me acontece palpavelmente, às vezes sou maior do que o cavalo em que monto, e outros dias caio em um dos meus sapatos e me dou um golpe terrível, se contar o trabalho para sair, as escadas fabricadas laço a laço com os cordões e a terrível descoberta, já na margem, de que alguém guardou o sapato num guarda-roupa [...]. E me agrada, e sou terrivelmente feliz em meu inferno, e escrevo. Vivo e escrevo ameaçado por essa lateralidade, por essa *paralaxe verdadeira*, por esse estar sempre um pouco mais à esquerda ou mais no fundo do lugar onde se deveria estar para que tudo calhasse satisfatoriamente num dia a mais de vida sem conflitos. (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 167)

Julio Cortázar acredita que não haja um único grande poema que não tenha nascido desse sentimento de excentricidade e estranheza do qual todo poeta compartilha. De seus escritos, até mesmo aqueles que não fazem “passeios hamletianos” sobre o ato de narrar, são, quase todos, reflete o crítico-escritor, “aberturas sobre o estranhamento, instâncias de um deslocamento a partir do qual o sólito deixa de ser tranquilizador porque nada é sólito desde que submetido a um escrutínio secreto e contínuo.” (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 171).

O filósofo Juliano Garcia Pessanha, exemplo profícuo de escritor contaminado pelo hibridismo⁴⁰, no texto intitulado “O trem, o entre e o *paradiso terrestre*”⁴¹, situa essa angústia contemporânea do entre-lugar do escritor na imagem de um trem que corre, há 50 anos, a velocidade imensurável e cada vez mais acelerada para frente, povoado por pessoas cujo brilho e rosto já não são capazes de se identificar. Aquele capaz de compreender a raiz da dor é capaz de ser artista-questionador⁴², no trem povoado por artistas que “apenas decoram as cabines do trem com imagens mortas e textos competentes” (PESSANHA, 2005, 214). Dotados dessa capacidade do estranhamento, esses artistas-sabatinadores passam a experimentar o trem como um entre-lugar, como um local de exílio, o que carrega uma ambiguidade:

O estranhamento é um afeto de passagem e o seu “não” para os compartimentos do trem retém, incubado o “sim” para uma outra pertença, a do lugar aberto e destituído de medida onde a jovialidade e a celebração podem acontecer. O culto ao estranhamento, hoje tão em moda nos meios psicanalíticos e acadêmicos, prende numa moldura a turbulência do

⁴⁰ Suas primeiras publicações constituem obra de deleite para estudiosos do hibridismo. Nas três obras que compõem sua primeira trilogia *Sabedoria do Nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002), o autor mescla filosofia, teoria literária e ficção em gêneros variados.

⁴¹ Publicado na revista *Literatura e Sociedade* (2005), publicação da Editora USP.

⁴² Artista-questionador seria, para Juliano Pessanha, aquele que transita no interior do trem perguntando a cada um que encontra: “Você não tem saudade de ir para o lugar fora do trem?”, “De quão longe você vem?”, “Quando você ainda era uma criança, em que espaço você estava?”, “Você não gostaria de rememorar como eram as coisas antes do ponto de embarque?”. (PESSANHA, 2005, p. 214)

negativo, impedindo que ele realize sua tarefa até o fim, pois, como já disse, o estranhamento é passagem, é desejo de partir, e, uma vez experimentado até o fundo, rasga a argamassa metálica do trem e nos coloca sentados no formigueiro da incandescência, no cometa onde a criança enlouquece de lucidez. (PESSANHA, 2005, p. 214-215)

Para o autor, é exatamente nesse espaço de exílio, em algum “rasgo” do trem, que reside o escritor contemporâneo – figura cuja comparação é feita à Jano⁴³: “ele é o mediador com cabeça de Jano”:

Se um olho olha pra dentro desse trem que começa a sair do solo na direção da imortalidade biológica e da conquista cósmica, o outro olho, o da nuca, olha para o pedaço de praia onde uma criança acaba de levantar os braços indagando a aparição de um caranguejo. Dizer o que vê e o que sente – estando dilacerado entre a criança-habitante (jamais a criança inventada da psicologia e da psicanálise!), a criança-visitada de poucas palavras e o adulto atual, preenchido de palavras por todos os lados, mesmo porque, plantado direto no logos e já destituído de qualquer experiência – tal é, a meu ver, a tarefa e a posição do escritor atual. (PESSANHA, 2005, p. 215)

A comparação ainda se estende ao alfandegário da última fronteira, responsável por responder em que estado fazem a travessia aqueles que a fazem, pergunta à qual responde:

‘Passam sempre conduzidos pela dor, pois os que vêm do aberto, quando precisam circular no trem, têm de vestir uma máscara que os impede de respirar, e os normalizados-do-trem, quando se dirigem para o simples, têm de deixar no vagão todo o uniforme da sua identidade. Eles só passam pra lá nus.’ (PESSANHA, 2005, p. 215)

De acordo com o autor, o escritor contemporâneo pode ainda ser o alfandegário desse país a que todos se dirigem, capaz de, pelas malhas da linguagem, conversar com o poeta-artista habitante do trem, comparado a Jano, e com o homem destituído de identidade, operário, já engolido pelo sistema que rege o trem e a vida: “Ele, o escritor, é o que tenta fazer a mediação entre dois idiomas

⁴³ Jano é o deus romano que deu origem ao mês de janeiro. Ele tinha duas faces, uma olhando para frente, outra olhando para trás.

intraduzíveis; daí o caráter trágico da situação.” (PESSANHA, 2005, p. 215). O filósofo ainda faz um paralelo com a época em que o trem, hoje trem-bala, no qual tudo se comprime e sufoca, transformando estranhamento em pavor, era locomotiva, com algum tipo de espaço nas cabines. Transição que se dá justamente na década de 50, dado o caráter desconstrutor que a literatura começa a adquirir.

Aos habitantes do trem que não experimentam o horror durante a travessia, Juliano Pessanha atribui a atrofia e ao sono do olho da nuca, cujo despertar depende da arte. A arte como intermeio, como lugar de troca, como meio, como metade já foi pensada por outros teóricos, e Juliano Pessanha confirma sua característica de mensageira reafirmando o lugar de travessia que é o trem, metáfora da própria vida. Seria o escritor contemporâneo e o poeta-artista o único capaz de “estranhar” e, dolorido diante da própria dor, questionar-se e questionar o outro sobre a sua função dentro do trem: “(...) o homem sem os olhos-de-trás é um títere do trem e a vida nos compartimentos é apenas a execução de um roteiro predisposto pela própria organização do trem, organização essa que destrói e bloqueia o surgimento do rosto humano.” (PESSANHA, 2005, p. 216) Esse homem-plural então desprovido da capacidade de estranhamento, da capacidade de senso crítico, está também privado do olho da nuca que alimenta a vida que corre no interior do trem. O escritor-artista, sobre o qual vale retomar a metáfora do meeiro de Silvano Santiago, no entanto, não tem *mais* identidade que o leitor. Os dois compartilham da pluralidade anônima do interior do trem – a diferença está na busca que um empreende e o outro ignora.

Há uma crítica em nada sutil à identidade situada no que se chama pós-moderno. Essa mesma identidade que, para Silvano Santiago, é

semelhante a uma flecha que, impulsionada pela corda do arco subitamente distendido, avança pelo espaço e pelo tempo, avança sem deter porque não tem como destino um único alvo, predeterminado. Tão desdenhosa e cheia

de si, tão inapreensível é a flecha que, diante dos que a querem deter, escapole pela tangente, reafirmando que ninguém, absolutamente ninguém, que interrompa o seu trajeto e se proponha como alvo é mais do que um leitor, tão fugaz quanto o seu percurso até então.” (SANTIAGO, 2004, p. 249)

E essa mesma busca pela identidade que, para Leyla Perrone-Moisés, é errância:

A sempre mesma caminhada do escritor não é pois uma trajetória, como dizíamos antes, já que não há avanço senão fatal, mas uma errança (sic) circular em torno do centro vazio e mudo da esfera. Quer esse escritor se chame Mallarmé ou Hölderlin, Kafka ou Rilke, Proust ou Virginia Woolf, seus passos e percalços são sempre os mesmos. Nada pode ocorrer, nessas vidas, senão a escolha de um outro tempo onde nada ocorre, “onde nada tem lugar senão o lugar” (Mallarmé). E essa escolha (que, mais do que uma escolha, é uma entrega à exigência da escritura) é o que distingue os grandes escritores. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 102-103)

E se essa pode ser interpretada como a escolha de Cortázar – o que o elevaria ao patamar de grande escritor –, o *estranhamento*, o deslocamento, a falta de encaixe, o sentimento de excentricidade, descritos pelo escritor a cada reflexão sobre o escrever, arrancam qualquer naturalidade da vivência de quem escreve e, por consequência, arrancam também o leitor, com o olho da nuca atrofiado, da rotina mortificante. O poeta, esse guardião, carrega antídotos para a vida – não aqueles que embevecem, nem os que salvam –: esse poeta comete o crime do deslocamento, da viagem, do exílio. Na impossibilidade de fazê-lo fisicamente, o leitor o faz por meio da escritura do outro. É no deslocamento que reside a experiência artística, é na intermitência do artista que reside a criação, um espaço onde o insólito é permitido e dele advém a realidade:

[...] há algo que encosta o ombro para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. (ARRIGUCCI JR., 2011, p. 179)

É necessário voltar ao trem: a metáfora da estrada de ferro de Juliano Pessanha, imagem-memória recorrentemente usada no cinema, opera na percepção do tempo e do espaço, elásticos numa concepção pós-moderna. O desejo de aceleração implica na perda das raízes, na imagem do viajante do mundo, morador de todo lugar, nômade em contraposição à imagem do viajante imóvel do século XIX, espectador de massa. “Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilir um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada.” (AUMONT, 2003, p. 53). Fecharam-se as janelas.

O leitor, o homem, o espectador pós-moderno transportado pelo trem não passa mais infundáveis horas de um destino a outro alienado à paisagem que não termina. O corpo imóvel do homem não o impede mais de “olhar pra fora” – a tecnologia o situa do que ocorre fora do trem –, mas a visão abraça um espaço que é finito e que ainda limita o olhar e, conseqüentemente, a percepção. Ele e seus pares, sem brilho ou rosto identificáveis, sem capacidade crítica de captar o que ocorre na *mise-en-scène* da *argamassa metálica do trem*, dependem das *narrativas visuais e escritas* empreendidas por aqueles que, com um olho do lado de fora, com um olho distanciado, com um olho estranhado, dizem *o que veem e o que sentem*. O espaço compactualizou-se, o tempo dirimiou-se, a leitura fragmentou-se. As narrativas proustianas não têm vez nos trens de levitação magnética. O olhar reto abre espaço para um olhar oblíquo, necessitado de leituras visuais, leituras-fragmento que condensem todas as linguagens. É essa a necessidade do leitor contemporâneo.

Acrescente-se à metáfora ferroviária de Juliano Pessanha a imagem do exterior desse trem, em Paris, em algum momento da década de 60 – quando o trem ainda não andava tão rápido e a etiqueta de latino-americano conferia um carimbo

de excêntrico a qualquer produção literária. Em um fragmento muito mínimo dessa viagem infinita e constante, metáfora do mundo pós-moderno, do lado de fora, posiciona-se um pintor que, diante do trem, vê somente faces borradas – umas engessadas, outras de olhar atento –, todas cheias de similitudes e proximidades de traços, dificilmente identificáveis em sua singularidade – são os *olhos da nuca*, os escritores. Não todos, quem sabe – mas aqueles que optaram pelo deslocamento. O borrão de rostos que perpassa a estrada de ferro colado a uma locomotiva acelerada é o que o pintor tentará traduzir em um óleo sobre tela – o resultado não é nem poderia ser parecido ao óleo sobre tela pintado em 1929 por Miguel Covarrubias ao qual se faz alusão no início do capítulo.

George Gershwin: an American in Paris é atual ainda no desenho da capital da literatura latino-americana da década de 60, guarda os clichês parisienses muito nítidos e os rostos, ainda que desconhecidos, cada um com um quê de próprio. Fosse pintada em 60, anteciparia atitudes atuais no contexto da literatura – a busca pela identidade e a labilidade dos formatos. Bordas e extremidades dificilmente seriam identificáveis e, menos ainda, separadoras, maiúsculas, patriarcais. Na antevéspera daquilo que sucede a pós-modernidade, um quadro do trem tingiria-se de signos visuais mais cosmopolitas e menos franceses. Entremeados de palavras e imagens em idiomas variados, os rostos não poderiam deixar de lembrar *A persistência da memória* (1931)⁴⁴, derretidos pela velocidade do trem e questionadores de um formato canônico. Entre os personagens observados pelo pintor de fora do trem, críticos, escritores e intelectuais indiferenciáveis. O caráter redutor dos rótulos nítidos da tela de 1929 dariam espaço à labilidade contemporânea das etiquetas: escritor-intelectual, crítico-escritor ou escritor-crítico...

⁴⁴ Do pintor espanhol surrealista Salvador Dalí.

A luz melancólica da segunda tela somente seria fiel a um aspecto daquela de que faria a releitura: a *fisionomia apática e olhos tristes e distantes* – quase abstratos, que não mais representaria esses escritores ansiando voltar ao solo de origem, mas escritores-críticos-intelectuais sedentos de direção.

A atualidade da pintura de Covarrubias mesclada à essa segunda tela, profética em relação ao texto contemporâneo, é o próprio desenho do texto cortazariano. Ao mesmo tempo que preserva os clichês de um intelectual que viveu na França, numa espécie de amálgama, reúne elementos de uma crítica da escritura, numa atitude inventiva e, se se pode classificar, pós-moderna, fragmentária e *estranhada*, deslocada, visionária – num processo de busca pela identidade num jogo de encenação protagonizado pelo *crítico, escritor e intelectual* Julio Cortázar – não necessariamente nessa ordem.

PARTE III

ELEMENTOS DE UMA CRÍTICA DA ESCRITURA EM CORTÁZAR

Inauguramos o terceiro capítulo com uma história que se passa na Buenos Aires de Julio Cortázar, desejantes de que a discussão sirva à ilustração dos diálogos artísticos que permeiam os textos do escritor com os quais tivemos contato e dos quais falaremos adiante.

A intensa atividade artística da capital portenha sempre foi artigo de prioridade na cartela de interesses pessoais bem além do âmbito acadêmico e coincidiu com o presente objeto de estudo – quem sabe por essas coisas de ser escolhido pelo próprio objeto e não escolhê-lo. Uma amiga de São Paulo havia comentado comigo sobre um amigo exportador de arte em Buenos Aires. Fosse eu uma próxima vez para a cidade, não poderia deixar de fazer um passeio guiado com ele pelos melhores endereços de arte da capital argentina. Retornando por ocasião de visita a amigos, marcamos o tour de arte com início num café.

Após algumas galerias de arte e visitas a exposições, encontraríamos um artista plástico que nos levaria à *Mostra dos Rechaçados*⁴⁵ e, antes, abriria sua exposição *La Ventana que Lloro* na casa de um amigo para conhecermos seu

⁴⁵ Dedicada à difusão de obras de artistas emergentes desclassificadas em grandes concursos de arte, a galeria funcionou na casa de um dos artistas expositores, chamado Alejandro Moreyra, e cada tela ou escultura continha, na etiqueta explicativa, todas os concursos no qual não havia sido aprovada.

trabalho. O amigo Itamar Hartavi⁴⁶, um israelense radicado em Buenos Aires, abrigou, em sua casa-ateliê, a mostra de seis telas do amigo Juan Reos⁴⁷, num dos cômodos de seu apartamento. Em sentido anti-horário, começava-se o olhar por uma tela de quase dois metros quadrados, passava-se por duas mais, um pouco menores, e, no final, duas outras, não maiores que 30 cm², protegidas por caixas de vidro, como que intocáveis. Uma última, localizada sob um *spot* de iluminação, estava escondida sob um crepe plissado bordô, envolto na moldura e preso por grampos. Logo abaixo, um texto que acompanhava a exposição repousava numa pilha de iguais. Nele, as palavras, na íntegra, de Osvaldo Valdez⁴⁸ ao amigo Juan Reos:

Apolinio fue un sabio que viajó por el mundo predicando su sabiduría y haciendo milagros. Su biógrafo cuenta como viajando llegó a la India, donde admiró junto a su fiel discípulo ciertos relieves de metal en estilo griego. Mientras andaban por aquellos caminos, el filósofo interrogó a su compañero Damis: "Dime, Damis, ¿existe algo que sea pintura?" "Claro que sí", dijo Damis. "¿Y en qué consiste ese arte?" siguió preguntando Apolinio "Pues", dijo Damis "en mezclar colores", "¿Y porque lo hacen?" continuó Apolinio, "Bueno... son muchas las décadas en las que han existido pintores, hoy en día lo hacen por muchas razones o quizás por ninguna." contestó Damis, "¡Vamos!, no pueden hacerlo sin razón alguna, ¿no es acaso el arte fruto de la inteligencia humana?" replicó Apolinio, "Lo hacen con y sin razón" contestó Damis, "¿Qué es ser pintor entonces?" preguntó Apolinio, "¡Es una idiosincrasia elegida!" contestó Damis a viva voz, "No seas exagerado, ser pintor es solo regurgitar una forma antigua de ser artista y crear imágenes, en el mundo actual el formato pintura ya no es relevante" dijo Apolinio y continuó "Corren para adelante mirando hacia atrás", "Es una trinchera, resistencia a las formas de producción actual" intervino Damis, "Románticos decadentes que odian su presente" dijo Apolinio, "Su trabajo es no-proposicional, y eso incomoda" dijo Damis, "El arte es indiferente, ama al más fuerte, deja morir al débil" dijo Apolinio, "Ezqizonautas" dijo Damis, "Monigotes" dijo Apolinio, "Caprichosos, eligen su método" dijo Damis, "Son como peces fuera del mar" dijo Apolinio, "Ese es su riesgo y ventaja" dijo Damis, "Solo son aficionados de feria de barrio" dijo Apolinio, "Buscan una nueva sintaxis con lo pretérito" dijo Damis, "Solo pueden balbucear parafraseando" dijo Apolinio, "Dadaísmo hoy, es querer ser pintor y sostenerlo, tenaz y caprichosamente" dijo Damis. En ese momento, cuando los dos se encontraban encendidos por la discusión, tropezaron al mismo tiempo con la misma piedra y cayeron al suelo. Inconscientes por el golpe, en sus mentes desmayadas apareció la imagen

⁴⁶ Itamar é um artista de apenas 28 anos que dividiu seus estudos de arte entre a Finlândia, Tailândia e Buenos Aires. Com uma obra ácida e hiperbólica, lembra a pintura do surrealismo.

⁴⁷ Outro artista jovem e premiado que tem como principal referência Salvador Dalí. Natural de Buenos Aires. Conheceu Itamar no ateliê de pintura da IUNA, faculdade de artes de Buenos Aires.

⁴⁸ Amigo pessoal do artista.

de una cebolla a la que se le caen sus capas, pero que sigue conservando el mismo tamaño.⁴⁹

Questionei sobre a tela escondida a outra artista que nos acompanhava na visita à exposição. “Es la mas bella!”, respondeu com um sotaque espanhol. A mais bela obra estava escondida e não havia previsão para que figurasse em alguma mostra. O ato escondia um protesto artístico, um projeto antiartístico, visto que tudo hoje se escancara. Essa experiência de visão sugere um repensar sobre a realidade – não somente pela última obra, mas pela combinação de elementos que as obras carregavam. Signos linguísticos combinados aleatoriamente, janelas, molduras, cortinas. Um jogo entre o que se esconde e o que se mostra, numa proposta paradoxal. Mais ou menos como a cebola de que fala o narrador do *texto que acompanha a exposição* do artista Juan Reos. A que gênero pertenceria este texto que me caía em mãos? O que significava a cebola que conservava o mesmo

⁴⁹ Tradução livre: Apolíneo foi um sábio que viajou pelo mundo pregando sua sabedoria e fazendo milagres. Seu biógrafo conta como, viajando, chegou à Índia, onde admirou junto a seu fiel discípulo, certos relevies de metal em estilo grego. Enquanto andavam por aqueles caminhos, o filósofo interrogou a seu companheiro Damis: “Diz-me, Damis, existe algo que seja pintura?” “Claro que sim!”, disse Damis. “E em que consiste a arte?”, seguiu perguntando Apolíneo. “Pois, em mesclar cores.”, disse Damis. “E por que a fazem?” continuou Apolíneo, “Bem... são muitas as décadas em que existiram pintores, hoje em dia a fazem por muitas razões ou, quem sabe, nenhuma.” contestou Damis. “Vamos!, não podem fazê-la sem razão alguma, não é por acaso a arte fruto da inteligência humana?” replicou Apolíneo, “Fazem-na com e sem razão.” contestou Damis, “O que é ser pintor, então?” perguntou Apolíneo, “É uma idiossincrasia eleita!” contestou Damis em um tom mais alto, “Não seja exagerado, ser pintor é somente regurgitar uma forma antiga de ser artista e criar imagens, no mundo atual, o formato pintura já não é relevante” disse Apolíneo e continuou “Correm para frente olhando o que se fazia lá atrás”, “É uma trincheira, resistência às formas de produção atual” interview Damis, “Românticos decadentes que odeiam seu presente” disse Apolíneo, “Seu trabalho é não proposital, e isso incomoda”, disse Damis, “A arte é indiferente, ama ao mais forte, deixa morrer o débil” disse Apolíneo, “Ezquizonautas”, disse Damis, “Bonecas de pano”, disse Apolíneo, “Caprichosos, elegem seu método” disse Damis, “São como peixes fora d’água” disse Apolíneo, “Esse é, ao mesmo tempo, seu risco e sua vantagem” disse Damis, “Somente são aficcionados de feiras de bairro” disse Apolíneo, “Buscam uma nova sintaxe com o pretérito.” disse Damis, “Só podem parafrasear balbuciando” disse Apolíneo, “Dadaísmo, hoje, é querer ser pintor e a isso sustentar, tenaz e caprichosamente” disse Damis. Nesse momento, quando os dois se encontravam incendiados pela discussão, tropeçaram ao mesmo tempo com a mesma pedra e caíram no chão. Inconscientes pelo golpe, em suas mentes desmaiadas, apareceu a imagem de uma cebola, cujas camadas caem, mas ela segue conservando o mesmo tamanho.

tamanho mesmo descascada? Qual a proposta estética que Juan Reos promovia ao brincar com molduras, janelas e cortinas *que choravam*?

Derramar lágrimas faz parte do processo de descascar a cebola na busca por uma parte que não a queimada, uma parte que revele o brilho, o sabor, a limpeza e a suculência do legume (?). A cebola surreal da arte de Juan Reos nos serve como metáfora da arte contemporânea, à qual pertence a escritura cortazariana. Diferentemente do grafite que sofre um polimento na tentativa de deixá-lo diamante, a cebola deixa entrever um miolo bruto, transparente e, não como um diamante, ainda assim brilhante. A busca pelo formato impecável não faz parte da arte Cortazariana – uma escritura que esconde e revela, emoldura e inscreve elementos linguísticos atrelados a elementos visuais. A arte é descascada por Cortázar pelo simples prazer de descascá-la, de buscar sua essência, ainda que essa busca não anuncie um fim e conserve um descascar interminável. A busca revela um caminhar por *outros territórios*, vizinhos à literatura – uma viagem sem ponto de chegada, vale o trajeto.

3.1 OUTROS TERRITÓRIOS: A ESCRITURA-CRÍTICA DE CORTÁZAR

[...] Os dedos que empunham a goiva veem por conta própria, e o que o olho pensa guiar e articular só vale muitas vezes como mera gramática. [...]

Como não sei gravar, tudo isto pode ser falso, mas tenho a impressão de que a escrita – um outro arado contra a terra branca da página – nos aproxima um pouco desse território onde o visual está longe de ser onipotente. A pena também traça, e o escritor sabe do gozo desse escorregar em que tudo é possível por dúctil, por toupeira, por trufa, por veia d'água.

Quantas vezes devo ter começado ou terminado uma frase de olhos fechados. Algum gravador, quem sabe, viu um fragmento da sua obra depois de tê-lo burilado. Para corrigir, claro, todos nós temos tempo e olhos.⁵⁰

Julio Cortázar

Na dificuldade de classificação dos textos cortazarianos que caíam à sua mão, Garriga os abrigou em subunidades chamadas “Outros Territórios” e “Fundos de gaveta”, a primeira na qual constam dez textos encaminhados a periódicos de arte e ilustradores de exposições de amigos, como o que me caía em mãos na exposição do artista argentino e que especialmente nos interessam agora. Procuramos selecionar desses, sete textos que deixam entrever as reflexões sobre arte nas palavras de Cortázar. São eles: “Otano. 1949.”, “Opiniões pertinentes”, “Luz negra”, “Para uma crucificação de cabeça para baixo”, “Viagem para um tempo plural”, “Baixo nível”, “Janelas para o insólito”, cujas datas não obedeceremos na nossa organização.

As palavras que invadem o reino das artes visuais revelam hoje um espectro de possibilidades pelos quais caminhou a escritura de Cortázar, um interstício entre a crítica e o texto descritivo, ilustrativo, e questões que estariam subjacentes ou pressupostas no terreno da crítica à arte, pela qual se entende não só as artes visuais em particular, mas também a literatura e a fotografia, visitadas por Cortázar

⁵⁰ Texto intitulado “De trufas e toupeiras” e abrigado na subunidade “Outros territórios”, de *Papéis Inesperados* (2009). O texto data de 1984 faz referência à arte da gravura com o qual Cortázar compara o ofício de escrever.

em seus livros-almanaque. O terreno pictural é visitado por Cortázar como espectador, como crítico de arte, como crítico de literatura e também como escritor, numa inserção pertinente aos seus textos críticos em que nos dá uma amostra de sua percepção visiva como tentativa de fotógrafo e espectador, ou leitor. Em “Otano. 1949” – texto para um catálogo de exposição de 1949 –, escreveu “Coisa boa é pintar, se servir para despintar-nos da má pintura que cobre a realidade ensinada e nos deixa com a alma polida a duco.” (CORTÁZAR, 2010, p. 389). A arte serve ao crítico para deleite e reflexão no sentido de dar repertório à invenção e possibilitar um caminho por um espaço duplo da arte – a escrita sobre o que vê que está longe de ser descritiva, mas perpassa o caminho da releitura, de um olhar interminável.

Temos muitíssimas pálpebras, e no fundo, e perdidos estão os olhos. A lista de pálpebras – que continuo descobrindo e classificando – inclui a instrução primária, o contrato social, a tradição, o culto aos antepassados sem discriminar entre os meritórios e os idiotas, o realismo ingênuo, a esperteza, o ninguém vai me engabelar, a necessidade de combinar com o guarda-roupa provençal, o cinema e Vasari. As pálpebras são muito úteis porque protegem os olhos, tanto, que afinal os deixam despontar para beber o seu vinho de luz. Otano, com grandes alicates, começou a arrancar pálpebras. Ai, dói; e como. Parece que faz ver estrelas.

Os olhos são para ver estrelas.” (CORTÁZAR, 2010, p. 389)

Derramar lágrimas faz parte do processo, havíamos alertado. Para Cortázar, o olhar, que é diferente de ver, permite que se entre num tempo simultâneo, o tempo da arte, paralelo, não medido pelo relógio. Pela assimilação da imagem, que não exige uma leitura como da palavra, há uma experiência direta à da fruição, análoga ao que a literatura proporciona, mas necessariamente alicerçada em uma percepção mais “rápida” – que nem por isso exige menos do leitor. Jacques Aumont (2003, p. 79-80) sustenta que há, no apreciar de uma obra de arte, seja ela pintura ou cinema,

uma interpenetração de três tempos: o tempo *espectatorial*, o *criatorial* e o da *representação*. O primeiro seria o de apreciação, o segundo, o de produção e, entre os dois, o tempo variável, o tempo representado, o tempo da *mímese*.

Ao analisar as esculturas de argila da artista Virginia Silva para um periódico italiano em 1979, em “Viagem para um tempo plural”, Cortázar refletiu sobre o tátil e o observável em uma nova relação de tempo, esse da representação:

O olho entra no campo destas imagens (pequenas, distribuídas ao acaso em uma mesa ou uma vitrine) e instantaneamente passamos do tempo do relógio para um tempo em que tudo se dá como simultâneo, o mítico e o histórico, e no qual uma metamorfose elástica e contínua desliza suas serpentes de mármore ou de bronze de figura em figura. (CORTÁZAR, 2010, p. 406)

Nesse tempo, para o bom observador, de acordo com Cortázar, não haveria ruptura ou contradição, no máximo, quem sabe, uma epifania, a responsável por se voltar com “a bela fadiga que se segue ao amor e às viagens, a tudo o que nos excentra para impulsionar-nos em direção ao Centro.” (CORTÁZAR, 2010, p. 408). Esse voltar para o centro não seria privativo ao espectador, mas até mesmo às criaturas esculpidas que suspeitam da criação divina desses escultores de argila, tais como Virginia Silva, responsáveis por dar forma ao barro. Essa interrogação permanente, parte até do processo reflexivo mesmo das criaturas, permeia o tempo criatural, o tempo *espectatorial* e o de *representação*:

Dir-se-ia que ali a natureza se interroga sobre sua persistente monotonia, e busca com a arte algo mais que a imitação que Oscar Wilde suspeitara, uma renovação capaz de arrancar-nos da rotina genérica. Tudo ali é substituição, completude e abertura para novas constelações morfológicas;

por baixo, entrelaçando-se, surgindo como constantes que de algum modo ordenam e codificam essa liberdade que nada tem a ver com o desenfreio, as imagens arquetípicas se repetem [...]. Há como uma luta interminável entre aquilo que o homem histórico acata e teme e a metamorfose que propõe o salto ao delírio e à criação irrepitível. (CORTÁZAR, 2010, p. 407)

Na descrição de uma poesia plástica, Cortázar não abandona a escritura, imprimindo um intertexto característico com referências literárias que culminarão numa reflexão sobre o que a escultura, como arte, causa no espectador: em crítica sincera à crítica de arte que centra a interrogação e a análise na obra, Cortázar declara que prefere o contrário: a crítica que a obra exerce no espectador e a provocação que ela causa: “o jogo de espelhos mentais e libidinais que suscita, a abertura a passagens muitas vezes vertiginosas que a ligam e me ligam aos arquétipos, ao tempo fora do tempo em que coexistem e latejam as pulsões profundas do humano.” (CORTÁZAR, 2010, p. 408)

A ideia de que a arte deve ser expressão poética total do homem encontra seu par não só nesse texto como no texto possivelmente prefácio de um livro⁵¹, “Luz negra”. A escuridão e a penumbra são transformados em metáfora utilizada em outro texto do capítulo para sustentar a hipótese do escritor como mediador que tira o leitor da luz do dia para devolvê-lo depois para o lugar de “indulgente calmaria”, sob o signo do sol. A ironia prevalece ao melhor estilo Cortazariano:

Sim, mas por baixo, por dentro, num domínio que não é só a pausa noturna, o território da sombra e da lua, outra luz vem até os homens, luz de uma rebelião que impugna o estrito, amarelo código solar. Como a luz negra que nos teatros enche a cena de fosforescências para transformar bailarinos e atores em filigranas de mercúrio, também há uma maneira de sentir a realidade que nega a sua visão ortodoxa, a sua nomenclatura no favor dos dicionários. Quando alguém como Antonio Gálvez fixa essa negação em

⁵¹ Buñuel. *Una relación circular con Antonio Gálvez* (1994), Antonio Gálvez.

imagens, dir-se-ia que a luz negra irrompe no imenso circo de sol para combater tanta aquiescência ao estatuído, sejam mitos ou coxas, teologias ou sistemas, calendários ou férias pagas, códigos familiares ou jogos olímpicos televisionados em cor. (CORTÁZAR, 2010, p. 396)

Explique-se: Antonio Gálvez era fotógrafo, Buñuel, cineasta. O primeiro publica um apanhado de fotos ao melhor estilo livro-almanaque (com composições fotográficas, colagens, textos de Francis Bacon, Cortázar e outros intelectuais) em homenagem à morte do cineasta. O resultado, para Cortázar, é uma contaminação do teatro e do cinema à própria fotografia de Gálvez, que assume uma posição de crítico-fotógrafo frente ao objeto de estudo Buñuel e firma uma escritura-crítica, se podemos afirmar, da vida do cineasta, reinventando-o.

Cortázar o adjectiva como “confuso e dilacerado minotauro de tintas e colagens e super X”, que estaria escrevendo um “Livro dos mortos” que, para o cronópio, seria um livro de vida por reavivar o cineasta. Esse livro de vida, porém, não seria uma “vida do meio-dia deslumbrante e vazio do almoço numa cidade com horários, não mais a vida do sol bronzeador nas praias do verão obrigatório” (CORTÁZAR, 2010, p. 397). Para ele, a escritura, apesar de ele não usar o termo, de Gálvez constitui-se como mitos e fábulas que “caem como moscas mortas sob a luz negra que os persegue até o fundo da mentira” (CORTÁZAR, 2010, p. 397) O livro, para Cortázar, propõe um novo olhar sobre a vida de Buñuel, quase da mesma forma que fez Michel Butor em *Historie Extraordinaire*, numa *escritura-fotográfica*, em referência ao termo escritura, cunhado por Barthes. À penumbra do texto de Gálvez, Cortázar acrescenta: “Depois desse dilúvio de tintas necessárias, as coisas não são mais as mesmas quando voltamos a encontrá-las nas ruas de cada dia.”

(CORTÁZAR, 2010, p. 397) – Cortázar já sabia, a escritura corresponde à *bricolage* de que fala Leyla Perrone-Moisés (1978), termo ao qual voltaremos mais tarde.

A obscuridade é outro tema escolhido por Cortázar ao resenhar a conhecida obra *Três estudos para uma crucificação* (1962), de Francis Bacon (1909-1992), pintor britânico, em “Para uma crucificação de cabeça pra baixo” (1978). Utilizando como epígrafe um trecho de entrevista do próprio pintor explicando a “abstração” de uma obra figurativa – o que por si já constitui um paradoxo, o escritor latino-americano reflete sobre a recepção de uma obra plástica no contexto da repressão latino-americana por um também latino-americano, numa crítica e reflexão sobre a arte. Outro paradoxo, para Cortázar, residiria no próprio processo de criação do pintor que não tinha qualquer intenção documental:

Onde o artista se debruça com o máximo rigor sobre sua criação, uma outra coisa o está esperando para expressar-se também nela e por ela, algo que se poderia chamar de dominante histórica do seu tempo. Bacon parece se surpreender com o fato de que os críticos (neste caso porta-vozes do público) vejam sua pintura como subentendida pelo horror. Não percebe [...] que a leitura dessa crônica acarreta a extrapolação da obra em si, sua projeção como espelho do tempo que nos inclui. (CORTÁZAR, 2010, p. 403)

O pintor, de um lugar na Europa de 60, é transformado em cronista de seu tempo e conversa com o espectador latino-americano na mesma língua, ultrapassando a criação plástica em diálogo com a América Latina: para Cortázar, “um espectador latino-americano será, como no meu caso, hipersensível a um quadro que condensa numa só imagem o panorama global da crucificação do seu próprio povo e de quase todos os povos que formam seu continente.” (CORTÁZAR, 2010, p. 403). A arte de um britânico, para Cortázar, no caso de Bacon (que o nega),

é denunciada pelos pincéis, que o “afirmam para além de si mesmo” (CORTÁZAR, 2010, p. 403). É ela um testemunho denunciado pela palavra de Cortázar.

Interessante é observar que reside aí uma reflexão sobre o próprio ato de escrever e a condição de intelectual compartilhada por Cortázar. O escritor atribui à própria fala à incapacidade de agir, como a obra que ficará encarcerada dentro da “mentira do museu”. A clausura também sustenta o livro que nada tem de plástico, em sua concepção tradicional, mas abriga palavras que se limitam às suas margens. Para o latino-americano, seja na condição de público ou porta-voz desse público, como é o caso de Cortázar, é impossível não solapara as molduras da obra – o sangue, os vômitos e o grito pintados por Francis Bacon “transbordam as fronteiras da tela” para um verdadeiro território – o da realidade.

Para isso, no entanto, é necessário um espectador ativo, sobre o qual já falamos, um “espectador não apenas capaz de olhar e de ver, mas de assumir a emanção da pintura de uma consciência histórica, quer dizer, com um juízo e uma opção.” (CORTÁZAR, 2010, p. 404) O poder consciente ou inconsciente da obra de Bacon, sustenta Cortázar, “nasce da rebelião de luz contra o homem de trevas” (CORTÁZAR, 2010, p. 404) e cabe ao espectador, leitor ou crítico de arte “fazer algo com”, suplantar a obra de arte para a realidade. Só assim o livro fechado poderia ser um dia aberto como uma “Bastilha de papel”, enquanto a obra de arte poderia se configurar como uma denúncia declarada que tira o espectador do escuro.

A penumbra, a ausência de luz, para Cortázar, não somente na escritura de Gálvez, não somente na obra de Bacon, é o próprio *entre-lugar* da arte, onde se permite um “esquecimento imediato”, um distanciamento, um *estranhamento* para o retorno à vida. Não à toa retornou com frequência à imagem da escuridão em dois

símbolos recorrentes em sua obra: o túnel e o metrô que encerram coisas muito próximas. Não iremos adentrar aqui na significação desses signos em sua obra visto a quantidade de estudos que se dedicaram a isso, mas vale lembrar, a título de curiosidade e um possível retorno futuro, a presença, em *Papéis Inesperados*, de um texto chamado “Manuscrito achado perto de uma mão”, uma brincadeira em referência explícita a outro texto presente no livro *Octaedro* (1974), “Manuscrito achado num bolso”. Os dois fazem referenciam Edgar Allan Poe em “Manuscrito encontrado numa garrafa” (1833).

Para o presente estudo, privilegia-se o metrô como um lugar das *correspondências*, *combinações*, transferências e baldeações⁵² e *trocas*, que insinuam um lugar de metamorfose, mutação, transformação, visto que o “homem que desce ao metrô não é o mesmo que volta à superfície” (CORTÁZAR, 2010, p. 410). Em “Baixo Nível”, Cortázar reflete justamente sobre a presença desse símbolo em alguns de seus escritos e a sua importância dele como espaço de percurso que obriga o transeunte a obedecer a um outro regime temporal – o regime da “*outridade* que alguns de nós vivemos como uma ameaça e que ao mesmo tempo é uma tentação” (CORTÁZAR, 2010, p. 411). O metrô, para Cortázar, significa a fuga da “segurança covarde da rua”, da “superfície”, a fuga do “superficial”. Aprofundar-se nas entranhas da rua possibilitaria ao escritor estranhar-se, medir-se, e abandonar a leitura superficial do mundo, numa espécie de rito de passagem que vai muito além em termos de tempo e espaço da configuração efêmera dos trajetos e das estações. Cortázar relata que, quando jovem, sempre que abandonava uma estação, seu primeiro impulso “era entrar em algum dos velhos e sombrios cafés do centro onde de algum modo se mantinha o clima de estranhamento com relação ao que estava à

⁵² No contexto brasileiro.

minha espera no resto do dia.” (CORTÁZAR, 2010, p. 411). O metrô, ao contrário da metáfora do trem de Juliano Pessanha, para Cortázar, é o próprio lugar de conhecimento, de desautomatização, de despertar:

Diferentemente de andar na rua, onde as opções e a vigilância são incessantes, basta começarmos a descer para que uma mão invisível se apodere da nossa e nos leve sem a menor possibilidade de escolha até o destino prefixado. [...] Passageiros e trens se movem dentro da mesma relojoaria predeterminada, e é então que as potências da superfície adormecem e pode acontecer de termos acesso a outros níveis; ao nosso libertar da liberdade, o metrô nos torna por um instante disponíveis, porosos, receptáculos de tudo o que a liberdade da superfície nos priva, já que ser livre lá em cima significa perigo, opção necessária, luz vermelha, atravessar nas esquinas olhando para o lado certo. (CORTÁZAR, 2010, p. 412)

Em algum aspecto a metáfora dos dois escritores se aproximam: o lugar do trem é um intervalo, é um interstício, é um espaço intemporal, numa realidade paralela onde o tempo assume uma outra configuração. Da mesma forma, todos os passageiros leem os mesmos cartazes, as mesmas propagandas, os mesmos jornais, respiram o mesmo ar, veem a mesma luz. Não é permitido olhar pra fora, “porque os olhos morrem de fome no metrô, procuram um emprego, um pretexto que os arranque desse ir e vir no nada” (CORTÁZAR, 2010, p. 413) – como o trem sem destino de Pessanha.

Para o cronópio, “a codificação congelada do metrô favorece a irrupção do insólito em alguns viajantes” (CORTÁZAR, 2010, p. 413). *Alguns*. Quem sabe aqueles que tem o olho na nuca. Cortázar diz que o viajante pressuroso e funcional rejeita uma fascinação que se faz convite – um chamado mais profundo: o “ser

metrô. É novamente a atração do labirinto [...] que exige a renúncia à superfície, a recodificação da vida.” (CORTÁZAR, 2010, p. 414)

Alguns, quem sabe aqueles sem brilho ou rosto reconhecíveis são o que Cortázar chama de “*Ulisses*”: “Pobres Ulisses torturados pela urgência dos horários e dos encontros, os viajantes tapam os ouvidos com qualquer coisa, o jornal que leem entre as estações, os gibis, a contemplação vácuca do vagão ou da plataforma.” (CORTÁZAR, 2010, p. 414) Escritores são metrôs, são aqueles que ouvem o canto das sereias da profundidade (por certo acompanhadas de outro escritor que os convida ao passeios pelas profundidades do espelho). E Cortázar aprendeu a reconhecê-los: “são os que esperam um trem de costas para a estação e olhando perdidamente as funduras tenebrosas do túnel.” (CORTÁZAR, 2010, p. 414) E se esperam de costas, certamente há um olho na nuca.

Estar no metrô é adentrar na noite sob a terra e, inevitavelmente, ter que acender a luz. Uns precisam de ajuda – outros sabem a direção do interruptor. Para Cortázar, no metrô é de noite:

Mas sua noite não tem a delimitação ordenada, o tempo preciso e a atmosfera artificialmente agradável das salas de espetáculos. A noite do metrô é arrasadora, úmida de um verão de hibernáculo e também infinita, em qualquer dos seus pontos ou das suas horas a sentiremos prolongar-se nos tentáculos dos túneis, em qualquer das estações em que descemos estará pulsando um dos muitos corações do imenso polvo negro que subjaz à cidade. A noite do metrô não tem começo nem fim, é onde tudo se conecta e se transvasa, onde as estações finais são ao mesmo tempo chegada e partida; chamá-las de finais é uma das muitas formas de defesa contra o temor indefinido que espreita na penumbra do primeiro corredor, da primeira plataforma. (CORTÁZAR, 2010, p. 411-412)

Poucos são os que conseguem caminhar no escuro sem a ajuda de estrelas, luzes ou lampiões. Além de cronópios, escritores e viajantes fascinados por túneis, certamente todos pertencentes ao mesmo grupo, há um outro ofício que compartilha do fascínio pelo escuro: o dos fotógrafos. Em “Janelas para o insólito” (1978), Cortázar, que confessa ter tentado o ofício na juventude, reflete sobre o insólito e o seu lugar nas fotografias reveladas – o que adianta suas impressões sobre a foto – um gênero visual que teve um espaço de destaque em duas de suas publicações que interessam ao presente trabalho: *Último Round* e *A volta ao dia em oitenta mundos*. Outro texto acompanha essa reflexão sobre a fotografia: “Alguns aspectos do conto” (1962-1963), publicado em sua *Obra Crítica II*, no qual o escritor faz um comparativo entre o contista e o fotógrafo, que tem que captar num curto espaço uma história. Não é o foco do estudo retomar esse texto, mas é interessante lembrar que, ao lado de “O conto breve e seus arredores”, publicado em *Último Round*, ele sintetiza a poética cortazariana acerca do gênero breve. É estranho, no entanto, que ele, já tendo sido escrito em 1967 e 1969, não tenha figurado em nenhum de seus livros-almanaque.

“Janelas para o insólito” condensa uma reflexão singular acerca do ato de fotografar e do olhar que, lembrando Jacques Aumont (2003) parece fundir o olhar *espectatorial*⁵³ com o *criatorial*. Cortázar brinca: “Diz-me como fotografas e te direi quem és. Há gente que ao longo da vida só coleciona imagens previsíveis [...], mas outros capturam o incapturável, com toda a intenção ou por aquilo que depois chamarão de coincidência.” (CORTÁZAR, 2010, p. 416) Esse capturar do imprevisível corresponde a um primeiro olhar para o espaço que virará foto, numa

⁵³ Para Aumont (2003), o olhar *espectatorial* designa uma espécie de concorrência entre dois tempos: o tempo ocular e o tempo pragmático.

espécie de rastreamento⁵⁴ da imagem para depois articular-se ao reconhecimento⁵⁵ do conjunto da imagem e de seus intertextos. A essas imagens incapturáveis e imprevisíveis, Cortázar soma o sentimento do fantástico⁵⁶ que tomava conta dele quando, em juventude, se aventurou a fotografar:

[...] o sentimento do fantástico me espreitava nesse momento maravilhoso que o papel sensível, flutuando na bandeja, repete em pequena escala o mistério de toda e qualquer criação, de todo e qualquer nascimento. Os negativos podem ser lidos pelos profissionais, mas só a imagem positiva contém a resposta a essas perguntas que são fotos quando quem as tira interroga a realidade externa à sua maneira. (CORTÁZAR, 2010, p. 417)

Cortázar, no entanto, confessa que apesar de deslumbrar-se com o resultado da revelação, não tinha o dom de captar o insólito – suas fotos refletiam muito mais o que pretendia escrever. Era um escritor com uma câmera, tentando escrever. Ainda assim, fotografias de autoria própria permearam seus livros-almanaque e demonstravam, apesar da falta do rigor técnico fotográfico, habilidade artística, olhar, para ao mesmo tempo olhar como criador e, depois, como espectador, procurar na própria criação, o insólito de que falava. Deixa entrever, aqui, sua concepção sobre o insólito que, para ele, não deve ser obra da composição:

A regra do jogo é a espontaneidade, e por isso as fotos que mais admiro nesse terreno são tecnicamente ruins, já que não há tempo a perder quando o estranho desponta numa esquina, num jogo de nuvens ou numa porta entreaberta. O insólito não se inventa, no máximo é favorecido, e nesse plano a fotografia não se diferencia em nada da literatura e do amor, campos de escolha do excepcional e do privilegiado. (CORTÁZAR, 2010, p. 418)

⁵⁴ Tempo ocular, cf. Aumont (2003).

⁵⁵ Tempo pragmático, cf. Aumont (2003).

⁵⁶ Há um texto de mesmo nome “Do sentimento do fantástico” sobre o assunto, publicado em *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967).

Se o insólito instaura o estranhamento, em obras como os livros-almanaque, Cortázar confecciona o insólito a próprio punho convidando o olho de quem sabe ver a perceber a “mínima linha de fuga que transformava uma cena corriqueira num lugar privilegiado de encontro, encruzilhada onde espreitavam outras formas, outros destinos, outras razões de vida e morte.” (CORTÁZAR, 2010, p. 419) Mas, para Cortázar, mesmo o leitor atento, encharcado de cotidiano e acostumado com a indiferença ditada pelos *mass media*, pode perder-se na interpretação de uma imagem. Cortázar diz que, continua “entrando” em qualquer foto como se ela contivesse chaves e respostas fora do tempo e confiando além do que esperaria de uma foto um fotógrafo com olhar previsível:

[...] Quanto a mim, sempre me vi desejando o contrário, que subitamente a realidade seja desmentida ou enriquecida pela foto, que se introduza nela o elemento insólito que transformará um jantar de aniversário numa confissão coletiva de ódios e de invejas ou, ainda mais delirantemente, num acidente ferroviário ou um concílio papal. Afinal de contas, quem pode estar seguro da fidelidade das imagens sobre o papel? Basta olhá-las de perto para sentir que ali há algo a mais ou algo a menos que desloca os centros usuais de gravidade [...]. (CORTÁZAR, 2010, p. 420)

O Cortázar de “Janelas do insólito” justifica aqui também a produção de livros em que usa imagens para complementar o valor das palavras exigindo do leitor de seus textos um leitor que sabe ler, um leitor que perpassa o caminho do tempo ocular e do tempo pragmático do espectador de Aumont reconhecendo cada linha da imagem, da fotografia, que não está ali por uma mera coincidência, mas obedece a um rigoroso sistema de combinação. Esse escritor-que-tenta-ser-fotógrafo não teria, conforme já questionamos, uma gaveta cheia de fotografias a serem

publicadas em outro tomo – *Instantâneos Inesperados*? Na possibilidade de publicar esses textos póstumos, Cortázar não costuraria os textos em outro arranjo e, para ilustrar textos que perpassam e caminham por outras linguagens, como a pintura, a fotografia, a escultura e a gravura, utilizado imagens? Para o Cortázar que acredita que a fotografia seja uma irmã do conto, ela não seria somente um *divertimento* gráfico em seus livros.

Da mesma forma que a imagem fílmica constitui artefato significante para o cineasta que a manipula, a imagem fotográfica constitui um significante nos livros-almanaque de Cortázar que, por sua vez, constituem também em si um significante. *Papéis Inesperados* de alguma maneira assemelha-se ao caráter híbrido e plural de *Último Round* e *A volta ao dia em oitenta mundos*, mas perde em termos de linguagem plástica pela ausência de imagem e acaba por tornar-se o que é, uma reunião de textos que preserva unidades que, entre si, sustentam um fio condutor, reunidas por mãos outras que não as do próprio crítico-inventor.

Os textos aqui lidos⁵⁷, da subunidade “Outros territórios” revelam em seu caráter de crítica de arte episódios de um ser estético que caminha por entre as diferentes linguagens com a destreza linguística de um literato, mas a identidade criativa e móvel de um artista. A tela, a escultura, a fotografia exigem de seu produtor todos os refinamentos da ideia e da técnica. O espectador e o leitor recebem a ideia nua dessa técnica e, para interpretá-la, contam com a ajuda desse escritor-mediador e crítico que reflete sobre o fazer artístico e deixa entrever, no

⁵⁷ Dentro dos textos a que propusemos uma leitura, restou um outro texto classificado como parte de “Outros territórios”, intitulado “Opiniões pertinentes” – sobre ele falaremos adiante.

decorrer das palavras, um crítico-escritor que, ao analisar o objeto de crítica, promove a escritura.

Vale retomar um trecho do texto “Janelas para o insólito”, no qual o escritor declara seu fascínio pela revelação de fotos:

As câmeras polaroide multiplicam a vertigem de quem pressente a irrupção do insólito na imagem esperada. Nada mais alucinante do que ver nascerem cores, as formas, avançar do fundo do papel uma silhueta, um cavalo, uma bicicleta ou um padre que lentamente se concretizam, concentrados em si mesmos, parecem pelejar para se definir e copiar o que são fora da câmera. Todo mundo aceita o resultado, e poucos percebem que o modelo não é exatamente o mesmo, que a aura da foto mostra outras coisas, revela outras relações humanas, cria pontes que só a imaginação consegue atravessar. (CORTÁZAR, 2010, p. 420)

Os laboratórios fotográficos engolidos pela tecnologia digital ensimesmavam em si um processo artístico em extinção – apesar de ainda resistirem polaroides reinventadas pela moda e pela indústria. O trecho data o texto e sugere um pouco da crise que o escritor contemporâneo vive hoje: o imediatismo do homem pós-moderno. Damis, personagem do texto de que falamos na apresentação do capítulo, disse que os que fazem arte buscam uma nova sintaxe com o pretérito, ao mesmo tempo em que correm pra frente e, na trincheira, resistem às formas de arte que existem. O artista contemporâneo é um desgaste de si mesmo, uma “idiossincrasia eleita”, como disse Damis, uma boneca de pano. A pena que traça a terra branca da página de Cortázar é somente uma tentativa de aproximar escrita e visual ou promover a escritura não somente do objeto da crítica, mas, fazendo jus a Cortázar, transformar a si mesmo em objeto de crítica e refletir sobre o próprio fazer artístico a partir do outro. Damis diz que os artistas, quando caprichosos, elegem seu método

e, na condição de peixes fora d'água, encontram risco e vantagem. Para Cortázar, essa é sua vantagem.

3.2 O LIVRO-OBJETO OU O NÃO-LIVRO – A CRÍTICA CRIATIVA DE UM ESCRITOR-INVENTOR

Voltar a coisas já escritas pode parecer muito fácil, mas no meu caso pelo menos sempre me foi mais fácil inventar que repetir. Acontece porém que certas repetições, que prefiro chamar de recorrências, me ocorrem com a mesma evidência que diariamente todos têm da inevitável saída do sol. E se essa maravilha cotidiana não nos assombra porque conhecemos a relojoaria geral do cosmos, há outras repetições perceptíveis em um domínio que nenhuma ciência ainda explicou, repetições que pertencem àqueles interstícios do habitual em que leis que não são as da física ou da lógica se cumprem de uma maneira quase sempre inesperada.⁵⁸

Julio Cortázar

Em situações de crise, de desgaste das metáforas, de desgaste das imagens literárias e artísticas e dos próprios objetos de cultura e arte, como no contexto da contemporaneidade, em que as grandes narrativas já não explicam o mundo, em que o acesso aos objetos culturais já não é somente por meio do objeto-livro ou por meio da distância segura fixada pela faixa amarela dos museus-contemplação, emergem escritores criativos (ou peixes fora d'água) que, ao olhar para o velho, procuram descanonizar objetos culturais e formatos, para constituir novas propostas de ler a arte, por meio da escritura, e decidem, como Cortázar, optar pelo que lhe é mais fácil: inventar – não repetir. "É um julgamento muito preciso e temível, esse de ser magnificamente impresso." (VALÉRY, 1926, p.1), constatou Paul Valéry, ao fim de uma reflexão sobre a *máquina de ler*, há quase cem anos. O livro, para o filósofo francês, "é, ao mesmo tempo, um objeto de arte, uma coisa que, no entanto, possui

⁵⁸ Início do conto intitulado "Do outro lado", situado na subunidade "Dos amigos", publicado em *Papéis Inesperados* (2009).

personalidade própria, traz marcas de um pensamento específico, sugere o nobre desígnio de uma organização consciente e bem realizada.” (VALÉRY, 1926, p.1). Essa organização pressupõe esboços, rabiscos e rascunhos de uma obra de arte que desaparecem e abrem espaço para um escritor fantasiado de papel e tinta. Ali, o escritor se vê tipografado, grafado, escrito: “O espírito do escritor se mira no espelho que a prensa lhe oferece. *É um julgamento muito preciso e temível, esse de ser magnificamente impresso.*” (VALÉRY, 1926, p.1).

Em seu texto intitulado “As duas virtudes de um livro” (1926)⁵⁹, Paul Valéry postula dois usos alternativos para o livro, identificados assim que ele abre qualquer exemplo do objeto, dois modos de olhar: a leitura e o consumo visual do livro. A primeira maneira propõe um movimento linear, que não permite saltos – Valéry sugere que a leitura seja uma chama se alastrando, de um fio queimando de ponta a ponta, produzindo – nitidamente – significações. O estudioso francês fala de uma visão nítida que permearia essa forma de ver/ ler o livro: “Em referência ao que precede, podemos dizer que legibilidade é a qualidade que um texto tem de prever e facilitar o próprio consumo, destruição pelo espírito, transubstanciação em acontecimentos do espírito.” (VALÉRY, 1926, p.1). Antes, depois – ou paralelamente a – disso, uma página corresponderia a uma imagem e, por isso, provoca uma:

impressão global, apresenta um bloco ou um sistema de blocos e estratos, pretos e brancos, uma mancha com figura e intensidade mais ou menos bem resolvidas. Essa segunda *maneira de ver*, não mais sucessiva e linear e progressiva como a leitura, mas imediata e simultânea, permite aproximar a tipografia da arquitetura, assim como, há pouco, a leitura poderia ter lembrado a música melódica e todas as artes que esposam o tempo. (VALÉRY, 1926, p.1).

⁵⁹ Tradução originalmente publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 88, outubro de 2002.

O segundo modo de ler/ ver exploraria, portanto, o *ponto da visão nítida*, com a intenção de materializar idéias e produzir conteúdo intelectual, ainda que descontinuadamente; o primeiro, por sua vez, preconiza o livro como objeto consumível de maneira imediata, com propriedades *não-convencionais*: “O texto *visto* e o texto *lido* são coisas muito distintas, pois a atenção dada a um exclui a atenção dada ao outro. Essa independência nas qualidades que um livro é capaz de ter permite que a tipografia se torne uma arte.” (VALÉRY, 1926, p.1). O tipógrafo, quando ativadas outras necessidades que não só a de leitura linear, transforma-se em artista – e deixa de ser somente gravador de letras. Hoje, o *designer* ocupa esse espaço e preenche de maneira análoga a função de materializar a ideia do escritor – o convite visual à leitura, um espaço para a criação estética.

O tipógrafo artista encontra-se, diante de sua tarefa, na complexa situação do arquiteto preocupado em conciliar a *conveniência* e a *aparência* de sua construção. O próprio poeta tem por destino debater-se entre as formas e o conteúdo, entre suas intenções e a linguagem. Em todas as artes, e por isso mesmo são artes, a *necessidade* que uma obra bem realizada deve sugerir só pode ser gerada pelo *arbitrário*. O arranjo e a harmonia final das propriedades independentes que é preciso compor nunca se obtêm através de receita ou automatismo, mas de milagre, ou de esforço; através de milagres e esforços, conscientemente combinados. (VALÉRY, 1926, p.1)

A publicação, à sua época, resumia uma preocupação inerente à identidade visual de qualquer produto hoje – a estética. As letras pretas no papel branco moldavam uma estrutura padrão inconscientemente transformada em altar. O livro, santificado em branco e preto, não permitia que a segunda forma de lê-lo solapasse a primeira ao risco de ser considerado menor. Muito antes de o design ser considerado profissão, a discussão do filósofo francês frutificou um mandamento mercantilista, inerente às publicações mais atuais – a contar a partir da década de

90: a embalagem do produto. Valéry, ao contrário disso – e bem antes de pensar no livro como um produto, imaginou um livro belo e convidativo como uma

perfeita *máquina de ler*, cujas condições se definem com certa precisão pelas leis e métodos da ótica fisiológica; [...] um objeto de arte, uma coisa que, no entanto, possui personalidade própria, traz marcas de um pensamento específico, sugere o nobre desígnio de uma organização consciente e bem realizada. (VALÉRY, 1926, p.1).

Valéry de alguma forma desenha o impacto que algumas das produções de ficção de Cortázar causavam à sua recepção. A exemplo, o autor argentino justamente teoriza sobre o assunto. Em torno de 1947, Cortázar produz textos, posteriormente reunidos no primeiro volume de sua *Obra Crítica* por Saúl Yurkievich, a respeito da palavra como manifesto total do homem. As publicações coincidem com a época em que trabalha como secretário da Câmara Argentina do Livro. Ironicamente, e com base para tal, questiona e subordina a estética existente a uma nova avaliação, propondo a rebelião da linguagem poética e um repensar da unidade. Cortázar assume, numa época em que as traduções do existencialismo europeu eram feitas em espanhol, uma postura existencialista e questionadora contra a literatura que, para ele, deve ser de papel renovador e a expressão total do homem. Júlio Cortázar combate o fetichismo do livro, propondo-se – desde o início de sua carreira literária, mas agora com um pouco mais de rebeldia – contra a tendência centrípeta do livro, suas representações convencionais e seu caráter pedagógico.

Em capítulo intitulado *La crisis del culto al libro*, na *Obra crítica I*, organização de Saúl Yurkievich, Júlio Cortázar discute a fisionomia contemporânea do feito literário que explica:

merece um respeito fetichista del que la bibliofilia es signo exterior y La literatura sostén esencial, conduce al desconocimiento y malentendido del entero clima <<literário>> de nuestros dias, malogra el esfuerzo inteligente pero no intuitivo de buena parte de la crítica literária que se mantiene em las vías seculares por las mismas razones que lo hace la mayoría de los autores de libros. (CORTÁZAR, 2004, p. 33-34)

Além das questões constitutivas da forma, o livro, para Cortázar, parece não dar conta nem mesmo da questão escrita, insuficiente para explicar e fazer a ponte necessária na relação homem-mundo – o que caracteriza o livro como aprisionador da linguagem e reducionista.

[...] estos grandes continuadores de la literatura tradicional em todas sus gamas posibles *no caben ya dentro de ella*, los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar; sienten inexplicablemente que toda su obra está requerida, urgida por razones que ansían manifestarse y no alcanzan a hacerlo em el libro porque no son razones literariamente reducibles; miden com el alcance de su talento y su sensibilidad la presencia de elementos que trascienden toda empresa estilística, todo uso hedónico y estético del instrumento literario; y sospechan angustiados que esse algo es em el fondo lo que verdaderamente importa. (CORTÁZAR, 2004, p. 41)

De maneira sarcástica, Cortázar ainda discute o conformismo que toma conta do escritor tradicional em contraponto ao inconformismo apresentado pelo jovem escritor, personificado nele mesmo. Sobre os primeiros, diz que:

Ninguno de ellos intenta romper las formas estilísticas, se limita a someterlas a las torsiones más agudas, a las más sutiles insinuaciones. No se tarda em ver que sus aventuras más osadas quedan siempre simbólicamente contenidas entre las tapas del libro (CORTÁZAR, 2004, p. 47).

Ainda dentro de um grupo limitado do primeiro, pergunta-se se eles também, mesmo crendo resolver as dificuldades da literatura, não estariam se limitando e ateando-se de conformismo. Sobre eles afirma que, de maneira análoga a um decorador, exploram o “apartamento-livro”, aproveitando todo o espaço e expansão

possíveis e disponíveis. Exploram de tal forma o aposento que utilizam toda a sua extensão e possibilidades, mas não conseguem enxergar além das paredes. “Hacen lo que el boxeador que aprovecha la elasticidad de las sogas para duplicar su violencia de avance. Se *conforman*. Pero todo conformarse – dirá tristemente el joven escritor -, ¿no es ya una *deformación*?” (CORTÁZAR, 2004, p. 48)

Como num jogo de peteca entre escritores tradicionais e os jovens escritores, a palavra *deformação* é posta em jogo. Enquanto o escritor clássico atribui a si a capacidade de formar, imediatamente sugere o antônimo ao seu opositor: *deformar*, não formar.

Deformar: v. 1. *t.d. e pron.* Mudar ou desfazer-se a forma ou o aspecto original de; descaracterizar(-se), desfigurar(-se). 2. *t. i. e pron.* mudar para pior (comportamento, atitude etc.); corromper. ETIM. lat. ‘desfigurar, estragar, descaracterizar’, por via erudita. ANT formar. (HOUAISS, 2009, p. 607)

O aspecto pejorativo logo a seguir confere ao escritor tradicional o deformismo, a estagnação, por convenção, negativa. Sustentando a palavra no ar, esquecem-se que, na mesma medida, são *formadores*, *deformadores* e *conformados*. A própria etimologia do verbo *conformar* sustenta a dualidade que toma conta desses dois tipos de escritores:

Conformar: v. 1. *t.d. e pron.* dar ou tomar forma, configurar(-se). 2. *t. i. e pron.* estar em conformidade ou acordo com; identificar-se 3. *bit e pron.* pôr(-se) em conformidade com outra coisa tomada como modelo 4. *pron.* resignar-se com, aceitar 5. *pron.* sujeitar-se a, submeter-se 6. *t. i. e pron.* fazer conciliarem-se ou conciliarem-se duas ou mais coisas díspares ETIM. lat. ‘dar uma forma, formar, dispor’. ANT desconformar. (HOUAISS, 2009, p. 607)

O escritor tradicional, por aceitar, e acrescenta-se aqui o advérbio *passivamente*, as formas com os quais está acostumado, obnubila a própria visão de

futuro e regride – *conforma-se*, e conseqüentemente, deixa de formar, passa a não mais formar, no sentido torpe da palavra, e então, *deforma-se*. O escritor subversivo, ao iniciar-se no mundo da leitura, depara com um determinado formato, para adentrar a discussão prévia, de um livro, e, incomodado, questiona-o, por meio do quê? *De outro livro*. Qualquer releitura faz jus ao prefixo e revisita um formato, uma primeira leitura – o que faz crer que existiu, primeiramente, uma aceitação, uma resignação, um sujeitar-se, um submeter-se –, o que não o exime de *conformar-se*, assim como o escritor tradicional a quem tanto questiona.

O livro como objeto é conhecido, ao longo da história, sofreu diversas transformações, a própria linearidade da escritura também foi rompida para conquistar sentidos diversos recuperando uma forma literária que pudesse dar conta da complexidade do humano. Experiências criativas como o livro, de modo mais radical, a exemplo das escrituras híbridas, são presenciadas na contemporaneidade e, Cortázar, em 1969, empreendeu o que hoje se torna objeto da presente pesquisa – um tipo de livro que, apropriava-se do formato, mas não conformava-se e propunha a *deformação* do livro, para sustentar a *formação* de novos leitores – o livro-almanaque (*A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último Round*).

O valor da obra guilhotinada de Cortázar é subseqüente à primeira publicação, é certo, mais tímida, mas não menos questionadora. Com um título que por si só já entoa uma crítica ao romancista Júlio Verne, sem desmerecê-lo, o escritor argentino publica a obra-livro-almanaque *A volta ao dia em oitenta mundos*, uma ruptura no modelo clássico de fazer narrativa, uma alternativa que corporifica o híbrido e o dialogismo com um toque de humor que é próprio de Cortázar, como por exemplo, a colocação de um personagem-gato chamado Theodor W. Adorno, em clara referência e crítica ao teórico.

Nessa primeira obra do estilo, se assim podemos dizer, de *Último Round*, o sarcasmo de Cortázar está presente em textos que vão desde o jazz ao boxe, sem deixar de passar pela crítica literária e agregar a ela fotografias e poesia. Nesse destrinchamento do livro, Júlio Cortázar produziu o que se chamaria de livro-almanaque. Mas o livro que de fato, além de almanaque, se assim pode ser classificado, se tornou uma crítica à unidade-livro corporificada, é *Último Round*. A destruição de um modelo para a recriação de outro fora dos padrões aceitos pela literatura geral transformam o livro numa literatura híbrida, instigante e, paradoxalmente, de difícil acesso ou compreensão do público leigo. Em contrapartida, o livro parece prever o que seria um dos aspectos moduladores da comunicação contemporânea: o constante diálogo imagem-texto e a colcha de retalhos que se formula em cada produção. Sobre esse aspecto, é interessante refletir:

A natureza contraditória do pós-modernismo envolve sua apresentação de alternativas múltiplas e provisórias para conceitos unitários tradicionais e fixos com o tal conhecimento (e até com a exploração) da contínua atração desses mesmos conceitos. A arquitetura pós-moderna, por exemplo, não rejeita os avanços tecnológicos e materiais do antigo modernismo do Estilo Internacional: não pode fazê-lo. Mas pode subverter sua uniformidade, sua anistoricidade. (HUTCHEON, 1991, p. 87)

Numa atitude vanguardista, em eco à produção icônica de *O jogo da amarelinha*, Julio Cortázar monta – de maneira quem sabe menos elaborada que o livro de 53 – uma proposta *plástica* de livro, que põe em tensão questões em muito discutidas pelo próprio crítico dentro da obra crítica e de textos críticos nos dois livros-almanaque: a forma e o conteúdo. Tudo por uma nova forma de dizer o texto. A plasticidade da montagem dos livros de Cortázar conta com a ajuda de um artista

plástico, Julio Silva⁶⁰, amigo de experimentos literários de Julio Cortázar. Outro cronópio. A atitude inventiva, em muito criticada pelos ditames tradicionais, foi acolhida pelo público e propôs um novo olhar para o texto que, para Leyla Perrone-Moisés,

[...] não é uma representação do contexto [...] ou uma vestimenta da mensagem (positiva ou negativa, progressista ou alienada), mas o lugar onde se experimentam novas formas de dizer, de ver, sugestivas de novas formas de ser. E que só no encontro dessas novas formas a literatura alcança sua função mais plena e sua ação mais efetiva. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 89)

Efetividade medida pela repercussão contraditória de tais obras entre estudiosos da literatura latino-americana que, é certo, não as consideram mais maduras que outras publicações do autor em termos de técnica narrativa, dado o seu caráter miscelânico, mas reconhecem um “quiebre de los modelos genéricos tradicionales que tiene que ver con su búsqueda vital y estética de nuevas formas expresivas con el objetivo de renovar el lenguaje.” (RIOBÓ, 2007, p. 135) Por situarem-se fora de um terreno estritamente escrito, linguístico, essas obras são deixadas a segundo plano por pesquisadores e pelo seu próprio conceptor, por considerá-la um experimento, um divertimento:

Cortázar socava intencionalmente la ilusión que identifica, por asimilación, libro y texto, poniendo el acento en el libro como “artefacto”, y por ello mismo, situándolo fuera de un terreno estrictamente lingüístico. Por otra parte, estos “libros-baúl”, en donde todo cabe – poesía, ensayo, cuento, historietas, collage, textos propios y ajenos, variedad de registros y tonos – nos muestran al autor en una faceta de coleccionista, armador y organizador, aunque se trate de su propia obra, en donde la atomización y la heterogeneidad es regla, lo que ha favorecido una lectura selectiva de la

⁶⁰ Julio Silva era, além de artista plástico, melhor amigo de Cortázar que, decepcionado com as diagramações de seus livros, firmou uma parceria com o amigo na tentativa de unir “pluma y pincel”, alcunhas pelas quais eram diferenciados: “Julio Pluma y Julio Pincel”.

crítica, pero no una mirada de conjunto. El propio Cortázar, al considerarlas “libritos”, “divertimentos gráficos-literarios”, las relega a un lugar secundario dentro de su producción, hecho que se verifica en la escasez de comentario autoral, en contraste con el resto de su obra. (RIOBÓ, 2007, p. 135)

María Victoria Riobó toca numa questão concernente ao contexto de recepção da obra: “a atomização e a heterogeneidade é regra”. A heterogeneidade é a base do híbrido que sustenta a literatura pós-moderna, mas, à época da publicação, exigia certo repertório e programação por parte de um leitor em transição, incapaz de entender as opções da forma e as *deformidades* como um elemento significativo. A trajetória criativa de Cortázar traçou essa evolução estética desde *O Jogo da Amarelinha*, mas foi por poucos interpretada como parte de uma maturidade estética. De um lugar por meio de uma olhada crítica pós-moderna, podemos afirmar a atualidade que se conserva nas duas obras⁶¹, já que manifestam “un momento de crisis del concepto de literatura y de su sujeto productor” (RIOBÓ, 2007, p. 136), um sujeito fragmentado, um sujeito fraturado, um sujeito pós-moderno.

A interpretação estética que se deu no contexto de recepção das obras, no entanto, situava-se num contexto, como o de hoje, de crise. Ainda que viva-se hoje numa culminação dessa crise da literatura “iniciada” em meados do século, a recepção destes livros encontraria certa resistência. À época – e talvez ainda hoje, a crítica se dividia em dois grupos, num debate, na época, longe de ser dissolvido: os que defendiam a mobilidade da forma e os que primavam pelo conteúdo engajado.

⁶¹ Cortázar, conforme María Victoria Riobó (2007), se refere a *Último Round* e *A volta ao dia em oitenta mundos* como livro-almanaque, livro-colagem, “espécie de baú”, divertimento, livro-objeto, brinquedo, polilivro, artefato, alcunhas que “hablan de una mirada que engloba el conjunto de materiales que las componen y de su peculiar articulación, y no de un simple agrupamiento de textos diversos” (p. 136). Dessa maneira, usaremos tais nomenclaturas no decorrer deste presente capítulo para retomá-las.

Embora em nenhum dos dois grupos⁶² alguém admita abertamente a velha dicotomia, paradoxalmente, tudo se passa como se qualquer atenção à forma levasse obrigatoriamente à alienação dos conteúdos e, inversamente, como se qualquer preocupação com os sentidos afastasse necessariamente o crítico das preocupações estéticas. (PERRONE-MOISÉS, 1990, P. 84)

A distinção entre forma e conteúdo além da forma poética toca numa outra questão, vale o adendo, abordada por Silviano Santiago no texto *Uma literatura anfíbia*⁶³, ao falar da recepção do texto da literatura brasileira por leitores europeus ou norte-americanos – o leitor diante do estranho, sua vontade quer distância da do texto literário: “Ele quer enxergar o estético na Arte e o político na Política. Ele quer o que o texto não quer. Ele não deseja o texto que não o deseja. Cada macaco no seu galho, como diz o ditado.” (SANTIAGO, 2002, p. 17). Santiago, entende que esse leitor estrangeiro:

Não compreende que o duplo movimento de contaminação que se encontra na boa literatura brasileira não é a razão para lamúrias estetizantes e muito menos para críticas pragmáticas. A contaminação é antes a forma literária pela qual a lucidez se afirma duplamente. A forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela justiça. (SANTIAGO, 2002, p. 17)

Estética e política, arte e ciência, forma e conteúdo são dualidades que não caminham em paralelo, não só na literatura brasileira, mas na literatura latino-americana, e sim entrecruzando-se numa tecelagem híbrida, plural, heterogênea, numa atitude contestatória. A recepção dessas obras prevê, no entanto, uma certa familiaridade com o contexto em que elas se inserem – motivo pelo qual, para leitores do cânone que insistem num “radicalismo disciplinar”, ela se configura

⁶² Acusados mutuamente de “Formalistas” e “conteudistas”.

⁶³ Artigo publicado no número 5 da Revista Alceu, da PUC-RJ, 2002.

menorizada. Leia-se por familiaridade a programação e o repertório dos quais fala

Leyla Perrone-Moisés:

Qualquer mensagem contestatória pode ser absorvida pelo sistema vigente de sentidos, ao passo que as novas formas, propondo um modo forte de ver relações no real, exigindo uma transformação das próprias estruturas mentais do receptor (por outros termos, de seu repertório e programação), têm um caminho talvez mais lento, mais sinuoso, mas este é o único que permite à arte ter uma ação sobre o mundo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 88)

A arte, na função que o crítico imprime de *estranhamento*, escancarou o distanciamento crítico no século XX e, por meio dessa estratégia oposta à catarse, ultrapassou sua função de embevecimento. Os escritores de meio de século encontraram no hibridismo das formas uma atitude (em alguns momentos inconsciente, reflexo de uma crise) que atacava os conteudistas de plantão:

[...] basta que uma obra tenha uma temática social, que nela se fale, mesmo que de leve, em pobreza e opressão, para que, independentemente de sua fatura, da resolução de seus problemas estéticos, ela encontre boa acolhida por parte de certa crítica que se quer engajada e de boa consciência. Inversamente, qualquer ausência dessa temática, qualquer pesquisa em nível de significante, será imediatamente suspeita de alienação. A palavra vanguarda tornou-se quase um palavrão. (PERRONE-MOISÉS, 1990, P. 85-86)

E é justamente a vanguarda que vai defender essa expressão poética total por meio da dissolução das formas como uma postura plástica, de descompartmentalização das linguagens – cinema, fotografia, pintura, desenho, música, literatura –, já que

a obra poética sempre foi a formalização de um conteúdo, que só existe e alcança o tipo de efeito que lhe é próprio naquela forma. A repercussão de uma obra poética sobre a realidade é tanto mais eficaz quanto mais esta for resolvida formalmente, quanto mais ela estiver bem cunhada numa forma que, como dizia Klee, “torna visível o real”. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 88)

Registre-se, a título de digressão, que as obras *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último Round*, na tradução da língua espanhola para língua portuguesa brasileira e mesmo em versões econômicas na própria língua de origem, no contexto latino-americano, sofrem transformações ao passar de uma edição para outra e se corporificam em dois tomos, destituindo o livro de sua capacidade inventiva e intenção crítica – o que afetaria negativamente qualquer primeiro contato com a obra por parte de um não conhecedor da obra cortazariana.

Atentemo-nos à questão da forma em *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último Round* e alguns de seus textos, que figuraram durante as discussões deste texto, *para este estudo*, fundamentais – numa posterior leitura de *Papéis Inesperados*. É relevante lembrar que o que se procura fazer é um trabalho de verificação e interpretação de uma escritura híbrida, plural e vanguardista que chega a constituir um gênero peculiar – a do livro-almanaque. A estrutura híbrida que o compõe revela uma plasticidade já corrente nas narrativas contemporâneas da década de 60, visto que denominamos aqui como “plasticidade” a capacidade de um gênero da escrita mudar de forma, em contexto de tensão, ao que cabe acrescentarmos a postulação de uma abordagem multidisciplinar, como aponta o estudioso Nestór García Canclini, para uma coerente interpretação de qualquer estrutura que obedeça a parâmetros considerados pós-modernos.

O caráter plástico de metáfora visual de *Último Round* é verificado numa simbiose latino-americana de estética e política – além de um refletir sobre o objeto-livro e a escritura:

[...] la actualidad política, literaria, artística, social invade sus páginas en un gesto que asume el presente en que la obra ha sido concebida. El diálogo establecido con su contexto histórico hace que la novedad que debe haber presidido su primera recepción, tenga para los lectores hoy un valor testimonial o documental. (RIOBÓ, 2007, p. 139)

Último Round é uma fotografia da década de 60 tirada por um latino-americano na Europa, cortada ao meio e sistematizada entre duas capas que imitam uma folha de jornal – o que denuncia e quer firmar sua atualidade, seu caráter de efêmero, alheio à arte que quer se fixar na posteridade. O tratamento dos textos que vincula a arte visual à arte escrita provoca uma ruptura no próprio texto e no olhar e não pode ser classificado somente como ficção ou como um apanhado de recortes de textos, a publicação é por si só um projeto literário de escritura e crítica, reflexo maduro daquilo que já fora experimentado em *A volta ao dia em oitenta mundos* – o que vai ao encontro do que pensa Leyla Perrone-Moisés:

A crítica literária, portanto, só pode ser um trabalho sobre significantes (os da obra) e com significantes (os do texto crítico), sem o que ela perde a particularidade do fenômeno literário e sua própria identidade como discurso estético, como uma outra *escritura*, o que, no melhor dos casos, o texto crítico consegue ser. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 90)

Nas duas publicações, a própria noção de híbrido, de acordo com Zilá Bernd, 1998, constitui-se *híbrida*, mesclada, na medida em que dois dos quatro níveis descritos pela pesquisadora imbricam-se.

Enquanto o segundo nível, de acordo com Zilá Bernd, constitui-se como uma mescla do popular com o erudito, numa espécie de interpenetrações dos discursos,

o qual prevê também um intervalo de linguagem que vai desde a preservação de algumas expressões da oralidade à própria utilização formal da língua, o terceiro prevê o texto como um “lugar de *mescla de diferentes gêneros* [...] ou de diferentes códigos semióticos” (BERND, 1998, p. 265) – verifica-se a presença nítida desses dois níveis na construção e montagem das publicações em questão. A materialidade do híbrido aparece 14 anos depois da publicação de *Jogo da Amarelinha*, primeira experimentação sucesso de recepção em termos de formalização estética. O que aqui interpretamos como maturação das questões formais esconde não só um processo de subversão da linguagem, mas dos próprios suportes da mesma, como é o caso, especialmente, do livro – o que anuncia a desmedida (*hybris*) e causa um desconforto, beirando o caótico – características atribuídas por Zilá Bernd (1998) ao segundo nível de hibridização. O terceiro nível, por sua vez, prevê um “apagamento da noção de fronteiras entre os gêneros” (BERND, 1998, p. 265) – outro aspecto proficuamente observado na concepção dos dois livros-almanaque e, contraditoriamente, não observado no processo de montagem da obra *Papéis Inesperados*, cujos organizadores, *forçosamente*, tentam agrupar os textos por ordem de similaridade e objetivos – a exemplo da classificação (ou falta de) das subunidades “Outros territórios” e “Fundos de gaveta”⁶⁴, tentando segmentar dimensões que ultrapassam questões de classificação. A fala de André Breton, a quem Cortázar constantemente recorria ao elencar questões surrealistas em suas obras, ilustra a perspectiva positivista com a qual se encarou a montagem de *Papéis Inesperados*:

⁶⁴ Os textos desta subunidade não figuram numa verificação interpretativa mais detalhada por, de acordo com a nossa leitura, pouco acrescentarem à obra crítica de Cortázar ou às suas impressões sobre a escrita. Ainda assim, ganharam destaque pela curiosa classificação que receberam no processo de montagem do livro.

Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros. O desejo de análise prevalece sobre os sentimentos. Disso resultam dilatadas exposições cuja força persuasiva reside na sua própria singularidade, e que iludem o leitor pelo recurso a um vocabulário abstrato, bastante mal definido, aliás. Se as idéias gerais que a filosofia se propõe até aqui debater, marcassem por aí sua incursão definitiva num domínio mais extenso, seria eu o primeiro a me alegrar. Mas por enquanto é só afetação; até aqui os ditos espirituosos e outras boas maneiras nos encobrem à porfia o verdadeiro pensamento que se busca ele próprio, em vez de se ocupar em obter sucessos. (BRETON, 1924, p. 1)

De encontro ao que pregava Cortázar, o desejo de análise prevaleceu sobre uma crítica-afetiva ou crítica-escritura que poderia ter presidido a montagem do livro-póstumo. Em contrapartida, se verificarmos o que pregava Tarkovski, no processo de montagem de uma película, alusão feita no início deste estudo, temos que

A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. Trata-se, simplesmente, de reconhecer e seguir esse padrão durante o processo de juntar e cortar. Nem sempre é fácil perceber o padrão de relações, as articulações entre as tomadas, principalmente quando a cena não foi bem filmada; neste caso, será necessário não apenas colar as peças com lógica e naturalidade na moviola, mas procurar laboriosamente o princípio básico das articulações. Aos poucos, porém, manifestar-se-á, lentamente e com clareza cada vez maior, a unidade essencial contida no material. (TARKOVSKI, 2002, p. 136)

Analisando sob essa ótica o processo de produção de *Papéis Inesperados*, o livro aparece como uma publicação que antecipa o processo de leitura de um leitor cortazariano acostumado a quebra-cabeças, brincadeiras, jogos e enigmas e decifra por si – deixando a cargo do leitor a *leitura* simplesmente e não mais um *consumo visual do livro*, conforme postulava Paul Valéry (1926). Leyla Perrone-Moisés complementa a discussão alertando que a “criação literária é um processo que tem

dois polos: o escritor e o leitor. A obra literária só existe de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 108).

Para a crítica, o escritor não seria dono absoluto do processo de interpretação da obra, mas um “desencadeador” desse processo – entre o tempo da criação e o tempo da captação da obra, conforme fala Jacques Aumont, um espaço intervalar guarda o momento em que a representação é assimilada, em que ocorre o encontro entre a proposta do emissor e o que o leitor interpretou disso: “[...] entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os próprios propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 109)

Leyla Perrone-Moisés, assim como Paul Valéry, imagina que faça parte do processo de compreensão da obra prosseguir sua criação superando as expectativas do emissor sem desvirtuar completamente sua interpretação. A questão é que uma leitura que ultrapasse o ponto de visão nítida e proponha um consumo visual dessa obra está longe de ser a proposta de *Papéis Inesperados*. Seus textos em muito se assemelham à configuração híbrida e mesclada, conforme os níveis de hibridismo postulados por Zilá Bernd, a organização do texto é linear, reta e tradicional – chegando a certo ponto positivista. Ao passo que a escritura cortazariana clama por estruturas e suportes não convencionais, propor uma escritura-crítica de Cortázar, como fez Gálvez, à publicação sobre Buñuel, exigiria de um crítico-inventor uma afinidade inventiva e uma acuidade ímpar que efetuariam um curioso processo de recepção quem sabe não tão agradável aos leitores-

vinagrete⁶⁵. Carles Garriga e Aurora Bernárdez, ao abrigar e situar cada um dos textos, fornecem os botões e toda a caixa de costura⁶⁶ de que fala Cortázar em sua primeira autoentrevista. Fosse diferente, o resultado certamente seria inquietante. *Para corrigir, claro, todos temos tempo e olhos*⁶⁷.

3.3 A CENA DA ESCRITURA – AUTOENTREVISTAS: JULIO CORTÁZAR EM CONFRONTO COM O ESPELHO

*onde a boca que te busca
só te encontra ao estar só
sob os cruéis rouxinóis
dessa batalha em plena fuga*

*e o jogo em que cada espelho
mentir outra vez o já mentido,
e com os ecos do vazio
tange a música do tempo*

*para que o olho alienado
veja na flor um mero signo
lá onde qualquer caminho
leva àquele primeiro passo*

*como o cavalo que adverte
com o terror ante sua sombra
o simulacro dessa forma
que de beleza o homem veste*⁶⁸
Julio Cortázar

Na subunidade denominada de: "Entrevistas diante do espelho", contemplada no sumário de *Papéis inesperados*, o crítico pede licença ao escritor para nesta condição justificar-se. Trata-se de um conjunto de quatro textos: "Arnaldo: aqui está

⁶⁵ Termo cunhado por Carles Alvarez Garriga no prefácio de *Papéis Inesperados* para denominar os leitores que se apegam a uma imagem sacralizada do escritor, incontestável. Esses consideram uma traição à memória qualquer publicação póstuma. Em contrapartida, os leitores-herói, gostariam de ler até bilhetes pessoais.

⁶⁶ Ao explicar o processo de produção de *Último Round* a um possível editor do livro, Cortázar finaliza com a ironia que lhe é própria: "Bastam estes botões, ou vai precisar de toda a caixa de costura?" (2010, p. 443)

⁶⁷ Referência a texto de Cortázar utilizado como epígrafe do subcapítulo 3.1.

⁶⁸ Poema intitulado "Homenagem a Mallarmé", texto que encerra um dos tomos de *Último Round*.

o texto de que você precisava para divulgar o livro...”; “Estamos como queremos ou os monstros em ação”; “Como já fez uma outra vez, Júlio Cortázar”; “Entrevista diante de um espelho”. Este conjunto de textos delinea o perfil do tradutor da UNESCO Cortázar, também crítico literário, também leitor, também escritor, antecipando críticas e sustentando seus argumentos para a justificativa, contra a crítica, mas a ela direcionada, de parte de sua produção. Interessam-nos, especialmente, o primeiro texto, por justificar o processo criativo de *Último Round*, o segundo e o terceiro, por contarem com a presença aqui de dois personagens do romance *62 – modelo para armar* em claro intertexto com a própria produção ficcional anterior ao qual somaremos um texto da subunidade intitulada “Outros territórios”, intitulado “Opiniões pertinentes” que conta com a presença dos mesmos dois personagens, Calac e Polanco.

Em vez de paleta e pincel ao modo do retrato, lápis e papel lançam luz sobre as esteticamente formatadas impressões do autor a respeito do modo de fazer literário, entre outras coisas É a tentativa de, ao mesmo tempo, matar o autor e dar voz às margens e lutas institucionalizadas contra a tradição e uma tentativa, despretensiosa, de criar um estilo próprio de um cronópio – irônico, sagaz, ambíguo. Sem dúvida constituem o gênero mais interessante de sua produção ficcional revelada em *Papéis Inesperados*. Análoga à luta de Silviano Santiago entre 1ª ou 3ª pessoa, vê-se muito de Cortázar na crítica do romance na teoria de Silviano. Uma angústia similar à desse crítico que também tenta em *O Falso Mentiroso* questionar verdades inquestionáveis e teorizar sobre a escrita – escrevendo. É um olhar pós-moderno, como bem coloca Silviano:

O olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, a tração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta

vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de via cotidiana (SANTIAGO, 2002, p. 59).

Merece destaque aqui a primeira, endereçada a *um tal Arnaldo*, que apesar de não configurada ao molde explícito de uma entrevista feita por si mesmo, elabora um diálogo, quase monólogo, entre Júlio Cortázar e um interlocutor, possível editor de seu livro *Último Round* (1969), como se lê da leitura da entrevista. Na introdução, instruções para que o editor seja fidedigno ao que disse o autor, o qual escreveu oralmente, de maneira a parecer o mais espontâneo quanto possível. Nas respostas, esboços de uma contestação às perguntas feitas pelo fictício entrevistador. Nota-se o peculiar estilo cortazariano desde o alerta sobre sua escrita oral, “de maneira que a entrevista tenha o ar mais espontâneo possível” (CORTÁZAR, 2011, p. 439) à primeira instrução de pergunta: “Resposta a uma pergunta sobre a minha ideia genial do livro” (CORTÁZAR, 2010, p. 239). O livro ao qual se refere o escritor é considerado “genial” em virtude de, possivelmente, quebrar a linearidade do romance tão discutida em sua obra crítica. Por usualmente questionar a unidade do romance e tensionar os gêneros, bem como a própria unidade do livro, Cortázar *dá corpo* à sua crítica à produção contemporânea e *livra* a crítica de maiores dúvidas a respeito na entrevista forjada, explicando desde o conteúdo à relação desta obra frente a outras:

Você me falou há dois anos do problema da eventual tradução de *A volta ao dia*, e eu comentei que havia uma série de textos que não fariam o menor sentido para um sueco ou um italiano; decidimos que eu escreveria alguns textos substitutivos, [...] e umas quantas semanas depois percebi que não apenas tinha os textos de substituição necessários, mas também uma quantidade de outros que por sua vez estavam atraindo novos assuntos e contos.” (CORTÁZAR, 2011, p. 439. 440)

Assim se dá, sob a ótica de Cortázar, a gênese de *Último Round*. Sobre a unidade do livro, já havia discutido em sua obra crítica, repensando a função do escritor e do livro, especialmente desde o romantismo, quando, de acordo com Cortázar, observa-se uma atitude messiânica de grandes autores na tentativa de uma mudança da formulação estética da realidade que culmina na produção estética contemporânea. A discussão enfatiza a ideia de que:

[...] el escritor clásico, imbuído de un alto espíritu de universalidad, de arquetipificación, ve en el libro un *medio* para expresar e transmitir las modulaciones individuales que asumen sin quebrarse las grandes líneas de fuerza espiritual de su siglo. Incluso su estilo tiende a uniformarse retóricamente – y entonces la decadencia se precipita irremisible –, como si el escritor fuese menos individuo que instrumento agente dentro de un orden que lo subordina y lo supera. (CORTÁZAR, 2004, p. 36)

Concernem aqui reflexões acerca da literatura contemporânea, quando se perpassa, então, inevitavelmente, pela situação do romance contemporâneo, sobre a qual também se manifestou Júlio Cortázar como teórico literário. Percebe-se aí uma necessidade de um outro gênero que comporte um misto de linguagens ou então dê espaço à modificação, à transformação do gênero *romance*. Que gênero é esse? Como esse crítico, tradutor e pensador da literatura, também escritor, corporifica essas questões na sua obra de ficção?

A estrutura do livro *Papeles inesperados*, por exemplo, não é a de uma autobiografia, muito menos a de um romance. É a reunião de textos de gêneros distintos, considerados inclassificáveis e desprivilegiados frente à crítica, dada a sua hibridez e dificuldade de nomeação – ou *aprisionamento* como diria Cortázar: uma representação das ruínas de textos contemporâneos que desconstroem o olhar canônico e fragmentam a perspectiva positivista que orienta a ótica do leitor para

corporificar, no lugar, uma perspectiva líquida que toma conta da subjetividade criadora e do estatuto do novo escritor. Sobre o livro *Último Round*, que nasceu da criação de textos substitutivos para a tradução em outras línguas do livro anterior *A volta ao dia em oitenta mundos* (1967), Cortázar foi taxativo em resposta à pergunta formulada por si mesmo:

[...] Não pense que eu tenho problemas de consciência por publicar este livrinho. Ele nasceu meio por acaso, como já expliquei, mas sabemos que por trás dessas casualidades estão as grandes Operárias, as sigilosas Ordenadoras. Vai surgir como de costume todo tipo de mal-entendidos, o primeiro dos quais nascerá do simples fato de que as páginas do livro (ideia de Julio Silva) são guilhotinadas horizontalmente no terço inferior, o que proporciona dois jogos de textos e de leitura. Temo que essa combinatória bastante elementar, útil para mim na medida em que resolvia a apresentação de textos de longitude e intenção díspares, faça correr tanta tinta como o segundo método de leitura de *O jogo da amarelinha*. (CORTÁZAR, 2010, p. 441)

O autor adentra na questão das obras “maiores” e “menores”, noção que, para o cronópio, esconde a persistência de um subdesenvolvimento intelectual, alertando que o livro em questão poderia provocar muito mais polêmica justamente por “não dar a menor bola para tão instrutiva advertência”. Sobre isso, questiona:

Ainda não conseguimos liquidar totalmente a noção de que uma obra (huma obra, doutor!) tem que ser ‘séria’; é inútil que uma nova geração de leitores demonstre diariamente aos *magisters* da crítica pontifícia que suas escalas de valores estão carcomidas e que a “seriedade” não se mede com cânones que cheiram de longe a um humanismo esclerosado e reacionário. Enquanto a nova geração escolhe decididamente os seus autores, prescindindo com uma esplêndida insolência dos ditames que emanam das altas cátedras, os titulares desses veneráveis mausoléus continuam falando de gêneros, de estilos, de conteúdos e de formas como se as grandes novidades bibliográficas das últimas semanas fossem *A montanha mágica* ou *Canaima*. (CORTÁZAR, 2010, p. 441)

Percebe-se uma insistência, frente a essas publicações-almanaque, do escritor Cortázar em se impor na condição de teórico da própria obra, justificando a

estrutura e o conteúdo e fornecendo ao leitor os aparatos necessários para realmente compreender seu projeto estético – uma crítica à própria escritura. Linda Hutcheon teoriza justamente sobre esses conceitos de tradição, adentrando na questão do pós-modernismo – um conceito que nos permitimos utilizar no decorrer do outro trabalho, na falta de denominação melhor, mesmo sabendo de sua problemática no contexto latino-americano. Nessa perspectiva, preconiza que questionar os conceitos de “[...] totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem” (HUTCHEON, 1991, p. 84) não necessariamente significa negá-los. E aqui concerne uma afirmação em muito adequada a crítica que Cortázar realiza: “A crítica não implica necessariamente destruição, e a crítica pós-moderna, especificamente, é um animal paradoxal e questionador.” (HUTCHEON, 1991, p. 84). É um questionamento das convicções inquestionáveis e certezas permanentes, afinal a “contradição é típica da teoria pós-modernista. A descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal). Os adjetivos podem variar: híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto.” (HUTCHEON, 1991, p. 87) Adjetivos muitas vezes atribuídas à própria escritura cortazariana.

Davi Arrigucci Jr., ao descrever a escritura de seu objeto de crítica aproximou-se dessa descrição:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. Destroi códigos desgastados da tradição literária hispano-americana e recolhe outros ainda vivos do passado. Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando, nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo. Ilude nossa atenção com saídas humorísticas e ataca a própria literatura com carga demolidora e irracionalista, enraizada em certas poéticas de vanguarda. Sugere o fragmentário e o caótico, zomba da coerência do próprio conjunto, mas

acaba por deixar liames seguros entre as partes e o todo, travadas relações entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão interna da obra e garante sua eficácia estética. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 19-20)

Deixando entrever inclusive alguns traços da linguagem falada, numa heterogeneidade de discursos, que abre para o encontro de outros traços da escritura encontrados em Barthes escritor de *S/Z* por Leyla Perron-Moisés: esses traços da escritura constituem por si também elementos que invadem o terreno da crítica à própria estrutura, incorporados numa autocrítica própria do texto morelliano, a exemplo: a) anamorfose; b) avaliação; c) bricolagem; d) disseminação; e) erotismo; f) indireto; g) intertexto; h) metalinguagem; i) objetividade; j) suspensão. Aqui nos interessam os elementos a, b, c, d, g, h.

Tendo verificado a *anamorfose* de *Último Round* e a atitude de *bricoleur* do escritor, além de, durante o texto termos estabelecido pontes que levam ao *intertexto*, bem como *elementos metalinguísticos* que no decorrer da obra promovem uma reflexão sobre o fazer artístico, interessam-nos agora outros elementos verificáveis, entre eles, a *disseminação*, por meio das palavras de Cortázar sobre as intenções do livro que, adiantava, não seriam entendidas diante de um “pterodatilismo intelectual” que toma conta das cátedras literárias. percebe-se que a justificativa do crítico que fala por meio do escritor é destinada à própria crítica:

Em todo caso você vai ver que este livro será atacado pela Seriedade e pela Profundidade e pela Responsabilidade, todas essas gordas que pulam sobre os seus olhos com agulhas de crochê. Fazer o quê, isso vem do nosso pecado original: a falta de humor dos espanhóis, somada à dos índios das nossas terras (Deus os criou e eles se juntaram) (...). (p. 441, 442)

Propondo-se à clara leitura do processo, com o objetivo de munir um possível editor de argumentos contra a crítica, Cortázar instaura um processo de *disseminação* da própria obra, ao que Leyla Perrone-Moisés define como uma leitura

que não é nem científica nem ideológica – a concepção do livro primeiro suscita uma segunda produção que permeia o ficcional e a crítica colocando o próprio texto em movimento: “O crítico dinamita seu objeto, fragmenta-o, mas essa desconstrução não é uma destruição.” (1978, p. 139). Para finalizar, explica o título e reflete sobre o processo de produção da obra que suscitou *Último Round* e poderia ser o mesmo motivo a suscitar um terceiro livro, quem sabe este que, despedaçado, caiu às mãos de seu biógrafo e viúva:

Quero dizer, de qualquer modo, que *uma* das explicações do título é a intenção de não prosseguir por esse caminho de livros-almanaques; já foi suficiente como diversão, isto é diversão para mim. E agora me ocorre: o que fazer no dia em que queiram traduzir *Último round* ao holandês ou ao russo? Vou ter que pensar em novos textos substitutos? Será que isso que começou como homenagem a Júlio Verne vai terminar com outra a Alexandre Dumas, na forma terciária do visconde de Bragelonne? Dou a minha palavra que não; transmita isto aos outros, que com toda certeza vão lhe agradecer. (p. 440)

Enquanto o foco desta primeira autoentrevista é a recepção e a avaliação acerca do fazer literário da publicação, a segunda, obedecendo à história de que deveria ser entrevistado pela revista *Crisis*, conforme lhe solicitam os amigos Eduardo Galeano e Vogelius, personagens reais, procede que a campainha toca e a ficção, com “aquele ar de suficiência que conheço tão bem” (CORTÁZAR, 2010, p. 444), aparece na forma de Polanco e Calac, seus entrevistadores. Os personagens, saídos do romance *62 – modelo para armar*, não só aparecem neste texto⁶⁹, como na terceira autoentrevista e o no texto que abre a exposição fotográfica de Sara Facio e Alicia D’Amico, ficcionalizado a partir de um diálogo de dois personagens *intrometidos* na obra cortazariana, sempre que possível. A exposição de retratos de intelectuais é ironizada na ácida fala de Calac, seguida de um diálogo com o companheiro:

⁶⁹ São inúmeras as referências aos personagens ao longo de sua obra crítica e ficcional.

- [...] não é por aí; você sabe, quando se tem um pouco de responsabilidade, qualquer um vai e pede a Alicia e Sara para sair com a mandíbula do pensador intelectual descansando na mão, a mão descansando no cotovelo e o próprio cotovelo em cima de um desses escritores com tinteiro. Mas o cara não tem categoria, você sabe.
- É bastante triste – assentiu Polanco
- Assino embaixo – disse Calac.
- Pois é – disse Polanco.
- Ainda bem que sempre resta a cerveja – disse Calac.
- E o cigarro – disse Polanco.
- Não somos nada – disse Calac. (CORTÁZAR, 2010, p. 394-395)

A reflexão sobre a *intelectualidade* tão recorrente à obra de Cortázar encontrou terreno de ação – uma exposição de retratos de intelectuais para intelectuais, numa crítica ferrenha àqueles que procuram formas de aparição como a autopromoção. As figuras de seus personagens vão retomar esse tema na entrevista que realizam *a mando* de Galeano para a revista *Crisis*, perguntando diretamente: “Como anda o *boom*, mestre?”, pergunta à qual Cortázar responde, como em muitos momentos do texto, com uma crítica às entrevistas já realizadas, a propósito de sua relação conturbada com a imprensa, ao que se segue o comentário de Polanco:

Melhor do que nunca – digo satisfeito porque afinal me faziam uma das grandes perguntas do dia. Nós nos organizamos da maneira mais perfeita possível, partindo do princípio geral de levar à prática as fábulas urdidas ao longo de todos esses anos por esses intelectuais que tanto se preocupam com o futuro dos outros. Não publiquem isto: de três em três meses nos reunimos em hotéis de superluxo, cada vez escolhendo uma cidade diferente onde possamos organizar nossas orgias sem chamar atenção. García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Asturias, Carpentier e eu (de vez em quando aceitamos generosamente mais dois ou três cujos nomes omito para não ferir outros postulantes) discutimos a situação com o nosso gerente geral, que foi recomendado por Lucky Luciano *himself* e que tem certificados de Onassis e de Spiro Agnew. Nossas ações estão dando dividendos satisfatórios; Feisal nos consulta sobre o petróleo, compramos terras e propriedades em toda parte, e de vez em quando doamos algum prêmio ou uns direitos autorais para prevenir o disse me disse. E construí mais cinco andares e instalei dois elevadores na minha suntuosa residência de verão em Saignon que, como se sabe, não passa de uma maneira de disfarçar que dali estou a um passo de meu iate em Marselha, que me leva até o castelo que tenho no sul da Itália onde mantenho sequestrada uma garota de quinze anos (alguns sustentam que é um menino, e acho ótimo manter o suspense). Com isso e a saúde, dá pra imaginar.

- Estragou o nosso almoço – diz Polanco. (CORTÁZAR, 2010, p. 453)

A ironia ácida traça todo o diálogo que permeia a entrevista, pertencente à subunidade intitulada “Entrevistas diante do espelho”, grifo aqui para *diante do espelho*, por a crítica atribuir a presença constante dos dois compadritos argentinos como a presença do próprio Cortázar dentro do texto a criticar-se sob a ótica do outro. Assim ocorre também em “Como já fez uma outra vez, Julio Cortázar dá uma entrevista para dois compatriotas seus...”, por ocasião da publicação de *Vampiros Multinacionais* (1975). A “entrevista” data do mesmo ano.

Em parágrafo introdutório, Cortázar descreve seus compatriotas: “imaginários na medida em que ele os inventou no seu romance 62 – Modelo para armar, mas muito reais na hora de pedir satisfações e chateá-lo de todas as formas possíveis. O encontro é sempre tormentoso [...] Talvez, também, útil.” (Cortázar, 2010, P. 457)

Convém lembrar a reflexão de Leyla Perrone-Moisés acerca do fazer literário, no qual reflete sobre três palavras de ordem no processo criativo: *criação*, *invenção* e *produção*. Por já termos atrelado a segunda à escritura cortazariana, interessa-nos a acepção desta palavra que, ao que parece, não poderia ser sinônimo de criação:

Invenção é também a criação de uma coisa nova, mas não de modo divino e absoluto. Inventar é usar o engenho humano, é interferir localizadamente no conjunto dos artefatos de que o homem dispõe para tornar sua vida mais rica e mais interessante. Dentro de um sistema de Verdade, *invenção* tem até algo de pejorativo. Diz-se de uma mentira: isso é uma invenção. Daí haver algo de provocador no uso da palavra *invenção* para designar o fazer artístico. (PERRONE-MOISÉS, 1990, 101)

Procede à invenção, aquele que, insatisfeito com a realidade, busca uma outra. A criação de autoentrevistas deixa entrever um intelectual em conflito com a imprensa que busca uma outra realidade e por meio da ficção cria um personagem intelectual e crítico, visto que “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em

seguida com falta.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103) Essa falta sentida no mundo que é sentido como insatisfatório faz com que a literatura promova “pequenos consertos do real; pela imaginação, pelo faz-de-conta, que nos compensa, por alguns momentos, da insatisfação causada pelo real.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104) Aí o artista, o crítico-inventor, o escritor procederá à segunda etapa da invenção, a representação: o fazer artístico então distorce e deforma – promovendo uma volta à realidade com um olhar de *estranhado*. Leyla Perrone-Moisés continua a reflexão lembrando-nos que “Qualquer linguagem deforma as coisas, e a linguagem plena do escritor, para dar verdade às coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e ilusão. Daí a importância da forma e sua relação com a verdade, na literatura.” (1990, p. 106), conforme discutimos no subcapítulo anterior.

Ao proceder nessa invenção do real, Cortázar tem como cúmplices seus próprios personagens e, mais uma vez, posiciona-se perante a crítica sobre o seu processo de criação em outra publicação que também tensiona os limites do gênero:

- Dizem nos meios cultos – diz Polanco – que seu novo livro é heterodoxo, anfíbio, ilustrado e em cores.
- Não é um livro – observo –, mas sim uma simples história em quadrinhos, isso que chamam de gibis ou revistinhas, com alguns modestos acréscimos meus.
- Então agora você desenha e tudo?
- Não, tirei os desenhos de uma revista do Fantomas.
- Um roubo, então, como de costume.
- Não senhor, na história Fantomas cuidava de mim, e nesta eu cuido de Fantomas.
- Digamos uma espécie de plágio.
- Também não, tchê. Se me deixarem abrir a boca por dois minutos, explico a coisa.
- Sirva outra dose e me passe o patê – ordena Calac a Polanco. – Sabe como é quando ele começa a falar, precisamos estar bem abastecidos. (CORTÁZAR, 2010, p. 459)

Ao final dessa conversa, na qual discutem sobre questões políticas relativas ao continente e trocam-se alfinetadas, com as constantes justificativas de um pensamento de intelectual e crítico durante o texto, os personagens, ao

questionarem Cortázar e receberem um não, saem “profundamente ofendidos”, atitude que recebe o adjetivo de Cortázar: “eles foram embora sem saber de muitas coisas, “parecidos nisso a tantas centenas de milhares de latino-americanos privados de boa informação sobre as coisas que realmente interessam.” (CORTÁZAR, 2010, p. 463) e logo, irônico, agradece por eles terem ido cedo, fazendo uso da metalinguagem, outro traço da escritura: “Como Calac e Polanco não estavam mais lá, pude imaginar tudo isso⁷⁰ com alguma esperança, sem ver na cara deles aquele ar que eu mesmo inventei numa hora infeliz e da qual vou me arrepender até o fim dos meus dias.” (CORTÁZAR, 2010, p. 463).

A quarta entrevista, que nos interessa apenas a título de ilustração da situação de intelectual latino-americano, propõe um Cortázar que se afirma como intelectual e está interessado em fornecer à imprensa, preocupada com o Cone Sul, informações que considera relevantes sobre Cuba. Ao utilizar da linguagem oral de quem conversa consigo mesmo em frente ao espelho, o texto de Julio Cortázar obedece a uma configuração híbrida e mescla as impressões de um Julio que quer pulverizar a imprensa com informações além das divulgadas pelos jornais. A pertinência do texto se justifica logo em resposta à primeira pergunta: “Muitas vezes Cuba não mostra a sua autêntica realidade como poderia.” (CORTÁZAR, 2010, p. 464) E continua:

Às vezes por insularidade, suponho, às vezes porque os cubanos se sentem tão seguros da sua causa que não acho necessário dar explicações; o fato é que a coisa se traduz numa certa passividade por parte dos departamentos culturais e de imprensa. (CORTÁZAR, 2010, p. 465)

⁷⁰ Uma reflexão sobre o que se precisava saber na América Latina para que ela avançasse na história.

Ao criar dois personagens, J.C. no espelho., J.C. ele mesmo., ele ficcionaliza-se⁷¹ instaurando, desta vez, escritor do outro lado do espelho para, deste lado, dar voz ao intelectual, que discute e sustenta *opiniões pertinentes* acerca da situação cubana, por lhe doerem “certos silêncios que parecem dar razão aos fabricantes de fábulas e calúnias” (CORTÁZAR, 2010, p. 464). Se em outras entrevistas, a voz é do crítico, do escritor e dos personagens de 62 – Modelo para armar, a voz do intelectual que procede à crítica – mais um traço de sua presença constante num escritor que ficcionaliza também seu compromisso – sem deixar de fazê-lo.

Metaforicamente, ao desnudarmos um texto literário, no âmbito científico, procedemos ao corte da cebola numa espécie de dissecação do texto – camada a camada, até ele não ter nada mais a oferecer. Davi Arrigucci Jr. diz que a obra de Cortázar, considerada no conjunto:

[...] aparece como uma aventura no reino da imaginação, como um desejo constante de passagem para uma realidade inefável, de que se tenta apossar com a linguagem criadora. Se um projeto geral de realização pode ser captado ao longo dessa obra, é o de colocar a invenção como alvo permanente da construção literária. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 30)

Ao permear esse processo de construção literária não-linear, fragmentado e plural das autoentrevistas e dos textos sobre arte a partir de um literato plástico, bem como todos os outros textos – poesia, conto, crônica, manifesto – que se fizeram presentes no trabalho e, a partir da própria palavra de Cortázar, lançaram luz sobre sua escrita, entendemos que uma obra como a de Cortázar propõe outros tipos de análises, não dissecantes, mas interpretativas, comparativas e, em outro nível, de traços.

⁷¹ Por questões teóricas e por ser foco do trabalho verificar traços do crítico, do escritor e do intelectual, dentro do âmbito ficcional e crítico, não adentramos no terreno da *Autoficção*.

Escrever sobre ela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de visada, aproveita o fragmentário e o acidental, num procedimento aparentemente antissistemático e oposto ao tratado monográfico. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 32)

Nessa experimentação, identificamos traços do crítico, traços do escritor, traços do intelectual. Traços plásticos de um artista, de um inventor. Essa leitura procedeu à exigência de um leitor que captasse as camadas sem esfacelá-las, que desnudasse um (ou vários) texto literário (ou ficcional, ou os dois) sem diminuí-lo – porque ele próprio já o faz – ele instaura Morelli em seus textos.

Por constituir-se de uma “presença problemática da crítica no espaço antes reservado apenas à criação” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 33), num explorar constante da *metalinguagem*, a obra cortazariana acaba armando uma cilada contra a crítica. E, ao aceitar o desafio do jogo, a crítica acaba ajudando a constituir essa cilada – contra si mesma:

[...] mas assim procedendo não estará a crítica armando uma cilada para si própria? Desmontar a obra não significará, neste caso, encontrar-se consigo mesma? Buscar o sentido da destruição não será igual a destruir-se? Penetrar na tessitura narrativa, destecer a trama de relações que configura o sentido do todo, arriscar-se a uma prospecção dos abismos em que termina quase sempre esse tipo de aventura, não implicará se deparar no fundo do poço com a própria imagem refletida? (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 33)

Aqui, na obra que apareceu à leitura fragmentadamente, propusemo-nos a encarar o convite de lara e deixar-se embevecer pela escrita – que se revelou especular, e que revelou sim, antes de uma cilada crítica, uma viagem ao lado de Apolíneo e Damis pela *literatura*: pergunto, na figura de Apolíneo, a Cortázar: “Diz-me, Denis⁷², existe algo que seja literatura?”, “E em que consiste a arte?”, “E por que a fazem?”, “O que é ser escritor-inventor, então?”. Volto a Julio Cortázar em sua

⁷² Referência ao pseudônimo de Cortázar: Julio Denis.

última entrevista – diante do espelho: “JCNE. – Está acabando o papel. Continuamos outro dia? JCEM. – Se você quiser, porque o assunto dá pra muito...” (CORTÁZAR, 2010, p. 468). Assim se pretende.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A epígrafe que abre o estudo pertence ao livro *Papéis Inesperados* e é trecho de uma história suprimida das aventuras cronopianas de *Histórias de cronópios e famas* (1962) que intitula-se “Um cronópio no México”. Permitti-me citar outro momento do mesmo texto:

Não é fácil ser cronópio. Sei disso por razões profundas, por ter tentado sê-lo ao longo da vida; conheço os fracassos, as desistências e as traições. Ser fama ou esperança é simples, basta deixar-se levar e a vida faz o resto. Ser cronópio é contrapelo, contraluz, contrarromance, contradança, contratado, contrabaixo, contrafragote, contra e recontra cada dia contra cada coisa que os outros aceitam e que tem força de lei. E se ser cronópio é difícil e intermitente, igualmente difícil é representar os cronópios, desenhá-los ou esculpi-los. (CORTÁZAR, 2010, p. 185)

Das palavras de Cortázar, faço as minhas e reforço a dificuldade de descrevê-lo, desenhá-lo, esculpi-lo e interpretar sua escritura, ela própria um reflexo do autor em espelho quebrado.

Propusemo-nos, durante o percurso de leitores, verificar em que medida, as obras *Último Round* e *Papéis Inesperados* potencializam a figura do escritor, do crítico e do intelectual latino-americano contemporâneo, na figura de Cortázar, marcando um tempo de escrituras híbridas e configurando-se como espaço de invenção. Na condição de crítica e leitora, presenciamos os traços escriturais que ainda marcam textos de publicação recente e, *em intertexto*, fazem eco à produção anterior dos livros-almanaque, além de, conforme aponta Leyla Perrone-Moisés, ao tomar como exemplo a obra *S/Z*, de Roland Barthes, virem juntar-se a “outras vozes, ao seu canto outro canto que, por dissonante, torna atual sua música.” (1998, p. 141). A atualidade de Julio Cortázar não se condensa somente na publicação

póstuma recente, mas verifica-se principalmente na concepção criativa e anamórfica de um novo olhar para o objeto livro – numa desconstrução do objeto de crítica e do objeto de escritura, situada à formulação estética de *Último Round*.

Ao tensionar os limites do gênero, tanto em sua obra crítica, quanto em sua concepção de livro por meio da colagem, Julio Cortázar atuou como *bricoleur*, aproximando-se novamente dos traços escriturais que identificam Barthes como crítico-escritor:

Como o bricoleur, o escritor (poeta, romancista ou cronista) só vê o sentido das unidades inertes que tem diante de si relacionando-as: a obra tem pois aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral, o quebra-cabeça do melhor possível. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 137)

Aí o valor da montagem nas concepções eisensteniana e tarkovskiana: enquanto o primeiro cineasta prega a montagem como aspecto de técnica fundamental no processo de constituição da película, o segundo não a descarta como desnecessária, mas entende que o tempo já está impresso nas partes. Cabe ao *montador* o processo de avivar e reconectar essas partes para que ela adquira brilho. Aqui, expressa-se nossa angústia diante de textos recolhidos e agrupados de maneira classificatória, sem qualquer quê de inventividade – característica tão própria do texto cronópio. Se como crítico, Julio Cortázar soube dinamizar seus objetos e leituras numa escritura-crítica quase arte, promovendo sempre invenção, o que para Leyla Perrone-Moisés constitui construir “um outro mundo mais pleno ou evidenciar lacunas desse em que vivemos” (1990, p. 105), como objeto, foi coisificado, classificado e periodizado (e facilitado ao público que não consome visualmente a obra, mas, como espectador, ajusta-se às configurações literárias com as quais o crítico se conforma) – o que não destitui o valor da obra póstuma,

mas certamente ofuscou as possibilidades de reformulação estética de uma escritura plástica – sempre por ele defendida.

E ao considerarmos a escritura de Cortázar uma escritura plástica, interessamo-nos especialmente pelos textos que, inclassificáveis, foram reunidos sob a mesma estirpe, deixamos entrever as identidades móveis deste que é crítico, escritor e intelectual, rótulos que se tentou desmitificar no sentido de que, assim como as fronteiras textuais não obedecem mais a uma certa regularidade, também são as denominações, hoje, aos ofícios que o escritor também ocupa, em identidades que questionam qualquer nomeação unânime – identidades móveis, solúveis, líquidas, próprias de um sujeito que, também leitor, é fraturado, aniquilado, desmontado, consciente do fracasso da modernidade, mas ainda sem noção de direção.

Buscamos, ao longo do texto, encontrar referências, metáforas, histórias que sustentassem a leitura de uma escrita que se propõe a ser escritura e como tal não são respostas mais que monossilábicas, mas “[...] as respostas [...] são sempre aleatórias e sujeitas a múltiplas ópticas, fórmulas, ídolos e outros proparoxítonos – e, não vai ser um visitante efêmero que vai respondê-las.” (CORTÁZAR, 2010, p. 188) Empreender-se por esse tempo de passagem, muitas vezes subterrâneo e intersticial fez-me sentir, muitas vezes, como a própria habitante do trem da metáfora de Pessanha, que acabara de ser despertada pelos questionamentos constantes que me propunha Cortázar, sussurrando por debaixo das repetições fragmentadas – “Você não tem saudade de ir para o lugar fora do trem?”, “De quão longe você vem?”, “Quando você ainda era uma criança, em que espaço você estava?”, “Você não gostaria de rememorar como eram as coisas antes do ponto de embarque?” (PESSANHA, 2005, p. 214) A leitura de Cortázar me despertou do

intervalar escuro para uma atitude de deslocamento para a lateralidade do contexto atual de produção latino-americano, sob a ótica de um escritor, crítico e intelectual em crise. Descobri-me sujeito fraturado, hipérbato, eu própria montada e escrita pelas profícuas leituras da trajetória acadêmica dos últimos três anos, mas ainda assim, entremeada pela caótica configuração de espaço e tempo a que, por ser sujeita pós-moderna, pertencço. A escrita, inevitavelmente, nesse intercâmbio de ruínas, ela mesma contaminou o escrever e o fazer acadêmico, como atributo colateral da leitura ativa de uma recém-descobridora de Cortázar.

A leitura, no decorrer do trabalho, apontou para a confirmação dos aspectos que nos propúnhamos verificar na obra: a) *aspectos de gênese, recepção e gênero em Papéis Inesperados*: os quais se revelaram paradoxais no sentido de ordenação e classificação que vai contra todo ato de concepção estética do gênero na teoria literária de Cortázar; b) *diálogos entre Último Round (como projeto estético) e textos de Papéis Inesperados que promovem uma reflexão estética acerca de objetos de arte*: os textos propõem, além de reflexões sobre o fazer artístico, discussões que permeiam o imbricamento das linguagens e a concepção de arte como expressão poética total do homem, corporificada na publicação de 1969; c) *aspectos constituintes das identidades móveis que formam o simulacro do escritor em crise contemporâneo na figura de Julio Cortázar, escritor e crítico, condições às quais se soma a de intelectual latino-americano no século XX*: os rótulos atribuídos a Cortázar por críticos e por ele mesmo se revelaram todos, na mesma medida, adequados, mas não sobrepõem um ao outro, pelo contrário, intercomplementam-se e culminam no artista que é; d) *elementos que, parte do organismo da escritura, na acepção de Roland Barthes, assumem uma crítica-escritura, na acepção de Leyla Perrone-Moisés e uma crítica da escritura*: elementos como a anamorfose,

avaliação, bricolagem, disseminação, intertexto e metalinguagem propõem uma reflexão sobre o ato de escrever e indicam a presença de um crítico que promove a leitura-escritura e abandona a atitude academicista frente a qualquer objeto de arte, para primar por uma elasticidade artística e uma simbiose entre arte, política e ciência; e) *uma reflexão sobre o processo criativo e o fazer artístico executado pelo escritor em crise, que compartilha das identidades móveis de crítico, escritor e intelectual e as inscreve, em variadas camadas, no seu texto*: em camadas, os óculos, a pluma e a bandeira empreendem uma escritura plural, heterogênea e, puramente anfíbia, somente possível a um intelectual latino-americano que não esquece seu primeiro ofício de cronópio.

Considero-me, frente aos 60 anos de escrita do cronópio, novata descobridora que, ao acompanhar as divagações hamletianas que surgiam a cada leitura crítica, rendi-me a um tempo de espectadora, procurando compreender a ótica a partir de um tempo de criação, de crítica. Ao mesmo tempo que, confesso a dificuldade de um texto permeado de referências, revelo a descoberta de um texto que, aberta a cortina, se revela ambígua, *escorpiônica*, labiríntica invenção.

Certa de que caí na cilada da crítica, posso responder positivamente a todas as questões levantadas por Davi Arrigucci Jr., que se rendeu à mesma aventura. Esse descobrir suscitou reflexões acronológicas, também labirínticas, que, ao transportar para um interstício, um lugar onde o tempo é diferente dos calendários, um espaço de epifania, vão muito além do campo da teoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** [cinema e pintura]. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Coleção cinema, teatro e modernidade.
- ADORNO, Theodor, O ensaio como forma (p. 15-45). In: _____, W. T.. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- _____, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- _____. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 1953.
- BERND, Zilé. **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.
- BRETON, André, 1896-1966. **Manifestos do surrealismo**. Tradução Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas II**. São Paulo: Editora Globo, 1995
- CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÓCARO, Nicolás; NORIEGA, Cecilia; CLEMENTI, Pío. **El joven Cortázar**. Buenos Aires: Ediciones del Saber, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1953.
- _____, Julio. **Cartas (1969-1983)**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

_____, Julio. **Obra crítica I**; organização de Saúl Yurkievich. 1. ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____, Julio. **Obra crítica II**; organização de Jaime Alazraki. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____, Julio. **Obra crítica III**; organização de Saúl Sosnowski. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____, Julio. **Papéis Inesperados**; organizado por Aurora Bernárdez & Carles Álvarez Garriga. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

_____, Julio. **Papeles Inesperados**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2009.

_____, Julio. **Último Round**. México/ Barcelona: Editorial RM, 2010b.

CAVALLARO, Diana. **Julio Cortázar**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Coleção Intelectuais do Brasil, 2008.

FACIO, Sara. **Julio Cortázar**. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Exílios e Diásporas. In: MARGATO, Izabel.

GOMES, Renato Cordeiro. et. al. **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 117-131.

FOUCAULT, Michel. **As unidades do discurso**. In: FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 38ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1976.

GINSBURG, Carlos. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOZEF, Bella. **O lugar da América**. In: JOBIM, J. L. et. al. (Org.). Sentidos dos lugares. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 114-129.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Brabosa. 8. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.
- PAZ, Octavio. **Convergências: Ensaio sobre Arte e Literatura**; tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto Crítica e Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- POLIMENI, Carlos. **Cortázar para principiantes**. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.
- PREGO, Omar. **O fascínio das palavras – Entrevistas com Julio Cortázar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- RIOBÓ, María Victoria. “El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos y Último Round” in: RIOBÓ, María Victoria (org.). **Borges/ Cortázar: Penúltimas Lecturas**. 1ª ed. Buenos Aires: Circeto, 2007.

SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. p. 147-174

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro, 2002. Ed. Rocco.

_____, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural**. Perspectiva: São Paulo, 1978.

_____, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte, 2004. Ed. UFMG.

_____, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____, Silviano. **Uma literatura anfíbia**. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf> Revista Alceu.

Acesso em: 20 outubro 2012. 2002.

SARTRE, Jean Paul. O que é a literatura? 3ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Globo, 1994.

VALÉRY, Paul. **As duas virtudes de um livro**. Tradução: Dorothée de Bruchard.

<Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/leitura/valery.html>.> Acesso em: 18 outubro 2012. 1926.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário Amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.