

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

CONTOS DE CORTÁZAR: ASPECTOS DO FANTÁSTICO

KÁTIA MABILIA BOLSON

CAXIAS DO SUL
2011

KÁTIA MABILIA BOLSON

CONTOS DE CORTÁZAR: ASPECTOS DO FANTÁSTICO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani

CAXIAS DO SUL
2011

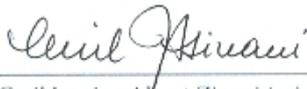
Contos de Cortázar: aspectos do fantástico.

Kátia Mabilia Bolson

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 21 de setembro de 2011.

Banca Examinadora:



Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani (orientadora)
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Lisana Teresinha Bertussi
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Saete Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Regina da Costa da Silveira
Centro Universitário Ritter dos Reis

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
Biblioteca Central

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

B693c Bolson, Kátia Mabilia, 1962-
Contos de Cortázar : aspectos do fantástico / Kátia Mabilia
Bolson. - 2011.
183 f. ; 30 cm.

Apresenta bibliografia e anexos.
Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e
Regionalidade, 2011.

“Orientação: Prof^o. Dr^a. Cecil Jeanine Albert Zinani.”

1. Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação. 2.
Literatura argentina – Crítica e interpretação. 3. Ficção fantástica
argentina – Crítica e interpretação. 4. Crítica I. Título.

CDU 2.ed.: 821.134.2(82).09

Índice para o catálogo sistemático:

- | | |
|----------------------------------------------------------|------------------------|
| 1. Cortázar, Julio, 1914-1984 – Crítica e interpretação | 821.134.2(82).09 |
| 2. Literatura argentina – Crítica e interpretação | 821.134.2(82).09 |
| 3. Ficção fantástica argentina – Crítica e interpretação | 821.134.2(82)-312.9.09 |
| 4. Crítica | 82.09 |

Catálogo na fonte elaborada pelo bibliotecário
Marcelo Votto Teixeira – CRB 10/1974

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani, pela sua competência e disposição em me atender durante o desenvolvimento desta dissertação.

À minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos desta travessia.

Aos meus colegas que, mesmo indiretamente, contribuíram para a qualificação da minha pesquisa e para o meu crescimento pessoal.

Para mi hijo,
Lucas (13).

*Yo creo que desde muy pequeño mi desdicha y
mi dicha al mismo tiempo fue el no
aceptar las cosas como dadas. A mí no me
bastaba con que me dijeran que eso era
una mesa, o que la palabra “madre” era la
palabra “madre” y ahí se acaba todo.
Al contrario, en el objeto mesa y en la palabra
madre empezaba para mí un itinerario
misterioso que a veces llegaba a franquear
y en el que a veces me estrellaba.*

*En suma, desde pequeño, mi relación con
las palabras, con la escritura, no se diferencia
de mi relación con el mundo en general.
Yo parezco haber nacido para no aceptar las
cosas tal como me son dadas.*

Julio Cortázar

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar contos da literatura hispano-americana, especificamente, alguns contos da obra do escritor argentino Julio Cortázar. Em seus contos, são examinadas questões pertinentes ao fantástico, real maravilhoso, realismo mágico e ao duplo. Julio Cortázar criou obras bem dimensionadas e arquitetadas usando o monólogo interior e demais técnicas contemporâneas inerentes à pós-vanguarda, conseguindo, portanto, desestabilizar o leitor, levando-o além do possível, transportando-o ao mundo irreal e, assim, descobrindo também outras significações, muito mais profundas do que a trama contida nos contos.

Palavras-chave: contos, fantástico, real maravilhoso, realismo mágico, duplo.

RESUMEN

La presente disertación tiene como objetivo analizar cuentos de literatura hispanoamericana, específicamente cuentos del escritor argentino Julio Cortázar. En sus cuentos se analizan las cuestiones concernientes al fantástico, real maravilloso, realismo mágico y el doble. Julio Cortázar ha creado obras muy bien dimensionadas y arquitectadas, usando el monólogo interior y demás técnicas contemporáneas concernientes a la post-vanguardia, haciendo posible para desestabilizar al lector, siendo que lo toma más allá de lo posible, trasladando el mismo en el mundo irreal. También descubre otros significados mucho más profundos que la parcela contenida en sus cuentos.

Palabras llave: cuentos, fantástico, real maravilloso, realismo mágico, doble.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 A AMÉRICA LATINA E O CONTO	13
1.1 O ESPAÇO LATINO-AMERICANO: O ENTRE LUGAR	16
1.2 A ARTE DO CONTO E O CONTO LATINO-AMERICANO	18
2 LITERATURA FANTÁSTICA: UMA ABORDAGEM	41
2.1 REALISMO MÁGICO E REAL MARAVILHOSO	53
2.2 DUPLO	63
3 CONTOS FANTÁSTICOS DE CORTÁZAR	72
3.1 O OUTRO CÉU	73
3.2 AS BABAS DO DIABO	85
3.3 LA NOCHE BOCA ARRIBA	93
3.4 A ILHA AO MEIO-DIA	99
3.5 TODOS OS FOGOS O FOGO	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICE	133
Apêndice 1 – O outro céu	134
Apêndice 2 – As babas do diabo	150
Apêndice 3 – La noche boca arriba	161
Apêndice 4 – A ilha ao meio-dia	167
Apêndice 5 – Todos os fogos o fogo	173

INTRODUÇÃO

A leitura de alguns contos de Julio Florêncio Cortázar provoca admiração e impacto ao leitor, deslumbrado e pensativo diante tais obras. Como pode alguém ser tão criativo e, ao mesmo tempo, habilidoso nas palavras para construir com tanta perfeição um universo ficcional tão instigante? Esses e outros aspectos formaram uma base natural para a organização de narrativas daquele que é considerado um dos maiores nomes da literatura contista fantástica do século XX. Espera-se que tanto o conteúdo, quanto o resultado deste trabalho possam contribuir para a ampliação do conhecimento sobre o autor e incitar outros questionamentos que se tornem temas inspiradores de estudos futuros.

O propósito deste estudo é analisar contos de Julio F. Cortázar com a finalidade de verificar a construção do fantástico nessa modalidade de narrativa. Para tanto, foram selecionados cinco contos integrantes das obras *Todos os fogos o fogo* (2002), *Final del Juego* (1970), *As armas secretas* (1994), que apresentam, em comum, o fantástico. Considerando que Cortázar é um autor latino-americano, é importante examinar como sua obra dialoga com o realismo mágico e o real maravilhoso característicos dessa região cultural.

Julio Florêncio Cortázar nasceu em Bruxelas, em 26 de agosto de 1914. Era filho de Julio Cortázar, diplomata, e María Herminia Descotte, mulher culta que conhecia vários idiomas. Quando criança, era frágil fisicamente e introvertido. Morou também na Suíça e, no final da Primeira Guerra, a família se mudou para a Argentina, quando Cortázar estava com quatro anos. Passou a infância em Banfield, subúrbio de Buenos Aires e, aos seis anos, o pai abandonou o lar, fato que o abalou profundamente. Estudou na capital portenha até se formar professor, lecionando em escolas e universidades. Publicou uma coletânea de poemas, *Presencia*, e um artigo com o pseudônimo de Julio Denis. Foi morar em Cuyo, Mendoza, onde lecionou literatura francesa e publicou seu primeiro conto, “Bruja”. Nessa época, participou de manifestações em oposição ao peronismo.

Quando Juan Domingo Perón ganhou as eleições presidenciais, Cortázar renunciou ao cargo de professor: “Preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a 'sacarme el saco' como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos” (CORTÁZAR, 2006, p. 47). Reuniu, num só volume, intitulado *La outra orilla*, seus primeiros contos. Retornou a Buenos Aires, onde trabalhou na Cámara Argentina del Libro. Em 1946, publicou o conto “Casa tomada”, na revista *Sur*, dirigida por Jorge Luis Borges. Foi a partir deste conto que o escritor ficou famoso. Cortázar costumava escrever e guardar suas produções. Não se sentia maduro o suficiente para publicá-las, enfatizando:

É que sempre desconfiei muito do ato de publicar um livro, e creio que nesse sentido fui sempre lúcido. Vi-me amadurecer sem pressa. Em dado momento, soube que o que escrevia era muito superior ao que estavam publicando as pessoas da minha idade na Argentina, mas, como tenho uma ideia muito alta da literatura, parecia-me estúpido o costume de publicar qualquer coisa (CORTÁZAR, 1987, p. 577).

Em 1951, já morando em Paris, por conta de uma bolsa de estudos oferecida pelo governo francês, trabalhou como tradutor público na UNESCO, a fim de manter, “como diz brincando, ‘a pureza do idioma espanhol’” (CORTÁZAR, 1987, p. 577). Nessa época, publicou seu primeiro livro de contos, *Bestiário*. A vida pública foi marcada pela luta em defesa dos direitos humanos. Prova disso foi seu papel como divulgador da causa revolucionária cubana.

Em *Histórias de Cronópios y de Famas* (1962), Cortázar criou os cronópios, uma espécie de força poética da natureza que se encarna em seres humanos com o poder de perceber o belo, representando a negação do pragmatismo. “Essa obra contém uma síntese divertida do gênero humano e alcançou grande sucesso” (CORTÁZAR, 1987, p. 578). Sobre a obra, o escritor afirma:

Sobre um fundo de caricatura da vida em Buenos Aires, é uma seleção variada, insólita, de notas, de fantasias e de improvisações. Um humor melancólico, irônico ou violento, cheio de uma curiosa poesia, ali se desdobra num estilo carregado de imagens internas e de achados verbais e psicológicos (CORTÁZAR, 1998, p. V).

Cortázar explica, em entrevista concedida a Omar Prego, no livro *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar* (1981), que a inspiração do enredo surgiu por acaso, logo que chegou à França, numa noite em que foi assistir a um concerto no teatro Champs Elysées. Ele mesmo não consegue interpretar o que viu ou sentiu. Relata apenas que, durante o intervalo do concerto, preferiu não sair do lugar que ocupava e que, olhando o teatro vazio, viu ou pensa que viu “flutuar uns objetos cuja cor era verde, como se fossem pequenos balões, balõezinhos verdes que se moviam ao meu redor” (PREGO, 1981, p. 112-113).

O escritor disse ainda, na ocasião, que a história não tem conotação política e que cronópios “é uma palavra que veio por pura invenção” (PREGO, 1981, p. 113). Segundo ele, começou a escrever as primeiras páginas depois do evento. Como o assunto se tornou uma fixação em sua mente, passou a se concentrar e insistir na ideia até que as imagens dos famas e das esperanças, também inventadas, surgiram como contraposição e complemento.

Rayuela (1963 – “O jogo da amarelinha”), um clássico da literatura do século XX, impressionou profundamente as críticas americana e europeia. O editor desta obra afirmou em

nota que “nesse livro Cortázar revoluciona a forma narrativa, criando duas ordens de leitura e possibilitando ao leitor ‘construir’ sua própria ficção como coautor” (1987, p. 578). Sobre a obra, o escritor assim se pronunciava: “escribía largos pasajes de Rayuela sin tener la menor idea de dónde se iban a ubicar y a que respondían en el fondo [...] Fue una especie de inventar en el mismo momento de escribir, sin adelantarme nunca a lo que yo podía ver en ese momento” (CORTÁZAR, 2006, p. 86).

O romance tem caráter autobiográfico, tratando-se de “um labirinto pleno de magia e símbolos, onde predomina uma angustiada interrogação sobre o significado da realidade humana” (CORTÁZAR, 1987, p. 578). Cortázar morreu em 14 de fevereiro de 1984, de leucemia, na cidade de Paris. Entre suas obras de contos mais conhecidas estão, além de *Bestiário* (1951): *Final del juego* (1956), *As armas secretas* (1959), *Todos os fogos o fogo* (1966), *Octaedro* (1974), *Queremos tanto a Glenda* (1980).

Para fundamentar a pesquisa e atingir os objetivos propostos, apresenta-se uma rápida revisão teórica e uma perspectiva de análise em três capítulos: A América Latina e o conto; Literatura Fantástica: uma abordagem e Contos fantásticos de Cortázar. No primeiro, explica-se que o desenvolvimento cultural da América Latina tem estreita relação com a chegada dos colonizadores europeus. O desenvolvimento da literatura hispano-americana começa a ganhar impulso a partir da chegada de espanhóis e portugueses. O processo de desenvolvimento e amadurecimento dessa literatura, entretanto, foi lento até que o conto tomasse forma, mas aqueles colonizadores souberam ouvir e registrar a história do povo, aproveitando a memória e toda a bagagem espiritual e coletiva dos habitantes originários da América, o que configura esse espaço como uma região cultural.

Na sequência, comenta-se que o conto é, dentre os gêneros literários, um dos de maior destaque na América, por ser elemento tradicional. Inicialmente, de produção oral, anônima, espontânea, diária e regular, permite acréscimos ou restrições de pormenores por conta da imaginação que, ao longo do tempo, foi transmitida de geração em geração. Já na forma escrita, a narrativa é curta, concisa, desprovida de muitos cenários e personagens, incisiva, perspicaz e excitante do começo ao fim. Nas palavras de Bittencourt, desde seus primórdios o conto aparece “como uma manifestação narrativa madura, ao aliar criação e reflexão crítica” (1998, p. 173). A seguir, faz-se breve apresentação cronológica do conto, pontuando as fases oral e escrita e suas nuances dentro do contexto histórico.

O entre-lugar se incorpora à fase histórica do conto na América Latina para explicar como e por que ocorreu o compartilhamento da cultura europeia com a indígena, criando uma literatura contextualizada numa cultura diferenciada tanto histórica, quanto

geograficamente. Dessa mescla de conhecimentos, surgiu uma cultura híbrida, tão rica quanto a europeia, que se impôs como definitiva e independente pela sua autenticidade. A partir dessa fase, a América Latina passa a ter o merecido destaque na literatura ocidental.

O próximo sub-item apresenta elementos acerca da expressividade do conto latino-americano. Embora esse gênero tenha renovado a literatura do século XX, não é fácil defini-lo. Dentre suas características, os estudiosos admitem a concisão, a abordagem de um único assunto, dentro de um espaço de tempo limitado, com poucos personagens. Esse tipo de narrativa literária tardou a amadurecer, mas “se revigorou de forma excepcional”. (MAGALHÃES JR., 1972, p. 14). Sem dúvida, foi Jorge Luis Borges o responsável pelo fortalecimento do gênero, inovando a linguagem e a técnica narrativa. Muitos contistas se inspiraram no seu trabalho, dentre eles, Julio F. Cortázar, que afirmava ter sido importante segui-lo sem imitá-lo.

O segundo capítulo é dedicado à literatura fantástica. O francês Jacques Cazotte (1719-1792) foi o pioneiro do gênero, embora não tenha merecido o devido crédito. Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) foi quem conseguiu conduzir o leitor a um mundo irreal, aterrador e, ao mesmo tempo, fascinante. Habilmente, separou o que era fantástico e o que era maravilhoso. A estruturação ficcional do fantástico foi feita pelo argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e pelo uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994), adeptos do gênero e inspirados em Poe, Hoffmann e Kafka. Explica-se que, embora o fantástico tenha seu marco inicial na época do romantismo, já era verificado nos contos que relatavam metamorfoses, na Bíblia e nas histórias das mitologias grega e romana.

Apresentam-se definições de estudiosos sobre essa tipologia, e Rodrigues, Furtado, Calvino, Kayser, Jozef, Sá e Todorov estão entre os quais, unânimes e, genericamente, classificam o fantástico como filosófico, como algo natural e sobrenatural, como mundo da hesitação e do equilíbrio instável: “quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica, instaura-se o fantástico” (SÁ, 2003 p. 32).

Dentre os contistas do gênero, Cortázar seguramente foi um dos de maior expressividade, já que, para ele, o fantástico sempre fez parte de sua vida, era natural e muito mais intuitivo do que estudado. Para melhor ilustrar o capítulo, faz-se breve comentário sobre o conto “Casa tomada”, exemplo de conto fantástico. Como sub-itens desse capítulo apresentam-se considerações sobre partes indissociáveis do fantástico: o realismo mágico e o realismo maravilhoso, além do duplo.

O termo realismo mágico foi utilizado pela primeira vez por Franz Roth, em 1925, como “denominação que significasse a crise do realismo e a nova orientação narrativa” (CHIAMPI, 1980, p. 19), ao caracterizar a “produção pictórica do pós-modernismo alemão” (CHIAMPI, 1980, p. 21). Destaca-se, ainda, o movimento conhecido como boom da literatura latino-americana, ocorrido na década de 60. É durante este movimento que o conto amadurece, e Cortázar (Argentina), Gabriel García Márquez (Colômbia) e Carlos Fuentes (México) se entregam ao gênero, conquistando milhares de leitores. Para Alejo Carpentier (1985), o realismo maravilhoso era tudo o que era irreal e fantástico, sendo que o místico estava inserido no real, conclusões a que chegou depois de sua estada no Haiti. No encerramento dessa parte, faz-se breve análise do conto “Bestiário”, exemplo de realismo maravilhoso.

O tema do duplo é abordado dentro de seu caráter quase irreal, pois um personagem é capaz de assumir o lugar de dois, vivendo histórias, compartilhando e expressando sentimentos em locais distantes, com realidades diversas. Assim como no fantástico, o duplo também é apresentado na Bíblia, mais especificamente no livro Gênesis. Um dos melhores exemplos de duplo, na obra de Cortázar, é o conto “Distante”, de que se faz breve comentário.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise de alguns contos de Julio Cortázar, para que se possam comprovar os objetivos propostos. Os contos analisados são: “O outro céu”, “As babas do diabo”, “La noche boca arriba”, “A ilha ao meio-dia” e “Todos os fogos o fogo”. A versão integral dessas narrativas constitui o Apêndice do trabalho.

Os conceitos e a fundamentação teórica aqui apresentados têm como base estudos e pesquisas em obras dos seguintes autores: Nadia Battella Gotlib (2006); Davi Arrigucci Jr. (1995 e 1999); Tzvetan Todorov (2004); Alejo Carpentier (1985); Bella Jozef (1971 e 1986); Raimundo Magalhães Jr. (1972); Ricardo Piglia (1984); Irlemar Chiampi (1980); Leônidas Câmara (1983); Ernesto Gonzáles Bermejo (2002); Cleusa Rio Pinheiro Passos (1986); Selma Calasans Rodrigues (1988), Julio Cortázar (1974 e 2010), dentre outros.

1 A AMÉRICA LATINA E O CONTO

*“Quando vou escrever um conto,
sinto hoje, como há quarenta anos,
o mesmo tremor de alegria,
como uma espécie de amor.”*

Julio Cortázar

A América tem como base uma variedade de influências culturais, já que vem de um passado pré-colombiano, o que lhe confere uma fisionomia própria. Com a chegada dos colonizadores europeus, essa identidade foi desprestigiada, ou seja, ocorreu uma valorização da cultura europeia em detrimento da nativa, por vezes mais artificial que autêntica, o que levou os escritores latino-americanos a se expressarem de forma peculiar. Sabe-se que a literatura hispano-americana começa a se desenvolver melhor após a chegada dos colonizadores espanhóis e portugueses, tendo se mesclado com as criações indígenas. Ou seja, toda a estrutura social e econômica se modificou interferindo, inclusive, na literatura. Dentre os diferentes gêneros literários, o conto teve lugar de destaque na América. Para entendê-lo, é necessário que se faça um breve histórico de sua origem.

O conto é uma das manifestações literárias mais ricas e antigas de que se tem conhecimento. Narrativa curta, em prosa de ficção, é anterior à escrita. Enquanto gênero, é estudado por inúmeros teóricos, entre eles, Câmara Cascudo (2002), que afirma que o conto popular é uma produção anônima e coletiva, sendo testemunho da atividade espiritual do povo, em sua forma espontânea, diária e regular. O conto é alicerçado pela memória e pela imaginação. A memória é a estrutura central, a base da narrativa, já a imaginação é responsável pelas modificações, sejam elas no sentido de estender ou restringir pormenores da narrativa (CASCUDO, 2002, p. 9-10). Alberti enfatiza essa afirmação ao dissertar que

o conto é uma forma de expressão, oral ou escrita, cujo conteúdo é capaz de retratar sua época, a cultura na qual estão inseridos os sonhos e desejos de seus autores, os sonhos e desejos de seus leitores, conforme a interpretação pessoal do autor. Um conto não é longo, não detalha, dá espaço ao leitor para imaginar, completar, interagir com a história contada (2006, p. 10).

Nesse sentido, Cascudo acrescenta que o conto “revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos” (2002, p. 10). Para Hohlfeldt, por sua vez, “o conto tradicional nasce do povo e é feito para ele, e sua origem, exclusivamente oral. Dentre suas principais características, citam-se concisão, precisão, densidade, ausência de cortes” (1988, p. 14).

Trata-se de um gênero literário que cresceu paulatinamente. Evoluiu a forma oral, transmitida de geração em geração, até alcançar a forma escrita, pela inegável influência da alfabetização dos missionários. Levando-se em conta seu histórico, há autores que apontam um período de narrativas mais intensas, de cunho religioso, denominado de primeira fase, e um segundo, referido como fase da história do conto ou segunda fase. Assim, pode-se dizer que o conto passou basicamente por duas grandes fases: a oral e a escrita. Jolles classifica essas fases como forma simples e forma artística, respectivamente. (1976, p. 188).

A fase oral pertence às gerações indígenas e primitivas, quando as histórias eram narradas de pai para filho, ao redor das fogueiras ou à luz da lua, debaixo de um céu nem sempre estrelado. Verídicos ou não, sempre enriquecidos pela criatividade de quem os narrava, os contos envolviam os ouvintes em suspense, medo, terror ou admiração, graças ao clima que se criava, dentro do contexto físico do momento. Daí o mistério da angustiante expectativa do ouvinte, aguardando o que ia acontecer. Esse clima envolvente dava asas à imaginação, tornando as narrativas extraordinárias, incríveis e invulgares.

Cascudo defende como principais características do conto popular – ou fase oral – a antiguidade, o anonimato, a divulgação, a persistência:

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. De sua antiguidade atestam detalhes de ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos. Raro é o conto que menciona armas de fogo. Falam sempre de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real (2002, p. 11).

A trajetória dos contos é comentada por Giardinelli, ao afirmar que essa narrativa, em suas formas breves,

pode inclusive ser ‘rastreada nos princípios da literatura, até há 4.000 anos (em textos sumérios e egípcios), como relatos intercalados que logo depois foram ingressando na literatura grega (Heródoto, Luciano) como digressões imaginárias, com uma unidade de sentido relativamente autônoma’ (1994, p. 16).

De acordo com Cascudo, “Dois Irmãos” é o conto mais antigo. Escrito num papiro, foi encontrado na Itália pela senhora D’Orbiney, em 1852: “é uma história escrita pelo escriba Anana para o príncipe Seti Memeftá, filho do faraó Ramsés Miamum, há três mil e duzentos anos! É uma história para criança, um conto popular, reunindo os elementos sugestivos dos enredos miraculosos acreditados na época” (2002, p. 16).

Já Jolles assevera que o conto só “adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Haus-märchen* (Contos para Crianças e Famílias)” (1976, p. 181). Wieland, citado por Jolles, define o conto como um conjunto de forças opostas da natureza humana, pendendo para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e natural.

A narrativa curta aparece na Europa a partir do século XIV sob a denominação de novela. Como teve maior expressividade na região da Toscana, passou a chamar-se novela toscana. Era escrita na língua própria de cada país ou em latim. Começou a ganhar notoriedade a partir da forma como era produzida: em coletâneas ou isolada. As primeiras têm forma herdada do Decameron. “As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas” (JOLLES, 1976, p. 189).

Tanto as coletâneas, quanto as novelas isoladas se proliferaram nos países do ocidente a partir da Toscana; sofreram alterações que resultaram em outras formas escritas: “a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal, que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p. 189). O autor explica, ainda, que há diferença em relação à narrativa-moldura toscana, pois parte dessas narrativas não pode ser enquadrada como novelescas, e sim, narrativas do tipo contos de Grimm, ou seja, “narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo” (JOLLES, 1976, p. 189).

Escrito em dialeto napolitano, entre 1634-1636 foi publicado *Cunto de li Cunti* ou *Pentameron*, de Giambattista Basile, considerado, a partir do século XIX, a primeira coletânea enquadrada no gênero do conto de Grimm. Foi no final do século XVII que as coletâneas de contos ganharam expressão, com Charles Perrault e, depois disso, o gênero se disseminou pela França e restante da Europa. Com a tradução para o francês, pelo orientalista Antonie Galland, *As mil e uma noites*, coletânea de histórias e contos populares originários do Médio Oriente e do sul da Ásia, transformou-se num clássico da literatura mundial.

Na inserção do conto no espaço latino-americano, por meio da apresentação de um breve histórico desse gênero, de suas formas, características e peculiaridades, convém uma abordagem acerca do entre-lugar, realizada a seguir.

1.1 O ESPAÇO LATINO-AMERICANO: O ENTRE-LUGAR

Walter Mignolo, em *La idea de América Latina* (2005), apresenta o surgimento da América Latina, mostrando como ela se encaixa no conjunto histórico colonial da época e a forma como a cultura dos indígenas e descendentes de africanos faziam parte do sistema. Na verdade, o autor faz uma crítica ao processo histórico e geopolítico da América Latina, o que ajuda a entender a cronologia dos fatos da literatura e a contribuição dos povos europeus. O autor, porém, de certa forma se abstém de relatar detalhadamente os povos do próprio continente, além dos descendentes africanos, enfatizando as elites europeias (MIGNOLO, 2007).

Completando o pensamento acima, Maria de Los Ángeles Gonzáles comenta o livro de Mignolo, sublinhando que a “América Latina é apenas um continente habitado por pessoas de origem europeia” (2007). Na verdade, Mignolo tenta criar uma América Latina com bases europeias, negligenciando todo o seu passado colonial, distorcendo, assim, o conceito real que a caracterizava. Por outro lado, não se pode negar que a colonização da América Latina pelos europeus foi um fator preponderante na construção de uma identidade híbrida, que levou os escritores a se expressarem de forma peculiar. Sobre o tipo de literatura da América Latina, Coutinho afirma que

construir uma literatura nacional passou a ser uma espécie de missão para os escritores da América Latina, que se lançaram, então, na busca de aspectos que pudessem conferir especificidade à sua produção, tornando-a distinta e, por essa mesma particularidade, à altura do que se produzia na Europa (1968, p. 30).

Os países da América Latina são relativamente jovens no que se refere à cultura, isto é, não têm a mesma tradição histórica e cultural de países europeus. Aqui viviam nativos ricos culturalmente dentro do seu contexto, mas totalmente diferentes dos estudiosos, cientistas e pensadores do Velho Mundo. Como forma de posicionar-se contra a influência dos povos colonizadores, buscou-se desenvolver uma literatura autônoma, desvincilhada dos modelos europeus, que expressasse o pensamento do povo latino-americano. Dessa maneira vários autores criaram uma linguagem mais acessível a todos os níveis culturais. Nos

primeiros tempos, a contribuição dos missionários influenciou fortemente a base cultural da América, tendo como foco a evangelização. O trabalho oral foi transmitido de geração em geração até se solidificar e materializar-se nos textos literários.

Somente muito tempo depois e de um minucioso estudo dos fatos e documentos dos povos que viviam na América antes da chegada dos colonizadores é que foi dada importância e valorizado o legado cultural das civilizações que aqui habitavam. A partir dessa premissa, portanto, criou-se uma literatura latino-americana diferenciada não só no que se refere à história, mas também quanto aos limites geográficos e culturais. A América modificou sua forma de viver, agir, pensar, crescendo culturalmente, depois da colonização, ratificada pela afirmação de Jozef de que

dois fatos culturais resultam da atividade dos missionários: a reconstrução histórica do passado, juntamente com os costumes, ritos e idiomas indígenas, num estudo filológico autodidata e o sonho de reforma social, antecipando-se a muitas teorias utópicas posteriores, numa sociedade dividida em castas e embebida em preconceitos (1971, p. 23-24).

Nessa perspectiva, cabe comentar o que os autores chamam de entre-lugar, ou seja, a mescla entre o exaltar da posição europeia e a valorização das culturas indígenas enfatizada por Núbia Jacques Hanciau:

Por ocasião dos quinhentos anos das descobertas de Colombo, o momento foi ideal para a reconsideração a respeito do eurocolonialismo nas Américas e suas consequências. No âmbito da cultura oficial, a conjuntura enseja a ocasião para celebrar a superioridade europeia, enquanto as narrativas indígenas encontram a oportunidade para afirmar sua contra-história, resgatar seus costumes e consolidar as lutas por território e autonomia (2005, p. 125).

É difícil explicar a cultura nascida do choque entre a europeia e a indígena, mas é certo que surgiu uma terceira possibilidade, capaz de modificar, apontar defeitos e até depreciar ambas, de forma absolutamente singular, impondo-se como definitiva. É o que afirma Mignolo, citado por Hanciau: “é nos espaços *in-between*, criados pela colonização, que aparecem e se desenvolvem novas formas de pensamento, cuja vitalidade reside na aptidão em transformar e criticar o que as duas heranças, a ocidental e ameríndia, têm de pretensamente autêntico” (2005, p. 132). A mesma autora acrescenta que “novos saberes intermediários [...] se desenvolveram à margem dos saberes estabelecidos. Essas ‘impurezas’ e ‘contaminações’, esses vestígios é que levaram à alteridade, à busca de verdade do outro, à ultrapassagem de fronteiras” (2005, p. 132).

É preciso esclarecer a transformação cultural: os colonizadores possuíam diferentes saberes em diversos segmentos, enquanto que os colonizados, além da sua cultura nata, estavam sendo instruídos no campo religioso. O choque dessas duas culturas é que fez nascer uma terceira, totalmente própria e independente. Segundo Santiago, “a América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo” (1978, p. 18).

1.2 A ARTE DO CONTO E O CONTO LATINO-AMERICANO

A América Latina se refere às partes da América colonizadas por espanhóis e portugueses. Nessa região, são faladas especialmente as línguas latinas, também chamadas neolatinas ou românicas, idiomas que fazem parte da família de línguas indo-europeias derivadas do latim, principalmente do latim vulgar, mais comum entre as classes populares. Os idiomas que prevalecem são o espanhol, o português e o francês, menos expressivo. Fazem parte da América Latina vinte países que compõem as Américas Central e do Sul, os quais têm a língua espanhola como idioma oficial ou extraoficial: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.

Jozef (1971) afirma que uma das maiores riquezas da América é a “unidade cultural”, fortemente impactada pela presença europeia. Essa unidade se deve ao passado pré-colombiano que configurou à América uma fisionomia peculiar. Para a autora, havia, desde cedo, uma preocupação com uma literatura original, autêntica, demonstrando a rápida evolução e maturidade do povo, ainda sob o domínio europeu. “O desejo de ser e fazer algo levou o escritor americano a uma expressão prematura que não corresponde à sua realidade” (1971, p. 8). Há uma tendência em se historiar, argumentar, opinar e até fundamentar juízos sobre a América, com base em informes técnicos e notícias, mas é através da literatura que se pode ter uma visão mais abrangente e profunda da sociedade. Para sublinhar essa observação, Jozef cita Antônio Machado: “sabemos que a poesia é a 'palavra do tempo', o teatro o barômetro de um clima social, o romance a radiografia de determinados estratos de uma nação, o ensaio a cifra da orientação e aspiração de um povo” (JOZEF, 1971, p. 9). Com base nessa assertiva, pode-se dizer que o conto é a essência e a existência de um povo.

Segundo a autora, no século XVI, período do classicismo, na Europa, a crônica era tradicional e moralista e se caracterizava pela narração pura, objetiva, sem julgamento dos

fatos. Quando chegou à América, se popularizou e se tornou menos individualista. São desse período: o mexicano Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), o peruano Pedro Cieza de León (1520-1554), o paraguaio Ruy Díaz de Guzmán (1554-1629), os espanhóis Padre Bartolomé de Las Casas (1474-1566) e Bernal Díaz del Castillo (1492-1584), o nobre incaico espanhol Garcilaso de La Vega Inca (1539-1616). Na epopeia brilharam o espanhol Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), que “cantou as glórias das guerras da Araucânia”, o chileno Pedro de Oña (1570-1643), o espanhol Martín del Barco Centenera, autor do poema histórico *La Argentina* (JOZEF, 1971, p. 18-28).

O domínio da América ou Novo Mundo se deu a partir da implantação dos vice-reinados e das capitánias, ficando a cargo da Igreja a evangelização. Cabia aos missionários ensinar

a nova língua e a nova fé, num trabalho oral em que tinham de ‘volverse niños con los niños’. O desenvolvimento cultural aconteceu a partir da fundação das universidades do México e de Lima, em 1551. O teatro ganhou notoriedade pelas mãos de Critóbal de Llerena (1541-1626) e Fernán González de Eslava (1534-1601) (JOZEF, 1971, p. 29-31).

O Barroco se manifestou nos séculos XVII e XVIII no mundo Ocidental e na Hispano-América, tendo a “imitação como disciplina formadora”, caracterizado pela contradição na fusão dos elementos. (JOZEF, 1971, p. 35). Na América, a antítese ‘minoria culta e massa ignorante’ reforça as manifestações literárias “no dualismo do claro-escuro, sensualismo e misticismo, realismo e idealismo” (JOZEF, 1971, p. 35). Nesse período, o diálogo latino impulsionou o ensino retórico e escolástico universitário, enquanto a poesia lírica, a historiografia e a epopeia também eram cultivadas. São dessa fase: Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), mexicano, Pedro Peralta Barnuevo (1664-1743), Juan de Espinosa Mendrano (1632-1688) e Juan Del Valle Caviedes (1652-1697), que tiveram expressão no Peru. Luís de Tejeda y Guzmán (1604-1680) foi um dos maiores poetas argentinos, enquanto Hernando Domínguez de Camargo (1606-1659) é o principal representante do Barroco na Colômbia. A obra de Sórora Juana Inês de La Cruz (1648-1695) representa, com a de Bernardo de Balbuena (1562-1627), “a grande contribuição hispano-americana ao barroco em literatura” (JOZEF, 1971, p. 40). No período Barroco, o teatro “passa a ser símbolo da fugacidade do mundo enganador” (JOZEF, 1971, p. 35-42) e Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza é um de seus representantes mais significativos (1580-1639).

A partir da segunda metade do século XVIII o progresso econômico se fortalece, impulsionando o comércio e o tráfico mercantil. Nessa época, denominada de neoclassicismo,

jovens americanos viajam à Europa e homens ilustres fazem a viagem contrária. O intercâmbio cultural fortalece o movimento cultural. As notícias se propagam, principalmente aquelas sobre a independência das colônias e da Revolução Francesa (1789). Criam-se sociedades econômicas, proliferam as rebeliões internas no Peru, Venezuela, México e Argentina. Os jornais prosperam. Considerada a etapa em “que a qualidade fundamental do homem é a razão, que tudo subordina ao marco da moral e da verdade” (JOZEF, 1971, p. 45), o neoclassicismo é marcado por uma literatura que tem como tema central a imitação da natureza e a dos consagrados autores. Juan Cruz Varela (1794-1839) é o expoente da poesia na Argentina e o jurista venezuelano Andrés Bello (1781-1865) é considerado um dos humanistas mais importantes da América. O melhor da prosa passa por Alonso Carrió de La Vandra (1715-1783) e o romance, um pouco tardio na América Hispânica, nasce com o fim da “educação das massas, isto é, fim didático e reformista” (JOZEF, 1971, p. 52). O teatro se renova graças aos conflitos e enfrentamentos da concepção religiosa da vida com o racionalismo. México e Lima tinham casas específicas para apresentação de comédias e em Cuba foi construído um importante coliseu. Na Argentina, “o primeiro teatro improvisado chamou-se Corral Porteño” (JOZEF, 1971, p. 45-56).

O romantismo americano é marcado por escritores de ação, com tendência à síntese e à simultaneidade, “produto da sociedade burguesa, mas ao mesmo tempo um protesto contra ela” (JOZEF, 1971, p. 60). O teatro e o romance foram os ilustres representantes do romantismo, embora seja “difícil fixar limites ao movimento romântico na América Latina” (JOZEF, 1971, p. 62). Na poesia, destacam-se os argentinos Estevan Echeverría (1805-1851) e Juan Bautista Alberdi (1810-1884), dentre outros. Durante o romantismo, de acordo com Jozef, surgem vários estilos “que procuram estabelecer a independência intelectual em relação à Europa” (JOZEF, 1971, p. 75-76). Os autores de maior relevância na prosa romântica foram Echeverría, na Argentina, Andrés Lamas (1817-1891), no Uruguai, João Victorino Lastarría, no Chile e Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), no México.

A “segunda geração romântica vai do costumismo ao realismo. Os escritores [...] tomam a literatura como forma de serviço público” (JOZEF, 1971, p. 90), ou seja, passam a se dedicar à defesa da liberdade e à propagação da verdade pontuada pelo ceticismo. A segunda geração romântica, já com traços de realismo, é expressiva para muitos poetas, como os argentinos Carlos Guido Spano (1827-1918), Rafael Obligado (1851-1920), Almafuerte (pseudônimo de Pedro Bonifácio Palácios, 1854-1917) e Calixto Oyuela (1857-1935), Gregório Gutiérrez González (1826-1872) e Rafael Pombo (1833-1912), na Colômbia. No

Chile, seu representante mais expressivo é Julio Viciuña Cifuentes (1865-1936), enquanto que, na Venezuela, é Juan A. Pérez Bonalde (1846-1892). Na prosa, os destaques são para Lucio Vicente López (1848-1894), cujo estilo tinha “toques de caricatura satírica”, embora suas narrativas apresentassem falta de unidade e “redação descuidada”, e Miguel Cané (1851-1905), ambos uruguaios; além de Lucio V. Mansilla (1831-1913), argentino, e o colombiano José Maria Cordovez Moure (1837-1918) (JOZEF, 1971, p. 59-102).

Depois de 1870 começa o período do realismo-naturalismo e, na América, entre 1880 e 1920, as técnicas se combinam sem coerência de fluxo entre romantismo e realismo, conforme ressalta Jozef:

Há profunda interpenetração de movimentos; ainda é mantido o tradicionalismo romântico, mas confia-se na ciência e no progresso. Os resíduos românticos não desapareceram nem na própria Europa com o realismo e basta lembrar que o próprio naturalismo tem pontos de contato com o romantismo (1971, p. 105).

Um panorama mais dinâmico se instaura na prosa, reparando misérias, centrado nas justiças humanas. O romance histórico passa a ter foco nos fatos políticos e sociais, “convertendo-se em documento de testemunho ou participação” (JOZEF, 1971, p. 109-112). O objetivo das obras é glorificar as “lutas pela independência e, mais tarde, pela afirmação nacional” (JOZEF, 1971, p. 109-112). Expandindo as fronteiras, não se pode deixar de mencionar os escritores americanos: Washington Irving (1783-1859), consagrado no período da consolidação da independência americana, Nathaniel Hawthorne (1804-1864), considerado o maior contista dos Estados Unidos, Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos precursores da narrativa de ficção científica e fantástica, além de Nikolai Gogol (1809-1852), proeminente escritor russo, nascido na Ucrânia, que desenvolveu uma narrativa com base no realismo, mas extremamente peculiar – o que lhe conferiu o status de prenunciador dos demais escritores que lhe seguiram. Nessa fase, o conto já é reconhecido como gênero, independentemente das narrativas de temas folclóricos e populares. (BITTENCOURT, 1998, p. 173). Sobre esse século, Giardinelli assevera que Poe foi um contista “insuperável”, responsável por uma contística excepcional e que teve “enorme influência sobre os contistas da segunda parte do século [...] Influência [...] que atravessa também a contística do século XX e que na América Latina é perceptível desde Quiroga” (GIARDINELLI, 1994, p. 19). O mesmo autor cita, ainda, a observação de Molina García, sustentando que:

Antes do século XIX o conto era manejado sem plena consciência de sua importância como gênero literário com personalidade própria. Era um gênero menor,

do qual não se suspeitavam as suas possibilidades de beleza, emoção e humanidade que sua brevidade podia conter. Havia bons contistas, considerados individualmente, com marca pessoal, mas eram muito poucos, eram casos isolados que surpreendiam como relâmpagos. O que não havia, naturalmente, era uma tradição contista, cristalizada e em ebulição permanente, como a que começa a existir a partir do século XX (GIARDINELLI, 1994, p. 19- 20).

Ambientes sociais e políticos são ambientes em que se instala o modernismo no final do século, com forte otimismo e esperança na sua consolidação. Nessa etapa, os primeiros contistas passam a ocupar lugar de destaque. O argentino Roberto J. Payró (1867-1928) foi qualificado como romancista e contista e Fray Mocho (pseudônimo de José Sixto Alvarez, 1858-1903), também argentino, é apontado como o primeiro contista tradicionalista e de época, com narrativas carregadas de humor, envolventes, ágeis e detalhadas. Já o uruguaio Carlos Reyles (1868-1938) tinha como característica apresentar seus romances precedidos de “um estudo analítico, espécie de ensaio que trata do tema que vai desenvolver do ponto de vista teórico. Em seguida, desenvolve a ideia num conto, à procura de profundidade” (JOZEF, 1971, p. 116). A autora lembra que, em relação aos outros países, o modernismo teve características diferentes na América Hispânica. Não houve reação ao romantismo e realismo, mas a conservação de “algumas características dessas tendências” (JOZEF, 1971, p. 117). Nesse sentido, a autora acrescenta que “o modernismo é síntese das inquietações e ideais de uma classe que atinge seu apogeu no século XIX e começa a declinar no século XX” (JOZEF, 1971, p. 122). A fase é marcada por grandes poetas, ensaístas, pensadores, críticos, oradores, prosadores, romancistas, dramaturgos e teatrólogos. Logo após 1905, com o término do modernismo, emerge o pós-modernismo – também calcado em poesias, trovas, prosas, ensaios, além de nomes voltados ao teatro.

A partir da segunda década do século XX, a literatura passa a ser particularmente fecunda, em função dos movimentos literários, políticos e sociais. Conhecido como período vanguardista, os escritores demonstram interesse por tudo o que caracteriza os grandes centros urbanos, destacando a essencialidade da criação, abusando de “metáforas, emoções, temas e palavras” (JOZEF, 1971, p. 209). Um dos autores que se sobressai é o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que iniciou sua carreira como poeta e, mais tarde, se dedicou ao conto. Tanto Borges quanto Poe são ícones para muitos escritores que ainda serão comentados.

O momento histórico seguinte é a pós-vanguarda que critica a crença na verdade, alcançável pela razão. Na literatura, propõe valores mais amplos e menos categóricos, com marcas de renovação estética. Este período foi marcado por um processo de mudanças na história do pensamento e da técnica. Ao lado da aceleração avassaladora das tecnologias de

comunicação, de artes, de materiais e da genética, ocorreram mudanças no modo de se pensar a sociedade e suas instituições, principalmente a partir da geração de quarenta, que sentiu o impacto do processo da industrialização. “O mundo que aparece no conto ou no romance é uma recriação, como novas perspectivas” (JOZEF, 1971, p. 272). Nessa fase, o destaque é Alejo Carpentier (1904-1980), um dos fundadores da literatura contemporânea, pertencente à geração cujo ponto de partida foi a vanguarda dos anos 20. Escreveu prosa suntuosa, rica de metáforas com estilo pleno de calor, de sangue e de mistério, levando a sua geração a adquirir consciência de que a América Latina tinha uma especificação não apenas política, mas cultural. Segundo postula Carpentier, para a cultura ocidental, os surrealistas tiveram influência decisiva no descobrimento da América Latina. Baseado nesse preceito surrealista, passou a cultivar o realismo mágico, na busca da essência do mundo americano e de sua produção criadora. “El reino deste mundo”, romance publicado no México, em 1949, é fruto de uma viagem realizada com o ator francês Louis Jouvent para o Haiti, onde conheceu a trajetória do monarca haitiano Henri Cristophe que organiza, pouco depois da independência haitiana, um império nos moldes da corte francesa. O romance é uma sucessão de fatos insólitos, vividos por personagens reais e fantásticos, figuras históricas e ficcionais que se unem ou se chocam na luta pela liberdade da antiga colônia francesa. Com este livro, o cubano entra verdadeiramente na narrativa latino-americana e começa a busca do que ele define como real maravilhoso, na própria cultura e realidade da América. (CARPENTIER, 1969, p. 67-79; CHIAMPI, 1980, p. 33-39).

Conforme Jozef, a literatura hispano-americana atual, “a da rica geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo” (JOZEF, 1971, p. 304), já que se destacou na etapa madura da América “e, por isto, apresenta uma visão artística complexa e uma qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais” (JOZEF, 1971, p. 304). Nesse estágio, despontam autores que marcarão época na América Hispânica. O romance abre espaço e o conto floresce em inúmeros periódicos e revistas, segundo revela Giardinelli:

Isso se deveu às limitações da indústria editorial. O espaço disponível nos jornais e revistas era obviamente favorável ao conto e ao folhetim por capítulos. [...] as revistas não só foram pioneiras, mas possibilitaram o encontro entre autores e seu público, o que propiciou o florescimento do conto latino-americano (1994, p. 20).

Pontuada historicamente, compreende-se com mais clareza a evolução da literatura latino-americana e porque o conto tardou a se firmar no continente, ratificado por Menton, citado por Pacheco e Linares: “a pesar de algunos antecedentes más o menos lejanos,

el cuento no aparece en las letras hispanoamericanas hasta después de las guerras de independencia, durante la época romântica” (PACHECO e LINARES, 1993, p. 119). As várias nações que compõem a América Latina, ricas histórica e culturalmente, favoreceram o desenvolvimento de uma narrativa literária de duplo caráter, transmitindo não só as particularidades de cada país, mas também o destino histórico comum entre eles. A colonização e o poderio exercido pelos reinos de Portugal e Espanha foram responsáveis não só pelo duplo caráter, como pelo lento desenvolvimento econômico, social e cultural, em função do colonialismo que se estendeu por longo período. Esses fatores favoreceram o emprego, nas narrativas literárias, das tradições culturais indígenas, que priorizavam a transmissão oral das histórias. Isso contribuiu para que o hábito de contar histórias não se perdesse, favorecendo o emprego do elemento fantástico e, ao mesmo tempo, facilitando a influência de culturas externas, trazidas pelos colonizadores.

Para Carpentier, a América Latina é resultado da união entre o racionalismo europeu e as culturas autóctones. Essa característica é verificada em suas duas principais obras, “El reino de este mundo” (1949) e “El siglo de las luces” (1962), pois, nelas, o autor mesclou as culturas europeia, ameríndia e negra, essas últimas com características místicas, inspiradas na tradição oral. A esse respeito, Chaves explica que “a inserção entre estes elementos díspares resulta na imagem latino-americana e seu traço mais significativo: civilização miscigenada, que adquire identidade justamente no contraste e na simbiose” (1973, p. 47). Esses elementos históricos se tornam o eixo central da narrativa ficcional latino-americana, na qual se inclui o conto. Portanto, a ambiguidade cultural e o sentimento do duplo são constantes, decorrentes da origem cultural, o que acabou se refletindo no sentimento e nas obras dos escritores latino-americanos. Esse aspecto é assim definido por Paz (1982), citado por Monges e Veiga:

Los escritores latinoamericanos, los norteamericanos, vivimos entre la tradición europea, a la que pertenecemos por el idioma y la civilización y la realidad americana. Para nosotros, hispanoamericanos, la tradición original, la más nuestra, la más primordial, es la española. Escribimos desde ella, hacia ella o contra ella; es nuestro punto de partida. Al negarla, la continuamos; al continuarla, la cambiamos [...] Nuestras raíces son europeas, pero nuestro horizonte es la tierra y la historia americana. Este es el desafío al que nos enfrentamos diariamente y que cada uno de nosotros no es sino el conjunto de una manera personal (2001, p. 17).

Para melhor compreensão, Menton, em Pacheco e Linares, define o conto de quatro maneiras: “como una indicación del desarrollo del género; como una manifestación del movimiento literario vigente; como reflejo de la gestación de una literatura ya no

hispanoamericano sino nacional; y como una obra de arte con valores universales” (PACHECO e LINARES, 1993, p. 119). O autor explica que é raro que esses quatro enfoques se manifestem numa só produção. Uma narrativa que serve para representar o romantismo, o naturalismo e o surrealismo pode ter importância histórica, enquanto que um conto de grande valor literário pode contradizer ou negar as generalizações que se tenham feito sobre a literatura de um país em determinada época.

Pacheco e Linares registram que Menton faz questão de sublinhar outra definição: “por arbitraria que sea: el cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer em menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto” (PACHECO e LINARES, 1993, p. 120). Com base nessa assertiva, explica que a novela se diferencia do conto tanto pela sua extensão, quanto pela complexidade; dos artigos que tratam de costumes e tradições, pela base verídica e intervenção direta do autor que rompe com a unidade artística; e das fábulas e lendas, pelo caráter difuso e por deixarem a desejar quanto à originalidade do autor. Adverte que a estrutura do conto tem base nos distintos movimentos literários que marcaram a literatura hispano-americana, desde a terceira década do século XIX, quais sejam: romantismo, realismo, naturalismo, modernismo, crioulisto, universalismo (surrealismo, cubismo, realismo mágico e existencialismo) e neorrealismo. Para cada um desses movimentos, destaca características gerais, origens e particularidades hispano-americanas.

O conto renovou o processo literário da América Latina no século XX, embora Magalhães Jr. comente que até pequenos relatos de fatos imaginários transmitidos ao leitor como já acontecidos também tenham ficado conhecidos como contos (1972, p. 11). O mesmo autor ensina que conto “é designado pelo nome de *short-story*” (1972, p. 12) e que são inúmeras as definições a ele atribuídas. Aponta uma definição considerada mais elástica, mas não menos importante: “conto é tudo aquilo que, na leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 12). Relembra o gracejo que Mário de Andrade fez sobre o gênero: “conto é tudo o que o autor diz que é conto” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 12). Na mesma proporção, Giardinelli recorda outras, como as de Borges e H. A. Mureña. O primeiro comparava o conto a uma ilha no mar, dizendo que via as duas pontas, ou seja, tinha clareza quanto ao início e o fim. No entanto, sobre a parte central da narrativa, dizia: “terei de ir inventando, descobrindo” (1994, p. 20). Para Mureña, “o conto é algo assim como uma gota d’água vista com uma lupa e, portanto, nela está o universo inteiro” (GIARDINELLI, 1994, p. 20).

Olga Savary, no prólogo de 16 contos latino-americanos, menciona Cortázar ao fazer referência ao conto: “o conto é [...] tão secreto e voltado para si mesmo, que se torna caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, SKÁRMETA et. al., 1998, p. 8). Julio Cortázar também é lembrado por Gotlib por aludir ao conto enquanto “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos” (GOTLIB, 2006, p. 10).

É difícil, portanto, definir o “conto”, mas se concorda com a síntese de Giardinelli: “toda a história da humanidade tem sido um conto”. De acordo com o autor, o conto “provocou, vem provocando, o inexplicável, o maravilhoso desejo e a tentação que cada homem tem de contribuir com uma página, ao menos uma só, para a história do conto, que é a história do próprio homem” (GIARDINELLI, 1994, p. 21). De fato, em geral, os contos apresentam um entendimento globalizado do mundo, com ideias abrangentes e universais, muitas vezes implícitas somente nas entrelinhas. É assim simplesmente porque todo contista é extremamente observador, atento à vida, politizado, pessoa que não se cala e expressa sua maneira de pensar através da sua arte. Por isso, quanto melhor e mais frutífera for essa concepção de vida, mais ricas serão as produções contísticas. Tanto é verdade, que Poe dizia que a elaboração de um conto depende do domínio absoluto do assunto. E a base estrutural para se atingir esse estágio cultural só é obtida através da leitura.

Embora haja exceções, é de comum acordo que se trata de uma narrativa concisa, com poucos personagens, que aborda um só assunto, dentro de um espaço de tempo limitado, podendo, ou não, recontar um fato passado e de fácil entendimento para todos aqueles que o leem. Depois que passou a ser escrito, tornou-se mais elaborado. Ressalta-se, ainda, que é peculiarmente enganoso, ou seja, é capaz de narrar um episódio contendo outro nas suas entrelinhas. A esse respeito, Giardinelli complementa, pontuando o que entende ser a condição mais importante do conto:

Que a narração, o relato, deve captar, além da riqueza e sabor do que é contado, a atenção do leitor; deve produzir interesse, e isso somente será possível se o leitor acreditar. Mergulhado no assunto narrado como se o tivesse vivido, e vivendo-o enquanto o escuta, enquanto o lê – é ele quem completa esse ato de amor a dois que é o conto. Para depois reproduzi-lo, voltar a contá-lo, saboreá-lo e assim continuar eternizando a beleza da arte de contar (1994, p. 21).

Ao falar sobre a importância do entrosamento do diálogo com o leitor e complementar, assim, a sua afirmação, Giardinelli cita Mastrângelo, para quem o leitor não pode se permitir a menor distração: “este se acha, subitamente, prisioneiro numa cela estreita

e completamente escura, tão desnuda que não consegue prestar atenção senão nas mágicas palavras” (GIARDINELLI, 1994, p. 39).

Como poucos entendiam o conto, ele demorou a ser aceito pelos críticos literários e pelo público leitor, já que nem os próprios autores conseguiam lhe dar um formato homogêneo. A maioria literária e características mais precisas só foram conquistadas no século XX, quando o conto “se revigorou de forma excepcional” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 14).

Lucas, por sua vez, assegura: “o conto retira sua origem de várias formas de narrativa doméstica, a fábula, a anedota, o caso, o provérbio, os enredos curtos de tom libertino, piedoso ou moralizante” (1982 p. 106), posição ratificada por Gotlib, quando destaca que o gênero “não se refere só ao acontecimento” (2008, p. 12), ressaltando que não tem comprometimento com a realidade e pode conter ficção:

Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo (GOTLIB, 2008. p. 12).

Por isso, o gênero ganhou notoriedade, permitindo a livre criatividade de seus autores. Encanta facilmente seus leitores, causando excitação, fignando a alma, abstraindo seus leitores da realidade do dia a dia. Entre vários autores, Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos maiores responsáveis pela difusão do gênero, expõe na resenha da obra *Twice-told tales*, do escritor norte-americano Nataniel Hawthorne (1804-1864), a importância da unidade de efeito ou impressão. Para ele, as narrativas precisam incitar a alma durante um determinado tempo, sob pena do leitor se desinteressar. Recomenda aos contistas saber como dosar a excitação, já que tanto em textos longos quanto em breves demais, esta excitação ou efeito poderão se diluir. (GOTLIB, 2006. p. 12). Ou, nas palavras de Poe, na obra compilada por Pacheco e Linares:

Que lo único merecedor de consideración es la novedad del efecto, y que ese efecto se logra mejor a los fines de toda obra de ficción — o sea, el placer —, evitando antes que buscando la novedad absoluta de la combinación. La originalidad como la entienden aquéllos agobia y sobresalta el intelecto, poniendo indebidamente en acción las facultades que en la buena literatura deberíamos emplear en menor grado. [...] Pero la auténtica originalidad [...] es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpresadas; al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad aparente un verdadero deleite egotístico (1993, p. 298).

Nas primeiras décadas do século, as diferentes formas encontradas para narrar uma história também dificultaram a forma de conceituar o gênero, já que não se seguia nenhuma vertente literária e, sim, absorvia-se um pouco de cada uma, bem como as ideias, conceitos e estilos de outros gêneros, consoante já sublinhado por Menton e ratificado por Bitencourt em “O conto latino-americano”:

Alterando o seu modo de representação, fazendo com que noções como realismo, verossimilhança e unidade, por exemplo, fossem subvertidas e renegadas. A transformação também se deu com a coexistência e o imbricamento de vários gêneros num mesmo texto, desfazendo os seus limites e problematizando a sua identificação (BITENCOURT, 1998, p. 173).

A figura mais destacada na revolução do conto na América Latina foi Jorge Luis Borges. Ele inovou na linguagem e também na técnica narrativa, abrindo novos caminhos e possibilitando que outros autores o seguissem. A base literária do crescimento de Borges, na literatura, se deu através da leitura de enciclopédias. Nelas, ele se aprofundava sobre idiomas, usos e costumes, filosofias, crenças, hábitos de diferentes povos, ampliando, sobremaneira, sua visão de mundo, bem como o estilo e a criatividade. Muitas vezes, o real das enciclopédias parecia a ele mais extravagante e extraordinário do que o próprio imaginário ou, pelo menos, mais fácil de ordenar no imaginário. (PACHECO e LINARES, 1993, p. 437-446). Sobre essa paixão pelas enciclopédias, Monegal comenta: “debido a su gusto por las enciclopedias y los diccionarios, há sido acusado de erudición defectuosa” (1987, p. 83).

Inventando um novo tipo de regionalismo, Jorge Luis Borges acrescentou uma perspectiva metafísica da realidade, mesmo em temas como o subúrbio portenho ou o tango. Nesta fase, escreveu “Cuaderno San Martín” e “Evaristo Carriego”. Logo, todavia, se cansou desses temas e começou a especular sobre a narrativa fantástica, a ponto de produzir, durante duas décadas, de 1930 a 1950, algumas das mais extraordinárias ficções do século, nos contos de “Historia Universal de la infâmia” (1935); “Ficciones” (1935-1944) e “El Aleph” (1949), entre outras. (MONEGAL, 1987, p. 183-192).

Apresentou temas nacionais com base em suas vivências e não apenas em eventos rotineiros. Atuou sem se restringir à sua geografia, expressando sua percepção do mundo de forma extremamente sensível. Quando os temas eram nacionais, Borges deixava a emoção prevalecer, embora buscasse sempre a realidade mais profunda do que a realista. “Daí a criação de mundos imaginários e simbólicos, fora do espaço e do tempo. A realidade é sempre menos rica que a imaginação e nunca coincide com as previsões” (JOZEF, 1971, p. 217). Era contra o nacionalismo por ser delimitado; mas foi ativo e atento aos problemas nacionais,

dando enfoque a temas específicos com sua visão de realidade. Criava labirintos e espelhos para representar a infinidade de caminhos que a vida oferecia ao homem. Para ele, a ficção devia ser regida pela organização, já que a realidade se mostrava confusa e desordenada. “Em Borges, a narrativa se mescla ao ensaio e o ensaio toma aspectos de ficção” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 118). “Soube, como ninguém, adotar em suas narrativas o emprego do falar argentino com regularidade e homogeneidade” (JOZEF, 1971, p. 215).

Borges combinava três ou quatro argumentos para criar seus contos, conforme declarou a Raúl Castagnino, citado por Gotlib: “O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias narrativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo” (GOTLIB, 2006, p. 31).

Os pesquisadores apontam que Borges estudava e amadurecia as ideias acerca do tema de seus contos, podendo levar anos para escrevê-los. Em certa ocasião, enamorou-se de uma frase de Browking, que dizia “latín, idioma del mármol” (Borges, em “El cuento y yo”). A partir de enunciados como esse, Borges explica como criava um de seus contos: “pensé en un hombre que vive mucho tiempo, que llega a saber todo lo que quiere saber, que ha descubierto su especialidad y se dedica a ella, que sabe que los hombres y mujeres en su vida pueden ser innumerables, pero se retira a la soledad”. Essa frase já dá noção de como o autor estruturava, argumentava e bem sedimentava suas histórias, levando o leitor atento a arriscar interpretá-la. Tanto o latim quanto o mármore podem, figurativamente, se igualar. Habilmente, Borges imagina um homem que vive muito tempo: o latim e o mármore persistem ao tempo; alguém que estuda e sabe de tudo: quem conhece latim tem, efetivamente, um conhecimento maior sobre história, fatos, línguas, escrita; e o mármore só pode ser trabalhado por quem realmente conhece o ofício. Na sequência, diz que o personagem é alguém que descobriu sua vocação e se dedica a ela: para esculpir o mármore é preciso ter força de vontade, paciência, perseverança e até certo isolamento – pela própria exigência do ofício. Complementa a sua explicação sobre a criação da narrativa, a qual poderia igualmente ser interpretada de diferentes maneiras:

Se dedica a su arte que puede ser la ciencia o cualquiera de las artes actuales. En el cuento se trata de un pintor. El vive solitariamente, pinta, sabe que es absurdo dejar una obra de arte a la realidad, ya que no hay ninguna razón para que cada uno sea su propio Velásquez, su propio Shopenhauer. Entonces llega un momento en el que decide destruir todo lo que ha hecho (PACHECO e LINARES, 1993, p. 446).

Chama a atenção por destacar que o personagem não tem nome e o que o leva a não nominá-lo: “el no tiene nombre: los nombres sirven para distinguir a unos hombres de otros, pero él vive solo”. O que Borges pretendia? Uma pessoa sem individualidade, personalidade ou caráter? Para finalizar, relata:

Llega un momento en que cree que es conveniente morir. Se dirige a un pequeño establecimiento donde se administra el suicidio y quema toda su obra. No hay razón para que el pasado nos abrume, ya que cada uno puede y debe bastarse. Para que ese cuento fuese contado hacía falta una persona del presente: esa persona es el narrador (PACHECO e LINARES, 1993, p. 446).

Essa criatividade, aparentemente absurda, despertou a atenção de outros autores, dentre eles, Julio Cortázar, que seguiu Borges fazendo parte desse momento histórico da literatura hispano-americana. “Seguir sem imitar. Essa é a coisa. É isso que fez com que, por sorte, não me tivesse tornado um borgista” (BERMEJO, 2002, p. 22). Ressalta, ainda, que já havia se chocado com os escritores estrangeiros, mas que sabia que isso não repercutiria na sua narrativa. O estilo de Borges, porém, impressionou-o de tal forma, que não hesitou em segui-lo, admirando-se ainda pelo colega ser argentino. Sobre essa passagem, assim se referiu: “em um momento em que se escrevia de forma bastante pesada, intrincada, à maneira peninsular, um homem que polia e limava o texto reduzindo-o quase ao nível de aforismo, de apotegmas, de frases – desculpe-me a prolixidade – lapidares (no caso, a palavra cabe)” (BERMEJO, 2002, p. 21).

A despeito desse ensinamento que afirma ter absorvido, Cortázar desenvolveu um estilo próprio, fragmentando o texto com frases longas, nem sempre pontuadas adequadamente e enfatizando figuras de linguagem. Por meio da utilização de memórias do próprio Cortázar, Bermejo disserta a respeito do ato de escrever: “para ele, compor um trabalho literário era sonhar, divagar, entregar-se a fantasias e devaneios de alma liberta. Só assim conseguia vislumbrar outras ideias e enriquecer as narrativas” (2002, p. 118). A respeito das palavras de Cortázar acerca da escrita, Bermejo registra:

Escrevo em um estado equivalente ao do sujeito que se drogou: um estado ao mesmo tempo de distração e de concentração total no que estou fazendo. Ao escrever contos, sempre me sinto um pouco como um médium; vejo as frases nascerem com uma certa independência das minhas decisões, como se estivessem sendo ditadas por alguém. Não tenho problemas para assinar os romances, mas tenho uma certa vergonha de assinar os contos. Não estou certo de ser eu o autor deles (2002, p. 118).

Admirador e seguidor de Borges, Cortázar criava de forma diferente do colega argentino. Enquanto Borges sabia o início e o fim de suas histórias, Cortázar nunca tinha ideia do desfecho de suas narrativas. Aliás, foi exímio em desfechos surpreendentes. Dizia ele: “não sei o que vai acontecer neles e creio que, se soubesse, isso mataria os contos em mim. Seria uma simples construção literária: princípio, meio e fim. Seria apenas escrevê-los bem” (BERMEJO, 2002, p. 118).

Nessa afirmação, Cortázar deixa transparecer o seu fascínio pelo fantástico, pelo imaginário e a facilidade que tinha em desenvolver um conto a partir de um fato simples e corriqueiro. Sobre autores que, assim como Cortázar, fazem uso do fantástico, Arrigucci Jr. elucida:

Trata-se da linhagem de escritores que leva diretamente à obra de Cortázar, representada por Borges (*Ficciones*, 1944), Marechal (*Adán Buenosayres*, 1948) e Onetti (*La vida breve*, 1950), responsáveis por uma profunda reformulação da linguagem ficcional e pela construção de uma narrativa voltada para temas fundamentalmente urbanos, aberta, com frequência, para as dimensões insólitas de uma realidade minada pelo imaginário (1995, p. 128).

Ricardo Piglia, no ensaio “Teses sobre o conto”,¹ diz que a verdadeira história do conto está oculta, já que “um conto sempre conta duas histórias” (1994, p. 78) e, normalmente, a segunda é que vai ser a mais importante. Para ele, o que se lê não é tão importante quanto o que está por ser interpretado. Cita como exemplo um registro deixado por Tchecov: “um homem, em Monte Carlo, vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida” (PIGLIA, 1994 p. 78). Na primeira história é difícil de entender o porquê de o homem se suicidar, já que deveria estar feliz por ter ganhado tanto dinheiro. Por outro lado, não se sabe o que aconteceu no espaço de tempo entre a saída do cassino e o retorno à sua residência, para que o homem tomasse uma atitude tão desesperadora. Aliás, pode ou não ter sido este espaço de tempo o pivô do evento. Esse mistério e as dúvidas que povoam a imaginação do leitor são nada mais do que a segunda história, já que “uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 1994, p. 78).

Essa forma de fazer o leitor imaginar além da história propriamente dita pelo escritor é aplicada também por Cortázar, uma vez que “permite interpretar más de lo que se cuenta” (2006, p. 46), conforme citado no livro *Julio Cortázar – compromiso y fantasía* (2006, p. 46), em que “permite interpretar más de lo que se cuenta”. Uma de suas características é

¹ Este ensaio que faz parte da obra ‘O laboratório do escritor’, do mesmo autor [1994].

finalizar seus contos de maneira surpreendente. “A ilha ao meio dia”, da obra *Todos os fogos o fogo*, é um exemplo dessa peculiaridade. A narrativa descreve como primeira história um comissário de bordo e seu incessante desejo de visitar uma ilha grega que vê, ou acredita ver, quando faz a linha Roma-Teerã, três vezes por semana. A segunda história, aquela que está supostamente subentendida ou no imaginário, é a realização de que esse desejo acontecerá por meio de sua morte. (CORTÁZAR, 2002, p. 121).

Para compreensão do conto, deve-se atentar para as “pistas” que o narrador coloca no decorrer da narrativa – tais como: tempo, espaço, metáforas, imagens, linguagem –, as quais revelam, como cita Piglia, que “a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (1994, p. 39). É a que vai nos levar a compreender o que o narrador quer contar. O autor complementa: “o conto moderno conta duas histórias como se fosse uma só [...] e que o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39).

O conto é realmente sedutor. Se um romance é capaz de despertar no leitor sentimentos de alegria, tristeza, surpresa, indignação e levá-lo a uma viagem por lugares nunca antes imaginados, o conto é capaz de estimular muito mais a imaginação e a criatividade, graças à economia de detalhes, capaz de despertar no leitor uma história paralela e a habilidade do narrador em deixar, realmente, uma segunda história nas entrelinhas. Sobre isso, Piglia diz que um conto se constrói para se explicitar algo oculto, é uma experiência única capaz de revelar segredos e

reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa longínqua terra incógnita, mas no próprio coração do imediato”, diz Rimbaud. Essa iluminação profana se transformou na forma do conto (PIGLIA, 1994, p. 41).

Como criar e desenvolver um raciocínio sobre um tema, tendo já, de antemão, uma segunda intenção? Como contar uma história enquanto se está contando outra? Para desenvolver um conto, são necessárias várias técnicas, dentre elas, o autor precisa ter dom artístico, foco num tema específico dentro de um espaço e de um tempo previamente delimitado, concisão, recheá-lo de ações rápidas, poucos cenários, entre outras. Em *Valise de cronópio* (1974), Cortázar considera que um conto é excepcional, extraordinário, relevante, quando quebra paradigmas, ultrapassa os próprios limites, numa explosão de energia espiritual “que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (1974, p. 153). Exemplifica essa assertiva com os contos de Katherine

Mansfield e de Tchecov, lembrando que “são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento” (CORTÁZAR, 1974, p. 153).

O autor assevera que não existem contos ruins, o que existe são técnicas que precisam ser muito bem estudadas e entendidas por quem pretende se aventurar no gênero. Reforça que o narrador precisa usar palavras e delinear o texto de forma a obter o máximo de efeito possível com poucos meios e que “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 1974, p. 152), ou seja, forte, vivo, perspicaz, picante, excitante...

Bermejo reproduz as palavras de Cortázar acerca do conto em entrevista àquele concedida: “conto é, efetivamente, o tipo de literatura e de poesia que eu qualifico de econômica” (BERMEJO, 2002, p. 23). Construir uma narrativa econômica requer muita técnica e, com certeza, é mais difícil escrever um conto do que um romance. Ao concluir um conto, o autor precisa ler, reler e ter foco no que realmente quer dizer. Essa releitura ou revisão permite cortes, alterações e eliminações de tudo o que é supérfluo, até chegar à sua essência: “na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 1974, p. 157). Isso se faz necessário para que o conto fique cada vez menor, mais focado, enquanto o romance aceita muitas histórias e pode ter múltiplos efeitos. Cortázar pondera: “um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trata entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Cortázar conta que vários amigos o presentearam com histórias que, no pensamento deles, poderiam virar bons contos, mas ele nunca as usou, porque não são todas que são significativas para o gênero. Somente o autor é capaz de perceber se um assunto pode ou não render uma história. Enquanto ele mesmo não sentisse o despertar da narrativa, será totalmente inútil impor-lhe ideias ou caminhos a desenvolver. “O escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível, avassalador de certos temas, e que, precisamente por isso, é um escritor” (CORTÁZAR, 1974, p. 156-157). A intenção de todo o ficcionista é prender a atenção do leitor, de forma que este comece a ler o texto e não queira mais parar até não saber o final de história, fazendo com que “esse sequestro momentâneo” (CORTÁZAR, 1974, p. 156-157) faça com que ele volte à sua realidade “de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 1974, p. 156-157).

O escritor argentino usa metáforas para definir o conto, já que é um gênero literário de muita complexidade. Ele destaca que, se o autor não tiver a real noção do que é um conto, perde tempo tentando construí-lo,

porque um conto, em última análise, se move neste plano do homem, onde a vida e a expressão escrita desta vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva, ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 1974, p. 150-151).

Por meio da utilização de metáforas, Cortázar compara o gênero “a uma esfera. É uma coisa que tem um ciclo perfeito e implacável. Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (BERMEJO, 2002, p. 28).

Observa-se que há diferentes maneiras de conceituá-lo e formas de explicar qual a forma correta de desenvolvê-lo pelos autores que se dedicam ao estudo do gênero. Giardinelli explica que o conto é indefinível e, por isso, esse deva ser o primeiro conceito ao se teorizar o gênero, lembrando que Edmundo Valadés assinalou: “embora de improvável definição, o conto tem uma quantidade de regras que, senão o definem e nem o delimitam nem o sujeitam, ao menos permitem identificá-lo” (GIARDINELLI, 1994, p. 14).

Em *O conto no Brasil moderno*, Lucas comenta que Júlio Cortázar prefere escrever contos fechados, focados em objetivos, ou seja, com assuntos que tenham começo, meio e fim. Para tanto, o conto deve ser escrito a partir de ideias pessoais, sem influência de terceiros. Além disso, apresentado em primeira pessoa, para que a ação e a narração se fundam numa só e se confundam ao se passar de uma situação à outra. Se relatado na terceira pessoa, o escritor deve saber como empregar o verbo corretamente para que o narrador se sinta um dos personagens, frisando a razão pela qual Cortázar aceitou o conselho de Horácio Quiroga: “cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno” (cf. *Último Round*, México, Siglo Veintiuno, 1970 - LUCAS, 1982, p. 111).

O conto prende a atenção do leitor porque é uma narrativa direta, sem textos intermediários, eliminando o supérfluo permitido e exigido nos romances, focado mais intensamente na história a ser contada, ou seja, em algo que aconteceu e que pode, ou não, ser explicado pelas leis do mundo em que vivemos. Sua finalidade é narrar uma história,

obedecendo às características próprias. Complementando essa afirmação, Magalhães salienta que o conto é uma narrativa que depende de um desenvolvimento sequencial, sem se aprofundar na psicologia dos personagens “nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial” (MAGALHÃES, 1972, p. 10). O autor ressalta obras de outros pesquisadores que tentam enquadrar o conto literário, mas acabam sendo unânimes, adotando o conceito apontado por Aristóteles em sua Poética, em relação ao drama, embora admitam que tais termos não se ajustem a todos os contos (MAGALHÃES, 1972, p. 15-18). Tais características, de acordo com Magalhães, são:

I) O espetáculo – no conto, é o cenário em si, ou a atmosfera da narrativa que induz a imaginação do leitor para a melhor compreensão da história. É ela que promoverá o entendimento e a coerência que o escritor dá à história;

II) O caráter dos personagens – é o ponto mais importante para o autor. Essa característica deve se igualar ao cotidiano dos indivíduos, a fim de que a história tenha caráter verossímil;

III) O enredo ou fábula – deve ser inusitado, surpreendente, incomum, mas conectado entre suas partes, ou seja: coerente e focado. Desnecessário se faz divagar em ações, multiplicar personagens, interromper ou segmentar partes;

IV) Peripécia – é elemento imprescindível que tanto pode estar claro como implícito. É o inesperado, o verdadeiro presente para o personagem ou leitor que elucida a história;

V) Dicção – é a maneira especial e particular de escrever e exprimir o pensamento, através do texto. Deve ser usada com eficácia, esmero e amplo uso dos recursos literários disponíveis, levando a imaginação do leitor a desvendar além do evidente;

VI) O ponto de vista – é a forma como e por quem a história é narrada, alicerçada pelos questionamentos dela advindos. É também a peça principal da dicção;

VII) Ritmo – essa não é uma característica primordial do conto, embora fosse defendida por Aristóteles;

VIII) Pensamento – para Aristóteles, o pensamento “deve enunciar alguma proposição universal” (1972, p. 17);

IX) Epifania ou aparição súbita – essa característica foi designada por James Joyce. É a súbita sensação de realização ou compreensão da essência, da índole, do traço

definitivo do personagem. Essa característica requer vigorosa capacidade inventiva e literária do autor;

X) Imagens – amplamente usadas dentro da estrutura do conto, tornando o texto vivo, carregado de ações e sentimentos que envolvem o leitor, contagiando-o do início ao fim da leitura (1972, p. 15-18).

Lucas cita o artigo “Movimento literário de 1893”, de Araripe Jr., publicado em A Semana de 1894, pois nele o autor revela que “o conto exige um só ambiente: o romance, múltiplos... O conto não representa a vida, senão um ‘acidente cômico ou trágico, monstruoso ou ingênuo, grotesco ou místico e excepcionalmente sublime, mas ‘acidente’” (1982, p. 113). O estudioso pontua que suas características podem ser resumidas em três: “a) ser sintético; b) ser monocromático; c) dar relevo a um acidente não comum da vida. Quanto mais exato mais frisante, mais original for o relevo, melhor o conto. Acrescido a este relevo a correção gramatical, a beleza estética e filosófica, teremos o conto perfeito” (LUCAS, 1982, p. 113).

Embora as características citadas, cada autor impõe suas próprias, delineando o enredo ao seu gosto e intuição. Pode-se dizer, portanto, que os contos possuem as características criadas por seus autores. Bom exemplo é Machado de Assis (1839 -1908), que escreveu em praticamente todos os gêneros literários, sendo poeta, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, jornalista e crítico literário. Testemunhou a mudança política no país quando a República substituiu o Império, sendo um grande comentador e relator dos eventos político-sociais de sua época. Trabalhava contos híbridos, entrelaçando formas épicas e dramáticas com diálogos ou monólogos. “Machado de Assis era realmente insigne no uso da forma dramática de apresentação dos personagens de seus contos, quer nos monólogos, quer nos diálogos” (MAGALHÃES, 1972, p. 36). É considerado um dos ícones do gênero no Brasil, sendo “A Missa do Galo” um dos cerca de trezentos contos que escreveu (GOTLIB, 2006, p. 77). Sobre o conto machadiano, cabe salientar que

vamos encontrar na fluência da dicção e no sentimento da intimidade com as personagens e com o ambiente descrito que alguns de seus contos evocam. A oralidade nas obras de Machado de Assis é um elemento importante, sendo antes urbana e cerebral do que manifestação de um relato mítico de sociedades de tradição não escrita. É afinada em tom menor, discreta e confidencial. Tem-se geralmente a impressão de se estar ouvindo contar e, não lendo uma estória, a despeito de sua concepção escrita (LUCAS, 1982, p. 116).

Centenas de contos de Machado de Assis se perderam com o desaparecimento dos jornais em que foram publicados, enquanto outros foram republicados em livro. Machado de Assis era versátil como contista. Escrevia tanto para jornais de renome, quanto para os de

menor circulação, imprimindo um estilo inconfundível. Abusava dos diálogos, “dividindo as narrativas em curtos capítulos, o que bem se entende por virem publicados em folhetins dos jornais” (HOHLFELDT, 1988, p. 37). Sobre o enredo, Gotlib esclarece que os contos de Machado

traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas. Aparecem motivadas por um interesse próprio, mais ou menos sórdido, mais ou menos desculpável. Mas é sempre um comportamento duvidoso, que nunca é totalmente desvendado nos seus recônditos segredos e intenções (2006, p. 77).

A qualidade das narrativas variava de acordo com a publicação e do público leitor a quem se destinavam. A esse respeito, Hohlfeldt comenta que Machado de Assis tinha preocupação “em mostrar personagens que aderem ao sistema ou passam a ser por ele agredidos e marginalizados, de tal forma que sucumbem de maneira mais ou menos violenta” (1988, p. 38). Era sutil em relação ao não dito, explorando as ambiguidades perceptíveis nas entrelinhas.

Muito embora tenha sido no gênero conto que Machado de Assis criou seus melhores trabalhos, nem todos os pesquisadores que o estudaram souberam bem classificar suas obras, tanto que partes sucintas dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* são erroneamente classificadas como contos. Hohlfeldt continua seus comentários sustentando que os contos machadianos se adaptavam às circunstâncias e conveniências, sem deixar de fascinar o leitor. Seu tema preferido era “a humanidade com seus vícios intemporais, em especial a ‘classe média urbana surpreendida na construção de sua imagem’. [...] Machado de Assis foi, ao mesmo tempo, precursor e expoente do conto brasileiro no século XIX” (1988, p. 38).

Entre as coletâneas de contos que publicou, destacam-se: a) *Papéis avulsos* (1882), em que constam os grandes contos ou novelas “O alienista”, “Teoria do medalhão” e “O espelho” e b) *Várias histórias*, obra na qual se encontram, entre outras obras-primas da concisão e do impacto narrativo, “A causa secreta”, “A cartomante” e “Um homem célebre”.

Já Simões Lopes Neto (1865-1916), contista gaúcho da cidade de Pelotas (RS), tornou-se modelo de concisão, pois era avesso a contos extensos. Segundo Magalhães, “muitas de suas páginas começam logo por um prosear direto, que se alonga, depois, num monólogo tenso, colorido, palpitante de verdade e de sabor coloquial” (1972, p. 36). Vale ressaltar que Lopes Neto, embora considerado o maior autor regionalista do Rio Grande do

Sul, só foi reconhecido postumamente, depois do lançamento de Contos Gauchescos e Lendas do Sul, em 1949. Quanto à classificação do conto, Giardinelli afirma que, na América Latina,

inspirado nos quadros maneiristas, relatos, fábulas e lendas, cujas origens remontam à literatura pré-colombiana recolhida da tradição oral pelos cronistas das Índias [...], têm um caráter documental e maneirista, traço generalizador que atravessa toda a literatura do século XIX, do realismo ao naturalismo (1994, p. 51).

Giardinelli classifica o conto sob os seguintes títulos, dos quais o último, intitulado conto vanguardista, é tipologia considerada característica de Cortázar.

- Conto romântico: Usa a primeira pessoa para emocionar o leitor, dando preferência para a “subjetividade do narrador”;

- Conto realista: “mais objetivo e ligado à verossimilhança dos fatos narrados do exterior”. Nessa classificação, a gíria é permitida e o narrador é “testemunha ou ouvinte”;

- Conto naturalista: denuncia as imoralidades da sociedade, protestando “contra uma submissão subumana”;

- Conto regionalista: trata da cor local: “um amplo campo temático situado na confrontação homem x natureza”;

- Conto vanguardista: “deixa em liberdade os personagens, contrapõe tempos diferentes, varia o relato linear, cria cenas simultâneas e constrói uma estrutura nova, na qual aplica técnicas experimentais sobre temas nacionais” (GIARDINELLI, 1994, p. 51-53).

Hohlfeldt confirma que o conto precisa ser enxuto, sintético, centrado num fato, para poder atrair a atenção do leitor. Afirma que “temporalmente falando [...], o conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente” (1988, p. 17). Citando Mário Lancelotti, sublinha que “o contista é um virtuoso. Sua *tour de force* consiste em converter o acontecimento em uma linguagem” (HOHLFELDT, 1988, p. 17). Acrescenta, ainda, que “na evolução do gênero há uma evidente relação entre a industrialização (revolução tecnológica) e a técnica do conto” (HOHLFELDT, 1988, p. 17).

Os estudiosos que se dedicaram a descrever a melhor forma de escrever um conto não são unânimes quanto às suas características. Magalhães defende a inexistência da “profundidade psicológica”, enquanto Cortázar discorda: “acredito que vários dos meus contos atraem o leitor por serem uma espécie de eco de seu subconsciente. Se Jung tem razão e compartilhamos um inconsciente coletivo, é bastante lógico que seja assim” (BERMEJO, 2002, p. 50). Exemplifica a profundidade psicológica citando o enredo do conto “A

autoestrada do Sul”. Complementa lembrando que, depois de escrevê-lo, viveu uma situação similar. Ficou preso em um engarrafamento por mais de quatro horas e vários acontecimentos se sucederam: “estivemos ali quatro horas, durante as quais foi reproduzida aquela mesma angústia vivida pelos personagens do conto, essa espécie de claustrofobia ao ar livre, como poderíamos chamá-la” (BERMEJO, 2002, p. 50).

Cortázar trabalha o espaço temporal de uma forma bem ficcional. Traz para dentro de seus contos lugares diversos num mesmo espaço de tempo, como é o caso dos contos “Todos os fogos o fogo”, “O outro céu” e “La noche boca arriba”, que ocorrem em épocas distintas, com histórias completamente diferentes. Sua criatividade e habilidade são tão ilimitadas, que intercala parágrafos até os tempos se fundirem completamente numa só frase. As narrativas correm paralelamente, atraindo a atenção do leitor. Nesse conto, a primeira história acontece na Roma antiga. Ele narra os acontecimentos que giram em torno do ciúme do procônsul e sua esposa, já que ela havia lançado um olhar de desejo sobre um gladiador. Ao mesmo tempo, em Paris, um casal discute o rompimento em relação a uma terceira pessoa.

Vale complementar que os estilos dos contistas também tinham influência nas adversidades do dia a dia. Cortázar tinha certa obsessão alimentar. Quando ia a um restaurante, tinha medo de encontrar insetos na comida. Para Bermejo, explicou a aversão a insetos, inspiração do conto: “Eu tinha uma pequena neurose, muito desagradável. Eu temia encontrar insetos na comida. Tinha que examinar cuidadosamente cada bocado antes de levá-lo à boca, o que arrasa qualquer bom almoço e, além disso, cria enormes problemas de comodidade pessoal” (BERMEJO, 2002, p. 30).

Em seu conto “Circe”, de Bestiário, conta a história de uma mulher muito jovem e bonita, com um passado trágico. Seus dois noivos haviam morrido em circunstâncias inexplicáveis, fazendo com que todos desconfiassem que fosse uma bruxa. Os pretendentes morreram porque ela fazia bombons com baratas, oferecendo-os para eles comerem. Mário, o terceiro noivo, desconfiado, abre um dos bombons, descobre o conteúdo do recheio e se livra da morte.

Influenciado pelos estudos de filosofia, Cortázar escreveu contos sem perceber que muitos estavam relacionados aos seus problemas pessoais, conforme mencionado acima. Esclareceu a Bermejo que era uma atitude inconsciente:

Escrevi o conto – e nisso sou formal: o conto não foi escrito com a consciência do problema – e terminei-o sem que tivesse me passado pela cabeça que o personagem tinha um problema semelhante ao meu. Dei-me conta do resultado porque, depois de escrito o conto, um belo dia me vi comendo, muito feliz, um cozido à espanhola sem olhar o que comia. Associei, então, as duas coisas e descobri que, ao atribuir ao

personagem mais mórbido do conto todo o asco, toda a mecânica da presença de insetos na comida, havia feito uma espécie de autoterapia (BERMEJO, 2002, p. 30).

As diretrizes do contexto socioeconômico e os hábitos e costumes da sociedade determinaram a adaptação do conto. “A revolução da imprensa e o uso cotidiano da palavra escrita veio modificar o gênero e fixar suas características básicas” (LUCAS, 1982, p. 108). O conto era periodicamente escrito e publicado em jornais e revistas. Hoje, com a revolução da palavra, a disseminação de vários periódicos, sejam eles jornais ou revistas e, principalmente, com a globalização e as facilidades por ela impostas, o conto se restringe aos concursos e publicações dirigidas de livros.

Quanto ao estilo, cada escritor é singular, embora alguns tenham sido influenciados por outros mestres. Sobre isso, Cortázar sublinha que a literatura anglo-saxã foi extremamente importante em suas narrativas: “eu aprendi com os ingleses e, conseqüentemente, com os norte-americanos, mas, sobretudo, com os ingleses do século XVIII, o humor, o respeito pelo humor, pela sua eficácia como arma literária” (BERMEJO, 2002, p. 57).

Ao mesmo tempo em que Cortázar afirma desenvolver o conto dentro de uma linha padrão, encontra-se outro depoimento em que afirma ter sido criticado por ter usado exageradamente a primeira pessoa nos contos das obras *Final del juego* e *Las armas secretas*. Na verdade, quem o criticou não entendeu sua abordagem, e Cortázar prontamente respondeu “que talvez a terceira atuasse como uma primeira pessoa disfarçada, e que por isso a memória tendia a homogeneizar monotonamente a série de narrativas do livro” (CORTÁZAR, 1974, p. 229). Mais tarde, pensando melhor sobre o assunto, disse que, quando escreve, procura ficar fora da narrativa para que o leitor se sinta como narrador da obra.

2 LITERATURA FANTÁSTICA: UMA ABORDAGEM

“Ese sentimiento de lo fantástico como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante”.

Julio Cortázar

Pela sua histórica antiguidade, o gênero fantástico serviu de inspiração para vários autores, dentre eles, Julio Cortázar, e esse passa a ser o tema deste capítulo, sendo que abordar o fantástico é fundamental diante do propósito de estudar a obra de Cortázar.

Rodrigues afirma que o fantástico é a forma narrativa mais antiga. Analisando trechos de textos “que fogem ao realismo estrito, tal como esse foi entendido no século XIX (pelo Realismo e pelo Naturalismo), trabalhamos com o termo fantástico no sentido amplo (lato sensu). [...] podemos dizer que a mais antiga forma de narrativa é a fantástica” (1988, p. 14). A mesma autora comenta o que Jorge Luis Borges dizia sobre sua preferência por essa modalidade. Borges sustentava a importância da sua antiguidade: “os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos” (RODRIGUES, 1988, p. 14). Convém mencionar que Borges publicou em parceria com Silvina e Adolfo Bioy Casares, em 1940, “Antologia de la literatura fantástica”, resumindo as ideias do trio sobre o tema. O prólogo, embora assinado por Bioy, inicia com uma frase que sintetiza a antiguidade do fantástico: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (MONEGAL, 1987, p. 313-321). Quanto à técnica, admite que não existe uma regra para o conto fantástico, mas muitas, e acredita que cada escritor deve seguir “las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento” (MONEGAL, 1987, p. 313-321), ou seja, cada escritor deve

descobrir sua própria fórmula. Chamando a atenção sobre esse tema da literatura, a antologia ajudou escritores e leitores a entenderem melhor a nova dimensão que a literatura alcançava na América. (MONEGAL, 1987, p. 313-320).

Para melhor entender o fantástico, em determinados momentos, há necessidade de se desconstruir a história, para reescrevê-la com a verdade. Também no conto essa afirmativa é procedente. O francês Jacques Cazotte (1719-1792), que viveu no século XVIII, foi o pioneiro do gênero. Mesmo sem o devido crédito, Cazotte foi quem conseguiu expressar o conto fantástico no papel. Sua obra mais importante é *O Diabo Apaixonado*, embora não tenha despertado o interesse do público. (MAGALHÃES, 1972, p. 66). Assim, coube ao alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) o mérito de trazer à tona a expressão literária e artística que apresentava uma história capaz de transcender a prosa do cotidiano, conduzindo o leitor a um mundo fascinante e, ao mesmo tempo, aterrador. (MAGALHÃES, 1972, p. 65).

Hoffmann é considerado o renovador do gênero, cujo teor mantinha suas fórmulas desde a Idade Média. Esse autor foi capaz de separar o que era fantástico e o que era maravilhoso. Essa forma narrativa teve início em pleno romantismo, com trabalhos transbordantes de imaginação, mas calcados em temas do cotidiano das pessoas. Arrigucci Jr. ressalta a forma que os escritores adotaram para difundir o fantástico, tais como Borges e Onetti, “responsáveis por uma reformulação da linguagem ficcional e pela construção de uma narrativa voltada para temas fundamentalmente urbanos, aberta, com frequência, para as dimensões insólitas de uma realidade minada pelo imaginário” (1995, p. 128).

Nessa perspectiva, Zinani enfatiza que esses escritores se inspiravam em Poe e Hoffmann e, posteriormente, em Kafka, desenvolvendo um processo narrativo “que se apropria de técnicas do *nouveau roman* e do surrealismo. Iniciam, assim, uma corrente literária fantástica que, inicialmente, marginalizada, acaba por se tornar dominante, especialmente na América Hispânica” (ZINANI, 2010, p. 87). Rodrigues assevera que “Borges mostra [...], no afã de criar uma arte ilusionista (representativa, mimética), que os autores se entregam às múltiplas possibilidades de combinação de ações e aos detalhes que lhes oferece a realidade” (1988, p. 15). Ou seja, todas as hipóteses são possíveis para os autores: pessoas equilibradas podem se suicidar, os suicidas praticam o ato por felicidade, amantes podem se separar para sempre. O importante é que as narrativas tenham “um argumento rigoroso, sem detalhes supérfluos [...]. A ligação entre os motivos da narrativa fantástica [...] é mágica” (RODRIGUES, 1988, p. 15).

Implícitos nesse gênero literário e anteriores ao romantismo, existem, entre os contos fantásticos, os contos das metamorfoses, mais antigos, pois se originam de fontes folclóricas, na linguagem oral. Um dos mais antigos textos literários do mundo, a Bíblia, mostra casos surpreendentes, como a origem do primeiro casal de seres humanos: do barro surge Adão e da costela, Eva (GÊNESIS I, 2, p. 7-23). Outro caso citado no Velho Testamento é o da mulher de Lot, patriarca de Sodoma, cidade pecadora e dissoluta; os anjos desceram do céu e alertaram o patriarca que deveria sair imediatamente da cidade com sua família, antes da destruição. Não deveriam, porém, olhar para trás. A esposa do patriarca, talvez lamentando ter que abandonar a cidade, lança um último olhar e é, imediatamente, transformada em uma estátua de sal. (GÊNESIS II, 19, p. 1-29).

Também nas mitologias grega e romana encontramos histórias semelhantes. Os deuses pagãos costumavam promover as mais fantásticas transformações. Zeus – dos gregos – ou Júpiter – dos romanos, para seduzir Europa, filha do Rei Agenor, da Fenícia, transforma-se em um touro branco, levando-a às costas para outro continente, que toma o nome de sua amada. (GRIMAL, 2000, p. 468-471).

Verdadeiros contos maravilhosos – uns poéticos, outros trágicos –, construídos a partir de casos como este, dotado de um elevado número de metamorfoses da mitologia, poderiam ser citados. Graças à fértil imaginação, os povos sempre fantasiaram transformações de pessoas em animais: feiticeiras, lobisomens, vampiros, Frankstein, Drácula. Com Cortázar não foi diferente. Ele afirmava que o gênero fantástico lhe era inerente desde criança. Para escrever seus contos, fazia uso do improvisado, sem um prévio planejamento da história. Jozef comenta o gênero fantástico de Cortázar, afirmando que, em *Histórias de Cronopios y de Famas* (1962), o escritor argentino “cria os cronópios, espécie de força poética da natureza encarnada em seres humanos, que têm a faculdade de perceber o belo, representando a negação do pragmatismo. Usa também figuras da mitologia e temas oníricos” (1971, p. 283).

Na literatura infantil, as transformações representam uma das mais ricas fontes do fantástico. Porém, até grandes mestres da literatura moderna, destinada aos adultos, recorrem a ela, tal como Kafka, em sua obra *A Metamorfose*. É imensa a variedade dentro do gênero fantástico. Quanto mais intensas, macabras e estranhas forem as histórias, mais exitosas serão, já que a humanidade carece se abstrair do real e se fascinar com a loucura do medo.

Para Todorov, “se ao sobrenatural é dada uma explicação racional o texto deixa de ser fantástico, para ser ‘estranho’; ou se o sobrenatural é aceito sem questionamento, estamos no domínio do “maravilhoso” (2008, p. 31). Essa explicação parece clara, mas é restrita como

forma de reconhecer o fantástico. Se assim fosse, “poucas obras seriam fantásticas” (RODRIGUES, 1988, p. 29).

Na verdade, o estranho está próximo da realidade, pois os fatos são definidos e explicados por padrões naturais e científicos, que fazem parte do tempo e espaço da realidade humana. Sá considera que o maravilhoso se manifesta no imaginário e seria impossível para a realidade humana – realidade essa limitada no tempo e espaço de sua definição. É um mundo novo que cria regras próprias e conduta lógica de comportamento. O autor afirma, ainda, que

quando a incerteza não permite que se estabeleça o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural devido à ausência de explicações dentro da lógica destes mundos, instaura-se o fantástico, mundo da hesitação e do equilíbrio instável. Qualquer explicação que possa ser realizada no estranho ou no maravilhoso poderia pôr fim ao fantástico (SÁ, 2003, p. 32).

Interessado não só em desestruturar a aparente ideia de segurança em que a realidade social se apoia, mas também em investigar o ser humano nas diferentes dimensões de sua existência, Cortázar encontrou no fantástico um gênero propício para a concretização de grande parte de sua obra. Afirma, em “Alguns aspectos do conto” (1974), que suas narrativas podem ser consideradas fantásticas por apresentarem um mundo, não a partir de um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem mapeadas, “mas de outra ordem, mais secreta e menos comunicável” (CORTÁZAR, 1974, p. 148). O escritor argentino acrescenta que a inspiração em Alfred Jarry foi decisiva, sendo que, para este, “o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, as quais foram alguns dos princípios orientadores de minha busca pessoal e uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo” (CORTÁZAR, 1994, p. 148-149). Todorov, por sua vez, assim define o fantástico:

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois com relação aos de real e de imaginário: e estes últimos merecem mais do que uma simples menção. [...] Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico (2008, p. 31).

Furtado explica o fantástico de maneira diferente de Todorov, ensinando que o fantástico existe quando a ambiguidade se mantém ao longo do enredo, intrigando o leitor e levando-o a refletir. A hesitação não é uma característica específica do fantástico, mas algo que demarca o enredo e chama a atenção do leitor em relação aos demais acontecimentos e personagens. (FURTADO, 1980).

Todorov sempre referiu sua dívida com os grandes mestres do conto fantástico, identificação que pode estar relacionada ao fato, segundo Calvino, de que tal gênero, nascido na Alemanha, no início do século XIX, surge com a intenção de representar o mundo interior e o da imaginação com a mesma dignidade com que é representado o mundo objetivo e dos sentidos, intenções que parecem identificar-se com as de Cortázar, já que o “fantástico é também filosófico” (2004, p. 10-11). Para Kayser, o fantástico já detinha papel importante no passado, apresentando toda a variedade de narrativas contísticas da América Latina, constituindo-se num gênero que atravessou o modernismo, a vanguarda e continua até a atualidade. (KAYSER, 1986, p. 91).

Na verdade, Cortázar parece escrever seus contos com base em “inspiração divina”, isto é, ele não faz um planejamento do que vai escrever. Simplesmente, a qualquer momento do dia, podia ter um “ímpeto” e, na ânsia, escrever sobre um assunto. Ele afirmava que, ao desenvolver seus contos, não sabia qual seria seu desfecho, conforme sentença Kiefer:

Sobre a renovação do conto fantástico efetuada por Cortázar, mesmo quando se trata de uma fábula de cunho realista, o autor consegue representar outro ordenamento do universo, mediante o trabalho original com os meios expressivos. Com isso, o fantástico cortazariano, como complexo produto da linguagem, não reside apenas num motivo inusitado, mas na constante iminência da passagem de uma ordem à outra. Ordens que costumam estar ligadas tanto ao plano temático como ao formal (2004, p. 97).

Cortázar afirma que o fantástico sempre fez parte de sua vida, desde a mais tenra idade, por pura intuição. Na verdade, ele era, de certa forma, ingênuo, acreditando em muitas coisas, mas não aquelas que podiam fazer alguém de bobo. Seu fascínio pelo fantástico levava-o a aceitá-lo como “viável, que podia acontecer a qualquer momento” (BERMEJO, 2002, p. 41). Jozef confirma essa assertiva ponderando que Cortázar viajava do real ao fantástico, com surpreendente humor, tendo a poesia como aliada. Como reconhecia o absurdo do mundo, “Cortázar fala a sua linguagem, a do absurdo. Dentro da linha do fantástico, procede à busca interior; para ele, a condição humana é a da eterna busca” (1971, p. 281).

O argentino era também muito pragmático, ou seja, prático, objetivo e realista, além de muito imaginativo quanto ao objetivo das ideias ou temas que pinçava para suas obras. Ao que tudo indica, essas características tiveram raízes na educação e na influência transmitida por sua mãe. Foi ela a responsável por Cortázar adquirir o gosto pela leitura e, posteriormente, pela escrita. Já a tia foi quem o incentivou musicalmente. A garra e o

exemplo das atitudes da mãe, por ela comandar a casa, influenciaram o seu modo de agir e pensar.

As artes, literária e musical, sempre estiveram ligadas à vida do escritor, quase como forma de liberação de emoções ou tensões reprimidas. A música, principalmente, levava-o a abstrair-se, imaginando cenas e personagens que depois transcreveria em seus contos. Era da abstração que tirava proveito, assim como da introspecção preservada pela solidão que o acompanhou da infância à vida adulta. Prova disto é o conto “O perseguidor”, da obra *Armas Secretas* (1994), em que Cortázar deixa claro seu amor pela música, em especial pelo jazz. Esse conto tem como personagem principal um saxofonista chamado Johnny Carter. Para criar esse personagem, se inspirou em Charlie Parker, músico famoso da época, por quem ele nutria especial admiração. (BERMEJO, 2002, p. 89-90). O conto destaca a frustração de Johnny, esquizofrênico, que vivia uma vida economicamente lastimável, acrescida do vício em drogas. Esse conjunto de situações fazia com que ele se sentisse impotente e angustiado. Outro personagem do conto é Bruno, crítico musical, que tinha grande admiração por Johnny e sempre tentava ajudá-lo. Dédee, companheira de Johnny, pedia ajuda a Bruno para tentar tirar Johnny daquela vida, mas Bruno, por mais que tentasse, não conseguia. Pode-se dizer que esse Johnny fracassado seja uma alusão ao próprio Cortázar, que queria muito ser músico e não seguiu a carreira. Em entrevista a Bermejo, reconheceu: “acontece que não tenho talento. Se alguém começar a estudar um instrumento no mesmo dia que eu, em dez dias estará a minha frente. Fico logo para trás. Então, achei um pouco absurdo insistir em um caminho que, evidentemente, não era o meu” (BERMEJO, 2002, p. 91).

Passagens da vida de Cortázar e da família marcaram profundamente sua forma de agir e pensar, como, por exemplo, os medos, as angústias e as incertezas advindas das guerras, tanto quando morou na Argentina, quanto na Europa. Tudo indica que o conteúdo do livro *Armas secretas* seja recordação dessa época de guerra e de comentários que seus pais faziam sobre o passado. (CORTÁZAR, 2006, p. 11). Cortázar era também admirador do boxe. Esse foi outro tema que o inspirou a criar o personagem Torito, que aparece no conto “La noche de mantequilla”.

Ele fez de muitos de seus amigos da infância, adolescência, juventude e maturidade personagens de seus contos. Homem de pensamentos firmes, marcado por ideais revolucionários, foi amigo de “Che” Guevara, participando da Revolução Cubana. Cortázar confessa a Bermejo quem eram alguns de seus personagens:

Uma criança com tal sensibilidade fica muito marcada. É bastante lógico, portanto, que ao começar escrever no final da adolescência, na primeira juventude, todas aquelas capas que haviam, aparentemente, ficado para trás, tivessem voltado em forma de personagens, de semiconfissões, como é o caso do conto “Os venenos” e de “Bestiário”. O fundo de sensibilidade da menina Isabel, de “Bestiário”, é o meu e o menino de “Os venenos” sou eu. Em geral, as crianças que circulam pelos meus contos me representam de alguma maneira (2002, p. 44-45).

Observa-se a mudança de sentido e, por que não dizer, de conteúdo da literatura fantástica na segunda década do século XX. Nessa época, não há mais interesse em incorporar o noturno para causar medo, e sim abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo, ou seja, prevalecem a inverossimilhança, a estranheza e a ambiguidade. Já a incerteza predomina em várias obras, de tal forma que deixa o leitor inseguro, levando-o a ler e reler o texto várias vezes até entender o que está sendo relatado, como considera Todorov. Para ele, o leitor precisa acreditar que os personagens pertencem ao mundo das

criaturas vivas e de hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica, quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenche as três condições (2008, p. 38-39).

Como contista, Cortázar consegue desestabilizar o leitor, levando-o além do possível. Transporta-o ao irreal e mostra mais do que se pode ver facilmente, dentro do que chamamos de real, que é fruto da construção mental, de uma representação do mundo, como destaca Jozef: “o choque entre realidade e irrealidade, razão e fantasia, natural e sobrenatural, parece resumir o ponto e o contraponto do pensamento humano. O fantástico é o resultado da recusa mútua e implícita entre estas duas ordens” (JOZEF, 1971, p. 281). A realidade se mistura com a fantasia, os elementos da vida cotidiana com os sonhos e com os medos, como é o caso do conto “Casa tomada”. A esse respeito, em conferência proferida na Venezuela, em 1982, Cortázar confirmou que a maioria de suas narrativas é do gênero conto fantástico. Porém, ele mesmo se perguntava o que era fantástico, afirmando aos presentes que não sabia defini-lo.

Segundo o autor, os dicionários oferecem boas definições do termo, mas como já havia tido contato com o imponderável, tanto na literatura, quanto na realidade, percebia que as definições não eram claras, corretas ou profundas o suficiente. Comparou as definições de

poesia e fantástico, afirmando que poesia é tudo o que se deixa de dizer quando se termina de defini-la, e que o mesmo se aplicaria ao fantástico. Recomendou aos ouvintes que, se quisessem entender, definir ou mesmo escrever histórias fantásticas, deveriam seguir sua sugestão: “como lo hago yo mismo, consulte su propio mundo interior, sus propias vivencias” (1982). Sublinhou que suas ideias surgiam das situações interiores, das angústias, dos medos, das vergonhas, dos surtos, das imaginações, exorcizando os demônios que existiam dentro dele. Depois, conforme Cortázar, era só deixar a inteligência e a sensibilidade perceberem a diferença entre o que é real e o que é irreal. Complementou frisando que esses sentimentos eram refletidos na maioria das suas histórias, e que podiam ser qualificados como estranhamento, uma vez que podiam acontecer com ele ou com qualquer pessoa a qualquer momento. São sentimentos que afloram na cama, no ônibus, debaixo do chuveiro, conversando, caminhando, lendo: “hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico” (CORTÁZAR, 1982, conferência). Enfatizou que esse não é um evento excepcional, particularmente para pessoas dotadas de sensibilidade para o fantástico. A sensação de estranhamento está mais próxima do que se pode pensar, rompendo a lógica, a casualidade do tempo, do espaço e de tudo o mais que a inteligência aceita como normal, desde Aristóteles, como a imobilidade, a tranquilidade, a segurança que é subitamente abalada, movida por uma espécie de vento interior, que provoca e faz a mudança (CORTÁZAR, 1982, conferência).

Cortázar não conseguia explicar ou definir o fantástico e, os autores pesquisados, cada um ao seu modo, procuram apresentar pontos relevantes que o evidenciam, mas nem Cortázar se atrevia: “desisti de definir o fantástico [...] tentei encontrar os caminhos do fantástico, ao comentar contos meus, ou de outros autores, mas nunca pretendi chegar a definições” (BERMEJO, 1971, p. 36).

Nos contos do argentino, com raras exceções, seus personagens percorrem facilmente caminhos entre o real e o fantástico. A maioria sofre angústias existenciais, conflitos internos, passam por eventos anormais, fatos incomuns, mas norteados pelo real. Para Jozef, “dentro da linha do fantástico, a condição humana será precisamente a eterna busca, a tomada de consciência crítica ante o mundo: a vida é um absurdo que precisa ser decifrado” (2002, p. 80).

Para melhor ilustrar este capítulo, apresenta-se um comentário acerca do conto “Casa tomada”, que foi escrito antes de 1946 e é um dos contos mais conhecidos de Cortázar. Foi publicado pela primeira vez na revista Sur, dirigida por Jorge Luis Borges. Já em 1951,

ganhou maior prestígio graças à publicação na obra *Bestiário*, juntamente com outros contos de Cortázar.

“Casa tomada” é um bom exemplo de conto fantástico, tão tradicional na literatura latino-americana do século XX, que tem, no argentino Jorge Luís Borges, seu maior expoente. Sem muitas cenas descritivas, Cortázar trabalha como o ser humano se intimida frente ao desconhecido. Apresenta praticamente uma análise psicológica dos personagens em relação ao que ouvem ou imaginam ouvir (perseguições). Por outro lado, pontua de maneira relevante uma “maciça porta de carvalho” (CORTÁZAR, 1986, p. 13) mostrando o limite, o perigo, a barreira intransponível e, ao mesmo tempo, a segurança, a trincheira onde poderiam se abrigar e se proteger do mal.

Logo no primeiro parágrafo, o narrador-personagem revela ao leitor sua ligação afetiva, bem como a de sua irmã, Irene, com a casa onde vivem, herdada da família. A relação com a irmã e a habitação se mostra entrelaçada a comportamentos e à visão do narrador, desde a divisão das tarefas domésticas (como preparavam o almoço, a limpeza da casa) à rotina de vida, prevalecendo, inclusive, a decisão de não se casarem. A relação de intimidade e de identidade não se dá apenas entre os irmãos, mas, principalmente, entre a casa e eles.

Por ser o fator de identidade dos irmãos, a casa é dividida em territórios, espaços, cômodos e “a maciça porta de carvalho”, marco divisório entre o real e o fantástico, limiar de ruídos que ganham força, se avolumam e expulsam os habitantes da casa. Essa força que cresce e toma conta da casa é algo invisível, sobrenatural e totalmente desconhecida dos irmãos. É real e irreal, apavora e suscita medo, mas não aguça a curiosidade, já que o irmão ouve o barulho, mas não investiga sua origem, conforme se constata no trecho a seguir:

Fui pelo corredor até chegar à porta de carvalho, que estava entreaberta, e dava a volta ao cotovelo que levava à cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som vinha impreciso e surdo, como o tombar de uma cadeira sobre o tapete ou um abafado murmúrio de conversação. E o ouvi, também, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor, que vinha daquelas peças até a porta. Atirei-me contra a porta antes que fosse demasiado tarde, fechei-a violentamente, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e, além disso, passei nessa porta o grande ferrolho para maior segurança (CORTÁZAR, 1986, p. 14).

O narrador-personagem não se identifica, omite sua individualidade e identidade, pontuada pela frase: “É da casa, porém, que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (CORTÁZAR, 1986, p. 12), enaltecendo a irmã, o que demonstra pouca autoestima em relação ao seu “eu”. Essa mistura de sentimentos faz com que os irmãos

se unam contra aquela força misteriosa, embora não se atrevam a confrontá-la. Temos, aí, o gênero fantástico totalmente explícito, característico de Cortázar.

As metáforas aparecem ao longo do texto, confirmando uma das características do gênero, como, por exemplo: “e eu passava as horas vendo suas mãos como ouriços prateados, agulhas indo e vindo” (CORTÁZAR, 1986, p. 13).

Esse conto também possibilita o estudo acerca de identidades (quem eram os personagens) e territorialidades (espaço físico). O conto “Casa tomada” é objeto de estudo no campo literário justamente por abordar tema do cotidiano, mas com nuances de fantasias inexplicáveis que acabam não se elucidando nem ao final da história. Se Cortázar conduzisse a história de forma a esclarecer a origem e, quem sabe, até, o tipo de ruído, mas mantivesse a aparente indiferença dos irmãos ao evento, ainda assim o conto poderia se enquadrar dentro do fantástico, já que, certamente, com a sua habilidade criativa, não se privaria de apresentar ao leitor a figura de um ruído em algo totalmente inesperado. Por outro lado, se os ruídos fossem acontecimentos previsíveis, como, por exemplo, barulhos de morcegos se movimentando, a história seria apenas um conto trivial, sem a originalidade esperada.

A casa é o único espaço em que acontece a trama. É descrita como ampla, espaçosa, antiga e silenciosa, exatamente como é a maioria dos imóveis que passam de geração em geração. Esse vínculo hereditário arraigado é que cria um forte sentimento nos irmãos, impedindo-os de se desligarem e até de tomarem outra decisão para suas vidas. É o desejo de permanência que fala mais alto, sem uma real explicação do motivo pelo qual não conseguem se desligar. É como se a casa tivesse alma, pois guardava as lembranças dos antepassados: “Gostávamos da casa porque, além de ser espaçosa e antiga (hoje que as casas sucumbem às mais vantajosas liquidações de seus materiais), guardava as recordações de nossos bisavós, o avô paterno, nossos pais e toda a nossa infância” (CORTÁZAR, 1986, p. 11).

O narrador pouco descreve seus hábitos, preferindo os da irmã e de sua habilidade em tricotar. Também relata como duas pessoas vivem num casarão, num espaço capaz de abrigar tranquilamente oito. Os irmãos vivem um para o outro e em função da casa. Na verdade, é como se o protagonista fosse a própria casa e, em torno dela, vivessem os coadjuvantes, os irmãos, que agem sob a sua influência e magnetismo (da casa). Além disso, a casa interfere nos sentimentos vividos por eles.

O fato de os irmãos permanecerem juntos remete à fixação e à dificuldade de se desvincularem de um passado fortemente enraizado na família, como se observa no seguinte trecho: “Era para nós agradável almoçar pensando na casa ampla e silenciosa e em como nos

bastávamos para mantê-la limpa. Às vezes, chegamos a pensar que foi ela que não nos deixou casar” (CORTÁZAR, 1986, p. 11) .

A questão da fixação aparece na relação entre os irmãos e na deles com a casa. Se necessário, poderiam demoli-la antes que alguém o fizesse. O vínculo afetivo com o imóvel fica evidente quando afirmam que foi por causa da casa que não casaram. Esse sentimento que não os deixa se desprender do passado, da história de seus bisavós, conduz à questão de identidade, ou seja, sem a casa, é como se não existissem:

Entramos nos quarenta anos com a inexprimível ideia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio de irmãos, era o fim necessário da genealogia fundada por nossos bisavós em nossa casa. Morreríamos ali algum dia, vagos e distantes primos ficariam com a casa, e a demoliriam para enriquecerem com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos, inflexivelmente, antes que fosse demasiado tarde (CORTÁZAR, 1986, p. 11-12).

O estilo e linguagem usados por Cortázar produzem a sensação de que os personagens eram alienados: o tempo cronológico mostra a história com pouca descrição de cenas, passando a ideia de um tempo desperdiçado, bem como a aparente despreocupação do irmão, que também é o narrador, com o andar dos fatos. Cada um deles vive numa redoma própria, afastando-se do restante, daí o porquê de a própria casa se tornar a protagonista da história. O irmão gostava de ler e detinha o poder das compras, decidindo até a cor da lã que comprava para Irene tricotar. Foi ele quem ouviu ou pressentiu pela primeira vez os ruídos. Apavorado, simplesmente fechou a porta atrás de si, sem verificar o fato. Contou para a irmã o ocorrido e ela simplesmente aceitou: “– Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos. Deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados. – Você tem certeza? Disse que sim. – Então – disse, recolhendo as agulhas – temos que viver neste lado” (CORTÁZAR, 1986, p. 14-15). Este é o poder e a força da influência pessoal e psicológica que o irmão detinha sobre Irene. Pouco ou nada se sabe sobre ela. Apenas que compartilhava dos afazeres domésticos, cozinhava e tricotava. Não se sabe como ela era fisicamente, o que pensava a respeito da casa, do irmão e dos fatos que se sucediam, ou seja, sua personalidade é totalmente impregnada pela visão lógica do narrador sem nunca expressar seus sentimentos, desejos e ambições.

Os personagens do conto se identificam como sujeitos dependentes uns dos outros para afazeres, compras, vínculos afetivos, companhia, mas, ao mesmo tempo, necessitam e interagem continuamente com a casa (sociedade). A presença constante de um fato desconhecido (fantástico) que chega e perturba a ordem da convivência (barulhos), porém, faz

com que os irmãos se decidam por abandonar a casa. Aqui acontece uma inversão de valores. De pessoas extremamente vinculadas ao imóvel, que preferem abandoná-lo, a ter que suportar o desconhecido. É quando acontece uma mudança na perspectiva de vida.

Os irmãos são indivíduos que sentem a necessidade de mudar de ambiente quando a casa é tomada por presenças inexplicáveis que se apossam do espaço físico, até que abandonam a habitação apenas com a roupa do corpo. Na parte final do conto, percebe-se a psicologia do ser humano, incapaz de enfrentar e suportar o desconhecido que o amedronta, obrigando-o a fugir em busca de paz, serenidade e aconchego – assim como na obra.

Cortázar trabalha com o sinistro, com a ideia de perigo em espaços fechados. Esse pressuposto deixa subentendido que o espaço aberto representa a liberdade e a segurança. Infere-se, nesse sentido, que o autor se referia ao contexto político-social da ditadura imposta por Perón, bem como à caça às bruxas, período intensamente vivido pelo escritor, levando-o, inclusive, ao exílio em Paris.

Para melhor entender as “pistas” deixadas por ele: “desde 1939 nada de importante chegava à Argentina” (CORTÁZAR, 1986, p. 12). Desmente, em sua biografia, as conjecturas que estudiosos fazem a respeito do conto: “el cuento fue escrito bastante antes de 1945, por lo que quedarían descartadas las interpretaciones alegórico realistas que se circularan en la época de su publicación y que interpretan los ruidos que se oyen en la casa como una alusión a las migraciones internas” (CORTÁZAR, 2006, p. 35). Rodrigues também destaca o fato: “nessas correntes não se omite o fato de o jogo da ficção fantástica remeter ao debate de sua época sobre o real” (RODRIGUES, 1988, p. 17).

Dessa forma, o clima de evasão e fuga para lugar nenhum aproxima o conto com a realidade vivida pelo autor na época. Fazendo-se um paralelo histórico entre os acontecimentos na Argentina e a data em que Cortázar escreveu “Casa tomada”, entende-se a crítica que fazia à impossibilidade de reação do povo argentino (comportamento dos irmãos), quanto aos absurdos cometidos pelo governo, por ocasião da dominação peronista (intensidade do desconhecido).

Como o desconhecido parte dos fundos da casa, alguns fatores de identidade dos irmãos são perdidos, como, por exemplo, a biblioteca, com livros franceses (que mostra a influência francesa na Argentina), o cachimbo de zimbros, algumas toalhas e um par de chinélos. Como sujeitos sociológicos, todavia, eles se adaptam à nova situação logo após o acontecimento, seguindo seu cotidiano ordinário e regulado: “Passávamos bem, e pouco a pouco começávamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (CORTÁZAR, 1986, p. 16). Apesar do esfacelamento das identidades, eles se adaptam à situação para continuar a viver.

Salienta-se, também, que a questão da identidade não é apenas reconhecida nos personagens, mas na própria narrativa. Cortázar cria um enredo argentino, situando-o no momento político-social que o país vivia. Pode-se dizer que, no conto, há um jogo de espelho entre a casa e seus habitantes. A casa não sofre a crueldade do tempo por ser uma construção sólida, pela presença substancial de seus antepassados e por não se render ao aspecto lucrativo do mundo moderno, que tem como um de seus pilares a desapropriação do passado para a criação de um futuro. Por outro lado, os personagens se acomodam, vivem de forma pacata, sem objetivos pessoais, levando a vida um em função do outro e ambos em função da casa; envelhecem; esquecem de si próprios como indivíduos que pensam, com vontades e desejos. Essa alienação e, de certa forma, isolamento, leva-os optar por não se casarem.

Há que se considerar ainda a interpretação da velhice e da morte nesse conto. Os ruídos indescritíveis podem remeter à fragilidade e à debilidade que as pessoas sofrem no decorrer da vida. Quando os ruídos se tornam insuportáveis – tanto em intensidade, quanto em quantidade –, fragilizam e sucumbem os indivíduos. Nesse caso, a fuga dos irmãos e o abandono da casa, na realidade, representariam a morte.

Embora tenha cunho sobrenatural, Cortázar busca em fatos do dia a dia conteúdo para o enredo de suas histórias, sem se preocupar com a forma ordenada ou a cronologia racional (evidente). Talvez seja essa sua maior habilidade na criação de contos fantásticos. Os enredos não seguem uma lógica prevista ou óbvia. Ao contrário, as conclusões podem preceder às aberturas, às origens das situações e vice-versa ou algo totalmente imprevisível pode acontecer. O leitor desavisado de sua habilidade contística depara-se com o absurdo, com tudo o que é ilógico e desmedido.

2.1 REALISMO MÁGICO E REAL MARAVILHOSO

Foi em 1925, na Alemanha, que o termo realismo mágico parece ter sido citado pela primeira vez na Revista do Ocidente, em que Franz Roth, historiador e crítico de artes plásticas, publicou o livro Pós-expressionismo, o realismo mágico. Chiampi explica esse momento, afirmando que o termo foi usado de forma indiscriminada pelos críticos hispano-americanos. O fenômeno, chamado de “rigoroso e complexo” por Chiampi, vigorou entre os anos de 1940 a 1955, renovando a ficção, e tinha como objetivo denominar uma nova fase da literatura hispano-americana. O realismo mágico é “um achado crítico-interpretativo, que

cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 19). Segundo a autora, Roth empregou o termo para caracterizar as pinturas do pós-modernismo alemão como pertencentes ao realismo mágico, bem como a arte metafísica italiana para designar as coisas concretas e palpáveis, esclarecendo o mistério que ocultavam (CHIAMPI, 1980, p. 21). Essa denominação chamou a atenção dos críticos, evidenciando o novo fenômeno literário.

O uruguaio Emir Rodríguez Monegal foi o primeiro crítico a usar a nomenclatura “realismo mágico”, durante uma conferência proferida no XVI Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975: “a expressão ‘realismo mágico’ foi empregada desde os fins dos anos 40 para um tipo de literatura hispano-americana, romance, principalmente, que reagia contra o Realismo-Naturalismo do século XIX e começo do XX (regionalismo)” (RODRIGUES, 1988, p. 40).

Embora não seja fácil conceituar os termos, vários autores dedicam especial atenção ao gênero, e Todorov apresenta um capítulo comentando de forma clara e precisa como o fantástico pode se transformar em estranho ou maravilhoso. Primeiro, é importante que haja compreensão que, por fantástico, se entende aquilo que dura apenas o tempo da hesitação. E aqui se fala tanto da hesitação percebida pelo leitor quanto a transmitida pelo personagem, “que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, 2008, p. 48). Todorov complementa o ensinamento, advertindo que no final da história, quando o leitor ou o personagem decidem por uma das soluções, saem do modo do fantástico. Porém, se decidem

que as ideias da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decidem se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso (TODOROV, 2008, p. 48).

Os termos realismo mágico e real maravilhoso se popularizaram precedidos pelas ideias do período da Vanguarda, que se seguiu ao de profunda crise econômica e social provocada pela Primeira Guerra Mundial, chegando ao continente americano, onde encontrou um fértil terreno e vários adeptos. Ao mesmo tempo em que o realismo mágico e real maravilhoso se espalharam rapidamente, destruíram as narrativas das relações sociais herdadas dos colonizadores, oportunizando o surgimento de uma gama de escritores que criaram uma literatura focada na crise do homem latino-americano, que vivia em um mundo

rural e agrário e desejava ingressar na era industrial e tecnológica do universo urbano. Sobre isso Jozef diz que nessa época ainda havia “criações de protesto e denúncia, mas vão surgindo novos nomes em que a imagem do homem substitui a geografia. São as interrogações e angústias de nossa contemporaneidade” (JOZEF, 1971, p. 270).

Esse período deu à América ampla visibilidade, renovando de forma ampla e irrestrita a literatura que até então era difundida. Esteves e Figueiredo (2005) citam os nomes que mais se sobressaíram no universo continental literário americano. O primeiro e mais destacado, sem dúvida, foi o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que inovou não só a linguagem, como a técnica narrativa, alistando vários seguidores. Além dele, outros dois argentinos também fizeram sucesso: Roberto Arlt (1900-1942) e Adolfo Bioy Casares (1914-1999), este conhecido por criar um mundo de ambientes fantásticos estruturados dentro de uma lógica muito particular e marcados por um realismo de grande verossimilhança. Na Guatemala, o expoente foi Miguel Angel Astúrias (1899-1965), diplomata, novelista e contista do realismo fantástico que tinha como temas prediletos a mitologia indígena, a terra e os conflitos, os problemas campesinos dos agricultores ainda submetidos ao jugo colonialista. Astúrias recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1967. Arturo Uslar Pietri (1906-2001) é considerado um dos intelectuais mais importantes do século XX na Venezuela. Advogado, jornalista, político e escritor, dedicou-se mais aos ensaios, poesias, novelas e peças teatrais do que aos contos, mas foi um intelectual premiado mundo afora pelo conjunto de sua obra. Cuba merece destaque pela capacidade intelectual de Alejo Carpentier (1904-1980), citado diversas vezes nesse trabalho. Sua literatura está associada ao realismo fantástico. Dentre suas obras, a que mais se sobressai é *El reino de este mundo*, em que relata com realismo os acontecimentos que antecederam a independência haitiana até o período republicano, a transição de colônia francesa governada por brancos para uma nação negra regida pelo primeiro monarca coroado. Para escrever a obra, passou um tempo no Haiti, vivenciando os acontecimentos, crenças e costumes de seus habitantes, envolvidos em rituais aos quais ele soube, como ninguém, pelo domínio dos recursos narrativos, dar vida por meio do realismo maravilhoso. O peruano José Maria Arguedas (1911-1969) se destacou como antropólogo, romancista, contista, tradutor da literatura quíchua, estudo do folclore peruano e pela disponibilidade à causa dos oprimidos. No Uruguai, o destaque foi Juan Carlos Onetti (1909-1994), que não completou o ensino secundário, mas foi capaz de apresentar uma obra com estrutura original, inovadora e que lhe conferiu o Prêmio Cervantes de literatura em 1980. Augustin Yáñez (1904-1980), com forte atuação política, se dedicou a romances e histórias realísticas. Junto de José Revueltas (1914-1976), colocou o México em evidência. Revueltas

foi um revolucionário nato. Criou uma proposta pedagógica que lhe deu notabilidade, resultado de sua própria forma de estudar a realidade. Seu conhecimento teórico foi adquirido nas bibliotecas, através da leitura, já que precisou sair da escola secundária por ser muito lento no aprendizado.

As rápidas citações sobre esses autores se fazem necessárias pela relevância literária e política, em período transitório e inovador no que se refere a técnicas e estilo narrativo, tendo como ponto alto a literatura fantástica e os gêneros dela advindos. Esses autores se destacaram, principalmente, na primeira metade do século, cada um com seu estilo, inspirados em vivências e estudos vanguardistas europeus.

Mais ou menos a partir da década de 40, outros notáveis nomes da literatura se somam aos citados, tais como: Gabriel García Márques (1927), escritor, jornalista e ativista político colombiano; José Donoso (1924-1996), contista, romancista, professor e jornalista chileno; Mario Benedetti (1920-2009), poeta, escritor e ensaísta uruguaio. Mário Vargas Llosa (1936), escritor, jornalista, ensaísta e político peruano. Llosa foi marxista, seguidor de Borges, amigo de Cortázar e incentivador político do argentino. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2010. Para ele, a criação literária é fator irracional. Em entrevista concedida a Ricardo Setti, Vargas Llosa enfatiza que “os temas escolhem o escritor” (1986, p. 31). Afirma que tudo o que escreve tem algum vínculo direto ou indireto com sua vida (SETTI, 1986, p. 78). No Brasil, quem se revela nessa fase é João Guimarães Rosa (1908-1967), médico e diplomata, um dos maiores escritores brasileiros, dentre outros. Certamente esses autores mereceriam um capítulo a parte, graças ao seu legado literário, político e pessoal.

Retomando os temas realismo mágico e real maravilhoso, relembra-se que a América Latina carrega em si um realismo específico, diferente de outros povos, já que sua origem é proveniente da maior e mais complexa mestiçagem do mundo. Essa mestiçagem não é simplesmente mistura de sangue, mas, principalmente, cultural, algumas com raízes autóctones: a cultura mediterrânea, já mesclada, passa a influenciar as americanas, considerando ainda a presença da cultura africana, menos influenciada por outros povos. Graças a esse amálgama de origens tão rico e à originalidade estilística dos escritores, a América foi palco do movimento conhecido como *boom* da literatura latino-americana.

Raso, em *Historia da la literatura hispanoamericana* (1987), relembra brevemente as causas do *boom*. Segundo ele, a criação de uma novelística inovadora tem, dentre suas causas, o amadurecimento do conto em função de vários acontecimentos protagonizados por influentes escritores de diferentes nacionalidades. Além disso, há o impacto político provocado pela revolução cubana, alicerçado pelo inflamado discurso de Fidel Castro, que foi

amplamente difundido pelos meios de comunicação. Raso complementa, ainda, que as literaturas hispano-americanas não são tão articuladas e nem têm a mesma coerência, visibilidade e estabilidade que as europeias. Grande parte dessa literatura passa a ser conhecida, em muitos casos, em função das ditaduras impostas e por serem produzidas no exílio; muitas delas, na Espanha, de maneira que os grupos, os estilos e as tendências literárias não coincidem com as divisões políticas e geográficas. (RASO, 1987, p. 32).

Na década de 60, Cuba vivia a revolução liderada por Fidel Castro, da qual participavam também Raúl Castro, Camilo Cienfuegos e Ernesto “Che” Guevara, contra o governo de Fulgêncio Batista. Derrotado o governo de então, o novo regime, de caráter socialista, nacionalizou os recursos cubanos, implantou a reforma agrária e estabeleceu aliança com a União Soviética, transformando-se em uma ameaça direta aos Estados Unidos.

Os intelectuais europeus apoiavam e defendiam as causas socialistas porque entendiam ser uma possibilidade de acompanhar e participar de um processo histórico, capaz de construir uma sociedade mais justa e livre. Llosa, ao lembrar como influenciou Cortázar a participar da política, conta: “ele [...] era uma pessoa totalmente desinteressada pela política. Tinha não só um desinteresse, mas um desprezo profundo por todo o tipo de preocupação política” (SETTI, 1986, p. 31).

Cuba era receptiva aos intelectuais, enquanto Cortázar, já em Paris, deixava para trás o intelectual argentino assustado pelo populismo peronista. Polemini comenta a mudança de Cortázar para a França e sua ascensão como escritor naquele país: “Partió ignoto, de una Argentina que se había tornado opresiva, se instaló con humildad en Paris (1951) y en la década siguiente, todo el mundo literario hablaba de él como un escritor imprescindible” (2006, p. 7).

Na entrevista concedida a Bermejo, Cortázar relembra a influência da Revolução Cubana em sua vida: “a Revolução Cubana me despertou para a realidade da América Latina. Foi quando, de uma indignação meramente intelectual, passei a dizer a mim mesmo: ‘É necessário fazer alguma coisa’” (BERMEJO, 2002, p. 101). O mundo acompanhava de perto os acontecimentos e as propostas políticas da América, especialmente de Cuba, enquanto a literatura se sobressaía com as produções de escritores que se tornariam ícones, apresentados por Maqueira: “a gestação de um grupo de escritores com uma importante presença mediática e social, liderados por Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes e, em menor medida, José Donoso” (2004, p. 29). No Seminário Internacional do Centro Cultural do Banco do Brasil, em junho de 2005, a crítica e pesquisadora literária Heloisa Buarque de Hollanda, falando sobre a literatura latino-americana no século XXI, explicou que, na década de 70, a literatura

latino-americana passou a ter visibilidade mundial, período que ficou conhecido como o *Boom* da Literatura Latino-Americana. Citou Gabriel Garcia Márquez, autor de *Cem anos de solidão*, como um dos autores que mais contribuiu para dar visibilidade a uma literatura madura e inovadora. Enfatizou que os críticos de Paris, que já admiravam o trabalho de Borges, passaram a divulgar os estudos e os principais escritores da América. É também nesse momento que os brasileiros passaram a divulgar sua literatura e interagir com colegas vizinhos, atitude essa que já havia sido delineada no início do século XX, com os simbolistas e os primeiros modernistas. Hollanda falou ainda sobre a chegada das produções de escritores consagrados em seus países, alguns exilados, outros dissidentes, às livrarias do mundo e às brasileiras. Foi assim que ganharam projeção os cubanos Alejo Carpentier, teórico do real maravilhoso, Lezama Lima, mestre do Barroco, partidários do fantástico e do absurdo, seguidores de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. No México, Hollanda citou Carlos Fuentes, qualificando-o como protagonista, cuja influência alcançou o pensamento político. (2005).

“Realismo maravilhoso” foi o título do prefácio do livro *El reino de este mundo*, do jornalista cubano Alejo Carpentier, datado de 1949. Já desligado do surrealismo, o autor entendia o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa. Para ele, tudo o que era irreal, fantástico e místico estava inserido no real, envolto numa fé desmedida, capaz de produzir os efeitos dos fragmentos da matéria a ser transformada, explicada durante sua permanência no Haiti. Para Carpentier, a vivência naquele país era uma realidade maravilhosa que merecia ser elevada a “patrimônio de toda a América” em função das crenças, hábitos e costumes, sempre envoltos em rituais, estabelecendo uma correspondência com tudo o que era anormal e assombroso. Afirmava que havia diferenças entre o “surrealismo e o realismo mágico” (1985), reforçando sua proximidade com o barroco. O real maravilhoso dava ênfase à realidade enriquecida pelos mitos e lendas, em detrimento do exame da realidade vivenciada no dia a dia, propagada pelo surrealismo. Para Carpentier, o real maravilhoso surgiu graças ao vigor da realidade latino-americana, extremamente fecunda em coisas exóticas e místicas, devido à presença da mestiçagem.

Arrigucci Jr. chama a atenção para a forma como Carpentier entrelaça o real maravilhoso, observando todos os detalhes da história da América como “una crônica de lo real-maravilloso” (1995, p. 123). Construiu uma narrativa com base em estudos profundos dos mitos da realidade histórica latino-americana, sem abandonar seus temas prediletos, inclusive os políticos. (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 123).

Para que se entenda melhor esse gênero, o autor afirma que o maravilhoso tem base no imaginário, mas convive com o real sem colocá-lo em dúvida, diferenciando-se do

fantástico, que povoa a realidade de maneira desequilibrada, mantendo a ambiguidade e a impossibilidade de explicação racional, capaz de convertê-lo em estranho. (ARRIGUCCI JR.,1995, p. 123).

Carpentier, por sua vez, ressalta a inequívoca importância da crença e da fé para a concretização do maravilhoso. Para ele, o maravilhoso se faz presente em eventos incomuns, milagres, revelações privilegiadas da realidade, em eventos totalmente inéditos e singulares, “percebidos com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’” (1985). Afirma que, para entender o maravilhoso, era necessário ter fé. E que aqueles que não acreditavam em santos não podiam se curar com seus milagres. (CARPENTIER, 1985, [s.p.]).

Por outro lado, Irlemar Chiampi sublinha que, se a realidade é misteriosa ou ‘mágica’, cabe ao narrador ‘adivinhá-la’; mas se é prosaica, cabe ao narrador ‘negá-la’. A consequência óbvia dessa definição ambígua está na narrativa do escritor venezuelano Uslar Pietri (1906-2001). Ele oscila em optar quanto à atitude do narrador: “o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade)” (CHIAMPI, 1980, p. 23).

A autora explica ainda o desafio encontrado no uso do termo “realismo mágico”, por entender que “envolve ora a deficiência metalinguística (os dados “reais” são denominados “realistas”), ora o duplo enfoque da questão” (CHIAMPI, 1980, p. 23). No primeiro caso, o real é apresentado como necessário e irreversível, no segundo, o narrador faz do irreal o centro do texto, deixando de lado o real.

Como a América é a “mistura das misturas”, não só no que se refere ao sangue, mas à cultura, havia preocupação dos escritores em exagerar e detalhar minuciosamente seus textos. Carpentier vê esse período como uma fase barroca. Esteves e Figueiredo citam Carpentier a esse respeito:

a América sempre foi barroca, com todas as suas mutações, simbioses, vibrações: mestiçagem, enfim. A América, além de ter criado um barroco cultural, guardaria, desde suas ancestrais origens, uma espécie de barroco natural. A essa forma barroca de ver o mundo estaria associado o real maravilhoso latino-americano (ESTEVES e FIGUEIREDO, 2005, p. 401-402).

Nessa linha de pensamento, Carpentier questionava: “mas o que é a História da América, senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?” (CARPENTIER, 1985, [s.p.]). O barroco é um estilo que se fez presente do final do século XVI até início do XVII, justamente por preencher “o vácuo existente entre o Renascimento e o Classicismo” (COUTINHO, 1968, p. 136). Nessa fase, duas forças opostas se confrontavam: o teocentrismo

e o antropocentrismo. O homem procura o equilíbrio entre a razão e a fé, espiritualismo e materialismo, carne e alma. Caracteriza-se pelo dilema das contradições e distorções, estilo que se fez presente na arte, filosofia, religião e literatura. (COUTINHO, 1968, p. 135).

Procurando a conciliação entre as “forças antagônicas”, o barroco foi amplamente difundido e seus seguidores entendiam que a fé precisava ser sentida e não apenas entendida, ou seja, os sentidos e as emoções deveriam ser mais explorados, em detrimento da razão. Bosi salienta a transição do clássico ao barroco, “em termos de uma passagem” – do simétrico para o assimétrico; da clareza para os efeitos de luz e sombra; da forma fechada à aberta; da multiplicidade à unidade; da clareza absoluta dos objetos à relativa; das formas nítidas às ambíguas e não finitas. (BOSI, 1994, p. 32-33). Na literatura, o barroco se expressa com vários recursos de expressão, de forma exagerada, em contraposição ao equilíbrio, moderação e ao racionalismo da literatura clássica. Esses recursos fizeram parte e eram necessários dentro do contexto histórico; não eram decorativos.

Para melhor entender o forte e peculiar estilo não só de Cortázar, como também de outros autores, é importante que se cite as características da literatura barroca, impregnada de figuras de linguagem: sonoras (aliteração, assonância, eco, onomatopeia...), sintáticas (elipse, inversão, anacoluto, silepse...) e, sobretudo, semânticas (metáforas, metonímia, sinédoque, antítese, clímax...). (BOSI, 1994, p. 32-33). Os temas mais recorrentes dessa fase são os que contêm cenas sombrias, trágicas, morte, religião, misticismo, transitoriedade das coisas e da vida, castigo e arrependimento.

Observa-se uma mescla de influências de todas as vertentes literárias, além das demais já citadas, para compor os gêneros dessa fase. Para Menton, citado por Esteves e Figueiredo (1999), quando os acontecimentos ou personagens violam as leis físicas do universo, a obra deveria ser classificada como fantástica. Quando os elementos fantásticos têm base folclórica associada ao mundo subdesenvolvido, com predomínio das culturas indígena ou africana, é mais apropriada uma classificação dentro do real maravilhoso. Já o realismo mágico, em qualquer país do mundo, destaca os elementos improváveis, inesperados, assombrosos que, embora suas peculiaridades, possam pertencer ao mundo real. Porém, “boa parte da crítica usa realismo mágico quase como sinônimo de realismo maravilhoso” (FIGUEIREDO, 2005, p. 411). Para desfazer essa confusão de termos, Esteves e Figueiredo citam Spindler, que propõe três categorias de realismo mágico: o metafísico, o antropológico e o ontológico. O realismo metafísico é mais aplicado à pintura. Em relação à literatura, não tem foco direto no sobrenatural, mas observa estilos com perspectivas deslocadas e ângulos incomuns que remetem à irrealidade. Para Spindler, enquadram-se, nessa categoria, obras de

Buzzati, Borges, Henry James e Camus. O segundo grupo, o realismo mágico antropológico, aponta autores que aplicam em suas narrativas pontos de vista ora racionais, ora mágicos. Nessa categoria se enquadram principalmente os escritores que abordam temas míticos e histórico-culturais de um determinado grupo étnico ou social, como os maias de Astúrias, as comunidades rurais do México e da Colômbia, em Rulfo e García Márquez, ou a Índia de Salman Rushdie. Essa definição está mais associada à literatura latino-americana, e se aproxima do significado de real maravilhoso de Carpentier. Quanto ao realismo ontológico, Splinder enfatiza a liberdade de expressão e criação dos autores como característica predominante. O sobrenatural se apresenta naturalmente, sem que haja contradições ou mesmo explicações para os fatos irrealis:

Não há referência à imaginação mítica de sociedades pré-industriais, pois o autor, não preocupado com o leitor, exerce a plena realidade de criação. O mágico refere-se a ocorrências inexplicáveis, prodigiosas e fantásticas, que contradizem as leis do mundo natural, não havendo explicações convincentes no texto para a sua presença. Diferencia-se do fantástico pelo fato de o narrador não se apresentar alterado, intrigado ou perturbado diante dessa realidade. Nessa categoria entrariam as obras de Kafka, Cortázar, Gogol ou, até mesmo, alguns contos de Carpentier, como, por exemplo, “Viaje a la semilla” (FIGUEIREDO, 2005, p. 412).

Por outro lado, Cortázar deixa clara uma visão pessimista, quanto à ideia central do realismo puro e simples. Segundo ele, o realismo gira em torno de uma crença do escritor de que as coisas podem ser descritas dentro de um universo estável, de que a relação causa-efeito é algo previsível, levando em conta uma exagerada aplicação da psicologia, como método explicativo para o comportamento humano. O argentino é brilhante ao narrar eventos inimagináveis, ao mesmo tempo em que coloca o realismo puro como limitador do universo humano, tornando sua literatura impactante. Essa relação é que forma a surpresa do leitor a cada página de sua obra, proveniente de uma manipulação sobre a lógica psicológica do seu leitor. Assim como os escritores do Realismo, ele também julgava a realidade, mas tirava dela o necessário para transformá-la em matéria disforme, fantástica, mágica, maravilhosa. (LUCAS, 1982).

O conto “Bestiário” (1986), que está no livro de mesmo nome, é um bom exemplo de realismo mágico. A obra narra a história da menina Isabel, que foi convidada a passar férias na fazenda da família Funes. Sua mãe, Elisa, e a irmã, Inês, bem como Isabel, sabiam que ela ia passar as férias numa casa com um tigre. Na quinta dos Funes, Los Horneros, viviam Luís, Nenê e Rema (adultos), o menino Nino, os empregados e “seu” Roberto, o capataz. Lá também vivia um tigre à solta, que rondava a casa, percorrendo cada um de seus

cômodos. Isabel, entusiasmada com o convite, vislumbra a ideia de usufruir de um lugar diferente para passar as férias e ter com quem brincar. A menina viaja de trem e os Furnes vão recepcioná-la na estação, acompanhados do filho Nino, companheiro de aventuras de Isabel. Chegando à fazenda, Isabel depara-se com uma enorme casa silenciosa e triste. Também percebe que o convite para as férias tinha, como único propósito, alegrar Nino, menino solitário e cabisbaixo, tal como a casa que a hospedava. Isabel e Nino passaram a brincar juntos, recolhendo bichinhos e plantas e observando seus comportamentos. Com as plantas criaram uma farmácia toda catalogada, montaram um herbário no quarto e um “formiciário” (espécie de aquário) para criar formigas. As duas crianças saíam diariamente para recolher folhas e pequenos animais voltando, em seguida, para o quarto ou sala de jantar, junto aos adultos.

Isabel, observando o comportamento das formigas, percebeu a semelhança que havia com o comportamento de Nenê, com acessos de raiva e fúria, em função dos conflitos que este tinha com Rema. Conflitos que, supostamente, remetiam a uma tentativa de sedução, embora fossem irmãos. Entretanto, a presença do tigre na vida da família exigia cuidados, resguardo e constante anúncio de deslocamentos, especialmente ao capataz, Don Roberto, para que liberasse ou não a ida até o local desejado. Até mesmo antes de comer, pois o animal podia estar dentro ou fora de casa. “Passou um bom tempo até que o peão veio avisar que o tigre estava no jardim dos trevos” (CORTÁZAR, 1986, p. 133).

O tigre, elemento fantástico, impunha terror a casa, e esse era o motivo para as crianças manterem suas experiências no quarto ou, no máximo, na sala de estar, próximo aos adultos. Isabel perde logo o interesse pelas brincadeiras com Nino, porque percebe que estão sendo vigiados e controlados por alguém, talvez pelo próprio tigre. Na verdade, o animal nunca é visto por ninguém, a não ser na imaginação de Nenê que, mais adiante, será sua vítima.

O conto relata, ainda, que Nenê não se dava bem com as crianças e, tampouco, gostava de suas brincadeiras, talvez por se sentir ameaçado. Certamente ficava enciumado pelo afeto que sua irmã Rema dedicava a Isabel e Nino. Logo depois, o tigre mata Nenê.

Não fica explícito se o tigre é real ou não. Se o leitor se entrega à leitura, deixando-se fisgar pelo imaginário do autor, terá a certeza não só de sua existência, como dos perigos que dele emanavam. Por outro lado, racionalizando, é pouco provável que alguém mantivesse um animal selvagem, de tamanha periculosidade, em domínios residenciais, muito mais se neles houvesse a presença de crianças. A pergunta que se faz é: o que Cortázar queria transmitir com a presença do tigre? Hoje, não há como questioná-lo. A menos que se parta

para um estudo e interpretação empírica-filosófica. Mas na entrevista concedida a Bermejo, o escritor argentino declara seu fascínio por animais e a frequência com que aborda o assunto em seus livros. Para ele, “os seres humanos também são vistos como animais e são vistos do ponto de vista animal; há certos climas nos quais são vistos zologicamente” (2002, p. 46). Cortázar pontua que sua predileção também estava ligada à exteriorização de seu “mundo onírico” (BERMEJO, 2002, p. 46). Seu encanto residia “na impossibilidade que temos de nos projetar pelo menos por um segundo na estrutura de um animal para ter uma ideia da realidade que ele capta do ponto de vista dele” (BERMEJO, 2002, p. 47). Para ele, os animais eram mágicos e incógnitos, porque, apesar de suas atividades motoras e laborais serem extraordinárias, jamais se pode saber como eles observam ou “entendem” os humanos. O argentino defende a inclusão de animais em suas histórias como símbolos de vontade e poder, além de sexuais. (BERMEJO, 2002, p. 46-47). Nessa linha de raciocínio, certamente, o tigre representa o fantástico, gênero habitual do escritor.

Retomando o imaginário da história, as entrelinhas deixam entender que o tigre é o próprio Nenê que, em função de sua baixa autoestima e carência afetiva, impõe medo ao ambiente familiar, deixando-o triste e sombrio, já que dominava a todos. Após a morte de Nenê, Rema sente alívio e uma sensação de liberdade, pois o ciúme e a atenção que Nenê exigia sufocavam seus sentimentos.

Observa-se, no conto, que o mágico maravilhoso é trabalhado na criação do sentimento de insatisfação, atenção e amargura de Nenê em relação à irmã Rema, aqui representados na figura do tigre. O espaço é também trabalhado em ações que ocorrem dentro e fora da casa por diferentes personagens.

2.2 O DUPLO

O duplo é representado de várias maneiras nas narrativas. Pode aparecer na forma de pessoas, sentimentos, gestos, nomes, objetos, animais, tempo, espaço, locais, situações. A dualidade intriga e assusta o ser humano, porque nunca se sabe o que pode advir de circunstâncias positivas ou negativas para a mente. Mas em termos de imaginário, a duplicidade, os espelhos, os ecos e reflexos sempre habitaram as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, despertando sentimentos de insegurança, tanto individual quanto coletiva. Apenas como lembrete, sem maiores divagações sobre o assunto, nem pretensões de abordar o campo da psicanálise, todo ser humano é, por natureza, um espelho de si mesmo. O duplo do “eu” é o inimigo, é a projeção do inconsciente. É a parte obscura do indivíduo que,

no cotidiano, se procura esconder, mas que nasceu com a pessoa. O lado obscuro permanece na mente, na escuridão dos medos e na claridade da bondade. A literatura e a psicanálise têm importante afinidade, pois o sujeito precisa se reconhecer e buscar sua subjetividade. O homem vive num mundo globalizado, mas ainda mantém um comportamento tradicional em muitos aspectos, principalmente o cultural, em que às vezes é complicado compreender e respeitar o outro. Câmara, entretanto, afiança: “o ‘duplo registro’ pode ser uma técnica aplicada à interpretação estrutural de um autor, mas é também o tema de um autor” (1983, p. 25). Morte, agressividade, narcisismo são alguns dos assuntos que, normalmente, são abordados em narrativas classificadas como duplo.

Sigmund Freud (1835-1930) foi quem se preocupou em estudar e desvendar a mente humana e suas contradições. Para formular suas teorias, observou o comportamento do homem na literatura. Em 1900 publicou *A interpretação dos sonhos*, provocando uma ruptura radical na maneira de entender o ser humano. Até então, a filosofia, a psicologia e a ciência se preocupavam com o homem em seu aspecto consciente. Para Freud, o conceito de inconsciente e a formulação de que o homem não é senhor de sua própria morada têm importância equivalente às rupturas causadas pela passagem do teocentrismo para o heliocentrismo (o sol é o centro do universo) e pela comprovação de que o homem tem ascendência animal. A obra trata da tese do complexo de Édipo, formulando a divisão da mente entre o consciente e o inconsciente. (BRAZIL, 1992, p. 25).

Como a literatura é entendida como uma prática da dúvida com o poder de representar o homem e a sociedade (cultura), o personagem pode ser interpretado enquanto forma dos autores permitirem o acesso da linguagem ao desejo inconsciente. É através da identificação com os personagens que o leitor participa fantasiosamente das cenas, principalmente quando pode, imaginariamente, modificá-las. A esse respeito, Freitas questiona:

Por que será que determinados personagens, e não outros, se tornam significativos para a nossa cultura? Os personagens que permanecem ao longo da história representam, de forma incontestável, o que se passa com qualquer homem a qualquer tempo. O que faz com que uma obra ocupe espaço destacado na cultura é a sua capacidade de permitir, de forma eficaz, uma identificação do leitor com o herói/heroína da trama. A identificação [...] é uma das formas que o homem encontra para representar um laço afetivo com outra pessoa, e uma das formas que o ego utiliza para atender ao desejo pulsional (FREITAS, 2009, p. 19).

A mesma autora elucida que os personagens criados por um autor se situam entre o fato e a ficção, são representativos de um contexto cultural, de um modo de viver.

Representam a racionalidade e as formas que uma determinada cultura usa para resolver os conflitos internos. Também se sabe que toda produção artística é ilimitada, oferecendo inúmeras possibilidades interpretativas sobre a linguagem e seu autor. Assim, a produção literária acontece pela liberação do estranho que habita os indivíduos, pela liberação das forças ocultas que, mediante reconstruções e recriações, reestruturam e redimensionam um futuro desejado. É graças à subjetividade que os autores têm a capacidade de criar um mundo diferente e, no ato criativo, deixam de ser quem são para ser o que desejam.

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação do psicanalista, escritor e terapeuta austríaco Otto Rank (1884-1939), em sua obra *Don Juan et le doublé* (1932), relacionando os diferentes aspectos do duplo na literatura, com o estudo da personalidade dos autores. Rank penetrou nas ligações que o duplo tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte. A imagem reflexiva e seus poderes têm origem arcaica, reconhecendo o duplo num sócia, no reflexo ou sombra – projetadas no sonho –, na alucinação, na representação pintada ou esculpida, nos fetiches, totens, enaltecida nas crenças, cultos e ritos das religiões primitivas. Mas se deve atentar para o fato de que o duplo não é um gêmeo, mas sim outro ser. Seria um erro, portanto, misturar as histórias ou lendas de gêmeos, como a de Caim e Abel ou a de Rômulo e Remo, bem como o dualismo das religiões, com a questão do duplo. Conforme Freitas,

no plano imaginário encontramos a duplicação de imagens, ideias, sócias, rivais, semelhanças em atos e delitos, além dos processos mentais que saltam telepaticamente para outrem. No nível simbólico, o que aparece é a partição ou divisão do aparelho psíquico; o sujeito duvida a respeito de si mesmo, deixando-se encarnar por um eu estranho. [...] No registro do real, impera a confusão, um intercâmbio do eu com o outro, vivências delirantes com ideias de influência e alteração da consciência, reforço constante da mesma coisa, estranha repetição dos traços, atos, feitos e nomes (2009, p. 144).

O pressuposto veiculado por Freitas é confirmado por Câmara, perante o estudo do gênero desenvolvido por Cortázar: “na ficção de Cortázar o recurso habitual da mutação da personagem no seu duplo está intimamente ligado a um ‘duplo registro’ da realidade” (1983, p. 25).

A expressão alemã *doppelgänger* faz referência a lendas sobre um ser idêntico a uma pessoa. Geralmente são representações do mal ou do lado negativo dessa criatura, tentando sempre prejudicá-la. Cortázar, por sua vez, ofereceu uma “versão pessoal dos conceitos de *doppelgänger*, da sua ideia, que ele reconhece obsessiva, da ‘figura’ e da

‘constelação’” (CÂMARA, 1983, p. 25). O autor diz ainda que na “cosmogonia cortaziana [...] o ser sempre existe noutro ser e assim infinitamente sem ordem de tempo e lugar” (CÂMARA, 1983, p. 25-32).

Uma das histórias mais famosas sobre o duplo é o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, comentado por Adelina Helena de Lima Freitas (2009) em “O duplo na literatura e na psicanálise: William Wilson”. Considerando a narrativa uma das mais fantásticas, Freitas escreveu: “a literatura e particularmente o conto fantástico é uma modalidade narrativa que associa imagens, tempo e espaço, numa forma particular de subversão da realidade, ao dar um passo além desta” (2009, p. 139) – caracterizada pela hesitação, aspecto marcante do fantástico, que corresponde à relação complexa entre o racional e o irracional, ou mesmo, na mediação entre a realidade e o sobrenatural que atinge o leitor quanto à linguagem e ao sentido dos fatos relatados. Em relação à narrativa de Cortázar, Câmara verifica o duplo não só como constante, mas também enquanto forma de registrar sentimentos do autor: “o duplo está presente no centro de toda a metafísica, além de se constituir numa compensação ontológica” (1983, p. 33).

Referindo-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos, os personagens são duplicados e, diante do espelho, poucos têm a chance de descobrir quem está do outro lado, enquanto a maioria se intimida com a sua existência. A esse respeito, Umberto Eco salienta: “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura” (1989, p. 20). O duplo assemelha-se ao referente – reproduzido, reduplicado, conquistando uma autonomia sem precedentes, na medida em que o próprio sujeito se sente constrangido com a sua existência. A assustadora constatação do duplo e a ânsia em encobri-lo acabam por fazer com que seu ‘eu’ transite incessantemente de um polo ao seu contrário.

Em se tratando de personagens, Rodrigues esclarece que, semelhantes ou iguais fisicamente, também podem ter relações mentais que saltam de um para o outro, como uma espécie de telepatia, vivenciando conhecimentos, sentimentos e experiências em comum com o outro instantaneamente ou não. O indivíduo se reconhece de tal modo com o outro, que acaba tendo dúvidas sobre quem é. Também “há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de diversas gerações (em Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, os Aurelianos e os José Arcádios). Ou, ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas” (RODRIGUES, 1988, p. 44).

O duplo não se configura dentro da realidade, nem fora dela. Em narrativas duplas, um personagem é capaz de assumir o lugar de dois, vivendo histórias, compartilhando e expressando sentimentos em locais distantes com realidades diversas. Depois se chega à conclusão de que ambos os relatos são vivências de um só personagem, conforme revela Câmara sobre como Cortázar aplica o duplo:

Transporta uma ideia paralela para o entrecruzamento dos destinos humanos, o ser existindo duplamente noutro ou noutros seres, o presente se revirando em passado, o futuro vindo ao presente, a fusão indistinta das identidades de lugar, espaço, ação, criatura humana e animal, os cosmos visualizando no seu aspecto mágico, num Todo que o conhecimento da fantasia realiza como desafio e triunfo sobre a razão (1983, p. 16).

O mesmo autor adiciona que o argentino, na representação do duplo registro, faz com que se entenda, se supere ou, no mínimo, se abstraia as noções de tempo e espaço. (CÂMARA, 1983, p. 31).

O duplo já era observado em relatos muito antigos. O livro Gênesis, ou o livro das origens, que contém tradições da mais remota antiguidade, já focaliza o duplo. Não chega a ser realmente um livro, nem tampouco um manual de história natural com a finalidade de expor as origens do mundo e da humanidade. Apresenta, no entanto, um ensinamento religioso que determina as relações entre o homem e o Criador. O ensinamento é denso e profundo: Deus cria o mundo e, ao mesmo tempo, é distinto do universo, demonstrando a forte presença do duplo. Cria o homem a partir da terra, mas lhe dá vida através de um sopro. Cria a mulher, a partir da costela do homem, e corpo e alma se fundem num só elemento.

Santoro, em sua dissertação intitulada Julio Cortázar: de pontes e duplos, comenta: “para compreender a questão fundamental do duplo, na obra de Cortázar, impõe-se analisar os estudos existentes sobre os sujeitos análogos e a presença dessas figuras no folclore e na concepção dos mitos” (2007, p. 46). Para melhor ilustração dessa afirmação, faz-se necessário referir que, em 1963, Cortázar publica aquela que será uma de suas maiores e melhores representações do duplo, Rayuela, onde “a realidade pode assumir uma forma menos humana que a irrealidade, mesmo que isso pareça um paradoxo” (CÂMARA, 1983, p. 17). O vaivém da narrativa é “como caminhar no labirinto, não à procura de uma saída, mas uma atitude estoica de permanecer no canteiro da mandala, de achar ali antes a satisfação de ser que a incerteza de um estar” (CÂMARA, 1983, p. 17).

É o mesmo autor que qualifica Cortázar como o “centro da ficção moderna mais para interrogar do que responder” (CÂMARA, 1983, p. 17). Sustenta, ainda, que o portenho

oferece mistérios, sabendo que a solução “está numa liberdade sem limites, logo além dos ‘seus rios metafísicos’ e no ponto ideal em que a ‘figura’ toma consciência do seu lugar na assimetria da ‘constelação’” (CÂMARA, 1983, p. 25). Um exemplo significativo é o conto “Distante”, publicado no livro *Bestiário* (1986), que relata a história de Alina Reyes, pertencente à alta burguesia portenha, que tem por hábito registrar seus sentimentos em um diário. Esses sentimentos e conflitos existenciais são vividos tanto por ela, em Buenos Aires, quanto pela mendiga Lejana, em Budapeste. O duplo fica claramente expresso na vivência de conflitos opostos: “horrível porque abre caminho a esta que não é a rainha, [...] A essa que é Alina Reyes, não a rainha do anagrama; que será qualquer coisa, mendiga de Budapeste...” (CORTÁZAR, 1986, p. 36).

A história continua relatando as percepções de Alina em relação à mendiga. Ela imagina a outra sempre em uma ponte, passando frio com a neve entrando em seus sapatos furados. Sente, ainda, as dores e a humilhação de ser agredida, comprovada no trecho: “Lá me batem, lá a neve entra nos meus sapatos e eu sei disto na hora, quando lá está acontecendo eu fico sabendo na mesma hora” (CORTÁZAR, 1986, p. 42).

Em certa altura, Alina pensa estar louca, interrompendo seu diário em 07 de setembro: “Para se curar. Não escreverei o final que tinha pensado no concerto” (CORTÁZAR, 1986, p. 44-45). A partir daí, deixa de escrever o diário e um narrador conclui a história.

Depois de casada, Alina sonha visitar Budapeste para conhecer Lejana e dissipar seus conflitos. Tem certeza de que encontrará tudo o que via e sentia. Imagina chegar à ponte, encontrar a mendiga e abraçá-la para, finalmente, fundir as duas identidades. “Eu a encontrarei na ponte e nos olharemos” (CORTÁZAR, 1986, p. 44). Alina viaja e seu sonho se realiza tão logo chega a Budapeste. Procura a ponte e se depara com a outra, a distante, o seu duplo. Ambas se abraçam:

Apertava a magríssima mulher sentindo-a inteira e absoluta dentro do seu abraço, com um crescer de felicidade igual a um hino, a um soltar de pombas, ao rio cantando. Fechou os olhos na fusão total, recusando as sensações de fora, a luz crepuscular; repentinamente tão cansada, mas certa de sua vitória, sem celebrá-lo por tão seu e finalmente (CORTÁZAR, 1986, p. 45-46).

O encontro é intenso e carregado de emoção, percebendo-se a fusão dos personagens e caracterizando o duplo. Conclui-se que Alina passou por uma forte crise de identidade, articulando um profundo sentimento de insegurança. De forma exagerada, Cortázar segue caminhos fantasiosos e cheios de meandros para descrever o encontro de

identidade de uma jovem. Tanto é verdade, que o narrador comenta: “Alina Reyes de Aráoz e seu esposo chegaram a Budapeste a 6 de abril e se hospedaram no Ritz. Isso foi dois meses antes do seu divórcio” (CORTÁZAR, 1986, p. 45- 46).

O drama de Alina, ao viver, no seu imaginário, duas pessoas completamente diferentes, tanto no que diz respeito à condição econômica, social e cultural, quanto ao espaço físico ficcional, refere-se ao conflito interior, à busca de seu “eu”. Ela se sente dividida entre dois mundos desiguais: ao mesmo tempo em que é rica e está prestes a casar, se vê pobre, triste e desiludida. O conflito de identidade faz com que perceba todas as vicissitudes de Lejana, em Budapeste. Pensa em ir ao encontro de Lejana para tentar fugir da realidade e, ao mesmo tempo, se encontrar como indivíduo. Acredita que, se ocupar o lugar da mendiga, teria uma vida mais completa e real, livre de enfrentamentos.

Sobre o tema do duplo, Rosset esclarece: “este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador” (1988, p. 41). Já Zinani complementa ao relatar que “o duplo pode, também, representar o simbolismo da despersonalização, no qual a personagem se descaracteriza de tal maneira, que acaba por entregar seu corpo ao duplo” (2006, p. 126).

O encontro de corpos e almas, descrito detalhadamente pelo narrador, acontece depois que Alina e Lejana se abraçam. Esse encontro, entretanto, não foi necessariamente com outra pessoa. Entende-se que possa ter sido a apurada e sutil sensibilidade de Alina que a levou a Budapeste, em busca das respostas às questões existenciais. O narrador descreve o próprio limite existencial da pessoa:

Ah, não me desespera tanto quando estou dormindo ou corto um vestido ou nas horas em que mamãe recebe e eu sirvo chá à senhora de Regules ou ao menino dos Rivas. Então me importa menos, é um pouco coisa pessoal, eu comigo; sinto-a mais dona do seu infortúnio, distante e só, mas dona. Que sofra, que enregele; e eu suporte daqui e acho que então a ajudo um pouco (CORTÁZAR, 1986, p. 37).

No trecho “eu suporte daqui e acho que então a ajudo um pouco”, também se subentende que Alina talvez nem tenha saído de Buenos Aires. Ela magnetizou, se comunicou direta e a distância, com os sentimentos e sofrimentos de Lejana. Porém, em se tratando de Cortázar, nunca se sabe o que ele realmente tinha intenção de relatar. São muitas as conjecturas, digressões, comentários e suposições que se pode fazer a partir das entrelinhas.

Esse conto é um exemplo marcante do duplo. O fantástico também fica claro e se apresenta em vários trechos, como, por exemplo: “Mentira. Sonhei Rod ou o fiz com uma

imagem qualquer de sonho, já usada e tão simples. Não há Rod, não de me castigar lá, mas quem sabe se é um homem, uma mãe furiosa, uma solidão” (CORTÁZAR, 1986, p. 39- 40).

Obrigando o leitor a ler e reler seus contos, embora, nesse caso, faça uso de uma linguagem relativamente simples, permite criações, suposições e formulação de hipóteses sobre a identidade e desejos das mulheres. O habilidoso jogo de palavras, por vezes, dificulta o entendimento da história. Além disso, fornece pistas para que o leitor chegue a várias conclusões. Refletindo sobre o texto e revendo os ensinamentos de Todorov, constata-se o limite entre o real e o sobrenatural. Ora o leitor se penaliza acerca dos sentimentos e angústias de Alina, ora a classifica como desequilibrada, já que afirma sentir e visualizar tudo o que acontece com outra pessoa, num país distante. O leitor é fisgado e entra em choque, e a perplexidade o acompanha até o final da narrativa, deixando-o confuso e indeciso sobre o real desfecho. É a percepção ambígua, portanto, que prende o leitor, levando-o à conclusão segundo seu entendimento.

Na entrevista concedida a Bermejo, Cortázar admite: “há em mim uma espécie de obsessão pelo duplo”. E continua, “a noção do duplo não era, absolutamente, uma contaminação literária. Era uma vivência” (BERMEJO, 2002, p. 30-31). Quando comenta sobre “Distante”, sintetiza que o duplo aparece com toda a força no conto, acrescentando:

Você se lembrará de que se trata de uma grã-fina de Buenos Aires que tem, por momentos, uma espécie de visão. Ela não está apenas em Buenos Aires, mas também em um outro país muito distante onde tudo é o contrário: lá, ela é uma mulher pobre, uma mendiga. Pouco a pouco, a mulher vai imaginando quem poderia ser a outra mulher, até que vai procurá-la e a encontra em uma ponte e se abraçam. E aí se produz a mudança no interior do duplo. A mendiga vai embora com o corpo maravilhoso, coberto de peles e a grã-fina fica na ponte como uma mendiga esfarrapada (BERMEJO, 2002, p. 31).

Esse é o resumo da história que o narrador quis transmitir aos seus leitores, porém, a dualidade de sentimentos, o jogo de palavras, o limite entre o equilíbrio, a demência e a força transmitida no encontro das duas personagens remete o leitor a diferentes conclusões. Para Rosset, o portenho dividiu um acontecimento em dois, mas ambos não têm nada em comum. Afirma que o narrador mostra somente aquilo que lhe interessa ou traga proveito. Conclui, esclarecendo: “o tema duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranóica)” (1988, p. 19).

Voltando à entrevista a Bermejo, este insiste para que Cortázar explique melhor a “grande recorrência do duplo em sua obra”. O escritor responde:

Jung poderia falar de uma espécie de arquétipo. Não esqueça de que os duplos – não sei se explicitamente em Jung, mas, em todo o caso, nas cosmogonias, nas mitologias do mundo –, o duplo, os personagens duplos, os gêmeos ilustres, como Rômulo e Remo, Castor e Pólux, os deuses duplos, são uma constante do espírito humano como projeção do inconsciente convertida em mito, em lenda (BERMEJO, 2002, p. 32).

Não se pode deixar de fazer referência à percepção pessoal de Cortázar com o duplo, em relação a um dos escritores que mais lhe inspiraram: Edgar Allan Poe. Para ele, Charles Baudelaire (1821-1867) era o duplo de Edgar Allan Poe (1809-1849). Dizia que podia provar tal semelhança, através da tradução dos textos de Poe. “Baudelaire ficou obcecado bruscamente pelos contos de Poe [...]. Até quando se equivoca em relação ao sentido literal, acerta no sentido intuitivo; há como que um contato telepático correndo por cima e por baixo do idioma” (BERMEJO, 2002, p. 33). Fazia esse tipo de comentário com real propriedade: “pude comprovar tudo isso porque, quando traduzi Poe para o espanhol, sempre tive em mãos a tradução de Baudelaire” (BERMEJO, 2002, p. 33).

O autor sente vibrar tanto o duplo que defende, inclusive, as semelhanças físicas e psicológicas entre os dois escritores. “É inquietante e fascinante, porém eu acredito – e muito seriamente, repito – que Poe e Baudelaire eram o mesmo escritor desdobrado em duas pessoas” (BERMEJO, 2002, p. 34). Em vários momentos da entrevista Cortázar é, de certa forma, pressionado por Bermejo para explicar melhor a recorrência do duplo em suas narrativas. Em resposta, reconhece a repetição, mas afirma não haver premeditação e, sim, uma projeção do inconsciente.

3 CONTOS FANTÁSTICOS DE CORTÁZAR

*“Escrever é uma luta contínua com a palavra.
Um combate que tem algo de aliança secreta.”*

*“En literatura no hay temas buenos ni temas malos,
hay tan sólo temas bien o mal tratados.”*

Julio Cortázar

As obras de Julio Cortázar são muito bem elaboradas. Nelas, o escritor argentino aplica o “monólogo interior” (JOSEF, 1971, p. 280), além das técnicas do período pós-avanguarda. Além disso, imprime um olhar que nasce da candura da infância, atravessa lembranças, recebe a influência deste ou daquele labirinto do desejo, ressalta a noção do duplo, as passagens, as galerias, nos conta um pouco de sua história e traça como narrador o mundo adulto. Quando se estuda Julio Cortázar, se compreende que não existe uma única identidade, mas várias, as quais se complementam como um todo, unidas num mesmo plano. Na obra de Cortázar são absorvidas ideias provenientes de um emaranhado de textos, redimensionando-os e ampliando-os, tornando-se capazes de formarem um conjunto, com o objetivo de mostrar a necessidade da busca pelo outro, daquilo que está por vir ou descobrir, dentro da essência do espírito humano. Percebe-se, na escrita do escritor, a utilização de enigmas, ambientes diferenciados de níveis narrativos que se cruzam, rompendo barreiras espaço-temporais. Há, ainda, jogo de palavras e, muitas vezes, ele parece se perder em sentenças que não conclui. O narrador, como representante do escritor em nível ficcional, consegue abrir passagens atemporais e fantásticas que tornam viáveis o acesso ao outro lado, ao desconhecido, fazendo com que o leitor compartilhe da história como num toque de mágica.

Em 1938, antes de se consagrar, Cortázar hesitava entre ser professor e escritor, por isso adotou o pseudônimo de Julio Denis na época em que publicou *Presencia*, conjunto de sonetos editados em *El Bibliófilo* (CORTÁZAR, 2006, p. 29-30). O poema dramático *Los Reyes* foi publicado em 1949, enfocando Teseu com as outras personagens do mito grego do Minotauro, obra que serviu de base para o seu primeiro livro de contos, *Bestiário*, lançado em 1951, na França, para onde viajou depois de ser exilado. Ainda na França, se casou e trabalhou como tradutor para a UNESCO. Entre 1956-57, publicou *Final del Juego*. Passou a

morar na Itália e começou a traduzir as obras de Edgar Allan Poe. Em seguida, publicou *Las Armas Secretas*, quando alcançou os primeiros degraus do reconhecimento. *Los Premios* (1960) foi sua primeira novela. Visitou Cuba e, em 1962, lançou *Historias de Cronopios y de Famas*. Seu romance, *Rayuela*, fez sucesso e Cortázar vendeu 5.000 exemplares no primeiro ano. Já *Todos los Fuegos el Fuego* foi publicado em 1966. Trata-se de um livro que reúne oito contos, com histórias que, de um momento para o outro, podem se tornar incomuns, espantosas ou fantasmagóricas, mas sempre com o firme propósito de revelar os segredos da essência humana (CORTÁZAR, 2006). A esse respeito, Jozef sentencia:

Desde a primeira obra de Cortázar, sentimo-nos diante de um realismo que desconhece a realidade, pois está embebido numa atmosfera alucinante, cheia de magia, que se move em vários planos – consciente, poético, fantástico, inconsciente, humorístico. Sem dúvida, sofreu influência de Jorge Luis Borges, mas sem que Cortázar perca a sua personalidade, acrescentando novos traços e perspectivas (JOZEF 1971, p. 281).

Para melhor ilustrar essas características, é apresentada, a seguir, a análise dos contos: “O outro céu”, “As babas do diabo”, “La noche boca arriba”, “A ilha ao meio-dia” e “Todos os fogos o fogo”.

3.1 O OUTRO CÉU

Este conto tem como ponto forte o duplo. O enredo se passa em Buenos Aires e na capital francesa, Paris – do século XIX. Scarpetta disserta sobre o espaço da narrativa:

uma galeria comercial de Buenos Aires detém a misteriosa propriedade de comunicar-se, por meio de uma passagem coberta, com a Paris do século XIX. O narrador tem sim, a possibilidade de ser transportado, de tempos em tempos, para o meio de uma pitoresca multidão há muito desaparecida – onde lhe apontam a presença do outro enigmático sul-americano que acabamos por adivinhar tratar-se do uruguaio Lautréamont (2008, p. 2).

No primeiro parágrafo, o narrador-personagem já alerta que haverá uma conexão entre passagens de tempo e espaço: “[...] que se pudesse passar assim de uma passagem a outra” (CORTÁZAR, 2002, p. 177). Externa a maneira de pensar, os hábitos e costumes da sociedade argentina, na década de 60, comentando que não era bem visto quem frequentasse a boemia, conforme se observa na frase: “caminhar a esmo pela cidade parece um escândalo quando se tem a família e trabalho” (CORTÁZAR, 2002, p. 177). Demonstra vontade de mudar, quebrar paradigmas, de voltar à noite, mesmo que essa atitude seja criticada. Está

cansado da vida que leva e do trabalho rotineiro. Considera mais difícil mudar ou tomar atitudes drásticas no momento em que está vivendo, mas tem saudades de épocas passadas, quando aquelas atitudes impunham menos responsabilidades, pouco importando as consequências: “se já não seria época de voltar a meu bairro preferido, de esquecer-me dos meus afazeres (sou corretor da Bolsa) e, com um pouco de sorte, encontrar Josiane e ficar com ela até a manhã seguinte” (CORTÁZAR, 2002, p. 177).

O conto é extenso, cheio de detalhes e carregado de sentimentos. Na primeira pessoa do singular ou do plural, o narrador-personagem transita entre o real e o imaginário, envolvendo o leitor num mundo fantástico maravilhoso. Para Arriguicci Jr., os leitores são lançados “no labirinto do mundo (interior e exterior) ao acompanharmos o foco de visão da narrativa. Daí o predomínio marcante, em toda a obra cortazariana, da narração em primeira pessoa, ainda quando esta se faça, aparentemente, em terceira” (1995, p. 183).

De acordo com Sá (2003), é um mundo imaginário e impossível para a realidade humana alguém estar numa galeria em Buenos Aires e, ao atravessá-la, chegar a Paris do século XIX. Por outro lado, é uma fantasia maravilhosa que convive harmonicamente entre passado e presente, sem causar estranhamento.

O conto narra a história de um corretor da Bolsa que relembra com nostalgia poética os momentos que passava na zona de prostituição da cidade de Paris, “no bairro das galerias cobertas” (CORTÁZAR, 2002, p. 178) e dos prazeres que lá desfrutava, sob o enorme “céu de gesso” (CORTÁZAR, 2002, p. 178). Nesse contexto, relata passagens de seu cotidiano ao lado da noiva, Irma. Esse personagem é regido pelo princípio do prazer, buscando sempre a satisfação, ignorando as diferenças e contradições entre o cotidiano em que ele habita e o meio com o qual ele sonha, sem considerar o espaço e tempo.

As metáforas, características do fantástico, aparecem com frequência: “esse falso céu de gesso”, “noite artificial”, “estupidez do dia”, “figuras de gesso que o bico de gás fazia tremerem”, “romance barato”, “chimarrão de prata”, “cheio de lufadas de aroma”, “o sol e o céu estavam mais duros e veementes” (CORTÁZAR, 2002, p. 178-192).

Na Argentina, o palco do enredo é a Pasaje Güemes, galeria edificada entre 1913 e 1915 pelo arquiteto F. Gianotti. O nome foi dado em homenagem ao líder militar Martin Miguel de Güemes, que defendeu o noroeste argentino durante a guerra da independência, entre 1910 e 1918. A Pasaje Güemes é um centro comercial de 116 metros de comprimento e 14 metros de largura com frente para as calles Florida e San Martin, ponto central de Buenos Aires. A galeria foi inspirada em construções similares europeias. No topo, uma torre abrigava um farol que servia de referência para as embarcações que navegavam pelo Rio da

Prata. No último andar, foi instalado um telescópio de grande potência para que o público, mediante pagamento, pudesse observar a vista panorâmica da cidade. No período da inauguração, o térreo era ocupado por lojas comerciais de destaque, o que atraía um público de mais de 25.000 pessoas. Todo o edifício contava com moderno sistema de calefação, ventilação e refrigeração – consideradas de tecnologia futurista para a época. No seu interior abrigava, ainda, restaurante e moderno teatro. Dentre as curiosidades do local, uma jovem artista de teatro de variedades se suicidou, jogando-se sobre a cúpula e atravessando os vitrais coloridos. Depois desse evento, a galeria ficou com fama de abrigar o fantasma da corista.

Durante décadas, a galeria foi símbolo da classe alta portenha. De vinhos finos a trajes de grife, tudo podia ser adquirido no local mais disputado e visitado da cidade. O prédio também abrigou apartamentos para solteiros. Os anos de glória se foram e, por volta de 1928, o edifício havia se convertido em local de prostituição, ratificado nas palavras do narrador: “por volta do ano vinte e oito, o Pasage Güemes era a caverna” (CORTÁZAR, 2002, p. 178). As lojas foram substituídas por quiosques, onde eram vendidos livros e revistas censurados e o cinema exibia filmes pouco recomendados. Em 1967, no auge da decadência, um incêndio destruiu desde a entrada da Rua Florida até a cúpula central, atingindo o teatro que havia se convertido em local de *striptease*. No ano seguinte, os apartamentos de solteiros foram, aos poucos, substituídos por escritórios e, em 1931, Antoine de Saint-Exupéry, autor de O Pequeno Príncipe, em sua viagem ao sul, alugou um deles, trazendo como mascote uma foca que alojava na banheira do quarto. No subsolo, funcionava a Rádio Libertad, emissora de grande audiência. A partir de 1977, sob nova administração, o edifício voltou ao antigo posto de obra monumental, com lojas de alto padrão. Hoje, o complexo abriga mais de 350 escritórios que prestam serviços profissionais. (LEMOS, 2011).

Na França, onde também se passa parte da história, a galeria em destaque é a Vivienne. Importantes construções, essas passagens são típicas do século XIX. Cobertas, protegiam as pessoas das intempéries, dos cavalos e carruagens, numa época em que os passeios não eram habituais. A Galerie Vivienne está localizada próximo ao Palais Royal e esbanja luxo. Construída em 1823, possui três entradas: uma pela Rue Vivienne, outra pela Rue de La Banque e a terceira pela Rue dês Petits-Champs. A decoração é neoclássica, com o chão coberto por mosaicos. Com 176 metros de comprimento e três de largura, abriga cafés, casas de chá, restaurantes, cinemas e lojas de grife. As passagens cobertas, embora pouco frequentadas pelos turistas, guardam requintes de uma época de glamour, verdadeiros tesouros da história, do tempo em que Paris era a cidade inspiradora de artistas e intelectuais. Até o segundo império, essa galeria era frequentada pelos banqueiros mais ricos, sem que nela

fossem encontradas lojas e fechavam grandes negócios. Ainda hoje, o local inspira cineastas, fãs de livros antigos e estilistas. No conto, as duas capitais também representam o presente, com a vida em Buenos Aires, na companhia da noiva, Irma, e o passado, em Paris, com os deleites oferecidos por Josiane.

Aproveitando-se de fatos reais, como a beleza arquitetônica das galerias, mas, principalmente, dos mistérios e magias do submundo, Cortázar constrói este conto. Com maestria, o fantástico se apresenta quase como uma máquina do tempo, em que as galerias são o espiral que levam o leitor a épocas diferentes. Realidade e imaginação são mescladas, fazendo o leitor viajar e se encantar com as reproduções. Porém, o escritor impõe tarefa circunstancial ao leitor. Às vezes, a descrição e os fatos são na Pasage Güemes e, em outros momentos, são na Galerie Vivienne. Os enigmas a serem desvendados pelo leitor ficam por conta do enredo, que se passa na Galerie Vivienne, mas com a reprodução da Pasage Güemes. O narrador-personagem descreve com riqueza de detalhes o período decadente da galeria argentina, apontando o local como “território incerto”, onde perdeu a virgindade. Era na Güemes “onde se podiam comprar revistas de mulheres nuas e anúncios de falsas manicuras” (CORTÁZAR, 2002, p. 178), numa referência à forma como as prostitutas da época ofereciam seu trabalho. Na história real, há indicação da existência de apartamentos de solteiro e outros espaços que serviram de escritórios e consultórios, cuidadosamente descritos: “portas da passagem onde começava o último mistério, os vagos elevadores que conduziriam aos consultórios de doenças venéreas e também, mais acima, aos supostos paraísos, com mulheres da vida e amorais” (CORTÁZAR, 2002, p. 178). Para o narrador, o local era fascinante e encantador, ao mesmo tempo em que trazia à mente a lembrança da adolescência quase perdida nas drogas. Sem introduzir ou preparar o leitor para uma transposição de tempo e espaço, o narrador atravessa a Güemes e chega à Vivienne, em pleno século XIX, vislumbrando a Rue Réaumur, palco da prostituição parisiense, citando o prédio da Bolsa próximo à galeria, e confirma, assim, que suas raízes pertencem ao local.

No parágrafo seguinte volta novamente no tempo e no espaço, apresentando a família, a noiva Irma e a mãe, exprimindo seus sentimentos mais íntimos, mas consciente de não poder expressá-los, sob pena de não ser bom marido, nem bom pai. Aliás, prefere fugir dessa responsabilidade e, por isso, procura Josiane. Comenta sobre outras duas ruas – Boulevard Poissoniere e Notre-Dame-des-Victoires – da capital francesa, que também serviam para a vida devassa. Adiante, aborda a rígida educação da mãe, que desaprovava seus pernoites fora de casa. Demonstra indignação por precisar presenteá-la toda vez que se ausenta, para que no ambiente familiar retorne o diálogo.

Introduzindo a narrativa na Galerie Vivienne, enfatiza as “figuras alegóricas que estendem as mãos para oferecer uma grinalda [...]”, reforçando, logo em seguida: “figuras de gesso que o bico de gás fazia tremerem (as grinaldas iam e vinham entre os dedos das musas empoeiradas)” (CORTÁZAR, 2002, p. 179-180). As figuras a que se refere são imagens de mármore em cujas mãos havia luminárias a gás que, na verdade, decoravam a Güemes.

As grinaldas serviam para adornar, presentear ou simbolizar a morte, em segmentos claros no texto. Mediante seu simbolismo, de acordo com Cirlot as grinaldas são definidas conforme sua simbologia: “Os antigos penduravam-nas às portas dos templos quando celebravam uma festa (símbolo de religação) e coroavam com elas as cabeças das vítimas. Nesse caso, como no das coroas usadas pelos comensais dos banquetes egípcios, gregos e romanos, é o simbolismo da flor (beleza efêmera, dualismo, vida-morte) que prevalece” (2005, p. 289). Até os cinquenta anos do dono do bar, frequentado pelo narrador-personagem, Josiane e amigos foi comemorado com uma grinalda: “uma flor se entrelaçava na seguinte” (CORTÁZAR, 2002, p. 194). Intui-se, nesse trecho, que as grinaldas também estão representadas pelas prostitutas que dançam abraçadas no bar, em comemoração ao aniversário do dono. Na outra frase, as grinaldas representam a morte: “tudo tinha alguma coisa de grinalda (mas as grinaldas podem ser fúnebres, depois eu percebi)” (CORTÁZAR, 2002, p. 194). Dessa forma, as grinaldas representam o duplo, num contraste de vida e morte e de eventos passageiros, assim definidos: a morte do perfil desregrado ao lado de Josiane e a vida cotidiana com a noiva Irma; o desfrute da vida fácil e sem compromisso e a morte provocada pelo estrangulador Laurent; a vida na Pasage Güemes, em Buenos Aires: verão, quente, e dia e a morte na Galerie Vivienne, em Paris: inverno, frio e noite. Há também a questão do sentido onírico na grinalda: “Nunca quis admitir que a grinalda estivesse definitivamente fechada e que eu não voltaria a encontrar Josiane nas passagens” (CORTÁZAR, 2002, p. 204). Aqui o duplo tem sentido de espaço físico, temporal e meteorológico, verificado no trecho: “Pode ter sido coincidência, mas tê-la conhecido ali, enquanto chovia no outro mundo, o do céu alto e em grinaldas da rua, pareceu-me um sinal que ia além do encontro banal com qualquer prostituta do bairro” (CORTÁZAR, 2002, p. 180). São duplicidades opostas incompatíveis, mas que se confundem entre a ação e a narração, entre o real e o imaginário.

Scarpetta afirma que Cortázar se inspirou no poeta uruguaio Isidore Lucien Ducasse (1846-1870), mais conhecido pelo pseudônimo de Conde Lautréamont, que viveu na França, para compor a figura do estrangulador Laurent. (SCARPETTA, 2008, p. 2). São poucas as informações sobre a vida desse poeta. Nascido no Uruguai, era filho de um

diplomata do Consulado Francês, sediado em Montevideú, com uma francesa, que morreu quando o escritor era bebê. Sua principal obra, considerada inspiradora no campo da literatura fantástica, são Os Cantos de Maldoror, onde também se identifica como “Montevidense”. Os cantos têm sessenta estrofes. Estudou na França, em colégio interno, e foi colega de Paul Lespès, a quem dedicou parte dos “Cantos de Maldoror”, além da dedicatória ao seu professor Gustave Hinstin.

Imagina-se que Ducasse tenha se inspirado no nome de um romance de Eugène Sue, “Latréaumont”, para adotar o pseudônimo Lautréaumont, diferenciando propositadamente a grafia. Não há registros da razão pela qual foi sustentado o título de Conde; tanto pode ter sido uma referência ao escritor libertino Marquês de Sade (1740-1814), quanto uma forma de se destacar na sociedade burguesa da época. Morreu aos 24 anos, sem informações precisas sobre a causa da morte. (DUCASSE, 1970, p. 42-72). Ducasse era um dos escritores favoritos de Cortázar.

“O outro céu” apresenta dois fragmentos contidos em “Os Cantos de Maldoror”. O primeiro, “Ces yeux ne t’appartiennent pas... où les as-tu pris?” (estes olhos não te pertencem ... onde você conseguiu?); e o segundo, “Où sont-ils passés, les becs de gaz? Que sont-elles devenues, les vendeuses d’amour?” (para onde foram os lampiões a gás? A que se reduziram as vendedoras de amor?) (CORTÁZAR, 2002, p. 177, 191). Tais trechos comprovam que o conteúdo tinha conotação de libertinagem, além de descrever cenas brutais, por vezes de violência extrema, sendo a crueldade, a maldade, a covardia e a estupidez humana os principais temas. Esse assunto foi extremamente conveniente ao conto de Cortázar. Pode-se afirmar, portanto, que o narrador se inspirou em Lautréaumont para compor o estrangulador Laurent. Na narrativa, apresenta pistas de que o verdadeiro nome do estrangulador não seria Laurent, conforme se observa: “Josiane não é boba, mas ninguém conseguiria convencê-la de que o assassino não se chama Laurent” (CORTÁZAR, 2002, p. 184). Além disso, Lautréaumont era magro, alto e morreu jovem. Outros indícios apontam para a inspiração nesse poeta, tais como: “sul-americano”, “macabros divertimentos”, “escrevendo o nome com um dedo ensanguentado”, “rapazola”, “homem moço, muito alto e um pouco curvo”, [usava] “capas pretas”, “chapéus-copa”, “o nome do sul-americano que afinal era um nome francês”, “estrangular as vítimas com uma mão só”, “sua doença repentina”, “a solidão, a vela miserável queimando em cima da cômoda cheia de livros e papéis”, “o enterro anônimo, o esquecimento”, “desmanchando-se no nada para ceder seu lugar a Paul” (CORTÁZAR, 2002, p. 203, 183, 184, 186, 188, 203). Além disso, Kiki, companheira de

Josiane, descreve o quarto de Laurent com “muitos papéis rabiscados”, “mas principalmente papéis” (CORTÁZAR, 2002, p. 190), ou seja, alguém que escrevia muito.

O narrador apresenta um verdadeiro jogo, conforme postula Piglia: conta duas histórias como se fosse somente uma, deixando outra oculta a fim de que seja desvendada pelo próprio leitor interessado. (1994). Lautréamont escrevia seus contos e, o narrador, usando metáforas, descreve a atividade daquele autor: “estrangular as vítimas com uma mão só” (CORTÁZAR, 2002, p. 180), ou seja, escrevia poesias macabras à mão. O conto é uma verdadeira viagem no tempo. É fantástico acompanhar a força e a capacidade da imaginação do autor, como, por exemplo, na questão da nomenclatura do nome atribuído ao estrangulador, Laurent, que consiste num trocadilho das primeiras letras do nome Lautréamont. O narrador-personagem afirma que vive em Buenos Aires, no período da ditadura militar (1966-1983), comparando essa época ao final da II Guerra (1939/1941-1945). Passeia pela Güemes, que o leva à Vivienne, em Paris, onde vive belos momentos no submundo, durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), sendo que a Vivienne (Paris) é descrita com cenários da Güemes (Buenos Aires). Quase ao final, se compreende que a II Guerra era representada na figura de Laurent. Assim, com a vitória dos aliados e o ataque a Hiroshima e Nagasaki (agosto 1945), Laurent (ou Lautréamont) morre sozinho, esquecido, de “doença repentina” (CORTÁZAR, 2002, p. 203). Ao mesmo tempo descobrem a identidade do estrangulador:

Laurent? Um marselhês de cabelo crespo, um miserável covarde que se refugiara na casa onde acabava de assassinar outra mulher, e pedira perdão como um desesperado, enquanto a polícia arrombava a porta. E chamava-se Paul, o monstro, até isso, olha só e acabava de matar a nova vítima, daí o arrastaram até o carro da polícia enquanto todas as forças do segundo distrito o protegiam frouxamente de uma multidão que o teria linchado (CORTÁZAR, 2002, p. 201-202).

Não se pode esquecer, entretanto, que Ducasse, ao escrever Os Contos de Maldoror, dedicou trechos a um colega de aula de nome Paul Lespès. Daí o porquê do nome do verdadeiro (mas ainda assim imaginário) estrangulador: “a prisão de Paul, o marselhês” (CORTÁZAR, 2002, p. 203). Também cita: “o outro desmanchando-se no nada para ceder seu lugar a Paul, o marselhês” (CORTÁZAR, 2002, p. 203), o que significa: Lautréamont morre num quarto de hotel sem que a causa da morte fique clara, e através de seus poemas, Paul Lespès ganhou notoriedade.

Retomando o conto, o narrador comenta as vantagens que a aproximação com Josiane lhe proporcionavam: tinha boa companhia e uma confidente, sem vínculo afetivo; a

confiança do “dono”; noites desfrutadas sem pagamento; boas lembranças para recordar e mais conhecimento da vida, o que facilitava as conversas com a mãe e a noiva.

O poder exercido por pessoas que controlam grupos de prostitutas é abordado explicitamente, sem enaltecer a figura do controlador. Ou seja, o narrador mostra o “dono” exercendo papel nos bastidores. Papel esse representativo, de autoridade, de controle e “de proteção suprema” (CORTÁZAR, 2002, p. 189), sem dúvida, mas sem impedir que o narrador-personagem exerça o papel de “guarda-costas” de Josiane em relação ao estrangulador. Aponta as dificuldades que Josiane enfrentava sob seu domínio, além da suposta perseguição de Laurent, explícitas no seguinte segmento:

Falávamos pouco dessa pessoa, depois que fiz as inevitáveis perguntas e ela respondeu as inevitáveis mentiras de toda a relação mercenária, ficava subentendido que era o dono, mas tinha o bom gosto de não aparecer. Cheguei a acreditar que não lhe desagrava que eu acompanhasse Josiane algumas noites, porque a ameaça de Laurent se fazia presente (CORTÁZAR, 2002, p. 182).

O hábito da bebida é insistentemente citado no conto, seja de forma real ou irreal. Às vezes, comentado como “desculpa” para aquecer o corpo, já que a história acontecia sob o rigoroso inverno, como se exemplifica nos fragmentos: “(falo nisso com Josiane depois de pedir o grogue que tanta falta nos faz com o frio e a neve)”, “e depois sai à rua nevada e glacial”; “Íamos beber um grogue no café” (CORTÁZAR, 2002, p. 183, 184, 186, 188). Segundo Houaiss (2010), grogue é uma bebida alcoólica quente, feita à base de rum, água, açúcar e casca de limão.

Conforme mencionado, há indícios de que a narrativa se passa no século XIX, o que é confirmado por estudiosos do trabalho de Cortázar, tal como Scarpetta (2008), Câmara (1983) e outros. Nesse conto, há passagens citando “prato de latão”, “vela”, “bicos de gás”, “árias da opereta da moda”, “prussianos”, “cavalos”, “cocheiros”, “chicotadas”, “chapéus-coco”, “capa preta”, “guilhotinando”, “guerra”, “fiacres”, “trote”, “cavalo que relinchava”, “fuzis”, “baionetas”, “prestidigitador” (CORTÁZAR, 2002, p. 180, 185, 186, 187, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198), o que, historicamente, remete à Guerra Franco-Prussiana ou Guerra Franco-Germânica (1870-1871). Esse conflito marcou o último capítulo da unificação alemã, sob o comando de Guilherme I, da Prússia, e a queda do sistema monárquico da França, capitaneado por Napoleão III, apelidado de Badinguet, referenciado na narrativa de Cortázar como palhaço ou piada: “é tão difícil ser justo com a felicidade – em que tudo nos faz rir; até as bobagens de Badinguet” (CORTÁZAR, 2002, p. 189). (VON KROCKOW, 2002, p. 63, 84).

Como o fantástico é a base do conto, sabe-se que o real e o imaginário são permitidos, por isso o narrador-personagem mistura os cenários em alguns trechos. Fala de “bonde”, na França, e “saltos que afundavam no asfalto mole”, na ilha do rio Paraná, numa referência ao local sem calçamento, mas que, na realidade, é cenário argentino.

O narrador-personagem afirma que teria sido fácil comprovar a identidade do sul-americano se tivesse se aproximado dele, dialogando em espanhol. Mas teve receio e resistiu ao impulso. Para um leitor atento e interessado em desvendar todos os possíveis aspectos reais e imaginários do conto, deduz-se que o autor, travestido de narrador-personagem, dá a entender que se não tivesse lido as obras de Ducasse, talvez não fizesse uso do gênero fantástico em suas obras:

não me lembro o que senti quando resisti a meu impulso, mas era algo como uma barreira, o sentimento de que se a ultrapassasse eu entraria em território inseguro. E, no entanto, acho que fiz mal, que estive à beira de uma ação que teria podido me salvar. Salvar-me de quê, pergunto-me. Mais precisamente disso: salvar-me de que hoje não consiga fazer outra coisa senão perguntar-me e que não exista outra resposta além da fumaça dos cigarros e daquela vaga esperança inútil que me persegue pelas ruas como a um cachorro sarmento (CORTÁZAR, 2002, p. 190).

A esse respeito, Arrigucci Jr. faz um comentário sobre o estilo de Cortázar, que complementa o trecho acima: “no caso de Cortázar o narrador tende sempre [...] a assumir a perspectiva do personagem [...], instaurando a visão ambígua, porque interna e limitada, do mundo e da vida” (ARRIGUCCI JR., 1995, p. 183).

O chimarrão é mencionado em três passagens que representam o duplo. Na primeira, comenta sobre o calendário que havia no seu quarto, com a foto de Josiane e “seu chimarrão de prata” (CORTÁZAR, 2002, p. 182). Nessa ocasião, o personagem também queria lembrar-se de outros detalhes do quarto dela, mas a única imagem que lhe vinha à mente era a figura de Josiane “e isso me bastava para entrar no sono” (CORTÁZAR, 2002, p. 182). No segundo e terceiro momentos, já no fechamento do conto, o chimarrão é seu companheiro e confidente, representando a vida mais madura e acomodada. Enquanto aprecia a bebida, relembra momentos passados e divaga sobre o presente ao lado de Irma: “E entre uma coisa e outra fico em casa tomando chimarrão, ouvindo Irma que está esperando para dezembro [...] se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio” (CORTÁZAR, 2002, p. 205). Neste conto, é verificada a presença do duplo no que diz respeito à questão da autoria: o autor da narrativa e o autor de inspiração, isto é, Cortázar e Lautréámont (Ducasse).

“Máquina” é uma palavra que o narrador usa com certa frequência em seus contos: ela é encontrada em “As babas do diabo”, “La noche boca arriba”, “Todos os fogos o fogo”. Certamente, faz referência ao seu instrumento de trabalho, a “máquina de escrever”. Nesse relato, esse objeto é a guilhotina que será usada na execução do envenenador, como se comprova nas passagens: “a máquina estava ali, sobre suas cinco bases de pedra”; “pelas duas figuras que até aquele momento pareciam fazer parte da máquina” e “o perfil do sul-americano perdido na contemplação imperfeita da máquina” (CORTÁZAR, 2002, p. 196-198).

“Quimonos roxos” e “banco de felpo roxo” (CORTÁZAR, 2002, p. 178, 183) são expressões usadas que dão pistas das mortes provocadas pelo estrangulador e pelo envenenador que, posteriormente, foi executado na guilhotina. Vale lembrar que roxo transmite a sensação de tristeza, embora também represente prosperidade, nobreza e respeito.

O narrador-personagem vive um conflito pessoal hesitando entre desfrutar dos prazeres que a zona de prostituição lhe oferece, na companhia de Josiane, e a volta à realidade, à mesmice do dia a dia, ao lado de Irma, do conforto da casa materna, das imposições da sociedade. Essa hesitação também se apresenta na forma do duplo, ou seja, as tendências antagônicas da realização pessoal:

me senti invadido por algo semelhante a um abandono, o sentimento indescritível de que aquilo não deveria ter acontecido daquela maneira, de que alguma coisa estava ameaçando dentro de mim o mundo das galerias e das passagens, ou pior ainda, de que a minha felicidade dentro desse mundo tinha sido um prelúdio enganoso, uma armadilha de flores como se uma das figuras de gesso tivesse me posto ao alcance da mão uma grinalda fictícia (CORTÁZAR, 2002, p. 196-197).

A magia, a poesia, o encanto e a atração que o narrador-personagem sente pelo lugar se desequilibram e se tornam tensos por conta da presença de um estrangulador que ronda o bairro, fazendo vítimas. Esse episódio leva-o a abandonar o local que amava e a retomar a normalidade burocrática do seu cotidiano, privando-o de uma liberdade que lhe parecia cada vez mais tangível.

O tempo histórico duplo acontece na Argentina, no século XX, durante as prévias das eleições em que Perón se candidatava à presidência: “e me pergunto sem muito entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Perón ou em Tamborini” (CORTÁZAR, 2002, p. 205) e na França, no século XIX, durante a Guerra Franco-Prussiana. O escritor cita as passagens do tempo, de forma indireta, lembrando o cheiro agradável do café e a repulsa à cerveja:

Quando tornei a atravessar o Pasaje Güemes (foi realmente na época da ilha? Acho que misturo dois momentos de uma mesma temporada e na verdade pouco importa) foi em vão que invoquei a alegre bofetada do café, seu cheiro pareceu-me o costumeiro, em troca reconheci aquela mistura doce e repulsiva de farelo e cerveja choca que parece emanar do chão dos bares do centro (CORTÁZAR, 2002, p. 192).

Na verdade, Josiane não é apenas um passatempo, mas alguém que desperta sentimentos mais profundos. Desejava que o estrangulador tivesse sido punido, numa alusão ao fim da guerra, tendo a certeza de que Josiane estaria segura. Mostra a insegurança de assumir a vida ao lado de Irma, ressaltando que Josiane não cobrava suas ausências. A esse respeito, Câmara salienta que as galerias, uma na França e outra em Buenos Aires, e as mulheres – Josiane e Irma – possibilitam ao narrador viver, em dois mundos, duas realidades distintas.

A dúvida do narrador em permanecer na França ou assumir a pacata vida em Buenos Aires, mesmo tumultuada por conflitos políticos, é destacada por Câmara: “Nesse conto, o tratamento descritivo dos ambientes transforma o espaço físico ambivalente, as duas galerias e o seu “céu de gesso”, numa espécie de protagonista, também, que representa para o narrador o contraponto de sua existência” (CÂMARA, 1983, p. 78). O narrador e o personagem gostavam de viver no submundo, rodeados de prostitutas, galerias pouco recomendáveis, jogo e bebidas, confirmados na lembrança: “e quase sempre o meu passeio terminava no bairro das galerias cobertas, talvez porque as passagens e as galerias sempre foram a minha pátria secreta” (CORTÁZAR, 2002, p. 177-178).

A comparação entre as guerras e a violência nas ruas se destaca, apontando a figura enigmática do sul-americano, o dono do bar, seus fregueses e as demais prostitutas da galérie. Do lado de fora, estão Laurent – o estuprador assassino –, a guerra, a violência nas ruas: “Depois, soube que naqueles dias Josiane não arredava pé da galeria porque era o tempo em que só falava nos crimes de Laurent e a coitadinha vivia apavorada. Parte desse terror se transformava em graça, em gestos quase esquivos, em puro desejo” (CORTÁZAR, 2002, p. 180).

Embora o narrador soubesse dos perigos que aquele submundo apresentava, deixava clara a atração e os sentimentos que o local e as pessoas que o habitavam exerciam sobre sua vida: “outro fato nos aproximou e também nisso tive sorte, porque Josiane gostava das galerias cobertas, talvez por morar numa delas ou porque a protegiam do frio e da chuva” (CORTÁZAR, 2002, p. 181-182).

Para Câmara, o estrangulador foi preso e, posteriormente, morto, trazendo paz ao narrador, o que pode ser observado no trecho: Laurent, o estrangulador de mulheres, fora preso e destruído antes que a galeria se dissipasse, com seu prazer sombrio, para o narrador, que afinal era restituído “são e salvo a meu céu de gessos e grinaldas” (CÂMARA, 1983, p. 78).

Na sequência, a morte do estrangulador é narrada paralelamente ao fim da guerra, com a rendição da Alemanha, comemorada mundo afora ao som de sinos repicando e gritos de vitória da população: “enquanto um enorme nó de gargantas se desmanchava num fim de missa com o órgão ressonando no alto (era um cavalo que relinchava ao sentir cheiro de sangue) e o refluxo os empurrou entre gritos e ordens militares” (CORTÁZAR, 2002, p. 198). Câmara destaca essa passagem comparando-a à vida profissional de altos e baixos do narrador, bem como às terríveis consequências ocasionadas pela bomba de Hiroshima:

Sua sobrevivência ao terror e a execução do criminoso é um fato que se altera com as ameaças da guerra e a sua vida profissional na Bolsa. Somente com a capitulação da Alemanha e a primeira explosão atômica, o narrador, afogado em seu trabalho, volta ao habitual, casa-se com Irma, toma mate e aguarda o filho que irá nascer em dezembro (1983, p. 78).

No final, há entrelaçamento de parágrafos similares que também apresentam duplicidade em relação à dúvida. A história é narrada como um círculo. Precisa ser concluída e retornar ao início para se completar. A linha aparentemente reta da realidade é substituída pela elipse circular – à imagem do mero caracol, secreto de sua essência e voltado para si mesmo. Conforme Cortázar, círculo que é figura e emblema dos contos em geral, que representa o onipresente; é dizer, em todos os lugares ao mesmo tempo sem começo, meio ou fim (CORTÁZAR, 1974, p. 147-163). Os parágrafos que se fecham num círculo são o primeiro, no início do conto, e o outro, no final:

há momentos em que torno a perguntar-me se já não seria época de voltar ao meu bairro preferido, de esquecer-me dos meus afazeres (sou corretor da Bolsa) e, com um pouco de sorte, encontrar Josiane e ficar com ela até a manhã seguinte. [...] e me pergunto sem entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Perón ou em Tamborini, se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio (CORTÁZAR, 2002, p. 177, 205).

A combinação ou entrelaçamento do sonho com a realidade, do desejo e da fantasia, da hesitação e da confiança, de Josiane e de Irma, do personagem e do narrador, são explicados por Câmara: “a personagem-narradora alcança a fusão dos dois mundos, sente o

prazer íntimo da dupla existência, que sequer o terror destrói e regressa ao cotidiano recompensado, talvez apático, mas não infeliz” (CÂMARA, 1983, p. 78).

As dúvidas do narrador entre as duas vidas parecem se dissipar, optando pela realidade, já que, algum dia, em algum momento, todos precisam assumir as rédeas do próprio destino. O título “O outro céu” é explicado pelo fragmento do texto: “falso céu de gesso e claraboias sujas, a essa noite artificial que ignorava a estupidez do dia e do sol lá fora” (CORTÁZAR, 2002, p. 178). O céu que o narrador admirava era aquele que via de dentro das galerias, um céu irreal, fantástico e cheio de imaginação, e não o céu real, iluminado pela luz do dia e aquecido pelo sol.

3.2 AS BABAS DO DIABO

Não há limites entre a realidade e a ficção, quando se trata de contos de Cortázar. A realidade, o irreal, os questionamentos existenciais e o imponderável se contrapõem, passando, muitas vezes, pelo surreal. Em “As babas do diabo”, conto publicado em 1959 na coletânea *As armas secretas*, o escritor se aprofunda em sua tentativa de desvendar os mistérios da mente humana.

A estrutura do texto é complexa, de certa forma estranha e fragmentada, impondo ao leitor uma visão aguçada e sonhadora, a fim de não perder nenhuma peça, sob pena de não conseguir montar o quebra-cabeça que compõe o real e o imaginário. Essa visão estimulante e investigadora desvenda o mistério que produz a descrição de um encontro, alicerçado no gênero fantástico.

Inicialmente, o narrador deixa o leitor confuso, já que introduz o conto de forma irreverente: “nunca se saberá como isto deve ser contado” (CORTÁZAR, 1994, p. 60). Isso vale como alerta ao leitor, sendo estas pistas de que não está se lendo algo comum, com princípio e meio claros e final feliz.

O narrador afirma não saber como vai descrever, “se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada” (CORTÁZAR, 1994, p. 60). O narrador-personagem assume a necessidade que sente em escrever, para expor seus sentimentos e angústias, promovendo uma catarse, antes que morra sufocado por dúvidas e incertezas ou que esqueça o que quer contar. Na observação de Fernandes, “o narrador não só dialoga com outros narradores dentro do conceito de intertextualidade, como também dialoga consigo mesmo dentro da obra” (FERNANDES, 1996, p. 49), fato que pode ser observado no seguinte parágrafo:

Então tenho que escrever. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e vivo) não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, o que tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando quer narrar alguma coisa (CORTÁZAR, 1994, p. 60-61).

Fernandes comenta essa característica, afirmando que “o narrador que mais instiga, provoca curiosidade, é problemático e expressa mais a modernidade é o narrador em primeira pessoa. E, dentro dos narradores em primeira pessoa, o que mais intriga é o narrador que é ao mesmo tempo personagem principal” (1996, p. 106). Essa é justamente a técnica aplicada pelo autor argentino. Ele provoca o leitor, desperta a sua curiosidade, incitando-o à leitura completa da narrativa para desvendar os mistérios e as complexas e emaranhadas etapas que resultarão no desfecho da história. Vale ressaltar que “o narrador em primeira pessoa passa a ser um depoente – de fatos externos, de acordo com a sua visão, e de fatos internos, de acordo com a sua capacidade de autoanalisar-se” (FERNANDES, 1996, p. 107), ou seja, passa a ser testemunha de sua narrativa.

No terceiro parágrafo o enredo é situado, e Paris constitui o espaço da narrativa. Nessa perspectiva, o narrador assume a condição de ser repetitivo e fotógrafo, enquanto cita que há outro. Usando a primeira pessoa, duvida, de maneira indireta, que alguém entenda quem está contando “se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo” (CORTÁZAR, 1994, p. 61). Inicia o conto propriamente dito somente no quarto parágrafo, insinuando uma passagem de tempo entre o real e o imaginário. Em seguida, encara sua rapidez de raciocínio, admitindo que precisa ordenar melhor as ideias para facilitar o entendimento do leitor, sublinhando “vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo” (CORTÁZAR, 1994, p. 61).

Prosseguindo, apresenta o fotógrafo amador, franco-chileno, Roberto Michel, protagonista e narrador imaginário. Neste momento o narrador em terceira pessoa toma forma na narrativa. O duplo se faz presente, porque a história é narrada de duas formas, de dois pontos de vista. O segredo da duplicidade está no início, quando afirma: “eu que estou morto” (CORTÁZAR, 1994, p. 61). O narrador se refere a ele mesmo como “Michel sabia que o fotógrafo [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 63), ou seja, o enredo é narrado por Michel no passado, uma vez que está morto, como se não estivesse vivenciando o momento. É o fantástico empregado para dar vida ao que é irreal, impregnado de ludismo, envolvendo e

despertando a curiosidade do leitor. A teoria postulada pelo narrador é reforçada no momento em que “Michel precisou aguentar minuciosas imprecações” (CORTÁZAR, 1994, p. 69), pressupondo que ele mesmo sofreu a ação. Também são descritas nuvens, pombas, céu, sol, remetendo a um imaginário de alguém que já se foi. Já, em outro trecho, o narrador-protagonista usa o verbo no passado, aplicando a primeira pessoa, como se constata em “quando estava começando a ficar cansado, ouvi [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 69). Como vivo ou morto, Michel narra a história de forma indireta, sem diálogos, mas de maneira objetiva. Como diz Furtado, ao explicar sobre o fantástico, o trecho acima demarca o enredo chamando a atenção do leitor, já que, somente no imaginário, um morto poderia falar ou ter atitudes. (1980).

À primeira vista o conto parece ser constituído por dois narradores distintos que se fundem num só olhar, com a mesma visão do encontro da loira com um menino. É a mesma história, o mesmo fotógrafo, com as mesmas impressões separadas por realidades distintas. Rodrigues (1988) afirma que a representação do duplo pode variar na forma como é apresentado. Os personagens podem ser semelhantes ou iguais aos seus pensamentos e sentimentos. Tanto podem se cruzar, como ser transmitidos um ao outro por telepatia. Os conhecimentos e experiência de um passam ser comuns aos dois. É isso que ocorre nesse conto, com a impressão de se ter dois narradores, dois fotógrafos observando o mesmo casal, mas com visões e entendimentos diferentes.

Quando descreve “descer pela escada desta casa até domingo sete de novembro, exatamente há um mês. A gente desce cinco andares e já está no domingo” (CORTÁZAR, 1994, p. 61), o narrador mostra que Michel está morto, descendo os degraus para chegar a um mundo irreal. Dessa forma, a partir da viagem, ao leitor é apresentado um domingo, uma ponte em Paris. A escada é ponto de ligação entre a realidade e a fantasia, entre o real e o irreal. São duas situações: um fotógrafo morto que conta a história da experiência de um fotógrafo numa praça que, de repente, é ele mesmo. O narrador desvenda os mistérios das coisas e dos seres, apresentando, segundo Pietri, citado por Rodrigues, “mistério em meio a dados realistas” (RODRIGUES, 1988, p. 53).

É importante, diante da análise proposta, conhecer um pouco do enredo do conto, que relata a experiência de um fotógrafo chamado Roberto Michel, que se encontra em uma pequena ilha em Paris. Nessa ilha, sentado no parapeito da ponte, avista um casal que chama muito a sua atenção – ela, loira e bem vestida e ele, um jovem adolescente entre 14 e 15 anos. Michel observa detalhadamente o casal e vê que o jovem está nervoso. Também constatada que há um carro estacionado próximo ao cais. Dentro do carro, é possível ver um homem de

chapéu cinza ao volante, lendo um jornal. Michel continua observando o casal e decide fotografá-los. Ao tirar a foto, assusta o adolescente e a mulher se aproxima de Michel, exigindo o filme. Diz a ele que ninguém tem o direito de tirar fotos sem autorização. Michel se recusa a obedecê-la, por não ter gostado da forma como ela o aborda e, em seguida, acrescenta: “Mas qualquer um que me conheça sabe que, comigo, as coisas têm que ser pedidas com jeito” (CORTÁZAR, 1994, p. 68).

De repente, o fotógrafo vê que o homem de chapéu cinza sai do carro, seguindo em sua direção. Michel se retira rapidamente porque não estava disposto a entregar o filme. Dias depois, em seu estúdio, revela a foto, ampliando-a em tamanho grande e fixando-a na parede. Ao mesmo tempo em que traduz um texto de José Roberto Allende, interrompe o trabalho para captar os detalhes da foto. Segue com a tradução, alternando o olhar a detalhes imaginários da foto. Vê que a mão da mulher se move acariciando o rapaz. Nesse instante, Michel compreende a situação, ou seja, a mulher loira era apenas alguém para atrair o rapaz para o homem do carro. Tal fato pode ser percebido no seguinte fragmento: “o verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já com a certeza de sua obra: não era o primeiro que mandava uma mulher na frente, para trazer-lhe os prisioneiros atados com flores” (CORTÁZAR, 1994, p. 72). A sordidez da pedofilia fica claramente explícita, deixando o narrador abalado. Dessa forma, ele segue o relato fugindo mais uma vez do real, na ânsia de salvar o menino, conforme se constata a seguir: “o resto seria tão simples, o automóvel, uma casa qualquer, as bebidas, as lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno. E eu não podia fazer nada, dessa vez não podia fazer absolutamente nada” (CORTÁZAR, 1994, p. 72-73).

Ato contínuo, a máquina de escrever em que trabalhava cai e o narrador acorda do sonho imaginário. Constata que está no quinto andar do prédio onde mora, ou seja, na vida real e que nada podia ser feito. Percebeu sua impotência: não sabia se devia aceitar o fato de o menino ser entregue ao homem, em troca de dinheiro, ou se tirava outra foto para que pudesse salvá-lo.

Sempre enfatizando duas realidades, antes de encerrar, o narrador desperta a atenção do leitor, retornando ao imaginário. Olha para a foto mais uma vez e vê novamente a mulher e o “homem que me olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos” (CORTÁZAR, 1994, p. 73), numa alusão à morte, ao diabo. Também percebe o rapaz fugindo, e se sente aliviado por ter sido o responsável por salvá-lo. Fazendo uso do fantástico e das metáforas que tanto enriquecem o gênero, ao citar “buracos negros”, o narrador também faz referência à região do espaço do qual nada, nem mesmo a luz, pode escapar. Portanto,

mesmo que Michel quisesse salvar o rapaz, não poderia, porque além de estar morto-vivo, a autoridade e o domínio exercido pelo cáften eram absolutos.

A respeito do título do conto, é preciso que sejam comentados os trechos “perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã” e “mas os fios da Virgem também são chamados babas do diabo” (CORTÁZAR, 1994, p. 69). Tão fantástico quanto inacreditável, por meio de metáforas, o narrador cita a mulher loira fazendo alusão à aranha que as pessoas admiram pela arte de tecer as suas maravilhosas teias. Muita gente sabe que as aranhas, com os seus movimentos e atitudes, demonstram as mudanças do tempo. Hoje, já se conhece perfeitamente a sensibilidade desses aracnídeos perante as variações atmosféricas. Busca-se, desde a mais remota antiguidade, as circunstâncias misteriosas da vida desse animal, alimentando a fantasia, as crenças populares e as lendas tecidas à sua volta.

De acordo com Giordani, dentre os símbolos da aranha estão a capacidade criadora, a agressividade e até a própria morte. Os romanos gostavam de usar aranhas de ouro, de prata ou gravadas em pedras preciosas como amuletos de boa sorte e acharam um motivo para a origem do tecer tão maravilhosamente simétrico; um poeta fez com que a aranha sorvesse um néctar vertido por Minerva, dando-lhe assim um dom que só o homem havia recebido – a faculdade de construir artisticamente (1968, p. 214). Para os muçulmanos, a aranha é, ainda hoje, um animal sagrado digno de veneração, porque segundo uma antiga lenda, foi uma aranha que salvou o profeta, quando este fugia dos seus perseguidores. Assim que ele se escondeu numa cova, a aranha teceu uma teia tão espessa na entrada da gruta, que os perseguidores não o viram. Os alemães acreditavam que a casa em que houvesse uma aranha “cruzeira” não podia ser atingida pelo raio, porque o “martelo” ou signo de Donar – velho deus germânico – que traz nas costas desviava a trajetória do raio. Todas as aranhas, animais consagrados à deusa Freya, significavam sempre qualquer coisa de bom e atraíam a si todas as doenças e febres (CIRLOT, 2005, p. 91).

Durante a Idade Média, a aranha “cruzeiro” significava mau presságio. O povo da época acreditava que o diabo tomava amiudadas vezes a forma de aranha. Quem não quisesse ter sempre a desgraça, devia matar todas as aranhas que visse, sobretudo pela manhã. Os nigromantes juravam que se as deixassem secar, se transformariam em diamantes. Há, ainda, os que acreditam que aranhas dão sorte e que matá-las atrai desgraça. Em alguns países, corre ainda na boca do povo a sentença: “aranhas na coroa nupcial predizem bom matrimônio” (CIRLOT, 2005, p. 90).

Segundo a mitologia grega, a bela Aracne, filha de um tintureiro da Lídia, chegou à suprema perfeição na arte de tecer, vencendo Palas Atenas, filha de Zeus, que era dotada de

grande talento para aquela arte. Enraivecida pela derrota, a deusa destruiu as obras-primas da sua rival. Desesperada, Aracne tentou enforcar-se com o cinto do seu vestido, mas a vingativa Atenas não lhe permitiu o descanso da morte e, valendo-se de bebidas envenenadas, converteu-a numa repugnante aranha, obrigando-a a tecer, dia e noite. (GUIMARÃES, 1972, p. 65).

“Fios da Virgem” é como chamam certos povos do hemisfério norte aos fios prateados que, nos meses de agosto e setembro, adornam as árvores e os arbustos ou cobrem com grossas teias as clareiras dos bosques. Na Argentina, os fios que as aranhas fazem são chamados de fios da virgem e, em alguns lugares do interior, são as babas do diabo. O simbolismo que, na Idade Média, atribuía à aranha a figura do diabo é, portanto, concreto, ratificando o extraordinário e a alusão à morte. No conto, a aranha, na forma da mulher loira, tecia sua teia para caçar o rapaz para o homem do carro ou a morte. Bermejo (2002) comenta que Cortázar entendia que os seres humanos também eram vistos como animais e defendia a inserção deles nas histórias como símbolos de vontade, poder e sexo. Daí o porquê do título “As babas do diabo”.

Em um exercício de estilo, que anos mais tarde seria radicalizado em *O jogo da Amarelinha*, o autor dá à narrativa um caráter caótico e surreal, onde tudo pode ser imaginação ou realidade. A narração vai da primeira à terceira pessoa. Sem aviso nenhum, o narrador muda, e a história adquire novo ritmo. Se, em um dado momento, é Michel quem fala ao tentar provar algumas de suas “teses” a respeito do casal, no parágrafo seguinte, a história já segue em direção contrária, com um narrador onipresente, assumindo a trama. Fernandes afirma que o narrador em terceira pessoa também é provocativo. Trabalha a emoção, buscando-a, provocando-a e expressando-a “de modo diverso porque aí o narrador deseja despertar algum tipo de sentimento no leitor” (1996, p. 106).

“As babas do diabo” é também um conto representativo do conceito de “envolvimento do leitor” – presente na literatura de Cortázar. É praticamente impossível não entrar na história sem se sentir parte dela. O trecho abaixo, retirado do início do conto, dá uma noção de como o narrador se relaciona com o texto e a forma como encaixa o leitor na história:

Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar, e não tenho medo de repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou se isso que aconteceu, ou que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para esta vontade de sair

correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for (CORTÁZAR, 1994, p. 61).

Sobre esse conto, é importante ressaltar os pressupostos de Todorov acerca do fantástico, já citados nesse trabalho, isto é: a facilidade com que Cortázar tinha, de, numa só frase, transportar o leitor do real para o imaginário e vice-versa, fazendo dele um dos maiores mestres do gênero fantástico. Além disso, o duplo aparece constantemente, revestido de personagens, ações, espaços de tempo, cidades, clima, objetos, figuras do bem e do mal. Em “As babas do diabo”, o duplo se revela na figura do fotógrafo; na escada (que transporta o leitor do real para o imaginário); nas máquinas de escrever e fotografar; nas ações – protagonista e testemunha; nas nuvens, ora claras, ora cinzentas; no homem de chapéu cinza, café ou diabo; nas profissões de fotógrafo e tradutor; na incerteza de estar morto ou vivo.

Cortázar também insere nesse conto uma de suas profissões, seus hábitos, educação e características: o gosto pela fotografia e os trabalhos de tradução; os hábitos de passear e fumar, conforme aparece no trecho: “e acendi um cigarro” (CORTÁZAR, 1994, p. 63); a teimosia, ratificada no fragmento: “mas Michel é um teimoso” (CORTÁZAR, 1994, p. 62); a solidão, quando passeia sozinho pelo cais; a insatisfação, quando alguém lhe dirige a palavra de forma grosseira – já comentado.

O emprego de polissíndetos, anáforas e a repetição de palavras (diácope) como recursos estilísticos, conferem ao autor um estilo único de escrever, além de convidar o leitor a refletir não só sobre o enredo, mas também acerca da estrutura semântica do texto, como no parágrafo:

Do garoto recordo a imagem antes que o verdadeiro corpo (isto se entenderá depois), enquanto agora tenho certeza de que da mulher recordo muito melhor seu corpo que sua imagem. Era delgada e esbelta, duas palavras injustas, para dizer o que era, e vestia um casaco de peles quase negro, quase longo, quase belo. Todo o vento dessa manhã (agora soprava de leve, e não fazia frio) havia passado por seu cabelo louro que recortava seu rosto branco e sombrio – duas palavras injustas – e deixava o mundo de pé e horripelantemente sozinho diante de seus olhos negros, seus olhos que caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos no vazio, duas rajadas de lodo verde. Não descrevo nada, na verdade tento entender. E disse duas rajadas de lodo verde (CORTÁZAR, 1994, p. 64).

Cortázar tinha especial habilidade para o emprego de figuras de linguagem (metáforas, hipérboles, prosopopeias, antíteses e paradoxos), características evidenciadas no gênero mágico e maravilhoso. Nesse conto, abusa das figuras, provocando surpresa e deslumbramento no leitor. Dentre elas: “castigando as velhas persianas”, “cavalgando o vento e amigo dos gatos”, “me senti terrivelmente feliz na manhã de domingo”; “estúpida silhueta”;

“íntima pracinha”; “todo o olhar goteja falsidade”; “gatos estremeceadores” (CORTÁZAR, 1994, p. 62-65).

“As babas do diabo” ganhou notoriedade pelas mãos do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que, livremente inspirado no conto, lançou o filme *Blow up* – depois daquele beijo, em 1966. O filme é a fusão de duas histórias: de um fotógrafo, baseado no conto de Cortazar, e na vida do fotógrafo britânico David Bailey. O filme causou polêmica na época em que foi lançado, pois foi o primeiro não erótico a exibir uma cena de nu frontal. Antonioni foi extremamente hábil na organização das imagens, jogo de luz e simbologias, deixando evidente o fantástico também nessa forma de arte. A sinopse do filme mostra a aguçada visão do cineasta:

O fotógrafo da moda Thomas está cansado desse mundo em que belas jovens o seduzem para serem fotografadas na esperança de se tornarem modelos. Um dia, enquanto passava por um parque em Londres, vê um casal e resolve fotografá-los. A moça, Jane, ao perceber que foi fotografada, corre para lhe pedir o negativo das fotos. Thomas se recusa e vai embora. Jane descobre o endereço de seu estúdio e vai visitá-lo, ela o seduz e Thomas lhe entrega outro rolo fotográfico. Ao revelar as fotos, Thomas acaba percebendo que documentou um possível assassinato (BUSCA FILME).

O filme consegue a proeza de traduzir para a tela grande a introspecção narrativa do conto de Cortázar de forma leve e, em algumas passagens, até bem-humorada. Schlaepfer sintetiza o enredo da película:

O filme segue, então, numa sucessão de conflitos expostos de modo lacônico e de olhares fragmentados, gestos e espaços desconectados, que implicam em relações não localizáveis. Do ponto de vista do tempo, essa impossibilidade de um “ver” unificado está reforçada por saltos, bruscas mudanças de ritmo e elipses temporais. O filme mostra, desde o princípio, o olhar do fotógrafo identificado com o objetivo de sua câmera, mas os cortes são feitos de maneira que o espectador não vê o que o fotógrafo vê através das lentes da sua câmera. A montagem substitui os planos do que o fotógrafo vê, pelo próprio fotógrafo vendo (SCHLAEPFER, 2007, p. 96).

Antonioni, indicado para o Oscar nas categorias de melhor realizador e melhor argumento original, trata de forma brilhante temas como ilusão, verdade, mistério e morte, essenciais na literatura do escritor argentino. O cineasta traduz com perfeição a história criada por Cortázar – ainda que sem utilizar os recursos linguísticos tão próprios e caros ao argentino – e dá vida a uma obra que retrata, com bastante fidelidade, os anos 60 ingleses, como um mosaico perfeito da tríade sexo, drogas e rock and roll.

3.3 LA NOCHE BOCA ARRIBA

Esse conto foi inspirado num fato real, ocorrido com o próprio autor. Para poder se sustentar, em abril de 1953, Cortázar adquire uma lambreta como ferramenta de trabalho. O objetivo era agilizar a entrega e distribuição de livros, durante uma parte do dia, enquanto a outra ficava reservada para escrever. “Un accidente ocurrido el 14 de abril de 1953 arrojó como resultado la moto totalmente destrozada y la pierna seriamente dañada. Fue internado en el Hospital Cochin y esta experiencia fue la base de mi cuento ‘La noche boca arriba’” (CORTÁZAR, 2006, p. 72-73).

Vale destacar que, ao tentar publicar o conto, na França, o editor não gostou do final da história, sugerindo modificações. Comentou as possíveis interpretações dos leitores, em função das diferenças na versão do texto (interpretação de culturas), ao que Cortázar prontamente respondeu “no le toca ni um pelo” (CORTÁZAR, 2006, p. 70). O autor disse ainda que se a condição fosse essa, preferia que não fosse publicado.

Nesse conto, de intensa produção fantástica, Cortázar entrelaça duas histórias com cenários, períodos de tempo e personagens distintos. A linha divisória que limita o real e o irreal é onírica, daí o papel do duplo presente na narrativa. Trata-se da história de um homem que sai de um hotel, conduzindo uma motocicleta. Enquanto dirige, desfruta o frescor do vento no rosto e nas roupas, ao mesmo tempo em que aprecia as construções ao longo do caminho, o que demonstra ser bom observador. Repentinamente, uma mulher cruza a rua, embora o sinal esteja verde para o tráfego. Tentando evitar um atropelamento, faz algumas manobras, sem sucesso. O choque é violento, ouve o grito da mulher e perde os sentidos, conforme relatado no seguinte trecho:

Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe (CORTÁZAR, 1993, p. 157-158).

O personagem é socorrido por transeuntes, mas sente fortes dores no braço direito. O homem vê seu braço destroçado e desmaia. Preocupa-se com a mulher atropelada, mas os que o socorrem tranquilizam-no, afirmando que ela sofreu apenas arranhões. Comentam que o impacto foi violento e, por isso, precisa de cuidados especiais. Ao recobrar os sentidos, se dá conta de que está na cama de um hospital, com sede, produzida pela febre alta. Tem consciência de que o levam para a sala de raio X e, em seguida, para o centro cirúrgico.

Não fica claro se o paciente sonha ou se sofre efeitos medicamentosos. Mas essa passa a ser a linha divisória entre o real e o irreal, já que não existe nada tão real quanto um sonho. Desse momento em diante, o motociclista passa por experiências estranhas, envolvendo um índio mexicano asteca, da época pré-colombiana, que carrega um amuleto de proteção. Sente-se perdido e perseguido por uma tribo que quer sacrificá-lo. Mais uma vez, realidade e fantasia se entrelaçam, dividindo-se apenas por uma tênue linha. Apesar de tentar evitar esse pesadelo, descobre que é um índio e que está sendo perseguido. Há claras evidências de misticismo e religiosidade, porque esse era o patrimônio do povo da América, ensinado por Carpentier (1985, [s. p.]). Foi ele quem se aprofundou nos estudos da América, afirmando que quanto mais irreal fosse a narrativa, mais próxima estaria do real. E esse era o objetivo do autor, apresentando duas histórias com espaços e tempos distintos, em que uma delas narra com riqueza de detalhes os hábitos e costumes do povo asteca.

São histórias que se espelham. A leitura do conto desafia o leitor não por sua linguagem relativamente simples, mas pela complexidade do texto, apresentando duas realidades textuais, cada uma delas representada por personagens, tempo e espaço diferentes, que se confundem. Esses entrelaçamentos intelectuais são típicos do realismo maravilhoso, caracterizado pela inserção de elementos improváveis, imprevistos, espantosos, perturbadores, que, entretanto, possam fazer parte do mundo real, como é o caso dos Astecas. As duas histórias ficam mais complexas na medida em que são narradas de forma paralela: um motociclista sofre um acidente e um índio é perseguido para ser sacrificado.

Os relatos têm vários pontos em comum entre as vidas dos personagens: parece um sonho tanto para o motociclista, que se vê como um índio perseguido pela morte, quanto pelo índio, que sonha ser um motociclista. As histórias se mesclam a partir de elementos marcantes: a morte (do motociclista e do índio); os odores (da selva e do hospital); as luzes (das lâmpadas do hospital e da fogueira); a escuridão (vivenciada pelos personagens); o grito (da dor, da consciência de estar vivo e da percepção da morte dos personagens); a cama (do hospital e o altar que serve para o sacrifício); o medo (da cirurgia, da selva, da perseguição e da morte); o instrumento que brilhava (o bisturi e o punhal de pedra); o sangue (do acidente e do sacrifício); de boca para cima (ambos os personagens: um na cama do hospital e o índio no altar do sacrifício).

A história do índio se intercala com a do motociclista por meio de um sonho. É descrito o episódio da “guerra florida”, em que um índio asteca é perseguido por uma tribo inimiga, os Motecas: “La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches” (CORTÁZAR, 1993, p. 162). O índio foge e luta por sua vida, mas ao final é

capturado e arrastado até uma grande pirâmide. Ali um sacerdote o espera com um punhal para sacrificá-lo, já que esse era o rito da tribo: “En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras” (CORTÁZAR, 1993, p. 166-167).

A narrativa do conto acontece na época da guerra florida, disputa “entre povos pré-colombianos que habitavam a região da atual América Central” (ERTHAL, 2009, p. 60). Destaca-se que as guerras desempenhavam importante papel na religião dos astecas, pois os prisioneiros de guerra eram sacrificados nas cerimônias religiosas. Nesse conflito, era mais importante capturar os inimigos e mantê-los vivos do que matá-los. Era costume levarem o inimigo vivo até a capital, entregá-lo aos sacerdotes, que o sacrificavam no altar de uma pirâmide, colocando-o de rosto para cima, a boca direcionada ao alto (ERTHAL, 2009, p. 56-57). Nesse ritual, arrancavam o coração com um punhal de pedra. Para os astecas, o sangue das vítimas era importante porque garantia a energia que o Sol necessitava para cruzar o céu e, com ele, a perpetuação de toda a civilização asteca, abençoada pelos deuses. Como os astecas eram cultos e extremamente hábeis em conquistas, alcançavam com facilidade novos territórios e as guerras se tornaram raras. A solução encontrada pelos sacerdotes para os sacrifícios foi a “guerra florida”, ou seja, torneios organizados mediante regras a serem cumpridas pelos participantes. O resultado era interpretado como a vontade dos deuses (BROWN, 1988, p. 81-108).

O enredo se desenrola no México, tendo como personagem principal o índio. Já no que se refere ao tempo, há uma cronologia claramente descrita: primeiro, ele percebe que está perdido, após é perseguido, capturado, arrastado até a pirâmide e, finalmente, sacrificado. O estilo narrativo é direto e faz com que o leitor compreenda que o protagonista compartilha da sua realidade. O acidente, por sua vez, é um evento da vida moderna que serve apenas como introdução. Observa-se que, durante a primeira noite no hospital, o acidentado, sob efeito de medicamentos, se encontra na selva, perseguido por índios, a caça de homens para o sacrifício:

A tientas, agachándose a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada, dio algunos pasos. Hubiera querido echar a correr, pero los tembladeraes palpitaban a su lado. En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante. – Se va a caer de la cama – dijo el enfermo de la cama de al lado. No brinque tanto, amigazo (CORTÁZAR, 1993, p. 160).

O protagonista vai e vem entre a realidade do hospital e a sua fuga desesperada da morte pelas mãos dos astecas, até que a dimensão sonhada se volta ao real e vice-versa: o protagonista é, na realidade, o índio que é sacrificado, mas que sonhou com o acidente de motocicleta:

Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en al cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas (CORTÁZAR, 1993, p. 166).

Nessa perspectiva, vale enfatizar o que se mencionou no item cujo tema foi o Duplo: é um acontecimento que resulta da interpretação da realidade à luz do sonho e dos processos psíquicos do inconsciente. São dois personagens que se fundem num só ou seria um personagem que assume o lugar de dois? Os personagens se alternam, viajam, trocam de lugar, vivem em outro tempo, deixam de ser o que são para viverem por outro. É preciso atenção e, muito provavelmente, várias leituras para que se compreenda o duplo, dentro do gênero fantástico. “A consciência de si mesmo acaba trazendo a questão do indivíduo bipartido, espelhado” (ERTHAL, 2009, p. 62).

Não causa admiração o fato de Cortázar ter escolhido a civilização asteca como enredo desse conto. As civilizações pré-colombianas, que se desenvolveram antes da chegada dos colonizadores, sempre exerceram fascínio, atraindo interesse e despertando a imaginação de todo o público – culto ou não. Assim como em outras obras, nesse conto, o portenho faz uso de palavras e expressões que remetem a símbolos, dentre eles:

a) a guerra florida: combate entre povos mexicanos, cujo troféu dos conquistadores era a entrega do inimigo ou escravo em sacrifício. Através do sonho, Cortázar mostra ao leitor o propósito daquela civilização em relação às guerras e disputas, dando importância aos sacrifícios humanos. Na visão dos astecas, a vida se renovava em ciclos. Para eles, se os deuses já haviam doado seu sangue para que sobrevivessem, era hora de oferecer sangue para dar continuidade à sua civilização. (BROWN, 1988, p. 81-108). A descrição do sacrifício do personagem principal fornece informações sobre o ritual, as quais promovem o enriquecimento no que diz respeito à aquisição de conhecimentos por parte do leitor.

b) “La noche boca arriba”: se refere à posição em que as vítimas eram oferecidas aos deuses. Eram levadas até as pirâmides, sempre à noite, amarradas sobre o altar, de barriga

e boca para cima. A mesma referência Cortázar faz no início do texto, quando descreve a forma como o motociclista é transportado para a farmácia e depois para o hospital:

Mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmacia próxima, supo que la causante del accidente no tenía más que rasguños en la piernas. “Usted la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado...”; Opiniones, recuerdos, despacio, éntrenlo de espaldas, así va bien y alguien con guardapolvo dándole de beber un trago que lo alivió en la penumbra de una pequeña farmacia de barrio. La ambulancia policial llegó a los cinco minutos, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto (CORTÁZAR, 1993, p. 158).

c) o fantástico, o onírico e o sobrenatural: podem ser evidenciados no trecho: “Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y el nunca soñaba olores” (CORTÁZAR, 1993, p. 159). O personagem principal estava tendo um pesadelo (elemento onírico), ao mesmo tempo em que desmente, por saber que, em sonhos, não sentia cheiros (elemento fantástico). Mais adiante, enfatiza: “Pero no quería seguir pensando en la pesadilla. Había tantas cosas en qué entretenerse” (CORTÁZAR, 1993, p. 163). Esse conto, consoante abordado anteriormente, se encaixa no realismo mágico e maravilhoso, próprio dos povos latino-americanos, ricos em misticismo, bem explicado por Carpentier, em sua viagem ao Haiti. Esse fato se evidencia na menção do povo asteca, seus hábitos, crenças, costumes e rituais guerreiros:

Nada podía ayudarlo ahora a encontrarla. La mano que sin saberlo él, aferraba el mango del puñal, subió como un escorpión de los pantanos hasta su cuello, donde colgaba el amuleto protector. Moviendo apenas los labios musitó la plegaria del maíz que trae las lunas felices, y la súplica a la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas (CORTÁZAR, 1993, p. 162).

d) protesto: simbolicamente, Cortázar, incansável defensor dos menos favorecidos, chama a atenção para os conflitos sociais dos indígenas com a sociedade, o que, até hoje, é facilmente constatado: “El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le salto al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho” (CORTÁZAR, 1993, p. 162). Também faz referência à conturbada vida moderna. As pessoas, preocupadas com seus problemas, deixam de prestar atenção aos fatos cotidianos, como, por exemplo, a mulher, que, abstraída em seus pensamentos, atravessou a rua, embora o sinal estivesse favorável ao motociclista.

Mesmo o enredo sendo fortemente centralizado no protagonista, há personagens secundários nas duas histórias: na vida contemporânea existe a mulher que sofreu o acidente, quatro ou cinco jovens que socorrem o motociclista, o vigilante que o acompanha ao hospital,

as enfermeiras, o atendente da farmácia que lhe dá algo para aliviar a dor, um homem de branco, alto e magro, provavelmente, o médico: “Alguién de blanco, alto y delgado” (CORTÁZAR, 1993, p. 159) e um paciente que estava na cama ao lado. Já na história do índio, aparece o sacerdote que realiza o sacrifício e os índios da tribo inimiga que o perseguem e acabam por capturá-lo: “Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano” (CORTÁZAR, 1993, p. 166).

O elemento onírico é duplo e enfatizado em diversas passagens, dentre elas: “Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas” (CORTÁZAR, 1993, p. 161). Na primeira parte, um indivíduo comum sofre um acidente. Nesse trecho, o narrador brinda o leitor com as qualidades mais evidentes do personagem que, provavelmente, também sejam as suas:

- tranquilo e solidário: mostra-se entusiasmado em sair do hotel para o compromisso marcado e, tão logo sofre o acidente, manifesta sua preocupação com a acidentada;

- pontual e responsável: observa o horário, comentando que chegaria a tempo ao seu compromisso, além de dirigir pela direita, respeitando o semáforo;

- observador: olhou o relógio, desfrutou do sol e do suave vento, percebeu os altos edifícios, seguiu por uma das avenidas principais (menção à Avenida 9 de Julho, à Casa Rosada e ao Congresso Nacional, em Buenos Aires) em horário de pouco movimento; admirou o comércio, suas ricas vitrines e a arborização. No hospital, observa os objetos que o rodeiam: o vaso, as lâmpadas, trinta camas, armários, outros pacientes: “La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco” (CORTÁZAR, 1993, p. 164).

- solitário: estava num hotel, sofre um acidente e é hospitalizado, mas ninguém vai visitá-lo; relembra o acidente, percebe que tem lapsos de memória, mas se sente reconfortado por ter sido socorrido. Comenta: “Y era raro” (CORTÁZAR, 1993, 163). A solidão também faz referência à vida do próprio autor.

Ainda a respeito do motociclista, cabe a menção à fratura do braço e a necessidade de engessá-lo, bem como da febre, o que, aparentemente, faz com que tenha pesadelos e alucinações.

Na segunda parte, o índio está na selva, em local pantanoso, escuro e sem estrelas, impregnado de odores, tendo o cuidado de não se distanciar do caminho. Ouve barulhos, sente medo, segura seu amuleto, pedindo proteção, através de uma oração a “la Muy Alta” (CORTÁZAR, 1993, p. 162). O enredo se desenvolve no período da “guerra florida”, dando

relevância aos sacrifícios humanos. Gradualmente, essa segunda história cresce, tornando-se mais intensa. Os parágrafos desse relato ficam maiores, mas em seguida as duas histórias se misturam na metade de um mesmo trecho, numa frase, até se fundirem numa só. Isto é, a história é apresentada através de um pesadelo, que vê sua realidade se entrelaçando com outra realidade, fora do seu tempo e espaço, quando fecha os olhos, sabendo que não vai mais acordar, que o sonho maravilhoso havia sido o outro, tão absurdo como todos os sonhos (CORTÁZAR, 1993, p. 166-167).

3.4 A ILHA AO MEIO-DIA

No conto “A ilha ao meio-dia”, narrador e personagem se confundem numa só pessoa. A narrativa se concentra em Marini, comissário de bordo, e seu desejo de visitar uma ilha grega, que vê ou acredita ver, três vezes por semana, quando faz a linha Roma-Teerã. O narrador deixa claro, desde o início, o sentimento de “desejo” do comissário. Marini demonstra ter uma vida vazia: “perguntando-se entediado se valeria a pena [...]” (CORTÁZAR, 2002, p. 123). Falta-lhe um objetivo, um propósito para tornar sua vida mais interessante. Olhando rapidamente pela janela do avião, percebe uma ilha pequena e solitária. Como se tivesse uma intuição, a ilha passa a ser seu objeto de desejo. Intuição essa que desenvolve um sentimento de segurança diante do inusitado. Marini quer, precisa e tem certeza de que almeja conhecer a ilha. Intuição e fé terminam por mesclar-se no todo e em tudo que Marini faz, e a ilha passa a ser seu desejo consciente e inconsciente.

Sabe-se que o desejo nada mais é do que um instinto do inconsciente que impulsiona o ser humano. A ambição que estimula o indivíduo a realizá-lo tem como objetivo tornar real o que se tem por ideal. Aventurar-se em prol de conquistas mostra autenticidade em relação àquilo em que se acredita, ama e respeita. A busca exige tenacidade, determinação, foco, espírito aventureiro e muita fé. Todas essas características capazes de não desviar o indivíduo de seu caminho, quando se propõe a alcançar um objetivo, mostram-se explícitas no comissário, já que, desde a primeira vez que vê ou imagina ter visto a ilha, coloca-a como objeto de desejo de seu inconsciente. Marini faz referência à praia, ao litoral, às montanhas, à mancha cor de chumbo, em visões parciais, até a ilha estar visível (a ele e ao leitor), por pouco tempo. O narrador contextualiza o cenário de acordo com a visão do personagem “até sua configuração integral e seu domínio sobre Marini” (PASSOS, 1986, p. 47). Personagem e leitor têm a mesma visão da ilha e, segundo Passos, nesse caso, o desejo só

se realizará por força da linguagem utilizada por Cortázar. Ainda quanto à intuição e ao desejo de Marini, Passos apresenta a seguinte explicação:

Desejo e figuras penetram e constroem o conto de modo lento e a tal ponto abrangente que, no final, a ilha passa de objeto desejado a sujeito: sintaticamente, ela ocupará a função do sujeito e Marini será o objeto da oração que conota a realização enganosa de busca da personagem: ... la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidad que no era capaz de pensar o de elegir [...] (PASSOS, 1986, p. 47).

No final do segundo parágrafo, o narrador ressalta o “desejo” de Marini de rever a ilha: “salvo, talvez, o desejo de repeti-la” (CORTÁZAR, 2002, p. 125). No mesmo trecho, deixa claro o aspecto fantástico, oscilando entre o real e o sobrenatural, além do elemento onírico: “Nada disso fazia sentido, voar três vezes na semana ao meio-dia, sobre Xiros, era tão irreal como sonhar três vezes por semana que voava ao meio-dia sobre Xiros. Tudo era falso na visão inútil e repetida” (CORTÁZAR, 2002 p. 125). Se tudo era falso e inútil, então não existia! Mas o quê não existia? O desejo ou a ilha? É o real que se funde com o irreal e o elemento onírico destaca diversos acontecimentos até Marini chegar ou não à ilha, ou apenas ser o único que resiste ao acidente e imagina salvar passageiros, antes de cair morto. Se a visão é inútil, certamente não existe, deixando claro que a ilha era apenas um desejo de fuga da vida entediada do seu inconsciente, ou seja, fantástica. Todorov (2008) sublinha o fantástico, apresentando-o como tudo o que é incerto entre o real e o irreal.

A demonstração da fuga ocorre quando não assume a paternidade da criança que Carla esperava. Simplesmente aceita a decisão dela e envia dinheiro: “Carla acabava de escrever-lhe que decidira não ter o bebê, Marini lhe mandou dois ordenados (CORTÁZAR, 2002, p. 127). Acredita-se que essas fugas sejam elementos reiterativos na obra de Cortázar, visto que aparecem também em outros contos, como no caso de “A casa tomada”, “O outro céu”, em que se aventura pelas galerias para fugir do cotidiano vivido ao lado da noiva Irma. Muito provavelmente, representações da revolta e da inconformidade que sentia, quando criança, pela separação dos pais, levando-o a viver uma vida solitária e reclusa, na companhia da mãe, da irmã, da prima e da avó. “Dura experiencia que tendrá como consecuencia una infancia de chico enfermizo asmático, encerrado, casi exclusivamente lector. A partir de esse momento, vive con su madre, sua abuela materna, una prima de la madre y su hermana Memé” (CORTÁZAR, 2006, p. 12).

A palavra “falso” remete a várias situações da vida de Marini, dentre elas, o pouco interesse que sentia em atender os passageiros: “respondou a [sic] americana com um falso

interesse”; o sorriso forçado que expressava aos passageiros, quando era solicitado a servir e a falsa visão da ilha, já que não fica clara a sua existência: “Começou a abrir a lata de suco e ao erguer-se a ilha desapareceu da janela: sobrou apenas o mar” (CORTÁZAR, 2002, p. 123-124).

Ainda que a particularidade do conto consista no desejo de Marini conhecer pessoalmente a ilha, o narrador acresce elementos e personagens secundários, alguns sem muita ênfase, mas que ilustram e esclarecem a narrativa, tais como:

a) a passageira americana: “uma americana entre muitas” (CORTÁZAR, 2002, p. 123) citando uma passageira;

b) moças: “as moças sempre pareciam estar felizes” (CORTÁZAR, 2002, p. 124), numa referência às colegas comissárias;

c) menino que perde a colher: “enquanto ajudava um menino que havia perdido a colher” (CORTÁZAR, 2002, p. 124), outro passageiro;

d) radiotelegrafista: “um francês indiferente” (CORTÁZAR, 2002, p. 124), atribuindo a ele um adjetivo de pouco interesse. Como o autor morou em Paris, na condição de exilado, pergunta-se se não seria essa sua percepção do povo francês, por se sentir solitário naquele país. Também emprega um adjetivo pouco qualitativo ao geógrafo, caracterizando-o como uma pessoa “vaga”: “Tinha no bolso um livro onde um vago geógrafo [...]” (CORTÁZAR, 2002, p. 125);

e) o avô e o irmão: o autor-personagem mostra uma ligação afetiva com a família, quando comenta sobre as “dores de garganta inexplicáveis” (CORTÁZAR, 2002, p. 126), demonstrando sua preocupação com o bem-estar físico de sua avó e sua irmã, ao mesmo tempo em que dá pistas sobre o ferimento de Marini que, ao final, leva-o à morte;

f) Carla: provavelmente uma namorada que engravida de Marini, mas que opta pelo aborto e acaba se casando com um dentista, desistindo do comissário. Marini demonstra não se abalar com o fato, tanto que apenas envia dinheiro a ela. O paralelo com a vida real de Cortázar se esclarece no seguinte comentário: “Sus relaciones con los otros, con el amor, con las mujeres, se modifican. Son años de numerosas y secretas (aunque comentadas entre los amigos) aventuras” (CORTÁZAR, 2006, p. 107);

g) Mário Merolis: pessoa que empresta dinheiro a Marini para a concretização do seu sonho. Sobre esse particular, o capitão reformado do exército, Pereyra Brizuela, exerce forte influência na vida de Cortázar enquanto incentivador de estudos e leitura, além de representar o papel de pai, que o autor havia perdido: “En cierto modo, el hombre también se hizo cargo espiritualmente de esa familia sin hombres que era la de Cortázar, y de esse chico

sin padre, en quien había descubierto una gran inteligencia y avidez intelectual” (CORTÁZAR, 2006, p. 17);

h) Tânia, Lúcia Felisa, Giogio, White: colegas de profissão que, de alguma forma, colaboraram para que seu sonho se concretizasse. Observa-se uma particularidade no que se refere a Tânia. Na primeira vez em que cita seu nome, ela parece ter alguma ligação afetiva com Marini, além da profissional, conforme aponta o grifo: “Começou a chover em Roma, Tânia continuava a esperá-lo em Beirute, havia outras histórias, sempre parentes ou dores” (CORTÁZAR, 2002, p. 126);

i) Klaios e seus dois filhos, um deles chamado Ionas, que têm papel fundamental no desfecho da história. Marini conhece melhor a ilha e aprende grego com Ionas e, em troca, ensina-lhe italiano: “Enxugando-se na areia, Ionas começou a dar nomes às coisas. “Kalimera”, disse Marini, e o rapaz riu até se dobrar em dois. Depois, Marini repetiu frases novas a Ionas, ensinou palavras em italiano” (CORTÁZAR, 2002, p. 130). Aqui também há referência à vida pessoal de Cortázar. Por volta de 1937, conhece Maria de las Mercedes Arias, professora de inglês, que o ajuda a interpretar os poetas ingleses. Como Mercedes também é apaixonada por jazz, aceita ler tudo o que Cortázar escreve:

Mantienen largas charlas en los recreos, reflexiones propias de jóvenes que empiezan a vivir y se cuestionan la amistad, se preguntan si la distancia termina con los vínculos afectivos, si la muerte es algo que definitivamente aleja a los seres o los reemplaza por otros seres ideales que parecen estar más vivos que sus originales (CORTÁZAR, 2006, p. 28).

Há, ainda, na narrativa, um chefe e duas secretárias, professor Goldmann; irmã de Carla; garota de cabelo ruivo; pescadores e as duas mulheres que viviam na ilha: personagens rapidamente citados, sem muito destaque.

O desejo de conhecer a ilha faz com que Marini procure registrá-la como garantia e prova de sua existência. Tira uma foto, mas não fica clara. “Certa vez, tirou uma fotografia de Xiros, mas saiu escura” (CORTÁZAR, 2002, p. 127). Mais adiante, pensa em filmar a paisagem, “mas preferiu economizar o dinheiro da máquina” (CORTÁZAR, 2002, p. 128).

Esse impasse é abordado por Passos, considerando a improvável existência da ilha: “funcionalmente, porém, a impossibilidade de registrar ou reproduzir a imagem obsedante coloca em dúvida, de novo, sua existência como realidade referencial” (PASSOS, 1986, p. 48).

O fato de algumas vezes Marini não ter uma visão completa da ilha e, portanto, não satisfazer o desejo de alimentar seu ego, fazia-o sentir-se desprezado, colocando em dúvida sua inteligência e capacidade de concretizar seu desejo: “Quando faltavam as redes Marini sentia como que um empobrecimento, quase um insulto” (CORTÁZAR, 2002, p. 128). “Não seria fácil matar o homem velho, mas ali no alto, tenso de sol e espaço, percebeu que a empresa era possível” (CORTÁZAR, 2002, p. 131). Nessa frase, Marini admite dois fortes sentimentos: o desejo de ficar na ilha e a dificuldade em abandonar a vida que levava. Dá ênfase ao homem velho, não no sentido de velhice, enquanto Marini parece ser um jovem adulto, pontuando a duplicidade. Em “que a empresa era possível”, registra a possibilidade de concretizar seu sonho. As cores são usadas metaforicamente e são bem explicadas por Passos:

O frequente apelo a impressões cromáticas com o objetivo de descrevê-la [a ilha] corrobora essa dúvida. Metaforicamente, ela é uma “tortuga dorada”, sua orla é de um “blanco” deslumbrante, a provável presença de uma casa se insinua como uma “mancha plomiza”, o mar como um “verde” interminável, o promontório do norte como uma “mancha verde” e um pescador como um ponto “preto”. Se, de um lado, a distância e a velocidade parecem sugerir tais impressões, não se pode ignorar a significativa escolha dos termos que a reproduzem, certamente responsáveis pela hesitação do leitor (PASSOS, 1986, p. 48).

A morte de Marini se concretiza muito antes do final da narrativa, dando pistas do desfecho final e expressando a certeza de que não sairia mais da ilha: “[...] voltou para o mar aberto, abandonou-se de costas, aceitou tudo num só ato de conciliação que era também um nome para o futuro. Soube, sem a menor dúvida, que não deixaria a ilha, que de uma ou de outra maneira, nela ficaria para sempre” (CORTÁZAR, 2002, p. 130).

Marini, inconscientemente, morre e é enterrado na ilha. Dentro do fantástico, o narrador, por meio do uso de metáforas, prevê a irrealidade para concretizar um ato real. O avião sofre uma pane no motor, provoca um zumbido, muda o som das turbinas e cai no mar verticalmente. Marini sente o impacto e “deixou-se cair de costas entre as pedras quentes” (CORTÁZAR, 2002, p. 131). Marini é jogado para fora do avião: “Desceu correndo pela colina, batendo contra as pedras e rasgando o braço nos espinhos” (CORTÁZAR, 2002, p. 131-132). Boiando no mar, em estado de semiconsciência, vê destroços do avião e até de uma caixa de papelão flutuando, mas é profundo o ferimento na garganta e nada mais resta, a não ser se render, entregando-se à morte: “[...] estendendo-o na areia, olhou o rosto cheio de espuma onde a morte já estava instalada, sangrando por uma enorme ferida na garganta [...] o cadáver de olhos abertos era a única coisa nova entre eles e o mar” (CORTÁZAR, 2002, p. 132-133).

As “dores de garganta inexplicáveis” e “sentir o frio cristal como o limite do aquário” (CORTÁZAR, 2002, p. 126, 128) são pistas indelévels da morte que se aproxima. No fantástico imaginário, o narrador antecipa ao leitor que Marini morrerá no mar, com um corte na garganta.

O duplo é representado no contraste das imagens visuais, com a presença do branco (“branco deslumbrante”, “franja branca”) e do preto (“negro”, “ponto preto”), confirmando a ambiguidade e, portanto, a incerteza da existência da ilha. O branco representa todas as cores, enquanto que o preto é a ausência delas, “sensações visuais desprovidas dos raios de luz decompostos que produzem as cores. Ambos são, desse modo, absolutos, determinados pela ausência de ‘matéria’ corante” (PASSOS, 1986, p. 48). Com o emprego de metáforas, é sugerida “a possibilidade da inexistência da ilha” (PASSOS, 1986, p. 48). Da noite para o dia, das trevas à luz, do branco ao preto, do conhecido ao desconhecido. “O jogo cromático assinala [...] a duplicidade” (PASSOS, 1986, p. 48). Outro elemento que remete ao duplo é a imagem da ilha com formato de tartaruga. A primeira definida como uma porção de terra cercada de água por todos os lados; já, a segunda, um animal anfíbio: “[...] a ilha tinha uma forma inconfundível, era como uma tartaruga que mal acabasse de tirar as patas de dentro d’água” (CORTÁZAR, 2002, p. 124). Os principais meios de transporte citados no conto, avião, movimenta-se no ar; e barco, no mar – referenciais de duplicidade que remetem à realidade e ao imaginário. Marini era comissário de bordo. Dessa forma, a realidade residia no avião, mas toda a fantasia que girava em torno da existência da ilha e o meio de transporte que usou para chegar até ela passam pelo irreal. Passos faz um comentário sobre a duplicidade quanto ao nome do comissário e o do amigo que lhe emprestou dinheiro para a concretização do seu sonho:

Marini, comissário de bordo, busca um “outro” Marini, sujeito de sua “mise en scène”, ligado a uma “outra” vida: a aquática. Os elos metafóricos de seu nome (Marini: do mar) e de Mário Merolis (Mero: tipo de peixe/lis), o amigo que lhe permite apressar a viagem, destacam essa publicidade básica, confirmada pela falta de interesse em relação aos fatos do cotidiano, o que contrasta com a obsessão pela ilha. Análoga ao comissário, esta tem seu perfil traçado graças à lúdica oposição terra-água. Observada do ar, ela se concretiza no mar, como um pequeno ponto, distinto do sólido e uno continente. (PASSOS, 1986, p. 49).

Esse comparativo do nome fornece boa base para melhor entender o que é real e o que Cortázar apresenta dentro do gênero fantástico. Fica clara a profissão de Marini e a viagem de avião, mas a existência da ilha e toda a narrativa que a envolve é absolutamente fantasiosa. O duplo se manifesta também entre as cidades de Roma e Teerã. A primeira se

localiza no ocidente, enquanto que a segunda é no oriente. Para que o leitor melhor entenda a narrativa, desvinculando-o de tempo e espaço é que o narrador faz uso do duplo registro, conforme explicava Câmara (1983).

Nesse conto, o narrador apresenta Marini com desejo, sonho de conhecer a ilha, ou seja, o personagem “tem sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para o outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro” (RODRIGUES, 1988, p. 44).

A dilatação do tempo que se desdobra entre o tempo que transcorre no avião e o tempo em Xiros acontece na forma de um jogo, impondo a presença do fantástico. O avião é o presente e a ilha o sonho futuro. O dia a dia de Marini – trabalho, amor, família, possível paternidade – é o presente, que se torna irrelevante em relação ao desejo de conhecer a ilha. Por outro lado, a ilha, embora irreal, fantasma, se sobrepõe ao cotidiano.

3.5 TODOS OS FOGOS O FOGO

Seguindo seu estilo de produção literária, em “Todos os fogo o fogo”, Cortázar envolve o leitor em duas histórias de triângulos amorosos intrigantes, cheias de encontros e desencontros, que se entrelaçam numa só peça. Mais uma vez, faz uso de tempos e espaços distintos, obrigando o leitor a concentrar sua atenção na narrativa, para que nenhuma peça do jogo se perca. Também volta a abordar temas históricos com propriedade, tal e qual em “La noche boca arriba”, graças à sua excelente formação intelectual e ao período que se dedicou ao ensino como docente: “tiene com muchas expectativas: ha decidido dejar Buenos Aires y aceptar las dieciséis horas de clase para sostener a su familia. [...] tendrá que enseñar Historia, Geografía e Instrucción Cívica” (CORTÁZAR, 2006, p. 28). Cortázar apresenta a primeira história com narrativa cronologicamente sequencial, ou seja, os fatos relatados têm causa e consequência em sucessão lógica. Na segunda, também sequencial, embora menos enfática que a primeira, brinda o leitor com alguns *flashbacks*. Há repetição de palavras, expressões, situações, hábitos e formas de agir e pensar do escritor, observados em outros contos.

Nas histórias, os parágrafos são intercalados e, em outros trechos, as frases se mesclam harmoniosamente, até se fundirem por completo, disputando um paralelismo cada vez mais impressionante. Para Câmara, cabe um olhar em torno da fusão das histórias, antes mesmo de sua análise, pela inteligência e perspicácia com que é feita essa composição: “Não se trata de uma mera justaposição de duas camadas narrativas” (CÂMARA, 1983, p. 75).

Na primeira história, o leitor é situado na Roma Imperial, na época dos proconsulados, descrevendo o combate de um gladiador com seu oponente. Os personagens principais são o procônsul, sua esposa Irene e o gladiador Marco, por quem Irene sentia atração. O procônsul, já desconfiado da possível simpatia, decide vingar-se, obrigando Irene a presenciar o duelo no anfiteatro: “Eu tinha reservado esta surpresa para você, diz o procônsul. Me garantiram que você aprecia o estilo desse gladiador” (CORTÁZAR, 2002, p. 157). A segunda narrativa se dá em um espaço urbano-interior, provavelmente em Paris, onde também as relações dos personagens formam um triângulo amoroso. Aqui os personagens são Roland Renoir, Jeanne e Sônia, sendo que boa parte da narrativa acontece mediante uma ligação telefônica que Jeanne faz para Roland, entremeada por alguém que dita cifras: “Alô, diz Roland Renoir [...] Sou eu, diz a voz de Jeanne” (CORTÁZAR, 2002, p. 158).

Para que essa análise tenha coerência, passa-se a comentar a primeira história. A cena do combate acontece numa época anterior ao cristianismo. Cortázar não faz referência clara ao local ou cidade em que ocorre a disputa, mas se deduz ser na época das lutas de gladiadores, na região da Roma Antiga. Para este esclarecimento, são apresentadas algumas informações e características desse período, para situar e compreender o conto.

Giordani afirma que os romanos se divertiam participando de solenidades públicas, muitas delas religiosas, festas familiares (casamentos, recebimento da toga viril), banhos públicos, banquetes, além de frequentarem espetáculos teatrais, as competições de circo e do anfiteatro. Inicialmente, os teatros eram de madeira e desarmados após as apresentações. O primeiro teatro de pedra surgiu em 55 a.C., construído por Pompeu. Os jogos que se realizavam no circo e no anfiteatro figuravam entre as maiores atrações da Urbs. (GIORDANI, 1968, 217- 220). No circo aconteciam manobras militares, corridas de cavalos, de carros, pugilatos e corridas a pé. O anfiteatro surge depois do circo, conforme explica Giordani:

O anfiteatro era uma concepção tipicamente romana. Em 59 a.C. o edil Curião, querendo ultrapassar o edil Escauro, na suntuosidade de seus jogos, improvisou uma interessante máquina que, ‘girando sobre rodízios, ora formava hemiciclos distintos, ora juntava todo o público em vasto anfiteatro’. O primeiro anfiteatro de pedra foi construído por Statilius Taurus, amigo de Augusto, no Campo de Marte (1968, p. 220).

Desde então, o anfiteatro tornou-se a paixão dos romanos. O mais célebre deles, o anfiteatro Flávio (Amphitheatrum Flavium), o famoso Coliseu (literalmente “Construção Colossal”), tornou-se o centro de grandes eventos. Sua construção iniciou no governo do

imperador Vespasiano, por volta de 80 d.C., e foi concluída por Tito. Ficava defronte ao “Palácio de Ouro” de Nero, em Roma, e sua capacidade era para 50.000 espectadores. Combates de gladiadores entre si, de homens contra feras e de feras entre si eram os principais espetáculos desses locais. “Os gladiadores eram recrutados entre escravos, entre condenados, entre prisioneiros de guerra e também entre atletas voluntários, que se tornavam profissionais em escolas especiais de gladiadores” (GIORDANI, 1968, p. 220).

Ferreira afirma que os Jogos de Gladiadores tinham estreita ligação com a religiosidade. Oriundos de um ritual aristocrático da sociedade Etrusca, “os combates eram realizados por prisioneiros de guerra próximos às tumbas e serviam como uma homenagem ao morto pela proeminência exercida na comunidade e como forma de apaziguar as divindades” (2009, p. 54). Nos combates, o sangue tinha uma necessidade simbólica de verter, permanecendo enquanto duravam as lutas. Os gladiadores pertenciam a categorias diferentes, de acordo com as armas que usavam e sua maneira de combater.

Analisando as categorias de gladiadores apresentadas por Giordani, se chega à conclusão de que, provavelmente, os personagens do conto sejam um reciário e um gaulês ou mirmilão, embora essa última classificação deixe dúvidas, já que a descrição que o narrador faz da indumentária usada por Marco também se enquadra na categoria de samnitas. A menção de Cortázar ao peixe, porém, faz com que se volte o pensamento para o gladiador gaulês ou mirmilão, uma vez que, em seus capacetes, o desenho do peixe era característico: “[...] o enorme olho de bronze [...]”; “[...] sonhou com um peixe [...]” (CORTÁZAR, 2002, p. 159).

De acordo com Giordani, os reciários eram a categoria mais humilde de gladiadores e seu armamento era precário. “Combatiam nus ou com uma simples túnica, isolados ou em grupos. Usavam uma rede para enlear o adversário, brandiam um punhal e um tridente” (GIORDANI, 1968, p. 220-221). No caso do personagem, o narrador descreve-o como um reciário núbio, isto é, originário da Núbia, região da África correspondente à parte setentrional do Sudão e à extremidade Sul do Egito. Falquete acrescenta que esses homens não usavam nenhum tipo de proteção na cabeça ou no rosto e que lutavam contra os secutores e os mirmilões (2007). Provenientes da Gália (região atualmente da França), os mirmilões ou gauleses usavam capacete, braçal e perneiras, além de observarem práticas de lutas próprias da sua região. (GIORDANI, 1968, p. 221). Tinham como característica o desenho de um peixe (*myrmo*, em latim), no capacete. A espada era curta e o escudo era comprido e retangular. Quando um reciário duelava com um mirmilão, sua habilidade consistia em lançar

a rede para cobrir o adversário pela cabeça, imobilizando-o e, assim, cravar-lhe o tridente. (FALQUETE, 2007, p. 91-92).

As arenas utilizadas para os jogos mantinham um forte traço de religiosidade, pela proximidade com os edifícios sagrados ou por serem anexas aos templos. A abertura dos jogos era feita com procissão solene, similar à cerimônia romana do triunfo, decretada pelo senado aos magistrados que tivessem concluído uma campanha militar com vitória significativa. Os combates eram cercados de rituais e severas regras que ditavam o equilíbrio do combate, deixando evidente a ordem social estabelecida. A audiência era fundamental para a atuação dos guerreiros e a interação destes com a plateia. O desempenho dos gladiadores fundamentava-se na técnica, coragem, habilidade e destreza demonstradas. “Os covardes excitavam a cólera da multidão; para eles, não havia compaixão. Instigavam-nos ao combate com açoites e ferros em brasa, e do anfiteatro partiam insultos e ameaças. Às vezes, o vencedor tinha de enfrentar, um após outro, três ou quatro adversários” (GIORDANI, 1968, p. 221). Os combates também eram promovidos como punição aos criminosos, mantendo significado religioso. O crime exprimia desordem e desonra contra a sociedade, feria a ordem determinada pelos deuses, tornando-se um sacrilégio. Quem se opunha e rejeitava a disciplina era considerado criminoso e, portanto, tinha a vida consagrada aos deuses, podendo ser legitimamente usado nos espetáculos. A morte dos condenados, de caráter exemplar e carregada de simbolismo religioso, tinha o firme propósito de demonstrar a dominação, reforçando, mantendo e ratificando as relações de poder. Para os romanos, a restauração da ordem social só era assegurada através da imputação da pena aplicada publicamente. Ressalta-se que essa prática não tinha conotação sanguinária, sádica ou de adoração à violência. Havia, sim, valorização da arte belicosa, a demonstração da soberania romana sobre os demais povos e o desejo da rendição mediante o sacrifício. (FERREIRA, 2009, p. 56). Por outro lado, os vencedores adquiriam prestígio, recebiam prêmios em dinheiro e, após certo número de vitórias, eram dispensados da arena; se fossem escravos, podiam obter a liberdade. Os espetáculos ganharam notoriedade, aparecendo, inclusive, escolas de gladiadores. Estes podiam ser comprados ou alugados para apresentações em funerais ou festas. “As venationes (caça às feras) eram espetáculos apreciadíssimos. As feras lutavam entre si ou contra os caçadores” (GIORDANI, 1968, p. 221). Havia “animais provenientes de todas as regiões do Império, mas principalmente da África: hipopótamos, rinocerontes, touros, girafas, crocodilos, tigres, panteras, leões” (GIORDANI, 1968, p. 221).

Como monumentos – onde eram construídos os anfiteatros –, representavam a civilização, o poder e o domínio romano sobre uma província. Era a representação da

civilização, da moral, do poder e da hierarquia do Império contra a barbárie. Ratificando essa constatação, Ferreira acrescenta:

Os anfiteatros tornaram-se locais de relacionamento entre os distintos grupos sociais. A ‘obrigatoriedade’ da presença dos cidadãos romanos às arenas, aliado ao prazer proporcionado pelos combates entre homens bestializados, cuja agonia na arena reforçava boa parte dos valores fundamentais sobre os quais os romanos construíram a ética civilizatória: a destreza; a habilidade; a audácia; a prudência; a bravura e o desprezo frente à dor e à morte, como forma de recuperar a honra, foram importantes fatores que possibilitaram a difusão desta prática (2009, p. 58).

No anfiteatro, os assentos eram em mármore e a cavea (escadaria ou arquibancada) era dividida em três partes, capazes de abrigar as diferentes classes sociais: o podium, para as classes altas; a maeniana, para a média, e os portici (pórticos), em madeira, para a plebe e as mulheres, comprovando sua inferioridade. Era fundamental a exaltação ao físico masculino e a vaidade era expressa pelo vestuário e desempenho nas lutas. O pulvinar ou tribuna imperial ficava junto ao podium, demarcada por assentos reservados aos senadores e magistrados. Havia também rampas que facilitavam o acesso e a visualização dos espetáculos, devidamente resguardadas por arqueiros que faziam a segurança, em caso de acidente. Por cima dos muros ainda hoje se vê arabescos que sustentavam uma enorme cobertura que protegia do sol os espectadores e, nos subterrâneos, ficavam as jaulas dos animais, bem como todas as celas e galerias necessárias aos serviços do anfiteatro. (GIORDANI, 1968, 273-275).

Esclarecidos alguns hábitos e costumes da Roma Antiga, retoma-se o conto de Cortázar, apontando antagonismos constatados com base na história dos gladiadores:

- a) o imperador simbolizando poder e virtude, em oposição ao gladiador, homem primitivo, disposto a morrer em nome da honra;
- b) a valorização da ordem social em contraste com o crime e a punição;
- c) a excessiva admiração pelo sexo masculino e suas atribuições físicas em detrimento da mulher;
- d) a glória e fama em contraposição à degradação e infâmia;
- e) os dominadores se opondo aos dominados;
- f) os eventos festivos e pomposos na abertura dos espetáculos, em oposição às aberrações sanguinárias;
- g) o poder do procônsul, demonstrando prazer de ferir psicologicamente Irene, obrigando-a a assistir ao combate, contrastando com a submissão e silêncio da esposa: “Irene não sabe o que vem agora [...] com a indiferença que o procônsul detesta, a aguentar os

caprichos do senhor. [...] Guardiã de seu sorriso, Irene curva a cabeça num agradecimento” (CORTÁZAR, 2002, p. 157).

Contextualizando os opostos citados, é sempre marcante nos contos de Cortázar a capacidade que para expressar o bem e o mal: “[...] a técnica do duplo registro é levada a uma consequência formal extrema” (CÂMARA, 1983, p. 75).

É evidente a transposição que o narrador faz com o leitor, transferindo-o para Roma no período dos procônsules, sem, no entanto, definir com precisão o espaço temporal. Por causa de seu conhecimento acerca das civilizações, leva o leitor ao passado, descrevendo no primeiro parágrafo as atitudes e o comportamento do procônsul e sua esposa Irene, o cenário e o clima da arena, as peças que compunham a couraça usada por Marco, sua entrada na arena e a de seu adversário, bem como a participação dos diálogos de Licas, o vinhateiro, e sua mulher, Urânia. “[...] o procônsul, enquanto levanta o braço, fixa-o no gesto do cumprimento, deixa-se petrificar pela ovação de um público [...]” (CORTÁZAR, 2002, p. 157).

A história tem sequência no terceiro parágrafo, com o sutil limite entre o real e o irreal, vivido pelo personagem Marco. É o elemento onírico sempre presente nos contos de Cortázar: “Na noite da véspera, sonhou com um peixe, sonhou com um caminho solitário entre colunas partidas [...] Um peixe, colunas partidas; sonhos sem sentido claro, com poços de esquecimento nos instantes em que teria podido compreender” (CORTÁZAR, 2002, p. 159). É também nesse trecho que dá mais detalhes do combate, descreve o reciário núbio como um gigante das arenas e sua entrada triunfal pela galeria das feras, fato estrategicamente manipulado pelo procônsul, as apostas que fazem nos lutadores, a ironia do procônsul em relação à esposa e ao espetáculo que havia preparado para ela, a submissão de Irene em relação ao marido, bem como sua atração por Marco.

No quinto parágrafo, acontece o primeiro entrelaçamento arquitetado pelas duas histórias. O período inicia em época contemporânea e retrocede ao Império Romano. Vale ressaltar que esse primeiro cruzamento se dá fazendo alusão ao fogo, conforme destaca Escudero (2002):

‘Ah’, diz Roland, acendendo um fósforo. Jeanne ouve tranquilamente o ruído, é como se visse o rosto de Roland enquanto aspira a fumaça, encostando-se um pouco para trás com os olhos semicerrados. Um rio de malhas brilhantes parece pular nas mãos do gigante preto e Marco tem o tempo exato para esquivar o corpo à rede (CORTÁZAR, 2002, p. 162).

Nessa passagem, há a primeira investida do reciário núbio, a defesa e o ataque de Marco, além dos pensamentos de Irene e Licas a respeito dos erros cometidos por Marco no

ataque. “Ele está perdido. Ele não é mais o mesmo” (CORTÁZAR, 2002, p. 162). No meio do sétimo parágrafo, acontece outro encontro de épocas:

‘O veneno’, pensa Irene, ‘alguma vez encontrarei o veneno, mas agora debes aceitar a taça de vinho, sê o mais forte, espera tua hora’. A pausa parece prolongar-se como se prolonga a insidiosa galeria negra onde volta intermitente a voz longínqua que repete cifras. Jeanne pensou sempre que as mensagens que realmente importam estão, em dado momento, aquém de qualquer palavra; talvez essas cifras possam significar mais, mais do que qualquer discurso para quem as está ouvindo com atenção, assim como para ela o perfume de Sônia, o roçar da palma de sua mão no ombro, antes de partir, foram mais do que as palavras de Sônia (CORTÁZAR, 2002, 165).

Seguindo a narrativa, o leitor é transferido para dentro da arena para que presencie em detalhes as manobras dos gladiadores e os ataques que geram ferimentos. Há três intervenções paralelas: na primeira, a repetição das palavras de Jeanne faz eco fantástico nos golpes desferidos contra Marco; na segunda, a hipocrisia do procônsul lamentando o enfraquecimento de Marco na arena, com a falsa compaixão de Roland em relação a Jeanne; e na terceira, a comparação entre os ruídos da linha telefônica com a rede do reciário núbio. A linha telefônica, que também pode ser chamada de rede telefônica, dá ideia de que Jeanne não consegue se desvencilhar da própria vontade, nem pelo diálogo que insiste travar com Roland, nem pela obsessão de tomar os comprimidos. Ela tenta vencer a morte, se deixando escorregar no sofá, permitindo que o gato brinque com o vidro de comprimidos, mas a rede pesca seu inconsciente, envolvendo-a de forma arrebatadora até a consumação do suicídio. Vale ressaltar que, antes desse último trecho, há outro que merece destaque, conforme explica Escudero (2002): a agonia das vítimas de ambos os triângulos amorosos acontece de maneira simultânea. A voz que articula números serve de cenário para o tenso diálogo entre Jeanne e Roland, mas também mostra a falta de comunicação entre as pessoas: “De muito longe a formiga dita: oitocentos e oitenta e oito. “Não venhas”, diz Jeanne, e é divertido escutar as palavras se misturando com as cifras, não oitocentos venhas e oitenta e oito, “Não venhas nunca mais, Roland”” (CORTÁZAR, 2002, p. 168). Escudero destaca essa parte da narrativa explicando que o símbolo do infinito em matemática é o número oito colocado na posição horizontal. Não é casualmente que a repetição desse número se vincula às palavras de Jeanne: “[...] nunca mais” (CORTÁZAR, 2002, p. 168). Dentre os significados atribuídos ao número oito, citam-se: autodestruição, oposição, justiça com piedade, paixão violenta, imortalidade, castigo. O número 888 simboliza o número sagrado de Jesus no alfabeto hebreu.

Constata-se, ainda, que a luta entre os gladiadores é ferrenha, e Marco consegue nocautear o reciário que, carregado de ódio, revida com o tridente, num golpe certo. A

mescla das duas narrativas é descrita pela morte de Jeanne com a ingestão de comprimidos e a morte dos gladiadores. Irene observa as últimas reações de Marco, tentando arrancar o tridente das costas e, mentalmente, deseja que o procônsul esteja no lugar daquele, ao mesmo tempo em que o gato, que fazia companhia a Jeanne, espera pela carícia. Como Jeanne está imóvel, o gato se afasta. Os gladiadores jazem na arena, vertendo sangue, e os escravos iniciam a retirada dos corpos enquanto o procônsul espera mais aplausos da plateia.

Irene desvia o olhar da arena e concentra seu pensamento no jantar que Licas oferecerá ao procônsul, almejando sua vingança para breve: “[...] um dia, Irene poderá encontrar a maneira de que também ele esqueça para sempre, e as pessoas o considerem simplesmente morto” (CORTÁZAR, 2002, p. 171). Há, nesse segmento, a satisfação de Sônia ter sido a porta-voz do término da relação entre Roland e Jeanne e o desejo de desforra que Irene sente pelo procônsul. O próximo entrelaçamento é marcado pela satisfação do procônsul, deixando a arena, com a certeza de ter atingido seu objetivo, com a morte de Marco. E a felicidade de Sônia por ter conseguido afastar definitivamente Jeanne. No penúltimo cruzar das histórias, Cortázar narra o princípio de incêndio provocado pelo cigarro, no apartamento de Roland, enquanto o óleo que fervia nos depósitos subterrâneos das galerias se propaga e incendeia o toldo que cobre a arena. A morte, que acontece simultaneamente nas duas histórias, constitui a última parte do conto, além dos gritos de Irene e Sônia que se duplicam.

Escudero retoma o início da narrativa para lembrar a incompreensão, a falta de diálogo e os desencontros dos seres humanos, retratados por Cortázar: “‘Sou eu’, diz a voz de Jeanne [...] ‘Sou eu’, repete Jeanne, inutilmente” (CORTÁZAR, 2002, p. 158). Logo adiante, há outro exemplo de falta de diálogo e solidão: “‘Sou eu’, diz Jeanne, mais para ela própria do que para esse silêncio oposto em que dançam, como em um pano de fundo, algumas faíscas de som” (CORTÁZAR, 2002, p. 161). Essa mesma falta de diálogo e solidão se reflete com a personagem Irene: “Como sempre, como desde uma já longínqua noite nupcial, Irene se encolhe até o mais profundo limite de si mesma, enquanto, por fora, concorda e sorri e até sente prazer” (CORTÁZAR, 2002, p. 161).

Destacam-se as pistas, motivos ou antecipações, como sublinha Escudero, do desfecho a partir das diferentes consciências que se expressam no relato: “Irene não sabe o que vem agora e, ao mesmo tempo, é como se soubesse” (CORTÁZAR, 2002, p. 157) e, logo a seguir, a frase reveladora: “[...] sente o sinal da morte que o procônsul disfarçara numa alegre surpresa pública, o sinal que somente ela e talvez Marco podem compreender” (CORTÁZAR, 2002, p. 161). Marco pressente o seu final:

Não precisa pensar, não sabe quase pensar, mas o instinto lhe diz que esta arena é ruim [...] agora sim, aquém de qualquer razão, sabe que o procônsul não lhe pagará em moedas de outro, adivinha o sentido do peixe e das colunas partidas. Ao mesmo tempo, pouco lhe importa o que vai acontecer” (CORTÁZAR, 2002, p.159-160).

Ainda na história do Império Romano, a palavra peixe se repete diversas vezes e, segundo Cirlot, simboliza, entre outras coisas, a liberdade, a mulher e o sacrifício: “en esencia, el pez posee una naturaleza doble; por su forma de uso es una suerte de pájaro de las zonas inferiores y símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra” (2005, p. 454). O peixe é personagem do sonho de Marco e estava estampado no seu capacete – conforme a tradição dos gladiadores gauleses – e ele sabe que sua morte é iminente:

Agachado, pronto para pular, Marco sente na pele, no fundo do estômago, que a multidão o abandona [...] quando já não há tempo para nada, a própria imagem do sonho perante a rede [...] Tudo está ligado, é uma armadilha [...] a morte diante dele que é necessário esmagar (CORTÁZAR, 2002, p. 164-165).

Marco era um gladiador profissional, o que fica explícito no trecho: “Ao mesmo tempo, pouco lhe importa o que vai acontecer entre o reciário e ele, esse é o ofício e a sorte, mas seu corpo continua contraído como se sentisse medo, alguma coisa em sua carne se pergunta por que o reciário saiu pela galeria das feras” (CORTÁZAR, 2002, p. 160). O gladiador fora, na verdade, contratado pelo procônsul para humilhar Irene sem saber, e se coloca frente ao oponente ciente da sua capacidade de lutador. Quando fica imaginando “por que o reciário saiu pela galeria das feras” (CORTÁZAR, 2002, p. 160), o narrador fala da forma grotesca, da corpulência e da bestialidade do reciário, uma vez que este foi preparado para a luta na galeria reservada às feras. Há importantes pontos a se comentar no parágrafo que segue:

Marco não compreenderá, torvo e silencioso e máquina, e seu corpo, que ela desejou em outra tarde de circo (e isso foi adivinhado pelo procônsul, sem necessidade de seus magos adivinhou como sempre, desde o primeiro momento) pagará o preço da simples imaginação, de um duplo olhar inútil sobre o cadáver de um trácio destramente morto por um talho na garganta (CORTÁZAR, 2002, p. 161).

A palavra “máquina” pode ser interpretada de duas maneiras: Marco era uma máquina, alguém treinado especificamente para o ofício e competente no que fazia, mas não era considerado apto para outras tarefas. Já havia vencido outro oponente. “um terceiro, depois, disse-lhe que era irmão de um gladiador morto por ele em Massilia” (CORTÁZAR,

2002, p. 159). Como seu corpo era vigoroso e robusto, atraiu o olhar de Irene. Assim, o procônsul contratou-o como forma de vingança. Atitude um tanto subjetiva, já que não tinha comprovação do fato e nem o texto deixa isso claro. Já o “talho na garganta”, remete o leitor a outros contos de Cortázar, tais como: “A ilha ao meio dia” e “La noche boca arriba”, em que personagens morrem com esse tipo de ferimento.

Retoma-se o início do conto para comentar o conteúdo da segunda história, que não só é narrada independente da primeira, como pode ser lida separadamente, embora seja constante e inesperadamente intercalada com a primeira, causando admiração e estranhamento ao leitor – característica do gênero fantástico. Pode-se afirmar que essa história é contemporânea, porque se passa num apartamento e há outros indícios da modernidade, como o telefone, a linha cruzada, comprimidos, revista de modas, gato, carro.

A narrativa se inicia com um diálogo ao telefone, sublinhando as desavenças e a incapacidade do ser humano, em alguns momentos, de se entender, seja pela defesa de ideias contrárias, incompatibilidade de gênios ou pelos ruídos externos que a vida apresenta às pessoas. No caso, o narrador representa essa falta de diálogo pela linha cruzada que se mistura à conversação entre Roland e Jeanne. Também mostra aspectos de sua vida pessoal: fumante inveterado e amante incorrigível: “O drama, as prováveis ameaças de suicídio, o tédio como ocorreu com Marie José, como aconteceu com todas as que fazem de tudo uma tragédia” (CORTÁZAR, 2002, p. 168).

No terceiro parágrafo, os trechos “Roland disse: ‘Alô’, sua voz meio adormecida, e Jeanne teve, de repente, a sensação de ridículo” (CORTÁZAR, 2002, p. 161) e “aborrecido diálogo até o bocejo” (CORTÁZAR, 2002, p. 167), são indicadores de que Roland (e talvez até o próprio narrador) não se importava muito com o término da relação. Mostra-se displicente e pouco atento ao que Jeanne sente e quer lhe dizer, e ela sabe dessa sua fraqueza, embora, mais adiante, ele afirme para Sônia: “[...] afinal fiquei dois anos com Jeanne e ela é uma boa moça” (CORTÁZAR, 2002, p. 170). Jeanne se mostra realmente abalada com o término da relação e com a indiferença de Roland. Queria, precisava ouvir dele alguma explicação que a convencesse da separação. Como não recebe retorno, reconhece que “talvez essas cifras possam significar mais” (CORTÁZAR, 2002, p. 165), assim como o perfume de Sônia também a perturba. Sônia sabe do trunfo que tem em mãos e faz uso desse poder para afastar Jeanne, deixando de lado qualquer reserva: “[...] mas detesto a dissimulação, prefiro te dizer a verdade” (CORTÁZAR, 2002, p. 165). No gênero fantástico, “o perfume de Sônia também tem sua parcela de irrealidade. O perfume remete a lembranças, boas ou más, assim como expõe a situação do pensamento saturado de sentimentos e nostalgias” (CIRLOT, 2005,

p. 458), dando mais impacto e vigor à narrativa. Para Jeanne, o perfume da rival a deixava mal, lembrava traição, rejeição e indiferença.

“A voz insignificante, que lembra o mundo das formigas, continua seu minucioso ditado sob um silêncio mais próximo e mais espesso” (CORTÁZAR, 2002, p. 166). Nessa frase, o narrador compara a repetição constante dos números com a ordeira e laboriosa vida das formigas, sempre incansáveis em seu trabalho. Para Cirlot, as formigas representam, entre outros simbolismos, a impotência e aspectos da vida capazes de vencer o ser humano. (CIRLOT, 2005, p. 264). Elementos da vida cotidiana dos personagens são representados por metáforas e símbolos que enriquecem o gênero fantástico. Dentro dessa linha, é expressa a impotência de Jeanne, tanto em relação ao rompimento, quanto à sua capacidade de enfrentar a derrota, o que a leva ao suicídio. Além disso, faz associação com a conduta de Jeanne, que praticamente suplica por respostas quanto ao fim do relacionamento e, indiretamente, às demais mulheres traídas, sempre inconsoláveis num primeiro momento.

No conto, as cifras são lógicas, racionais, e as formigas, grandes operárias, são irreais e ilusórias, apenas representativas de atitudes e gestos humanos. Na entrevista a Bermejo, Cortázar esclarece: “Você vê a formiga, um animal social, cumprir tarefas específicas e determinadas com uma habilidade extraordinária e uma completa consciência profissional” (BERMEJO, 2002, p. 47). Acrescenta:

A velha solução, o velho escapismo fala em instinto, uma noção totalmente destruída em nossos dias [...] um animal se move fora do tempo – posto que a história se dá em um contexto temporal –, repete ao infinito os mesmos movimentos, e para quê? Por quê? (BERMEJO, 2002, p. 47).

Com uma habilidade impressionante quanto ao jogo de palavras, o escritor inicia o parágrafo de forma dupla. É preciso ler a frase diversas vezes para que se entenda que quem “aceita indiferente às carícias, incapaz de perceber a mão de Jeanne” (CORTÁZAR, 2002, p. 169), é Roland, e não o gato. É a mão de Jeanne que suplica por ajuda, pedindo socorro a Roland. Há um duplo de personagens animal e humano que se entrelaçam com o aniquilamento de Jeanne. Cortázar transfere a figura e os sentimentos de Roland para o gato, afirmando: “o gato se queixa, petulante” (CORTÁZAR, 2002, p. 169), mostrando que, muito provavelmente, quem estava insatisfeito e se queixava era Roland, ao ponto de se envolver com Sônia. Segue com o texto: “depois cai de costas” (CORTÁZAR, 2002, p. 169), mostrando que Roland saiu, deu as costas para Jeanne para não voltar mais. Na verdade, Roland era uma pessoa que gostava de receber carícias e esperava atitudes e iniciativas da

companheira. Como Jeanne morre, seus dedos não se movimentam mais. O gato se afasta. Ainda de forma duplicada, o narrador explica que Jeanne estava cansada daquela situação, esperando de Roland alguma atitude, mas ele se fazia de esquecido e cochilava. É a falta de diálogo, a fragilidade humana, que se faz presente nos indivíduos, levando as pessoas a julgarem ou tomarem atitudes impensadas. De forma extraordinária, insere o gato na narrativa como símbolo das trevas e da morte. Esse animal é que fazia companhia a Jeanne e recebia o carinho e a atenção na ausência de Roland. Simbolicamente, com a morte de Jeanne, o gato cumpre seu papel fantástico. A nova companheira, Sônia, se adianta e comunica a Jeanne que ela é, agora, a única, deixando Roland indignado. Ele entendia que aquela deveria ter sido uma atitude masculina, mas ao mesmo tempo agradece indiretamente, por tê-lo poupado de enfrentar a situação, pois achava Jeanne ingênua, fato que o aborrecia.

O novo casal se aproxima, buscando a fuga da culpa no cigarro e no sono; procura o aconchego, apoiando-se psicológica e mutuamente, na certeza da consciência tranquila “num sono pesado e sem imagens” (CORTÁZAR, 2002, p. 171-172). No final, a fumaça sufoca, e o casal grita, já sem forças. O fogo toma conta do apartamento. Os bombeiros chegam e o tenente alerta o grupo; “Vai ser difícil, temos vento norte” (CORTÁZAR, 2002, p. 173).

Chamam a atenção as expressões “Estação do Norte” e “vento norte” (CORTÁZAR, 2002, p. 164, 173). Carregado de duplos, esse conto cativa quem o analisa. Dentro do gênero fantástico, é capaz de criar e desenvolver situações totalmente inusitadas. Estação Norte (Gare Du Nord) é uma estação de trem de alta velocidade, considerada um dos símbolos nacionais da França; já o vento norte é o mais forte, de maior velocidade, ratificando o paralelismo que o narrador faz com duas expressões distintas, mas que remetem à velocidade.

Escudero (2002) considera que os pontos que unem as duas histórias se tornam mais claros se forem considerados alguns dos muitos símbolos atribuídos ao fogo: energia espiritual, essência da vida, poder, guerra, paixões proibidas, destruição, purificação, dentre outras. O fogo era considerado por muitas culturas antigas como o mais nobre dos elementos e foi venerado em quase todas as mitologias: a persa, a grega, a romana, a asteca. Conforme a autora, o fogo é destruidor, mas tem a capacidade de dar origem a uma nova sociedade. Levando-se em conta as conotações atribuídas ao fogo, o título desse conto poderia ser “Todas las pasiones, la pasión” ou “Todas las destrucciones, la destrucción”. De acordo com Heráclito (filósofo pré-socrático), consoante aponta Cirlot, o fogo é um “‘agente de transformação’, pois todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam” (2005, p. 258).

Como agente de transformação, o fogo renova, porque também representa o germe que reproduz vidas sucessivas, estando associado à libido e à fecundidade. No conto, dentro da realidade sinistra e fantasiosa, o fogo demonstra o poder do procônsul e a força dos gladiadores, bem como a atração que Irene sentia por Marco. Depois o anfiteatro queima, mostrando a destruição e a extinção do poderio e daquele tipo de luta. Já o fogo que assola o apartamento de Roland extingue a paixão proibida e a libido. O fogo destrói e purifica em ambas as narrativas, que se unem em histórias paralelas e se enlaçam gradativamente até se justaporem. As histórias diferem em tempo, espaço e tema, mas, sem dúvida, é através do fogo da paixão e da purificação que chegam a um mesmo final de destruição.

Neste conto, o fantástico se instala na duplicidade dos espaços narrativos, apresentando desdobramentos nos personagens e nas situações. São duas histórias de disputas e desentendimentos com fins trágicos, já que, muitas vezes, as paixões acabam em destruição e morte. Segundo Câmara, “a anatomia do destino se sobrepõe às medidas de tempo e espaço num entrelaçamento em cadeia de acontecimentos dramáticos simultâneos” (1983, p. 74). O modo como o fantástico é construído causa surpresa ao leitor, uma vez que ora a narrativa se passa no Império Romano, ora na Paris moderna – ratificado por Todorov (2008). Para esse estudioso, há duas condições para o fantástico existir: a hesitação do leitor e a maneira como este interpreta a história. O que o narrador faz é projetar dois tempos, sendo um deles a representação do mundo ideal, sonhado ou almejado pelo personagem principal, manipulando psicologicamente o leitor. Câmara acrescenta: “o tempo seria um dos elementos, ou uma das substâncias que o autor manipula no laboratório central da ficção. Negá-lo ou aceitá-lo fica na dependência da mistura, da resultante ‘química’. Cada conto conhece a sua face própria, tem a sua sobrecircunstância temporal” (1983, p. 74-75). Para criar o fantástico, há subversão da ordem, quebra de paradigmas no tempo, no espaço e na linguagem. O entrelaçamento ocorre em vários momentos e de diversas formas, sendo o espaço e o tempo exemplos dessa união, além da fumaça e o fogo, os animais (as feras, peixe, gato e formigas), a rede do reciário e a telefônica.

No mundo imaginário, qualquer modalidade de tempo pode existir, desde que a linguagem empregada acompanhe o discurso. A mesma condição se impõe ao espaço. Essas técnicas, porém, não são seguidas por Cortázar neste conto: seu estilo era peculiar. Ou seja, somente ele era capaz de exteriorizar o fantástico como produto da percepção interna do personagem ou narrador. A mesma técnica foi empregada no conto “La noche boca arriba”, caracterizado por um tempo contemporâneo e o do período dos Astecas. Quanto ao autor, reforça-se a solidão, a identificação com as minorias sociais, com ênfase para os notívagos,

apreciador do tabaco, da história, da música e da literatura. Características intrínsecas que pareciam perturbá-lo. Para exorcizá-las, transformava-as em contos fantásticos, maravilhosos e sinistros, sem seguir as técnicas ditadas por estudiosos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto é um gênero que cresceu muito lentamente. Foi transmitido de forma oral, de geração em geração, até alcançar a forma escrita a partir do século XVI. A concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito ou impressão total são algumas de suas propriedades. Na América Latina, o conto começa a ganhar notoriedade e dedicação dos estudiosos somente depois do desenvolvimento de uma cultura própria, autônoma.

No século XX, o conto amadurece, ganha enfoques de modernidade e acaba ocupando as páginas dos jornais e revistas, graças ao avanço da industrialização, conforme declara Hohlfeldt: “pode-se verificar que, na evolução do conto, há uma relação entre a revolução tecnológica e a técnica do conto” (1988, p. 18).

O contista mais destacado na América Latina, sem dúvida, foi o argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), que inovou não só a linguagem, como a técnica narrativa, atraindo vários seguidores. Borges era um estudioso das enciclopédias e, com elas, ampliava sua visão de mundo. Além de Borges, escritores que viveram do México ao Uruguai, tais como Roberto Arlt, Rodolfo Bioy Caseres, Miguel A. Asturias, Arturo U. Pietri, Alejo Carpentier, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Agustín Yáñez e José Revueltas apresentaram ao mundo a força e a riqueza da literatura latino-americana. São esses escritores os precursores da literatura fantástica e dos gêneros dela advindos.

Mais ou menos a partir da década de 60 (século XX), outros notáveis nomes da literatura se somam aos anteriores: Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mário Vargas Llosa, José Donoso, Augusto Monterroso, José Lezama Lima, Mário Benedetti e João Guimarães Rosa. Dessa época é também Júlio Florêncio Cortázar (1914-1984), discípulo de Jorge Luis Borges, mas que sofreu influência de outros autores, como Lucio V. Mansilla, Roberto Arlt, Hugo Vast, Júlio Verne, Virgínia Woolf, Cocteau, Mallarmé, Lautréamont e, inclusive, Edgar Allan Poe, de quem foi tradutor. Homero, Garcilaso, Dickens e Keats são alguns dos escritores clássicos cujas obras influenciaram Cortázar. Sobre a influência de Borges, dizia que o conterrâneo o ensinou “a ser econômico. Ou seja, não escrever ‘duro’, mas ‘conciso’. [...] E somo a isso tudo o que poderíamos chamar de noção estrutural do conto, que coincide com minha noção estrutural da língua” (PREGO, 1991, p. 55).

Como se pode verificar, a construção do fantástico nos contos de Cortázar é peculiar, uma vez que sua obra dialoga com o realismo mágico e o real maravilhoso, característicos dessa região cultural.

Em se tratando de Cortázar, não há como afirmar que conto pertence somente ao mágico, maravilhoso, fantástico, assim como a alusão de cada um ao duplo de uma só forma. Suas narrativas são, na maioria, uma combinação de gêneros, e ele mesmo não sabia como classificá-las. Cortázar desenvolveu um estilo particular de narrativa, quase sempre entrelaçado, carregado de figuras de linguagem, repleto de referências históricas ou cotidianas e finais surpreendentes. O autor mostra lugares diferentes num mesmo espaço de tempo, de forma que a ordem cronológica perde a razão de existir e as histórias se entrelaçam, como no caso de “Distante”, em que uma parte da história se passa na Argentina e outra em Budapeste e, ao final, a personagem Alina se funde em Lejana a partir de um abraço, o que deixa dúvidas de sua real existência.

Quando escrevia, rompia barreiras, abstraía e, como ele mesmo confessava, sua consciência sofria alterações. O rompimento de barreiras de que se comenta pode ser exemplificado como uma viagem pelo túnel do tempo, em que narrativas contemporâneas se mesclam com o passado histórico. Cortázar era irônico e desafiador em se tratando de tempo. Os personagens vivem simultaneamente em tempos e espaços diversos. Vale pontuar o reconhecimento do autor sobre problemas de ordem psíquica, levando-o a alterações de consciência. (BERMEJO, 2002, p. 119). O autor não se preocupava com a imortalidade, mas reconhecia: “isso é o que condiciona a maioria dos meus contos” (PREGO, 1991, p. 59).

Cortázar deixava as ideias fluírem naturalmente, sem censura: “ao escrever contos, sempre me sinto um pouco como um médium; vejo as frases nascerem com uma certa independência de minhas decisões, como se estivessem sendo ditadas por alguém” (BERMEJO, 2002, p. 118). A inspiração vinha de animais, pois tinha fascínio por eles, especialmente, mamíferos e insetos, usando-os em suas narrativas de maneira expressiva. Essa predileção se comprova em “Bestiário”, com o tigre que ronda a casa. Em “Verão”, “o cavalo que luta para entrar na casa condensa os meus próprios fantasmas” (BERMEJO, 2002, p. 119). No conto “O outro céu”, “As babas do diabo” e “Todos os fogos o fogo”, gatos, sorratamente, inundam os parágrafos. “Acho que gato é meu animal totêmico”, disse Cortázar a Bermejo. (BERMEJO, 2002, p. 46). Em “La noche boca arriba”, o escritor compara a motocicleta a um inseto: “con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas [...]” (CORTÁZAR, 1993, p. 166). O próprio Cortázar, em entrevista a Bermejo, confessa que, com “Circe”, em que as baratas recheavam bombons, foi curada “a minha pequena neurose com a comida” [...]. “No meu território fantástico há, efetivamente, uma grande circulação de animais” (BERMEJO, 2002, p. 46).

Outros textos de Cortázar eram criados a partir de impulsos, conforme afirmou a Prego: “não vem do meu plano consciente nem do racional [...]. Pode também vir de uma associação de ideias, de uma figura [...] porque não é consciente, porque vem de baixo, vem de dentro [...] deixando-me levar pelo acaso” (PREGO, 1991, p. 30). O acaso nascia a partir de uma experiência pessoal, como em “La noche boca arriba”, em que descreve o acidente de que foi vítima em abril de 1953, além de outras situações. Sonhos também o levavam diretamente da cama à máquina de escrever, como em “Casa tomada”. A respeito deste conto, o argentino declarou a Prego a sua inquietação diante da obra: “Eu sonhei o conto. Acordei banhado de suor, já desesperado, diante daquela coisa abominável e fui diretamente para a máquina de escrever. Um passo direto do sonho ao texto” (BERMEJO, 2002, p. 119-122). Elementos autobiográficos eram igualmente inspiradores, como “Bestiário”, “Los venenos” e “Final del juego”. Cortázar acrescentou ainda que “existe uma quantidade de contos, onde se está entre a infância e a adolescência” (PREGO, 1991, p. 24).

Histórias misteriosas que mesclavam o real e o imaginário, como “O outro céu” e “As babas do diabo”, que misturam narrativas mais contemporâneas, eram igualmente criadas por Cortázar, que escrevia o que sentia, numa catarse inexplicável: “escrevo em um estado equivalente ao sujeito que se drogou” (BERMEJO, 2002, p. 118). Para ele, o conto era sedutor, exigindo imaginação, criatividade e profundo estudo das técnicas que o compunham. No seu entender, o melhor dos contos era aquele que se comparava a uma esfera, “que tem um ciclo perfeito e implacável” (BERMEJO, 2002, p. 28). Atraía o leitor de forma singular, transportando-o a um mundo novo, dentro de um ciclo, tal e qual uma esfera, cujo conteúdo podia ser real ou irreal. A esse respeito, sublinhava seu conceito de conto: “Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (BERMEJO, 2002, p. 28). Ou seja, ambientes pequenos, concentrados, sem muitos cenários, dão um sentido mais profundo à narrativa. Histórias que nascem e acontecem dentro de uma esfera, trabalhadas de dentro para fora, ganham mais consistência, prendem e incitam a curiosidade do leitor a chegar ao final do texto para fechar o ciclo e compreender o enigma proposto ou deixar que o leitor tire suas próprias conclusões.

Estudioso de várias áreas do conhecimento, o escritor também foi professor de história, geografia, letras e filosofia, o que lhe conferiu cultura suficiente para abordar, com riqueza de detalhes, acontecimentos históricos, como no caso dos rituais astecas em “La noche boca arriba” e as lutas nas arenas romanas descritas em “Todos os fogos o fogo”.

Fez uso da linguagem coloquial e, às vezes, buscava termos pouco usuais, mas coerentes e pertinentes à época descrita. Era incisivo, irônico, ambíguo, e se fazia notar pela

energia e fluidez. Mostrava, ainda, doses de ternura, humanismo e humor. Em suas narrativas, tinha especial predileção por temas espirituais, lúdicos, duplos, oníricos, absurdos, incesto, lirismo, jazz e fotografia. O lúdico era aplicado com rigor, mesmo que a imaginação transgredisse as regras racionais, como em “Bestiário”, ao descrever as brincadeiras de Isabel e Nino. As combinações e invenções que fazia demonstravam lucidez, maturidade e singular capacidade imaginativa – capazes de produzir um efeito estético e intelectual aguçado. Era racional, estudando o uso de cada palavra, para que suas histórias tivessem tanto coerência, quanto tensão e intensidade, de forma absolutamente espontânea. Em “O outro céu”, usou expressões como: “fiacres” e “prestidigitador”, “baionetas”, “cocheiros”, pertinentes à época do cenário narrativo. Aplicava americanismos e argentinismos, mesmo quando os personagens não eram portenhos. Suas obras não seguiam esquemas, nem planos preestabelecidos. Reconhecia o absurdo do mundo, tornando-o viável a qualquer momento, desestabilizando o leitor e levando-o além do possível.

Suas experiências pessoais serviram de base para o que escrevia por intuição, sendo um defensor da profundidade psicológica: “Talvez os contos posteriores tenham um conteúdo psicológico, uma projeção humana, uma complexidade maiores do que os primeiros” (JOSEF, 1971, p. 283). Revelou, em entrevistas, que vários personagens de suas histórias fizeram parte de sua vida, que as narrativas não passavam de semiconfissões e que alguns personagens crianças eram ele mesmo representado. Resolvia as dúvidas e os problemas pessoais, bem como os das narrativas em si, conforme o texto avançava, sublinhando: “Traduzi Poe e ele me entusiasmou; todavia, jamais cumpri os preceitos de que nunca se começa um conto, enquanto não se tenha consciência de seu todo” (JOSEF, 1971, p. 283). Sentia-se seguro quanto aos romances que escrevia, mas não pensava o mesmo sobre os contos: “Não estou certo de ser eu o autor deles” (BERMEJO, 2002, p. 118).

Admitia especial predileção pelo fantástico, gênero que trabalhava com maestria, em que não só mantinha o equilíbrio dos dois mundos confrontados, como também a ambiguidade, evitando que o leitor solucionasse suas histórias ou delas se desinteressasse. “O fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio-dia de sol em que você e eu estamos conversando” (BERMEJO, 2002, p. 35). Frequentemente tratava de temas do cotidiano que se mesclavam ao insólito, com elementos inexplicáveis e absurdos que se situavam além da razão. “A minha imaginação de contista tem um lado mórbido. Sei disso. É uma questão que eu teria que estudar psicanaliticamente e que a mim, pessoalmente, me foge” (BERMEJO, 2002, p. 29), confessou na entrevista a Bermejo. Críticos da literatura portenha afirmam que a sua narrativa nada mais era do que a expressão do desejo de equilibrar o

reflexo da realidade cotidiana com a investigação metafísica, gerando resultados abertos a inúmeras interpretações. (CORTÁZAR, 2011).

Seus contos rompem os moldes clássicos com narrações que fogem da linearidade temporal e nas quais os personagens têm autonomia e profundidade psicológica até então inéditas. Avesso às regras, seus contos não se enquadram dentro das características ou diretrizes formuladas por estudiosos do gênero. Sua narrativa é *sui generis*, mesclada de características ora de narrador observador, ora de narrador onisciente. Particularmente habilidoso ao usar a primeira pessoa, ao escrever, procura ficar fora do texto, para que o leitor se sinta o autor da obra. Nos cinco contos analisados observam-se parágrafos longos, em sua maioria compostos por histórias paralelas, entrelaçadas, praticamente sem diálogos. O autor usa o discurso indireto, resumindo a fala do personagem de forma narrativa, sem destacá-la, como no trecho de “Todos os fogos o fogo”: “Antes de discar o número de Roland, a mão de Jeanne andou pelas páginas de uma revista de modas, por um vidro de comprimidos calmantes, pelo dorso do gato enroscado no sofá” (CORTÁZAR, 2002, p. 161). Seus personagens contam como aconteceu o diálogo. Há também histórias descritas em mescla, por vezes na primeira pessoa, outras na terceira pessoa, fazendo uso do chamado discurso indireto-livre, como em “As babas do diabo”: “Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria perfeição” (CORTÁZAR, 1994, p. 60).

Quanto ao duplo, o tema era exemplificado com o conhecimento e os estudos sobre Platão. Lembrou a Bermejo que o filósofo clássico grego não entendia o porquê da existência de homens e mulheres, sustentando que, no princípio, havia somente um ser andrógino, que em seguida se dividiu em dois. “Quando buscamos uma mulher, estamos buscando o nosso duplo, queremos completar a figura original. Estes temas reaparecem em múltiplas cosmogonias e mitologias e continuam nos habitando” (BERMEJO, 2002, p. 32). “Distante” é considerado um de seus melhores exemplos de duplo.

Cortazar era apaixonado pelo que fazia e não media esforços para comprovar suas teorias. Como para ele o duplo era uma vivência, não se intimidou, em certa ocasião, em servir de cobaia na experimentação de uma droga, já que sofria de enxaqueca crônica. A medicação, receitada pelo médico, era derivada do ácido lisérgico, poderoso alucinógeno. Depois de ingerir os comprimidos, relatou a experiência:

Uma vez me desdobrei. Nunca senti tanto pavor na minha vida. [...] eu caminhava pela rua de Rennes e em certo momento soube – sem me animar a olhar – que eu mesmo estava caminhando ao meu lado. Uma parte do meu olho devia estar vendo

alguma coisa porque eu, com uma sensação de horror espantosa, sentia meu desdobramento físico. Ao mesmo tempo, raciocinava com lucidez (BERMEJO, 2002, p. 33).

Com essa sensação de duplicidade, ficou temeroso, entrou num bar e tomou um café amargo e forte: “Fiquei esperando e logo compreendi que já podia olhar, que eu não estava mais ao meu lado. O duplo [...] é uma evidência que tenho aceitado desde a infância” (BERMEJO, 2002, p. 33).

O seu próprio fazer literário tem aspectos duplos: um lúdico e outro poético; um trágico e outro cômico. Como exemplo, pode-se citar “Todos os fogos o fogo”. No primeiro e longo parágrafo se vivencia a tensão e a dramaticidade de uma arena romana. O segundo, por sua vez, irrompe com alguém falando ao telefone, num cenário totalmente diverso. O leitor desavisado para. Todos produzem zonas de incertezas, incompletas e tensas, mas também de profunda reflexão que culminam com a construção de sentido da vida que o escritor tinha, sempre em busca de inovações chocantes. A fragmentação, a superposição de falas e textos, e estratégia narrativa incompleta comportam o que se pode chamar de fluxo de consciência em muitos casos e, noutros, de uma visão cinematográfica, onde as ideias surgem em *flashback*, como em “La noche boca arriba”, demonstrada pelos delírios febris do motociclista e em “Todos os fogos o fogo” com o vaivém dos cenários romano e contemporâneo. O que ocorre é uma multiplicação de práticas narrativas oferecidas ao leitor como opções de jogo a serem compartilhadas com o autor. Para ele, nada mais natural do que a duplicidade, e era assim que a tratava em suas narrativas. As obras que melhor espelham esse desdobramento do fantástico são “Distante”, de Bestiário, “Os passos nas pegadas”, de Octaedro, “O outro céu”, de Todos os fogos o fogo e o romance Rayuela (O jogo da amarelinha), considerado o caso mais expressivo. Nesses trabalhos, o escritor também produzia jogos de sentidos, personagens que jogavam com o discurso, com a palavra, isto é, ao mesmo tempo em que construía, também destruía, alertavam e cegavam, abrandavam e explodiam.

Todos os contos analisados apontam esse jogo de construção e destruição. Em “A ilha ao meio dia”, há descrição de um sonho, do desejo de Marini conhecer e até viver na ilha. No decorrer da narrativa, a ambição e o sonho se desfazem com a morte do comissário. Não havia meio termo, o equilíbrio não era lugar comum nas suas histórias e, sim, de tensões, lugar de jogos, onde os personagens se encontravam consigo mesmos.

Os contos estudados são exemplos de como Cortázar construía o fantástico associado ao real maravilhoso, realismo mágico e o duplo, graças ao estilo que desenvolveu e às técnicas que empregou. Recursos como os de economia artística, sobriedade quanto às

imagens escolhidas e as relações entre elas, estruturação dos parágrafos, manipulações de tempo e espaços e sentimentos de inquietude do próprio escritor – que duvidava de tudo do que lhe era dado como estabelecido – traçavam a estrutura básica de suas narrativas. Sua apurada sensibilidade para os detalhes da vida e a abertura que tinha para o inexplicável faziam do homem escritor um eterno escritor menino.

Nos cinco contos analisados se observam inspirações em temas cotidianos, como no caso de “O outro céu”, em que buscou nas galerias – Pasage Güemes, em Buenos Aires, e Galerie Vivienne, em Paris – as contradições da própria vida e a do momento político. A narrativa é fantástica, maravilhosa e dupla na medida em que detecta a hesitação de cenários, de personagens, de formas de agir, pensar, viver e se comportar. O que escapa ao curso ordinário das coisas é entrar em uma galeria clara, em dia de sol, atravessá-la e chegar à outra galeria, escura, quase sombria, em pleno século XIX, localizada em outro país.

Em “As babas do diabo” desvenda os mistérios da mente humana, através dos diálogos do narrador consigo mesmo e dele com outros personagens. Provoca o leitor desde o início, submetendo-o à leitura, já que é somente a partir do terceiro parágrafo que inicia a história propriamente dita. Essa obra se insere no gênero fantástico, claramente apontada no segundo parágrafo, em que demonstra a hesitação entre estar morto ou vivo. O enredo é totalmente irreal e insólito, uma vez que é narrado no passado por um personagem que está morto, enquadrando-o no maravilhoso. Com habilidade, o escritor emprega o fantástico dando vida ao que é irreal, quando Michel desce pelas escadas e se percebe em outro tempo. Já o duplo se manifesta em várias passagens, como no caso da figura do fotógrafo, do espaço de tempo e dos personagens.

Conforme mencionado anteriormente, “La noche boca arriba” nasce de uma experiência pessoal do escritor: o acidente que sofreu com uma lambreta. Duas histórias se entrelaçam com personagens, cenários e períodos de tempo distintos. De produção fantástica, a perturbação do cotidiano por um fato ou incidente estranho, inaudito, inesperado, contribui para que se estabeleça a recorrência temática do duplo. Nesse conto, há uma cisão do “eu” entre o homem ocidental contemporâneo e o personagem pré-colombiano. O marco divisório entre o real e o irreal é onírico, trazendo a questão do indivíduo bipartido, espelhado. Cortázar demonstra um enraizamento do eu no real, ao mesmo tempo em que o imaginário prevalece sobre a realidade. Ao final, não se sabe quem é o original e quem é o duplo.

Narrado na terceira pessoa, “A ilha ao meio dia” é um conto fantástico, maravilhoso e duplo. A narrativa permite ao leitor não só penetrar na ilha, como captar o jogo fantástico e perceber a lúdica criação literária. O sonho e a criação do duplo conduzem à

morte de Marini e o leitor se conscientiza da relativa capacidade de seus limites, bem como da impossibilidade de materializar os desejos. A narrativa vai ao encontro do sonho, dá forma e abre a possibilidade de interagir com o outro, enquanto ficção.

O argentino apresenta uma visão por vezes dramática, por vezes irônica do homem moderno, suas ambiguidades e conflitos perturbadores em “Todos os fogos o fogo”. As situações extremas em que alguns personagens se movem também espelham as vivências cotidianas. Com base em tema histórico, graças à sua admirável formação intelectual, presenteia o leitor com duas histórias envoltas em triângulos amorosos. Mais uma vez, o fantástico, o maravilhoso e o duplo se entrelaçam numa narrativa singular.

O que se percebe nos contos estudados é a forte tendência de Cortázar para o fantástico, maravilhoso e duplo sem, no entanto, negar a prevalência do mágico. Entre os estudiosos do gênero realismo mágico, há divergências de conceitos que dificultam sua real classificação. Menton (1993), citado por Pacheco e Linares, afirma que a presença de elementos improváveis, inesperados, assombrosos, desde que pertençam ao mundo real, conduz ao realismo mágico. Com base nesse conceito, pode-se afirmar que a “Casa tomada” é narrativa fantástica e mágica, já que o barulho que assombra os moradores da casa é elemento do mundo real. O mesmo se configura em “Bestiário”, em que o tigre, de um lado, é real, faz parte do cotidiano, mas toma forma de elemento improvável e inesperado para o convívio à solta, numa fazenda.

Na verdade, o realismo mágico serviu para definir uma tendência da narrativa latino-americana nas décadas de 1950 a 1970. É definido como a preocupação estilística e o interesse em mostrar o cotidiano como irreal ou estranho. O papel do narrador é fundamental porque mostra as coisas como raras ou mágicas, sugerindo ambientes sobrenaturais sem, contudo, se afastar da realidade. Personagens, objetos, eventos são reconhecíveis e razoáveis, mas como o narrador tem a intenção de provocar sentimentos de estranheza, se abstém de explicações lógicas. Os personagens não se confundem com o sobrenatural, são aceitos como parte da existência, conduzindo o leitor a uma sensação de surpresa.

Este trabalho procurou mostrar como ocorre a construção do fantástico em contos de um dos maiores escritores da América Latina. Muito embora o autor seja objeto de inumeráveis estudos, se espera ter contribuído para a discussão de sua obra no contexto literário latino-americano.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Patrícia Bastian. *Contos de fada tradicionais e renovados: uma perspectiva analítica*. Caxias do Sul, Mestrado (Letras e Cultura Regional). Universidade de Caxias do Sul, 2006, 130 p.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Traduzido por Luiz Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. 177. ed. Traduzida da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Meredsous (Bélgica). São Paulo: Ave-Maria, 2008, 1632 p.
- BITENCOURT, Gilda Neves. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: MARQUES, R.; BITENCOURT, G. N. *Liminares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 173-181.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROWN, Dale M. *Astecas: reinado de sangue e esplendor*. Rio de Janeiro: Time-Life, 1988.
- BRAZIL, Hórus Vital. Freud e a literatura. In: _____. *Dois ensaios sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 25-39.
- _____. Psicanálise e teoria literária. In: _____. *Dois ensaios sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 39-57.
- CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CÂMARA, Leônidas. *O duplo registro na ficção de Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARTE, 1983.
- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1985.
- _____. *Literatura & consciência política na América Latina*. São Paulo: Global, 1969.
- CARRILLO, Rocío Arenas. La guerra Florida en “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar. Noema. mai, 2007. Disponível em <http://noemagico.blogia.com/2007/050901-la-guerra-florida-en-la-noche-boca-arriba-de-julio-cortazar.php>. Acesso em: 25 abr. 2011.
- CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973.

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

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

CORTÁZAR, Júlio. *Bestiário*. Traduzido por Remy Gorga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *As armas secretas*. 2. ed. Traduzido por Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *Final del Juego*. 10. ed. Buenos Aires, AG: Sudamericana, 1993.

_____. *Histórias de cronópios e de famas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Todos os fogos o fogo*. Traduzido por Glória Rodrigues. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Valise de Cronópio*. Traduzido por Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *El sentimiento de lo fantástico*. Conferência proferida na Venezuela, por Júlio Cortazar, em la U.C.A.B., em 1982. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar>>. Acesso em: 26 abr. 2010.

_____. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

DUCASSE, Isidore Lautréamont. *Os cantos de Maldoror*. São Paulo: Vertente, 1970.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ERTHAL, Mateus Duque. Júlio Cortázar e o fantástico em “La noche boca arriba” e “Continuidad de los parques”. *Revista A Margem*. n. 3, ano 2. Minas Gerais: jan.-jun. 2009, p. 56-70.

ESCUADERO, Maria Elvira Luna. Todos los fuegos el fuego, de Júlio Cortázar. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2002. Disponível em <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/fuego.html>>. Acesso em: 18 mai. 2011.

FALQUETE, Solange Labbonia. *(Re)inventando realidades: jogos espacio-temporais em três contos de Júlio Cortázar*. São José do Rio Preto, Mestrado (Letras e Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, 2007, 139p.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Kimon Speciale B. Gladiadores: símbolos do poder imperial romano. *Revista eletrônica de antiguidade NEArco*. n. I, ano II. Curitiba: 2009, p. 54-64.

FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FREITAS, Adelina H. F. L. P. O duplo na literatura e na psicanálise: William Wilson. In: ALBUQUERQUE et al (org). *Escritos sobre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/Sociedade de Psicanálise Iracy Doyle, 2009, p. 139-150.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Traduzido por Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GIORDANI, Mário Curtis. *Antiguidade clássica II – História de Roma*. Rio de Janeiro: Vozes, 1968.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

HANCIAU, Núbia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 125-141.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *A literatura latino-americana no século XXI*. Seminário Internacional. Centro Cultural Bando do Brasil. Rio de Janeiro. 2005. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/?p=771>. Acesso em: 20 mar. 11.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JOLLES, Andre. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana: das origens à atualidade*. Petrópolis: Vozes, 1971.

JULIO Cortázar – compromisso y fantasia. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KOCHE, José Carlos. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEMOS, Reinaldo. *Arquiteto*. Disponível em: <http://www.buenosairesantiguo.com.ar/pasajeguemes.html>. Acesso em: 07 jun. 2011.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA, Domício Filho (org). *O livro do Seminário Nestlé de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: LR Editores, 1982.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAQUEIRA, Enzo. *Cortázar, El perseguidor de la libertad*. Buenos Aires: Lea, 2004.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina*. 1. ed. Tradución: Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona, 2007.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, v. 1, 2009. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/repam/article/viewFile/1369/1024>. Acesso em: 09 fev.11.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges, una biografía literaria*. Mexico: Tierra Firme, 1987.

MONGES, Hebe.; VEIGA, Alicia Farina. *Antología de cuentistas latinoamericanos*. 2. ed. Buenos Aires: Colihue, 2001.

PACHECO, Carlos.; LINARES, Luis Barrera (comps.). *Del cuento y sus alrededores*. Venezuela: Monte Ávila, 1993, p. 439-441.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortazar*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PAZ, Octávio. América se interroga. Publicado em Clarín, setembro, 1982. In: MONGES, Hebe.; VEIGA, Alicia Farina. *Antología de cuentistas latinoamericanos*. 2. ed. Buenos Aires: Colihue, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Laboratório do escritor*. Traduzido por Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POLIMENI, Carlos. *Cortazar para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Júlio Cortázar*. Traduzido por Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio. 1991.

RANK, Otto. *Don Juan et le doublé*. Paris: Payot, 1932.

RASO, M. Villar. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Edi-6, 1987.

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

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: LPM, 1988.

SÁ, Márcio Cícero de. Da literatura fantástica (teorias e contos). São Paulo. Pós-graduação (Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2003, 141p.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTORO, Cristina Rosa. *Júlio Cortázar: de pontes e duplos*. Bahia. Pós-graduação (Letras e Lingüística). Universidade Federal da Bahia, 2007, 130p.

SAVARY, Olga [prólogo]. *16 contos latino-americanos*. 2. ed. Traduzido por Josely Vianna Baptista e Mustafa Yasbek. São Paulo: Ática, 1998.

SCARPETTA, Guy. *Cortázar, o mágico. Ventos e mudanças*. 2008. Disponível em: <http://diplomatieque.uol.com.br/artigo.php?id=233&PHPSESSID=1c600c9cdba67244676ea7f7398227ad>. Acesso em: 25 abr. 2011.

SCHLAEPFER, Iara Kastrup. *Cortázar e Antonioni: encontro sob um olhar*. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Pós-graduação (Letras Hispano-Americana), 2007, 132p.

SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VON KROCKOW, Christian Graf. *Prússia: um balanço*. Traduzido por Rósula Kally Medrado Almeida Passos. São Paulo: Mackenzie, 2002.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul: EDUCS, 2010.

Sites consultados

<http://www.donbarreto.g12.br/arquivos/temporarios/zeitgesit/julio%20cortazar%20o%20magico.pdf>. Acesso em: 08 abr.11.

<<http://diplo.uol.com.br/2008-09,a2541>. Acesso em: 08 abr.11.

http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/07/11/09/cultural_312831.asp. Acesso em: 09 fev.2011.

<http://www.donbarreto.g12.br/arquivos/temporarios/zeitgesit/Julio%20Cortazar%20o%20magico.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2011.

<http://www.buscafilme.com.br/filme/blow-up-depois-daquela-beijo>. Acesso em: 23 abr.2011.

<<http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem3/estudos/MARGEM2-E28.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2011.

<html.rincondelvago.com/la-noche-boca-arriba_julio-cortazar_1.html>. Acesso em: 25 abr. 2011.

<http://www.galerie-vivienne.com>. Acesso em: 08 jun. 2011.

<http://www.juliocortazar.com.ar>. Acesso em: 10 fev. 2010.

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1967/. Acesso em: 20 jun. 2011.

<http://asturiasacademy.org>. Acesso em: 20 jun. 2011.

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/onetti/>. Acesso em: 20 jun. 2011.

<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi97/literatura>. Acesso em: 16 jun. 2011.

<[argentina/Autores/Cort%C3%A1zar/Cortaz~1.HTM](#)>. Acesso em: 21 jun. 2011.

<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acesso em: 20 jul. 2011.

APÊNDICE

Apêndice 1 – O outro céu

Acontecia-me às vezes que tudo ia por si mesmo, abrandava-se e cedia terreno, aceitando sem resistência que se pudesse passar assim de uma coisa a outra. Digo que me acontecia, se bem que uma esperança estúpida me faça crer que ainda me pode acontecer. E por isso, se começar a caminhar a esmo pela cidade parece um escândalo quando se tem família e trabalho, há momentos em que torno a perguntar-me se já não seria época de voltar a meu bairro preferido, de esquecer-me dos meus afazeres (sou corretor da Bolsa) e, com um pouco de sorte, encontrar Josiane e ficar com ela até a manhã seguinte.

Quem sabe há quanto tempo me repito tudo isto, e é penoso porque houve época em que as coisas me aconteciam quando eu menos esperava, apenas empurrando com o ombro qualquer canto de ar. Em todo caso, era bastante entrar no desvio prazenteiro do cidadão que se deixa conduzir por suas preferências de rua, e quase sempre meu passeio terminava no bairro das galerias cobertas, talvez porque as passagens e as galerias sempre foram minha pátria secreta. Aqui, por exemplo, o Pasaje Güemes, território incerto onde já há tanto tempo fui deixar a infância como um terno usado. Por volta do ano vinte e oito, o Pasaje Güemes era a caverna do tesouro em que deliciosamente se misturavam a suspeita do pecado e as pastilhas de hortelã, em que se apregoavam as edições vespertinas com crimes de página inteira e se consumiam as luzes da sala do subsolo onde se projetavam inatingíveis filmes realistas. As Josiane daquela época deviam me olhar com um gesto entre maternal e divertido, eu, com uns miseráveis centavos no bolso, mas andando feito um homem, o chapéu empinado e as mãos nos bolsos, fumando um Commander precisamente porque meu padraço havia anunciado que eu acabaria cego por causa do fumo louro. Lembro-me, especialmente, dos cheiros e dos sons, algo como uma expectativa e uma ansiedade, o quiosque onde se podiam comprar revistas de mulheres nuas e anúncios de falsas manicuras, e, já naquela época, eu era sensível a esse falso céu de gesso e claraboias sujas, a essa noite artificial que ignorava a estupidez do dia e do sol lá fora. Observava, com falsa indiferença, através das portas da passagem onde começava o último mistério, os vagos elevadores que conduziriam aos consultórios de doenças venéreas e também, mais acima, aos supostos paraísos, com mulheres da vida e amorais, como eram chamadas nos jornais, com bebidas de preferência verdes postas em taças trabalhadas, com túnicas de seda e quimonos roxos; os apartamentos teriam o mesmo perfume que saía das lojas que eu achava elegantes e que faziam cintilar na penumbra da passagem um bazar inacessível de vidros e caixa de cristal, esponjas cor de rosa e pó de arroz rachel e escovas de cabos transparentes.

Ainda hoje me custa atravessar o Pasaje Güemes sem me enternecer ironicamente com a lembrança da adolescência à beira da queda; o antigo fascínio perdura, e por isso eu gostava de caminhar sem rumo determinado, galerias cobertas, onde qualquer espelunca sórdida e empoeirada me atraía mais do que as vitrinas expostas à insolência das ruas abertas. A Galerie Vivienne, por exemplo, ou o Passage des Panoramas com suas ramificações, seus becos que acabam num sebo ou numa inexplicável agência de viagens onde talvez ninguém nunca tenha comprado uma passagem de trem, esse mundo que escolheu um céu mais próximo, de vidros sujos e gessos com figuras alegóricas que estendem as mãos para oferecer uma grinalda, essa Galerie Vivienne a um passo da ignomínia diurna da rue Réaumur e da Bolsa (eu trabalho na Bolsa), quanto desse bairro foi meu desde sempre, desde muito antes de eu desconfiar já era meu quando, postado num canto do Pasaje Güemes, contando minhas escassas moedas de estudante, debatia o problema de gastá-las num bar automático ou comprar um romance mais um pacote de balas sortidas em seu saco de papel transparente, com um cigarro que me escurecia a vista, e, ao fundo do bolso, onde os dedos às vezes encostavam nele, o pequeno envelope do preservativo comprado com fingido desembaraço numa farmácia atendida somente por homens, preservativo que eu não teria a menor oportunidade de usar com tão pouco dinheiro e tanta infância na cara.

Minha noiva, Irma, acha inexplicável que eu goste de vagar à noite pelo centro ou pelos bairros do sul, e se soubesse de minha predileção pelo Pasaje Güemes ficaria escandalizada. Para ela, como para minha mãe, não há melhor atividade social do que o sofá da sala, onde acontece isso que chamam de conversa, o café e o anis. Irma é a melhor e a mais generosa das mulheres, jamais pensaria em falar-lhe no que realmente tem importância para mim e dessa maneira chegarei algum dia a ser um bom marido e um pai cujos filhos serão ao mesmo tempo os tão desejados netos de minha mãe. Imagino que por coisas assim acabei conhecendo Josiane, mas não somente por isso, já que podia tê-la encontrado no boulevard Poissoniere ou na rue Notre-Dame-des-Victoires, mas ao contrário nos encontramos pela primeira vez lá no fundo da Galerie Vivienne, sob as figuras de gesso que o bico de gás fazia tremerem (as grinaldas iam e vinham entre os dedos das Musas empoeiradas); não tardei em tomar conhecimento de que Josiane trabalhava naquele bairro e não era difícil encontrá-la sendo frequentador dos cafés ou amigo dos cocheiros. Pode ter sido coincidência, mas tê-la conhecido ali, enquanto chovia no outro mundo, o do céu alto e em grinaldas da rua, pareceu-me um sinal que ia além do encontro banal com qualquer prostituta do bairro. Depois, soube que naqueles dias Josiane não arredava pé da galeria porque era o tempo em que só se falava nos crimes de Laurent e a coitadinha vivia apavorada. Parte desse terror se transformava em

graça, em gestos quase esquivos, em puro desejo. Lembro seu jeito de me olhar, entre cobiçosa e desconfiada, suas perguntas que fingiam indiferença, meu encantamento quase incrédulo quando soube que ela morava nos andares altos da galeria, minha insistência em subir até seu sótão em vez de ir para o hotel da rue du Sentier (onde tinha amigos e se sentia protegida). E, mais tarde, sua confiança; como rimos naquela noite diante da hipótese de que eu pudesse ser Laurent, e que bonita e doce era Josiane em seu sótão de romance barato, com medo do estrangulador que rondava por Paris e aquela maneira de se encostar cada vez mais contra mim enquanto passávamos em revista os crimes de Laurent.

Minha mãe sempre percebe quando não dormi em casa, e embora naturalmente não fale nada, pois seria absurdo se falasse, por um ou dois dias me olha entre ofendida e hesitante. Sei muito bem que jamais lhe ocorreria contar para Irma, mas de qualquer forma me aborrece a persistência de um direito materno que já não se justifica, e, sobretudo, que seja eu quem deve aparecer, no fim, com uma caixa de bombons ou uma planta para o pátio, e que o presente simbolize de forma muito precisa e subentendida o fim da ofensa, o retorno à vida diária do filho que ainda mora em casa da mãe. Naturalmente Josiane ficava satisfeita quando eu contava esse tipo de episódios, que dentro do bairro das galerias passavam a integrar o nosso mundo com a mesma simplicidade de seu protagonista. O sentimento familiar de Josiane era muito vivo, cheio de respeito às instituições e aos parentescos; sou pouco dado às confidências, mas como tínhamos que falar de alguma coisa e o que ela me contara sobre sua vida já fora comentado, tornávamos quase inevitavelmente a meus problemas de rapaz solteiro. Outro fato nos aproximou e também nisso tive sorte, porque Josiane gostava das galerias cobertas, talvez por morar numa delas ou porque a protegiam do frio e da chuva (conheci-a num princípio de inverno, de nevascas prematuras que nossas galerias e seu mundo ignoravam alegremente). Habitamo-nos a sair juntos quando ela tinha tempo, quando alguém – não gostava de chamá-lo pelo nome – estava suficientemente satisfeito para deixá-la divertir-se com seus amigos. Falávamos pouco dessa pessoa, depois que eu fiz as inevitáveis perguntas e ela respondeu as inevitáveis mentiras de toda relação mercenária; ficava subentendido que era o dono, mas tinha o bom gosto de não aparecer. Cheguei a acreditar que não lhe desagradava que eu acompanhasse Josiane algumas noites, porque a ameaça de Laurent se fazia presente mais que nunca no bairro depois do seu novo crime na rue d'Aboukir, e a coitada não teria tido coragem de se afastar da Galerie Vivienne uma vez chegada a noite. Era para ficar agradecido a Laurent e ao dono, o medo alheio me servia para percorrer com Josiane as passagens e os cafés, descobrindo que podia chegar a ser um verdadeiro amigo de uma moça a que não me ligava nenhuma relação profunda. Fomos

percebendo pouco a pouco essa amizade confiante através de silêncios, de bobagens. Por exemplo, seu quarto, o sótão pequeno e limpo que para mim não tivera outra realidade senão fazer parte da galeria. No começo, eu tinha subido por causa de Josiane, e como não podia ficar, pois me faltava dinheiro para pagar uma noite inteira e havia quem estava esperando a prestação exata das contas, quase não via o que me rodeava: muito mais tarde, quando adormecendo no meu pobre quarto com seu calendário ilustrado e seu chimarrão de prata como únicos luxos, eu pensava no sótão e não conseguia reconstituí-lo, só via Josiane e isso me bastava para entrar no sono como se ainda a tivesse em meus braços. Mas, com a amizade, chegaram as regalias, talvez a aquiescência do dono; Josiane dava um jeito, muitas vezes, de passar a noite comigo, e seu quarto começou a encher os espaços de um diálogo que nem sempre era fácil; cada boneca, cada gravura, cada enfeite, foi se instalando em minha memória e ajudando-me a viver, quando era hora de voltar para o meu quarto ou conversar com minha mãe ou com Irma sobre a política nacional e as doenças na família.

Mais adiante aconteceram outras coisas, e entre elas a vaga silhueta daquele a quem Josiane chamava o sul-americano; mas, no começo, tudo parecia ordenar-se em torno do grande terror do bairro, alimentado pelo que um jornalista de imaginação já chamara a saga de Laurent, o estrangulador. Se em dado momento pretendo lembrar a imagem de Josiane, é para vê-la entrar comigo no café da rue des Jeuneurs, instalar-se num banco de felpo roxo, trocar cumprimentos com as amigas e os frequentadores, frases isoladas que logo se transformam em Laurent, porque só se fala em Laurent no bairro da Bolsa; eu que trabalhei o dia todo sem parar e suportei entre duas rodadas de cotações os comentários de colegas e clientes sobre o último crime de Laurent, pergunto-me se esse infame pesadelo vai acabar algum dia, se as coisas voltarão a ser como eu imagino que fossem antes de Laurent, ou se teremos que sofrer seus macabros divertimentos até o final dos tempos. O mais irritante (falo nisso com Josiane depois de pedir o grogue que tanta falta nos faz com o frio e a neve), é que nem sequer sabemos seu nome, o bairro o chama de Laurent porque uma médium da barreira de Clichy como que viu na bola de cristal o assassino escrevendo o nome, com um dedo ensanguentado, e os jornalistas cuidam de não se contrariar os instintos do público. Josiane não é boba, mas ninguém conseguiria convencê-la de que o assassino não se chama Laurent, é inútil lutar contra o sôfrego terror pestanejando em seus olhos azuis que agora acompanham distraidamente o andar de um homem moço, muito alto e um pouco curvo que acaba de entrar e se encosta no balcão sem cumprimentar ninguém.

– Pode ser – diz Josiane, concordando com alguma reflexão tranquilizadora que eu devo ter inventado sem sequer pensar. – Mas é que eu tenho de subir sozinha para meu

quarto e se o vento apagar a vela entre dois andares ... Só a ideia de ficar no escuro da escada, e que talvez ...

– Poucas vezes você sobe sozinha – digo-lhe rindo.

– Você me goza, mas tem noites ruins, justamente quando neva ou chove e eu tenho que voltar às duas da madrugada...

Continua a descrição de Laurent, escondido num vão da escada, ou pior, esperando-a em seu próprio quarto, onde conseguiu entrar graças a uma chave mestra infalível. Na mesa do lado, Kiki treme espalhafatosamente e solta uns gritinhos que se multiplicam nos espelhos. Nós, os homens, nos divertimos enormemente com esses sustos teatrais que nos ajudarão a proteger nossas companheiras com mais prestígio. É bom fumar cachimbo no café, nessa hora em que o cansaço do trabalho começa a extinguir-se com o álcool e o fumo, as mulheres fazem comparações entre seus chapéus ou as golas dos seus casacos, ou riem à toa; dá prazer beijar a boca de Josiane que, pensativa, começou a olhar para o homem – quase um rapaz – que, de costas para nós, bebe seu aperitivo em pequenos goles, apoiando o cotovelo no balcão. Agora que começo a pensar, é estranho: a primeira imagem que me ocorre de Josiane, e que é sempre Josiane no banco do café, numa noite de neve e Laurent, junta-se, inevitavelmente, àquele que ela chamava o sul-americano. Também eu o chamo de sul-americano porque Josiane me garantiu que ele o era, o que sabia através de Rousse que tinha dormido com ele ou quase; tudo isso acontecera antes que Josiane e Rousse brigassem por uma questão de esquinas ou de horários, fato que agora lamentavam com meias palavras porque foram boas amigas. Segundo a Rousse, ele lhe contara que era sul-americano, embora falasse sem o menor sotaque; contara ao deitar-se com ela, talvez para dizer qualquer coisa enquanto desamarrava o cadarço dos sapatos.

– Estás vendo, é quase um menino... Não é verdade que parece um colegial que cresceu de repente? Você precisava ouvir os casos da Rousse.

Josiane conservava o hábito de cruzar e descruzar os dedos cada vez que contava alguma coisa apaixonante. Explicou-me o capricho do sul-americano, afinal nada tão extraordinário, a negativa terminante da Rousse, a saída zangada do cliente. Perguntei-lhe se o sul-americano a tinha abordado alguma vez. Não, porque ele sabia que a Rousse e ela eram amigas. Conhecia-as bem, morava no bairro, e quando Josiane me disse isso olhei com mais atenção e o vi pagar o aperitivo pondo uma moeda no prato de latão, enquanto deixava escorregar sobre nós – e era como se deixássemos de estar ali por um segundo interminável – uma expressão distante e ao mesmo tempo estranhamente fixa, o rosto de alguém que permaneceu imobilizado num momento de sono e recusa dar o passo que o devolverá à

vigília. Afinal, uma expressão como essa, embora o rapaz fosse quase um adolescente e tivesse traços muito bonitos, podia conduzir tranquilamente ao pesadelo reiterado de Laurent. Não perdi tempo em propor o problema a Josiane.

– Laurent? Você está maluco! Mas se Laurent é...

O pior é que ninguém sabia nada de Laurent, se bem que Kiki e Albert nos ajudassem a continuar calculando as probabilidades para divertir-nos. Toda a teoria veio abaixo quando o dono do café, que milagrosamente ouvia qualquer diálogo, lembrou-nos que ao menos se sabia alguma coisa sobre Laurent: a força que o tornava capaz de estrangular as vítimas com uma mão só. E esse rapaz, qual... Sim, já era tarde e seria melhor voltar para casa; eu, sozinho, porque nessa noite Josiane ia ficar com alguém que já a estaria esperando no sótão, alguém que tinha a chave em virtude de um direito adquirido; então eu a acompanhei até o primeiro vão para ela não se assustar se a vela apagassem no meio da subida, e com um grande cansaço repentino a vi subir, talvez contente, embora me tivesse dito o contrário, e depois saí à rua nevada e glacial e comecei a andar sem rumo, até que a certa altura encontrei como sempre o caminho que me conduziria a meu bairro, entre pessoas que liam a sexta edição dos jornais ou olhavam pelas janelas do bonde como se realmente houvesse alguma coisa para ver àquela hora e naquelas ruas.

Nem sempre era fácil chegar à zona das galerias e coincidir com um momento livre de Josiane; quantas vezes eu tinha de andar sozinho pelas passagens, meio decepcionado, até perceber pouco a pouco que também a noite era minha amante. Na hora em que se acendiam os bicos de gás a animação acordava em nosso reino, os cafés eram a bolsa do ócio e do contentamento, bebia-se a longos goles no fim da jornada, as manchetes dos jornais, a política, os prussianos, Laurent, as corridas de cavalos. Eu gostava de saborear um copo aqui e um outro mais adiante, espreitando sem pressa o momento em que descobriria a silhueta de Josiane em alguma esquina das galerias ou diante de algum balcão. Caso ela estivesse acompanhada, um sinal combinado me permitia saber quando podia encontrá-la sozinha; outras vezes, limitava-se a sorrir e eu tinha o resto do tempo para andar pelas galerias; eram as horas do explorador, e assim fui adentrando as mais distantes zonas do bairro, por exemplo, a Galerie Sainte-Foy, e os remotos Passages du Caire, muito embora qualquer deles me atraísse mais do que as ruas abertas (e eram tantos, hoje era o Passage des Princes, outras vezes o Passage Verdeau, e assim até o infinito); de qualquer maneira, o fim de uma longa ronda, que eu mesmo não teria podido reconstituir, sempre terminava por devolver-me à Galerie Vivienne, não tanto por causa de Josiane, embora também fosse por ela, mas por suas grades protetoras, suas alegorias antigas, suas sombras no canto do Passage des Petits-Pères, esse

mundo diferente onde não era necessário pensar em Irma e se podia viver sem horários fixos, ao acaso dos encontros e da sorte. Houve tão poucas ocasiões que não consigo calcular o tempo transcorrido antes que voltássemos a falar, casualmente, no sul-americano; certa vez, pareceu-me vê-lo sair de um vão de porta na rue Saint-Marc, embrulhado numa dessas capas pretas tão em moda há cinco anos, juntamente com os chapéus de copa exageradamente alta, e fiquei tentado a aproximar-me e perguntar-lhe sua origem. Conteve-me a ideia da fria cólera com que eu teria recebido uma interpelação desse gênero, mas Josiane achou, depois, que tinha sido bobagem de minha parte, talvez porque ela estivesse à sua maneira interessada no sul-americano, um pouco por fidelidade à corporação e muito por curiosidade. Lembrou-se de que há algumas noites parecera reconhecê-lo, ao longe, na Galerie Vivienne, que ele entretanto, não parecia frequentar.

– Não gosto do modo como ele olha para nós – disse Josiane. – Antes eu não me incomodava, mas desde aquele dia em que você falou em Laurent...

– Josiane, quando eu fiz essa brincadeira nós estávamos com Kiki e Albert. Imagino que você sabe que Albert é um alcaguete da polícia. Acha que ele ia deixar passar a oportunidade, se essa ideia lhe parecesse razoável? Minha querida, a cabeça de Laurent vale muito dinheiro.

– Não gosto do olhar dele – insistiu Josiane. – E, além do mais, ele não olha para a gente, a verdade é que crava os olhos na gente mas não vê. Se um dia ele me abordar, saio disparada, juro por Deus.

– Você tem medo de um rapazola. Ou acha que todos os sul-americanos são uns orangotangos?

Já se sabe como acabavam aqueles diálogos. Íamos beber um grogue no café da rue des Jeuneurs, percorríamos as galerias, os teatros do boulevard, subíamos para o sótão, ríamos como loucos. Houve algumas semanas – para fixar um prazo, é tão difícil ser justo com a felicidade – em que tudo nos fazia rir; até as bobagens de Badinguet ou o medo da guerra nos divertiam. É quase ridículo admitir que um fato de proporções tão inferiores pudesse acabar com a nossa alegria, mas isto aconteceu. Laurent matou uma outra mulher na rue Beauregard – aliás muito próxima – e, no café, nós todos ficamos estatelados e Marthe, que entrara correndo para trazer a notícia, acabou tendo uma explosão de choro histérico que, de certa maneira, nos ajudou a engolir o nó que tínhamos na garganta. Nessa mesma noite, a polícia realizou uma operação pente fino, de café em café e de hotel em hotel; Josiane saiu à procura do dono e eu deixei que se fosse, compreendendo que precisava da proteção suprema que tudo solucionava. Mas, como no fundo essas coisas me produziam uma vaga tristeza – as

galerias não foram feitas para isso, não deviam ser para isso –, comecei a beber com Kiki e depois com a Rousse que me procurava como intermediário para as pazes com Josiane. Bebia-se muito em nosso café, e nessa névoa quente de vozes e tragos pareceu-me quase lógico que, à meia-noite, o sul-americano fosse sentar-se numa mesa do fundo, pedindo sua bebida sempre com a mesma expressão, bonita, ausente e zangada. No início das confidências da Rousse respondi que eu já sabia e que além do mais o rapaz não era cego, suas predileções não merecendo tanto rancor; ainda ríamos das falsas bofetadas de Rousse quando Kiki resolveu dizer que uma vez estivera no quarto dele. Antes que a Rousse pudesse enfiar-lhe as dez unhas de uma pergunta lógica, eu quis saber como era o quarto. “Ora, que importância tem o quarto”, dizia Rousse com desprezo, mas já Kiki se metia afoitamente na descrição de um sótão da rue Notre-Dame-des-Victoires, fazendo surgir, como um mau prestidigitador de bairro, um gato cinzento, muitos papéis rabiscados, um piano que ocupava demasiado espaço, mas principalmente papéis, e afinal outra vez o gato cinzento, que no fundo parecia ser a melhor recordação de Kiki.

Eu a deixava falar, olhando o tempo todo para a mesa do fundo e pensando que, finalmente, teria sido tão normal que eu me aproximasse do sul-americano e lhe falasse umas frases em espanhol. Estive a ponto de fazê-lo, e agora sou mais um dos tantos que se perguntam por que em determinado momento não praticam o que tinham pensado fazer. Em compensação, fiquei com Kiki e Rousse fumando um novo cachimbo, pedindo outra rodada de vinho branco; não me lembro o que senti quando resisti a meu impulso, mas era algo como uma barreira, o sentimento de que se a ultrapassasse eu entraria em território inseguro. E, no entanto, acho que fiz mal, que estive à beira de uma ação que teria podido me salvar. Salvar-me de quê, pergunto-me. Mas precisamente disso: salvar-me de que hoje não consiga fazer outra coisa senão perguntar-me e que não exista outra resposta além da fumaça dos cigarros e daquela vaga esperança inútil que me persegue pelas ruas como a um cachorro sarnento.

Ou sontils passés, les becs de gaz? Que sontelles devenues, les vendeuses d'amaur?

..... VI, I

Pouco a pouco tive de me convencer que entráramos em tempos difíceis e que enquanto Laurent e as ameaças prussianas nos preocupassem daquela maneira, a vida não tornaria a ser o que fora nas galerias. Minha mãe deve ter-me achado abatido, porque me aconselhou que tomasse algum fortificante, os pais de Irma, que tinham um chalé numa ilha

do rio Paraná, convidaram-me para passar uma temporada de descanso e de vida ao ar livre. Pedi quinze dias de férias e fui para a ilha, sem vontade, com uma aversão antecipada, ao sol e aos mosquitos. No primeiro sábado dei uma desculpa qualquer e voltei para a cidade, andei ao deus-dará pelas ruas, onde os saltos se afundavam no asfalto mole. Dessa vadiação estúpida ficou-me uma repentina lembrança deliciosa: ao entrar novamente no Pasaje Güemes me envolveu, de repente, o aroma do café, sua violência quase já esquecida nas galerias onde o café era fraco e requentado. Tomei duas xícaras sem açúcar, saboreando e cheirando ao mesmo tempo, queimando-me e feliz. Tudo o que aconteceu até o fim da tarde tinha um cheiro diferente, o ar úmido do centro estava cheio de lufadas de aroma (voltei a pé para casa, acho que tinha prometido a minha mãe jantar com ela), e em cada golfada de ar os cheiros eram mais crus, mais intensos, sabonete amarelo, café, fumo preto, tinta de imprensa, erva-mate, tudo cheirava violentamente, também o sol e o céu estavam mais duros e veementes. Durante algumas horas esqueci, quase com raiva, o bairro das galerias, porém quando tornei a atravessar o Pasaje Güemes (foi realmente na época da ilha? Acho que misturo dois momentos de uma mesma temporada e na verdade pouco importa) foi em vão que invoquei a alegre bofetada do café, seu cheiro pareceu-me o costureiro, em troca reconheci aquela mistura doce e repulsiva de farelo e cerveja choca que parece emanar do chão dos bares do centro, mas talvez fosse porque desejava encontrar Josiane novamente e até confiava em que o grande terror e as nevasdas tivessem chegado ao fim. Acho que, naqueles dias, comecei a desconfiar de que já o desejo não bastava como antes para que as coisas girassem ritmadamente e me oferecessem uma das ruas que conduziam à Galerie Vivienne; também era possível que acabasse por submeter-me suavemente ao chalé da ilha para não magoar Irma, para que ela não chegasse a desconfiar de que o meu único verdadeiro descanso estava em outro lugar; até que não aguentei mais e voltei para a cidade e andei até ficar extenuado, com a camisa colada ao corpo, sentando nos bares para beber cerveja, esperando já nem sabia o quê. E quando, ao sair do último bar, percebi que bastava virar a esquina para entrar em meu bairro, a alegria misturou-se ao cansaço e a uma tenebrosa consciência de fracasso, porque era suficiente olhar para o rosto das pessoas para perceber que o grande terror estava longe de ter cessado, era suficiente assomar aos olhos de Josiane em sua esquina da rue d'Uzes para ouvi-la dizer, queixosa, que seu dono em pessoa resolvera protegê-la de um possível ataque; lembro-me de que, entre dois beijos, consegui vislumbrar sua silhueta no vão de um portal, defendendo-se da tempestade de neve com uma comprida capa cinzenta.

Josiane não era das que censuravam as ausências e até me pergunto se no fundo ela percebia a passagem do tempo. Voltamos, de braço dado, à Galerie Vivienne, subimos

para o sótão, mas depois descobrimos que já não éramos felizes como antes, coisa que atribuímos a tudo o que preocupava o bairro; haveria guerra, era fatal, os homens teriam que se incorporar às fileiras (ela empregava solenemente essas palavras, com um respeito ignorante e delicioso), as pessoas tinham medo e raiva, a polícia não fora capaz de descobrir Laurent. Eles se consolavam guilhotinando outros, como iria acontecer nessa madrugada em que iam executar o envenenador do qual tanto faláramos no café da rue des Jeuneurs, durante os dias do processo; mas o terror continuava solto nas galerias e nas passagens, nada se modificara desde meu último encontro com Josiane. Nem sequer tinha parado de nevar.

Para nos consolar, saímos a passeio, desafiando o frio porque Josiane tinha um casaco que merecia ser admirado numa série de esquinas e portais, onde suas amigas esperavam pelos clientes soprando os dedos e afundando as mãos no regalo de pele. Poucas vezes havíamos andado tanto nos boulevards, acabei desconfiando de que éramos, acima de tudo, sensíveis à proteção das vitrinas iluminadas; entrar em qualquer das ruas vizinhas (porque também Liliane tinha que ver o casaco e mais além Francine) nos afundava, pouco a pouco, no medo; exibido o casaco suficientemente, sugeri o nosso café e corremos pela rue du Croissant até fazermos a volta no quarteirão, indo nos refugiar no calor e nos amigos. Felizmente àquela hora a ideia da guerra ia se diluindo na memória de todos, a ninguém ocorria repetir os refrões obscenos contra os prussianos, a gente se sentia bem com o copo cheio e o calor dos aquecedores; os clientes eventuais já tinham ido embora, sobrávamos somente os amigos do dono, o grupo de sempre, e a boa notícia de que Rousse tinha pedido desculpas a Josiane tendo elas se reconciliado com beijos, lágrimas e até presentes. Tudo tinha alguma coisa de grinalda (mas as grinaldas podem ser fúnebres, depois eu percebi) e por isso, como lá fora se encontravam a neve e Laurent, ficamos no café o maior tempo possível, à meia-noite soubemos que o dono completava cinquenta anos de trabalho atrás do mesmo balcão, coisa que tinha de ser comemorada, uma flor se entrelaçava na seguinte, as garrafas enchiam as mesas porque agora era o dono quem as oferecia e não se podia recusar tanta amizade e tanta dedicação ao trabalho; por volta de três e meia da manhã Kiki, completamente embriagada, acabava de cantar as melhores árias da opereta da moda, enquanto Josiane e Rousse choravam abraçadas de felicidade e bebida, e Albert, quase sem prestar atenção, trançava outra flor na grinalda, sugerindo que se terminasse a noite na Roquette, onde guilhotinavam o envenenador justamente às seis, o dono compreendendo, emocionado, que esse fim de festa era como que a apoteose de cinquenta anos de trabalho honesto; assim se comprometia, abraçando-nos a todos e falando-nos de sua esposa morta no Languedoc, a alugar dois fiacres para a expedição.

Depois disso correu mais vinho, a evocação de diversas mães e de episódios destacados na infância, uma sopa de cebola que Josiane e Rouse preparavam majestosamente na cozinha do café enquanto Albert, o dono e nós jurávamos eterna amizade e morte aos prussianos. A sopa e os queijos afogaram tanta veemência, porque estávamos quase calados e até inquietos quando chegou a hora de fechar o café com um ruído interminável de barras e correntes, e subir aos fiacres onde parecia que todo o frio do mundo estava à nossa espera. Seria melhor viajarmos juntos para nos agasalharmos, mas o dono tinha princípios humanitários em matéria de cavalos e subiu no primeiro fiacre em companhia da Rouse e Albert, confiando-me Kiki e Josiane, as quais, disse, eram como filhas. Depois de festejar, de forma adequada, a frase com os cocheiros, o ânimo nos voltou ao corpo enquanto subíamos em direção a Popincourt, entre simulacros de corridas, vozes de estímulo e chuvas de fingidas chicotadas. O dono insistiu para descermos a certa distância, invocando razões de discricção que não compreendi, e, seguros pelo braço para não escorregar demais na neve congelada, tornamos a subir a rue de la Roquette, pobrementemente iluminada por postes distantes, entre sombras que se mexiam e se transformavam de repente em chapéus-coco, fiacres ao trote e grupos de mascarados que acabavam se amontoando num trecho mais largo da rua, debaixo da outra sombra mais alta e mais negra da prisão. Um mundo clandestino se agrupava, passava garrafas de mão em mão, repetia uma piada que corria entre gargalhadas e berros sufocados e havia também repentinos silêncios e rostos um instante iluminados pelo isqueiro, enquanto nós continuávamos avançando com dificuldade e tratávamos de não nos separar, como se cada qual soubesse que só a decisão do grupo podia permitir a sua presença nesse lugar. A máquina estava ali, sobre suas cinco bases de pedra, e todo o aparato da justiça aguardava imóvel no pequeno espaço entre ela e o quadro de soldados de fuzis apoiados no chão e baionetas caladas. Josiane me cravava as unhas no braço, tremendo de tal forma que lhe sugeri levá-la a um café, mas não havia cafés à vista e ela teimava em ficar. Dependurada em mim e em Albert, pulava de vez em quando para olhar melhor a máquina, tornava a cravar-me as unhas, e finalmente me obrigou a baixar a cabeça até que seus lábios encontraram a minha boca e me mordeu histericamente, sussurrando palavras que raras vezes lhe havia ouvido e que me encheram de orgulho como se por instante fosse eu o seu dono. Mas, de todos nós, o único amador fascinado era Albert; fumando um cigarro, matava o tempo estabelecendo comparações entre as cerimônias, imaginando o comportamento final do condenado, as etapas que naquele exato momento se cumpriam no interior da prisão e que ele conhecia detalhadamente por motivos que ocultava. No começo, escutei-o com atenção para inteirar-me de cada pequena articulação da liturgia, até que lentamente, como para além dele e

de Josiane e da comemoração do aniversário, me senti invadido por algo semelhante a um abandono, o sentimento indescritível de que aquilo não deveria ter acontecido daquela maneira, de que alguma coisa estava ameaçando dentro de mim o mundo das galerias e das passagens, ou pior ainda, de que a minha felicidade dentro desse mundo tinha sido um prelúdio enganoso, uma armadilha de flores como se uma das figuras de gesso tivesse me posto ao alcance da mão uma grinalda fictícia (naquela noite, eu pensara que as coisas se teciam como as flores numa grinalda), para cair pouco a pouco em Laurent, para derivar da embriaguez inocente da Galerie Vivienne e do sótão de Josiane, ir passando, lentamente, ao grande terror, à neve, à guerra inevitável, à apoteose dos cinquenta anos do dono do café, aos fiacres transidos da madrugada, ao braço rígido de Josiane que se comprometera a não olhar e já procurava em meu peito onde esconder o rosto no momento final. Pareceu-me (naquele instante as grades começaram a abrir-se, ouvia-se a voz de comando do oficial de plantão) que de certa maneira aquilo era um fim, não sabia bem de quê, porque afinal eu continuaria vivendo, trabalhando na Bolsa e vendo, de vez em quando, Josiane, Albert e Kiki, que agora começava a me bater histericamente no ombro; conquanto eu não quisesse desviar os olhos das grades que acabavam de abrir-se, tive que lhe dar atenção por um instante, e, acompanhando seu olhar entre espantado e brincalhão, vim a perceber, quase ao lado do dono do café, a silhueta um tanto encurvada do sul-americano envolto na capa preta, e pensei curiosamente que também isso se encaixava de certa forma na grinalda e que era um pouco como se uma mão acabasse de trancar nela a flor que a fecharia antes do amanhecer. Então já não pensei em mais nada, porque Josiane encolheu-se contra mim, gemendo, e na sombra que as duas vitrines da porta agitavam sem afugentá-la, surgiu a mancha branca de uma camisa como que flutuando entre duas silhuetas negras, aparecendo e desaparecendo cada vez que uma terceira sombra volumosa se inclinava sobre ela com os gestos de quem abraça ou adverte ou diz algo ao ouvido ou dá alguma coisa para beijar, até que ficou de lado e a mancha branca se definiu mais de perto, enquadrada por um grupo de pessoas com chapéus-coco e casacos pretos, e houve como que uma prestidigitação acelerada, um rapto da mancha branca pelas duas figuras que até aquele momento pareciam fazer parte da máquina, um gesto de arrancar dos ombros um casaco já desnecessário, um movimento pressuroso para a frente, um clamor sufocado que podia ser de qualquer pessoa, de Josiane convulsa, encostada em mim, da mancha que parecia escorregar sob a armação onde algo se desencadeava com um estalo e um estremecimento quase simultâneos. Pensei que Josiane fosse desmaiar, todo o peso de seu corpo escorregava ao longo do meu como deveria estar escorregando o outro corpo em direção ao nada, e me abaixei para segurá-la enquanto um enorme nó de gargantas

se desmanchava num fim de missa com o órgão ressoando no alto (mas era um cavalo que relinchava ao sentir cheiro de sangue) e o refluxo os empurrou entre gritos e ordens militares. Por cima do chapéu de Josiane que chorava penalizada contra meu estômago, pude reconhecer o dono do café, emocionado, Albert na glória, e o perfil do sul-americano perdido na contemplação imperfeita da máquina que as costas dos soldados e a movimentação dos oficiais de justiça lhe iam deixando ver entre manchas isoladas, entre relâmpagos de sombra, entre japonsas e braços e um desejo generalizado de se mexer e sair à procura de vinho quente e de sono, como nós, amontados depois num fiacre para retornar ao nosso bairro, comentando o que cada um tinha julgado ver e que não era a mesma coisa, nunca era a mesma coisa e por isso tinha mais valor porque entre a rue de la Roquette e o bairro da Bolsa havia tempo de reconstituir a cerimônia, discuti-la, surpreender-se em contradições, gabar-se de uma vista mais aguda ou nervos mais equilibrados, para admiração de última hora de nossas tímidas companheiras.

Não era de estranhar que naquela época minha mãe me achasse mais abatido e se queixasse abertamente de uma indiferença inexplicável que fazia sofrer a coitada da minha noiva e acabaria me afastando a simpatia dos amigos de meu falecido pai, graças aos quais eu abria caminho nos meios da Bolsa. As frases desse gênero eu só podia responder com o silêncio e aparecer alguns dias depois com uma nova planta ornamental ou um vale para meadas de lã a preço de oferta. Irma era mais compreensiva, devia simplesmente confiar que o casamento me conduzisse novamente à normalidade burocrática, e naqueles últimos tempos eu quase concordava com ela, mas era impossível renunciar à esperança de que o grande terror chegasse ao fim no bairro das galerias e que voltar à minha casa já não parecesse uma fuga, um desejo de proteção que desaparecia logo que minha mãe começava a me olhar entre suspiros ou Irma me estendia a xícara de café com o sorriso das noivas aranhas. Estávamos naquela época em plena ditadura militar, uma a mais da série interminável, mas as pessoas se apaixonavam principalmente pelo desfecho iminente da guerra mundial, quase todos os dias se improvisavam manifestações no centro para comemorar o avanço dos aliados e a libertação das capitais europeias, enquanto a polícia investia contra os estudantes e as mulheres, as lojas comerciais desciam apressadamente as cortinas metálicas e eu, incorporado por inércia a algum grupo, de pé diante dos placards de La Prensa, me perguntava se seria capaz de continuar resistindo por muito tempo ao sorriso obstinado da pobre Irma e à umidade que me encharcava a camisa entre um pregão e outro das cotações. Comecei a perceber que o bairro das galerias já não era como antigamente a meta de um desejo, quando bastava começar a andar por qualquer rua para que, em determinada esquina, tudo girasse tranquilamente e eu

chegasse, sem esforço, à Place des Victoires, onde era tão bom ficar vadiando pelos becos com suas lojas e saguões empoeirados, e à hora mais propícia entrar na Galerie Vivienne à procura de Josiane, a menos que por um capricho preferisse percorrer primeiro o Passage des Panoramas ou o Passage des Princes e voltar, fazendo um circuito um pouco complicado, pelo lado da Bolsa. Agora, no entanto, nem ter sequer o consolo de reconhecer, como naquela manhã, o aroma agressivo do café no Pasaje Güemes (cheirava a farelo, a barrela), comecei a admitir de muito longe que o bairro das galerias já não era o porto de descanso, se bem que ainda acreditasse na possibilidade de me libertar de meu trabalho e de Irma, de encontrar sem esforço a esquina de Josiane. A cada momento eu sentia vontade de voltar; diante dos placards dos jornais, com os amigos, no pátio de casa, notadamente ao anoitecer, na hora em que começariam a acender os bicos de gás. Mas alguma coisa me obrigava a permanecer junto de minha mãe e de Irma, uma certeza sombria de que no bairro das galerias já não me esperariam como antigamente, de que o grande terror era o mais forte. Entrava nos bancos e nas casas comerciais com um comportamento de autômato, tolerando a obrigação diária de comprar e vender ações, ouvindo os cascos dos cavalos da polícia investindo contra o povo que comemorava as vitórias dos aliados; já acreditava tão pouco que chegaria a me libertar algum dia de tudo isso que quando cheguei ao bairro das galerias fiquei quase com medo, senti-me alheio e diferente como jamais me ocorrera antes, refugiei-me numa porta de entrada de carro e deixei o tempo e as pessoas passarem, obrigado, pela primeira vez, a aceitar pouco a pouco o que antes me parecia meu, as ruas e os veículos, a roupa e as luvas, a neve nos pátios e as vozes nas lojas. Até que novamente veio o deslumbramento, fui encontrar Josiane na Galerie Colbert e cientificar-me, entre beijos e abraços, de que Laurent já não existia, de que o bairro havia comemorado noite após noite o fim do pesadelo, de que todo mundo perguntara por mim, ainda bem que Laurent teve fim, mas onde eu estivera metido que não sabia de nada, e tantas coisas mais e tantos beijos. Nunca sentira maior desejo por ela e nunca nos amamos melhor sob o teto de seu quarto que minha mão podia tocar da cama. As carícias, as brincadeiras, a recontagem deliciosa dos dias enquanto o anoitecer ia penetrando no sótão. Laurent? Um marselhês de cabelo crespo, um miserável covarde que se refugiara na casa onde acabava de assassinar outra mulher, e pedira perdão como um desesperado, enquanto a polícia arrombava a porta. E chamava-se Paul, o monstro, até isso, olha só, e acabava de matar a nona vítima, daí o arrastaram até o carro da polícia enquanto todas as forças do segundo distrito o protegiam frouxamente de uma multidão que o teria linchado. Josiane já tivera tempo de acostumar-se, de enterrar Laurent em sua memória que pouco guardava as imagens, mas para mim era demais, eu não chegava a compreender de todo, até que sua alegria me convenceu de

que na verdade já não existia mais Laurent, de que novamente poderíamos vaguear pelas passagens e pelas ruas sem temer os portais. Foi necessário que saíssemos juntos para festejar a libertação, e como já não nevava, Josiane quis ir até a rotunda do Palais Royal, que nunca frequentáramos na época de Laurent. Resolvi, enquanto descíamos cantando pela rue des Petits Champs, que naquela noite levaria Josiane aos cabarés dos boulevards, que acabaríamos a noitada em nosso café, onde à força de vinho branco eu faria que ela me perdoasse tanta ingratidão e tamanha ausência.

Durante algumas horas bebi até o limite o tempo feliz das galerias, e cheguei a convencer-me de que o final do grande terror me restituía são e salvo a meu céu de gessos e grinaldas; dançando com Josiane na rotunda afastei de mim a última opressão deste interregno incerto, nasci outra vez para a melhor parte de minha vida, tão longe da sala de Irma, do pátio da casa, do minguido consolo do Pasaje Güemes. Nem sequer quando, depois, conversando alegremente com Kiki e Josiane e o dono do café, soube que fim havia levado o sul-americano, nem sequer então desconfiei que estava vivendo, retardadamente, a última clemência; além do mais eles falavam do sul-americano com uma indiferença debochativa, como o teriam feito em relação a qualquer um dos extravagantes do bairro que chegam a preencher um vazio numa conversa onde em breve surgirão assuntos mais apaixonantes; que a morte decente do sul-americano num quarto de hotel nada mais era do que uma referência acidental e Kiki já discorria sobre os preparativos para as festas que iam haver num moinho da Butte; custou-me interrompê-la, pedir algum detalhe sem saber ao certo por que o pedia. Acabei sabendo por Kiki de coisas insignificantes, o nome do sul-americano que afinal era um nome francês e que logo esqueci, sua doença repentina na rue du Faubourg Montmartre, onde Kiki tinha um amigo que lhe contara a história; a solidão, a vela miserável queimando em cima da cômoda cheia de livros e papéis, o gato cinzento que seu amigo recolhera, a fúria do dono do hotel a quem isso acontecia exatamente quando estava esperando a visita dos sogros, o enterro anônimo, o esquecimento, as festas no moinho da Butte, a prisão de Paul, o marselhês, a insolência dos prussianos aos quais já era tempo de dar a lição que mereciam. De tudo isso eu ia separando, como quem arranca as flores secas de uma grinalda, as duas mortes que, de certo modo, me pareciam simétricas, a do sul-americano e a de Laurent, um em seu quarto de hotel, o outro desmanchando-se no nada para ceder seu lugar a Paul, o marselhês, e eram quase a mesma morte, algo que se apagava para sempre na memória do bairro. Ainda nessa noite eu quis acreditar que tudo continuaria como antes do grande terror, e Josiane foi minha novamente em seu sótão e ao nos despedirmos combinamos festas e excursões para quando chegasse o verão. Mas geava nas ruas e as notícias da guerra exigem minha presença

na Bolsa às nove horas da manhã; com um esforço que achei louvável, resisti em pensar no meu céu reconquistado, e depois de trabalhar até a náusea almocei com minha mãe, agradecendo que ela me achasse mais refeito. Passei aquela semana em plena luta bolsista, sem tempo para nada, correndo para casa a fim de tomar um banho de chuveiro e trocar por outra a camisa encharcada, que, pouco tempo depois, estava pior. A bomba caiu sobre Hiroshima e entre meus clientes tudo se transformou em confusão, foi preciso travar uma longa batalha para salvar os valores mais comprometidos, achar um rumo aconselhável nesse mundo onde, cada dia, acontecia uma nova derrota nazista e novos ódios, inútil reação da ditadura contra o irremediável. Quando os alemães capitularam e o povo de Buenos Aires saiu às ruas, pensei que podia tomar um descanso, mas cada manhã me aguardavam novos problemas: durante essas semanas casei com Irma depois que minha mãe esteve à beira de um ataque cardíaco, pelo qual toda a família me atribuiu a responsabilidade, talvez com razão. Uma ou outra vez perguntei-me por que, se o grande terror havia cessado no bairro das galerias, não chegava a hora de encontrar-me com Josiane para tornar a passear sob o nosso céu de gesso. Suponho que o trabalho e as obrigações familiares contribuía para impedi-lo e só sei que quando me sobrava tempo eu ia andar, como compensação, pelo Pasaje Güemes, olhando vagamente para cima, tomando café e pensando cada vez com menos convicção nas tardes em que me bastava vagar um pouco sem rumo certo para chegar ao meu bairro e encontrar Josiane em alguma esquina do entardecer. Nunca quis admitir que a grinalda estivesse definitivamente fechada e que eu não voltaria a encontrar Josiane nas passagens e nos boulevards. De vez em quando fico pensando no sul-americano, e nessa cisma melancólica chego a inventar, como consolo, que ele nos matou a mim e a Laurent com sua própria morte; sensatamente, digo com meus botões que não, que estou exagerando, que qualquer dia tornarei a entrar no bairro das galerias e encontrarei Josiane surpreendida com minha ausência tão prolongada. E entre uma coisa e outra fico em casa tomando chimarrão, ouvindo Irma que está esperando para dezembro, e me pergunto sem muito entusiasmo se quando chegarem as eleições votarei em Perón ou em Tamborini, se votarei em branco ou simplesmente ficarei em casa tomando chimarrão e olhando para Irma e para as plantas do pátio.

Apêndice 2 – As babas do diabo

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

Durante a narração, se fosse possível ir beber um chope por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o insondável que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Cöntax 1.1.2) e de repente pode ser que uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela – a mulher louira – e as nuvens. Mas de bobo tenho apenas a sorte, e sei que se eu for embora, esta Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever. Algum de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou morto, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e vivo, não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando se quer narrar alguma coisa).

De repente me pergunto por que tenho de contar isto, mas se a gente começa a se perguntar por que faz tudo que faz, se a gente se pergunta apenas por que aceita um convite para jantar (agora, passa uma pomba, e parece que um pardal) ou por que quando alguém nos contou um bom caso, em seguida surge como uma cócega no estômago e não dá para ficar tranquilo até entrar no escritório aí do lado e contar adiante a mesma história; só então a gente se sente bem, contente, e pode voltar ao trabalho. Que eu saiba ninguém explicou isso, portanto, o melhor é deixar os pudores de lado e contar, porque afinal ninguém se envergonha de respirar ou calçar sapatos: são coisas que a gente faz e quando acontece alguma coisa estranha, quando encontramos dentro do sapato uma aranha ou ao respirar nos sentimos como um vidro quebrado, então é preciso contar o que acontece, contar aos rapazes do escritório ou ao médico. Ai, doutor, cada vez que respiro... Sempre contar, sempre livrar-se dessa cócega incômoda no estômago.

E já que vamos contar, é melhor pôr um pouco de ordem, descer pela escada desta casa até o domingo sete de novembro, exatamente há um mês. A gente desce cinco andares e já está no domingo, com um sol inesperado para novembro em Paris, com muitíssima vontade de andar por aí, de ver coisas, de tirar fotos (porque éramos fotógrafos, sou fotógrafo). Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar, e não tenho medo de me repetir. Vai ser difícil porque ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando, se sou eu ou isso que aconteceu, ou o que estou vendo (nuvens, às vezes uma pomba) ou se simplesmente conto uma verdade que é somente minha verdade, e então não é a verdade a não ser para meu estômago, para esta vontade de sair correndo e acabar com aquilo de alguma forma, seja lá o que for.

Vamos contar devagar, já se verá o que acontece à medida que escrevo. Se me substituïrem, se já não sei o que dizer, se as nuvens se acabarem e começar alguma outra coisa (porque não pode ser que isto seja estar vendo ininterruptamente nuvens que passam, e às vezes uma pomba), se algo disso tudo... E depois do “se”, o que porei, como vou fechar corretamente a oração? Mas se começo a fazer perguntas não contarei nada; é melhor contar, talvez contar seja uma resposta, pelo menos para alguém que esteja lendo.

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da rue Monsieur-le-Prince no domingo sete de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com as beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre recusas e recursos de José Norberto Allende, professor da Universidade de Santiago. É raro ventar em Paris, e muito mais raro um vento que fazia redemoinhos nas esquinas e subia castigando as velhas persianas de madeira atrás das quais senhoras surpreendidas comentavam de diversas maneiras a instabilidade do tempo nesses últimos anos. Mas o sol também estava lá, cavalgando o vento e amigo dos gatos, e por isso nada me impedia de dar uma volta pelos embarcadouros do Sena e tirar umas fotos da Conciergerie e de Sainte-Chapelle. Eram apenas dez da manhã, e calculei que lá pelas onze haveria boa luz, a melhor possível no outono; para passar tempo, derivei até a ilha Saint-Louis e fiquei andando pelo Quai d' Anjou, olhei um pouco o hotel de Lauzun, recitei para mim mesmo uns fragmentos de Apollinaire que sempre me vêm à cabeça quando passo na frente do hotel de Lauzun (em bora devesse ter recordado outro poeta, mas Michel é um teimoso), e quando de repente acabou o vento e o sol ficou pelo menos duas vezes maior (quero dizer, mais cálido, mas na verdade é a mesma coisa), sentei-me no parapeito e me senti terrivelmente feliz na manhã de domingo.

Entre as muitas maneiras de se combater o nada, uma das melhores é tirar fotografias, atividade que deveria ser ensinada desde muito cedo às crianças, pois exige disciplina, educação estética, bom olho e dedos seguros. Não se trata de estar tocando a mentira como qualquer repórter, e agarrar a estúpida silhueta do personagem que sai do número 10 de Downing Street, mas seja como for quando se anda com a câmara tem-se o dever de estar atento, de não perder este brusco e delicioso rebate de um raio de sol numa velha pedra, ou a carreira, tranças ao vento, de uma menininha que volta com um pão ou uma garrafa de leite. Michel sabia que o fotógrafo age sempre como uma permutação de sua maneira pessoal de ver o mundo por outra que a câmara lhe impõe, insidiosa (agora passa uma grande nuvem quase negra), mas não desconfiava, sabedor de que bastava sair sem a Cóntax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250. Agora mesmo (que palavra, agora, que mentira estúpida) podia ficar sentado no parapeito sobre o rio, olhando passar as barcaças vermelhas e negras sem que me ocorresse pensar fotograficamente as cenas, nada mais que deixando-me ir no deixar-se ir das coisas, correndo imóvel com o tempo. E o vento já não soprava.

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

O que eu havia tomado por um casal parecia muito mais um menino com a mãe, embora ao mesmo tempo eu percebesse que não era um menino com a mãe, de que era um casal no sentido que damos sempre aos casais quando os vemos apoiados nos parapeitos ou abraçados nos bancos das praças. Como eu não tinha nada para fazer, me sobrava tempo para perguntar-me por que o rapazinho estava tão nervoso, tão como um potrinho ou uma lebre, metendo as mãos nos bolsos, tirando em seguida uma e depois a outra, passando os dedos pelos cabelos, mudando de posição e principalmente por que tinha medo, pois isso se adivinhava em cada gesto, um medo sufocado pela vergonha, um impulso de atirar-se para trás que se percebia como se seu corpo estivesse à beira da fuga, contendo-se num último e doloroso decoro.

Tudo isso era tão claro, ali a cinco metros – e estávamos sozinhos contra o parapeito, na ponta da ilha – que no começo o medo do garoto não me deixou ver direito a

mulher loura. Agora, pensando nisso, vejo-a muito melhor nesse primeiro momento em que li seu rosto (de repente virou-se como um cata-vento de cobre, e os olhos, os olhos estavam lá), quando compreendi vagamente o que podia estar acontecendo com o menino e disse a mim mesmo que valia a pena ficar e olhar (o vento levava as palavras, os quase murmúrios). Creio que sei olhar, se é que sei alguma coisa, e que todo olhar goteja falsidade, porque é o que nos arremessa mais para fora de nós, sem a menor garantia, enquanto cheirar, ou (mas Michel se bifurca facilmente, não se deve deixá-lo declamar à vontade). De qualquer modo, quando de antemão se prevê a provável falsidade, olhar se torna possível; basta talvez escolher bem entre o olhar e o olhado, despir as coisas de tanta roupa alheia. E, claro, tudo isso é bem mais difícil.

Do garoto recordo a imagem antes que o verdadeiro corpo (isto se entenderá depois), enquanto agora tenho certeza de que da mulher recordo muito melhor seu corpo que sua imagem. Era delgada e esbelta, duas palavras injustas para dizer o que era, e vestia um casaco de peles quase negro, quase longo, quase belo. Todo o vento dessa manhã (agora soprava de leve, e não fazia frio) havia passado por seu cabelo louro que recortava seu rosto branco e sombrio – duas palavras injustas – e deixava o mundo de pé e horrivelmente sozinho diante de seus olhos negros, seus olhos que caíam sobre as coisas como duas águias, dois saltos no vazio, duas rajadas de lodo verde. Não descrevo nada, na verdade tento entender. E disse duas rajadas de lodo verde.

Sejamos justos, o menino estava muito bem vestido e usava umas luvas amarelas que eu podia jurar que eram de seu irmão maior, estudante de direito ou de ciências sociais; era gracioso ver os dedos das luvas saindo do bolso do paletó. Por um longo tempo não vi seu rosto, apenas um perfil nada bobo – pássaro sobressaltado, anjo de Fra Filippo, arroz-doce – e umas costas de adolescente que quer fazer judô ou que brigou algumas vezes por causa de uma ideia ou de uma irmã. Na marca dos 14, talvez dos 15, dava para adivinhá-lo vestido e alimentado por seus pais mas sem um centavo no bolso, tendo que deliberar com os colegas antes de decidir entre um café, um conhaque, um maço de cigarros. Andaria pelas ruas pensando nas companheiras de estudo, no bom que seria ir ao cinema e ver o último filme, ou comprar romances ou gravatas ou garrafas de licor com rótulos verdes e brancos. Em sua casa (sua casa seria respeitável, seria almoço ao meio-dia e paisagens românticas nas paredes, com um vestíbulo escuro e um porta-guarda-chuvas de carvalho ao lado da porta), choveria devagar o tempo de estudar, de ser a esperança de mamãe, de parecer com papai, de escrever para a tia de Avignon. Por isso tanta rua, o rio todo para ele (mas sem um centavo) e a cidade misteriosa dos 15 anos, com suas marcas nas portas, seus gatos estremeedores, o saco de

batata frita de trinta francos, a revista pornográfica dobrada em quatro, a solidão como um vazio no bolso, os encontros felizes, o fervor por tanta coisa incompreendida mas iluminada por um amor total, pela disponibilidade parecida com o vento e com as ruas.

Esta biografia era a do menino e a de qualquer menino, mas agora eu via este aqui isolado, feito único pela presença da mulher loura que continuava falando com ele. (Insistir cansa, mas acabam de passar duas nuvens desfiadas. Penso que aquela manhã não olhei nenhuma vez para o céu, porque assim que pressenti o que acontecia com o menino e a mulher não pude fazer outra coisa além de olhá-los. olhá-los e...). Resumindo, o menino estava inquieto e dava para adivinhar sem muito trabalho o que acabara de acontecer minutos antes, no máximo meia hora. O menino havia chegado até a ponta da ilha, viu a mulher e achou-a encantadora. A mulher esperava isso porque estava ali para esperar isso, ou talvez o menino tenha chegado antes e ela o tenha visto de um terraço ou de um automóvel, e saiu ao seu encontro, provocando o diálogo com qualquer pretexto, certa desde o começo que ele teria medo dela e tentaria escapar, e que naturalmente ficaria, domado e soberbo, fingindo a veteranaria e o prazer da aventura. O resto era fácil porque estava acontecendo a cinco metros de mim e qualquer um teria conseguido medir as etapas do jogo, a esgrima irrisória; seu maior encanto não era o presente, e sim a previsão do desenlace. O rapaz acabaria usando o pretexto de um outro encontro, uma obrigação qualquer, e se afastaria tropeçando e confuso, querendo caminhar com desenvoltura, despido debaixo do olhar debochado que o seguiria até o fim. Ou talvez ficasse, fascinado ou simplesmente incapaz de tomar a iniciativa, e a mulher começaria a acariciar seu rosto, a despenteá-lo, falando-lhe já sem voz, e de repente o pegaria pelo braço para levá-lo embora, a menos que ele, com uma certa mágoa que já começava a dar outra cor ao desejo, o risco da aventura, se animasse a passar-lhe um braço pela cintura e beijá-la. Tudo isso podia acontecer mas ainda não acontecia, e perversamente Michel esperava, sentado no parapeito, aprontando quase que sem perceber a câmara para tirar uma foto pitoresca num canto da ilha com um casal nada comum falando e se olhando.

Curioso que a cena (o nada, quase: dois que estão aí, desigualmente jovens) tivesse uma aura inquietante. Pensei que era eu que colocava isso, e que minha foto, se a fizesse, restituiria as coisas à sua tola verdade. Gostaria de saber o que pensava o homem do chapéu cinza sentado ao volante do automóvel estacionado no cais que levava à passarela, e que lia o jornal ou dormia. Acabava de descobri-lo, porque as pessoas dentro de um automóvel estacionado quase desaparecem, se perdem nessa mísera gaiola privada da beleza que o movimento e o perigo dão. E no entanto o automóvel havia estado ali o tempo todo, formando parte (ou deformando essa parte) da ilha. Um automóvel: como dizer um poste de

luz, um banco de praça. Nunca o vento, a luz do sol, essas matérias sempre novas para a pele e para os olhos, e também o menino e a mulher, únicos, colocados ali para alterar a ilha, mostrá-la para mim e outra maneira. Enfim, bem podia acontecer que também o homem do jornal estivesse atento ao que se passava e sentisse como eu esse gosto maligno da expectativa inteira. Agora a mulher havia girado suavemente até colocar o rapazinho entre ela e o parapeito, eu os via quase de perfil, e ele era mais alto, mas não muito mais alto, e no entanto ela parecia maior, parecia como que erguida sobre ele (seu riso, de repente, um açoite de plumas), esmagando-o com o simples estar ali, sorrir, passear a mão pelo ar. Por que esperar mais? Com um diafragma 16, com um enquadramento onde não entrasse o horrível automóvel preto, mas sim essa árvore, necessária para quebrar um espaço demasiado cinzento...

Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei na espreita, certo de que enfim os apanharia no gesto revelador, a expressão que resume tudo, a vida que o movimenta mede com um compasso, mas que uma imagem rígida destrói ao seccionar o tempo, se não escolhermos a imperceptível fração essencial. Não precisei esperar muito. A mulher avançava em sua tarefa de ata suavemente o garoto, de tirar-lhe fibra a fibra seus últimos restos de liberdade, em uma lentíssima tortura delicosa. Imaginei os possíveis finais (agora aparece nuvem espumosa, quase sozinha no céu), previ a chegada a casa (um andar baixo provavelmente, que ela saturaria de almofadas e gatos) e imaginei a aflição do garoto e sua decisão desesperada de disfarçá-la e deixar-se fingindo que para ele não se tratava de nada novo. Fechando os olhos, se é que os fechei, pus a cena em ordem, os beijos brincalhões, a mulher rejeitando com doçura as mãos que pretendiam despi-la como nos romances, numa cada que teria um edredom lilás, e obrigando-o, em vez disso, a deixar que ela tirasse a roupa dele, verdadeiramente mãe e filho debaixo de uma luz amarela de opalina, e tudo acabaria como sempre, talvez, mas talvez tudo ocorresse de outro modo, e a iniciação do adolescente não passasse, não deixaram que passasse, de um longo preâmbulo onde a falta de jeito, as carícias exasperantes, a corrida das mãos se resolvesse saber-se lá em que, num prazer por separado e solitário, uma petulante negativa misturada com a arte de fatigar e descontentar tanta inocência ferida. Poderia ser assim, podia muito bem ser assim: aquela mulher não buscava um amante no garoto, e ao mesmo tempo se apoderava dele para um fim impossível de se entender se não fosse imaginado como um jogo cruel, desejo de desejar sem satisfação, de excitar-se para algum outro, alguém que de nenhuma maneira poderia se aquele garoto.

Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais. Não há nada que o agrade mais que imaginar exceções, indivíduos for da espécie, monstros sem sempre repugnantes.

Mas aquela mulher convidava à invenção, dando talvez as pistas suficientes para acertar a verdade. Antes que fosse embora, e agora que encheria minha memória durante muitos dias, porque sou propenso a ruminação, decidi não perder mais nenhum instante. Pus tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e tirei a foto. Bem a tempo de compreender que os dois tinham percebido e que estavam me olhando, o garoto surpreendido e interrogante, mas ela irritada, decididamente hostis seu corpo e seu rosto que haviam sido roubados, ignominiosamente presos uma pequena imagem química.

Poderia contar isso com muitos detalhes mas não vale a pena. A mulher disse que ninguém tinha o direito de tirar uma fotografia sem permissão, e exigiu que eu lhe entregasse o rodo do filme. Tudo isso com uma voz seca e clara, com sotaque de Paris, que ia subindo de cor e de tom a cada frase. Por mim, tanto fazia dar ou não o rodo do filme, mas qualquer um que me conheça sabe que, comigo, as coisas têm de ser pedidas com jeito. O resultado é que me limitei a formular a opinião de que a fotografia não só não estava proibida nos lugares públicos, como conta com o mais resoluto serviço oficial e privado. E conforme ia dizendo, gozava maldosamente ao ver como o garoto se retraía, ia ficando par trás – sem nem se mexer – e de repente (parecia quase incrível) dava meia-volta e começava a correr. O coitado achando que caminhava e na realidade fugindo às carreiras, passando ao lado do automóvel, perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã.

Mas os fios da Virgem também são chamados de babas do diabo, e Michel precisou aguentar minuciosas imprecações, ouvir ser chamado de intrometido e imbecil, enquanto se esmerava deliberadamente em sorrir e recusar com simples movimentos de cabeça, tanta carga barata. Quando estava começando a ficar cansado, ouvi a porta do automóvel batendo. O homem de chapéu cinza estava ali, olhando para nós. Só então compreendi que ele desempenhava um papel na comédia.

Começou a caminhar na nossa direção, levando na mão o jornal que fingia ler. Do que me lembro melhor é do trejeito que emoldurava sua boca, cobria seu rosto de rugas, alguma coisa mudava de lugar e de forma porque a boca tremia e o trejeito ia de um lado a outro dos lábios como uma coisa independente e viva, alheia à sua vontade. Mas todo o resto era fixo, palhaço enfarinhado ou homem sem sangue, com a pele apagada e seca, os olhos metidos no fundo e os buracos do nariz negros e visíveis, mais negros que as sobrancelhas ou os cabelos ou a gravata negra. Caminhava cautelosamente, como se o pavimento machucasse seus pés: vi seus sapatos de verniz, de sola tão fina que devia denunciar cada aspereza da rua. Não sei por que eu havia descido do parapeito, não sei bem por que decidi não entregar-lhes a foto, negar-me a essa exigência na qual adivinhava medo e covardia. O palhaço e a mulher se

consultavam em silêncio: fazíamos um perfeito triângulo insuportável, algo que tinha de se romper com um estalo. Ri na cara deles e comecei a andar, supondo que um pouco mais devagar que o garoto. Na altura das primeiras casas, do lado da passarela de ferro, virei-me para olhar para eles. Não se moviam, mas o homem havia deixado o jornal cair; e achei que a mulher, de costas para o parapeito, passeava as mãos pela pedra, com o clássico e absurdo gesto do acochado que busca a saída.

O que vem a seguir ocorreu aqui, quase agora mesmo, num quarto de um quinto andar. Passaram-se vários dias antes que Michel revelasse as fotos do domingo; as da Conciergerie e da Sainte-Chapelle eram o que deviam ser. Encontrou dois ou três enquadramentos de prova já esquecidos, uma tentativa frustrada de apanhar um gato assustadoramente encarapitado no telhado de um banheiro público e também a foto da mulher loura e do adolescente. O negativo era tão bom que preparou uma ampliação; a ampliação era tão boa que preparou outra muito maior, quase um poster. Não pensou (agora se pergunta e se pergunta por quê) que só as da Conciergerie mereciam tanto trabalho. De toda a série, a instantânea na ponta da ilha era a única que o interessava; pregou a ampliação numa parede do quarto, e no primeiro dia passou um bom tempo olhando e recordando, nessa operação comparativa e melancólica da recordação frente à realidade perdida; recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena. Estava a mulher, estava o garoto, rígida a árvore sobre suas cabeças, o céu tão fixo como as pedras do parapeito, nuvens e pedras confundidas numa só matéria inseparável (agora passa uma com as beiradas afiadas, corre como um temporal). Nos dois primeiros dias aceitei o que havia feito, desde a foto em si até a ampliação na parede, e não me perguntei nem mesmo por que interrompia a toda hora a tradução do tratado de José Norberto Allende para reencontrar o rosto da mulher, as manchas escuras no parapeito. A primeira surpresa foi estúpida; nunca me havia ocorrido a ideia de pensar que quando olhamos uma foto de frente, os olhos repetem exatamente a posição e a visão da objetiva; são essas coisas que se dão por descartadas e que não ocorre a ninguém considerar. Da minha cadeira, com a máquina de escrever na frente, olhava a foto a três metros de distância, e então notei que havia me instalado exatamente no ponto de mira da objetiva. Desse jeito, estava muito bom; sem dúvida era a maneira mais perfeita de apreciar uma foto, embora a visão em diagonal pudesse ter seus encantos e até mesmo suas descobertas. A cada tantos minutos, por exemplo, quando não encontrava a maneira de dizer em bom francês o que José Alberto Allende dizia em tão bom espanhol, erguia os olhos e olhava a foto; às vezes me atraía a mulher, às vezes o garoto, às vezes o pavimento onde uma folha seca havia se situado

admiravelmente para valorizar um setor lateral. Então descansava um pouco de meu trabalho e me incluía outra vez com prazer naquela manhã que empapava a foto, recordava ironicamente a imagem colérica da mulher reclamando da fotografia, a fuga ridícula e patética do garoto, a entrada em cena do homem do rosto branco. No fundo, estava satisfeito comigo mesmo; minha partida não havia sido tão brilhante, pois se aos franceses foi dado o dom da resposta imediata, não via bem por que havia optado por ir embora sem concluir uma demonstração de privilégios, prerrogativas e direitos do cidadão. O importante, o verdadeiramente importante era haver ajudado o garoto a escapar a tempo (isto, no caso de minhas teorias serem exatas, o que não estava suficientemente provado, mas a fuga em si parecia demonstrar). Intrometido, eu tinha dado a oportunidade de finalmente aproveitar seu medo para algo útil; agora estaria arrependido, desprezado, sentindo-se pouco homem. Isso era melhor que a companhia de uma mulher capaz de olhar como o olhavam na ilha; Michel é puritano de vez em quando, crê que não se deve corromper pela força. No fundo, aquela foto havia sido uma boa ação.

Mas não por boa ação a olhava entre parágrafo e parágrafo de meu trabalho. Naquele momento, não sabia por que a olhava, por que havia pregado a ampliação na parede; talvez aconteça assim com todos os atos fatais, e seja essa a condição de seu cumprimento. Creio que o tremor quase furtivo das folhas da árvore não me assustou, que continuei uma frase iniciada e a concluí. Os costumes são como grandes herbários, e afinal de contas uma ampliação de oitenta por sessenta parece uma tela onde projetam cinema, onde na ponta da ilha uma mulher fala com um garoto e um a árvore agita algumas folhas secas sobre suas cabeças.

Mas as mãos já eram demais Acabava de escrever: Done. La seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés – e vi a mão da mulher que começava a se fechar devagar, dedo a dedo. De mim não restou nada, uma frase em francês que jamais terminará, uma máquina de escrever que cai ao chão, uma cadeira que chia e treme, uma névoa. O garoto havia abaixado a cabeça, como os lutadores de boxe quando não aguentam mais e esperam o golpe de misericórdia; havia erguido a gola do sobretudo, parecia mais que nunca um prisioneiro, a perfeita vítima que ajuda a catástrofe, Agora a mulher falava junto ao seu ouvido, e a mão se abria outra vez para pousar em sua face, acariciá-la e acariciá-la, queimando-a sem pressa, O garoto estava menos aflito que receoso, uma ou duas vezes murmurou por cima do ombro da mulher e ela continuava falando, explicando alguma coisa que o fazia olhar a cada instante para o local onde Michel sabia muito bem que estava o automóvel com o homem de chapéu cinza, cuidadosamente descartado da fotografia mas

refletido nos olhos do garoto e (como duvidar agora?) nas palavras da mulher, nas mãos da mulher, na presença ilusória da mulher. Quando vi o homem vir, parar perto deles e olhá-los, as mãos nos bolsos e um ar entre cansado e exigente, patrão que vai assoviar ao seu cão depois dos folguedos na praça, compreendi, se isso era compreender, o que ia acontecer, o que tinha de ter acontecido, o que teria de acontecer naquele momento, entre aquelas pessoas, ali onde eu havia chegado para transgredir uma ordem, inocentemente imiscuído naquilo que não havia acontecido mas que agora ia acontecer, agora ia se cumprir. E o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade, aquela mulher que não estava ali porque queria, não acariciava nem propunha nem alentava para seu próprio prazer, para levar o anjo despenteado e brincar com seu terror e sua graça cobiçada. O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já com a certeza de sua obra: não era o primeiro que mandava uma mulher na frente, para trazer-lhe os prisioneiros atados com flores. O resto seria tão simples, o automóvel, uma casa qualquer, as bebidas, as lâminas excitantes, as lágrimas tarde demais, o despertar no inferno. E eu não podia fazer nada, dessa vez não podia fazer absolutamente nada. Minha força tinha sido uma fotografia, essa, ali, onde se vingavam de mim mostrando-me sem disfarces o que ia acontecer. A foto havia sido tirada, o tempo havia corrido; estávamos tão longe uns dos outros, a corrupção certamente consumada, as lágrimas vertidas, e o resto, conjectura e tristeza. De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos, iam rumo a seu futuro: e eu do lado de cá, prisioneiro de outro tempo, de um quarto em um quinto andar, de não saber quem eram essa mulher, e esse homem e esse menino, de ser nada mais que a lente da minha câmara, algo rígido, incapaz de intervenção. Jogavam na minha cara o deboche mais horrível, o de decidir diante da minha impotência, o de que o menino olhasse outra vez o palhaço enfarinhado e eu compreendesse que ia aceitar, que a proposta continha dinheiro ou engano, e que não podia gritar-lhe que fugisse, ou simplesmente facilitar-lhe outra vez o caminho com uma nova fotografia, uma pequena e quase humilde intervenção que desmontasse os andaimes de baba e de perfume. Tudo iria resolver-se ali mesmo, naquele instante; havia um imenso silêncio que não tinha nada a ver com o silêncio físico. Aquilo se estendia, se armava. Acho que gritei, que gritei terrivelmente, e que naquele exato segundo soube que começava a me aproximar, dez centímetros, um passo, a árvore girava cadenciosamente seus galhos em primeiro plano, uma mancha do parapeito saía do quadro, o rosto da mulher, virada para mim como que surpreendida, ia crescendo, e então girei um pouco, quero dizer que a câmara girou um pouco, e sem perder a mulher de vista começou a se aproximar do homem que me olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos, entre surpreso e raivoso olhava querendo me

cravar no ar, e nesse instante consegui ver como um grande pássaro fora de foco que passava num voo só diante da Imagem, e me apoiei na parede do meu quarto e fui feliz porque o menino acabava de escapar, eu o via correndo, outra vez em foco, fugindo com os cabelos todos ao vento, aprendendo enfim a voar sobre a ilha, a chegar à passarela, a se virar para a cidade. Pela segunda vez escapava deles, pela segunda vez eu o ajudava a escapar, o devolvia ao seu paraíso precário. Arfando, fiquei na frente deles; não havia necessidade de avançar mais, o jogo estava jogado. Da mulher via-se apenas um ombro e parte dos cabelos, brutalmente cortados pelo enquadramento da imagem; mas de frente estava o homem, a boca entreaberta, onde se via tremular sua língua negra, e levantava lentamente as mãos, aproximando-as do primeiro plano, um instante ainda em perfeito foco, e depois ele todo um vulto que apagava a ilha, a árvore, e eu fechei os olhos e não quis olhar mais, e cobri o rosto e desandei a chorar feito um idiota.

Agora passa uma grande nuvem branca, como todos esses dias, todo esse tempo incontável. O que resta por dizer é sempre uma nuvem, duas nuvens, ou longas horas de céu perfeitamente limpo, retângulo puríssimo cravado com alfinetes na parede do meu quarto. Foi o que vi ao abrir os olhos e secá-los com os dedos: o céu limpo, e depois uma nuvem que entrava pela esquerda, passeava lentamente sua graça e se perdia pela direita. E depois outra, e às vezes tudo se torna cinzento, tudo é uma nuvem enorme, e de repente explodem os respingos da chuva, vê-se chover longo tempo sobre a imagem, como um pranto ao contrário, e pouco a pouco o quadro se aclara, talvez o sol saia, e outra vez entram as nuvens, duas a duas, três a três. E as pombas, às vezes, e um ou outro pardal.

Apêndice 3 – La noche boca arriba

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él – porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre – montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos. Quizá algo distraído, pero corriendo por la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pié y con la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe.

Volvió bruscamente del desmayo. Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando de debajo de la moto. Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho. Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban con bromas y seguridades. Su único alivio fue oír la confirmación de que había estado en su derecho al cruzar la esquina. Preguntó por la mujer, tratando de dominar la náusea que le ganaba la garganta. Mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmacia próxima, supo que la causante del accidente no tenía más que rasguños en la piernas. “Usté la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado...”; Opiniones, recuerdos, despacio, éntrenlo de espaldas, así va bien y alguien con guardapolvo dándole de beber un trago que lo alivió en la penumbra de una pequeña farmacia de barrio.

La ambulancia policial llegó a los cinco minutos, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto. Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba. El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla. Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; unas semanas quieto y

nada más. El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. “Natural”, dijo él. “Como que me la ligué encima...”. Los dos rieron y el vigilante le dio la mano al llegar al hospital y le deseó buena suerte. Ya la náusea volvía poco a poco; mientras lo llevaban en una camilla de ruedas hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros, cerro los ojos y deseó estar dormido o cloroformado. Pero lo tuvieron largo rato en una pieza con olor a hospital, llenando una ficha, quitándole la ropa y vistiéndolo con una camisa grisácea y dura. Le movían cuidadosamente el brazo, sin que le doliera. Las enfermeras bromeaban todo el tiempo, y si no hubiera sido por las contracciones del estómago se habría sentido muy bien, casi contento.

Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas, conocían.

Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se revelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. “Huele a guerra”, pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. Muy lejos, probablemente del otro lado del gran lago, debían estar ardiendo fuegos de vivac; un resplandor rojizo teñía esa parte del cielo. El sonido no se repitió. Había sido como una rama quebrada. Tal vez un animal que escapaba como él del olor a guerra. Se enderezó despacio, venteando. No se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida. Había que seguir, llegar al corazón de la selva evitando las ciénagas. A tientas, agachándose a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada, dio algunos pasos. Hubiera querido echar a correr, pero los

tembladeras palpitaban a su lado. En el sendero en tinieblas, buscó el rumbo. Entonces sintió una bocanada del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.

– Se va a caer de la cama – dijo el enfermo de la cama de al lado. No brinque tanto, amigazo.

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala. Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última a visión de la pesadilla. El brazo, enyesado, colgaba de un aparato con pesas y poleas. Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros, pero no querían darle mucha agua, apenas para mojarse los labios y hacer un buche. La fiebre lo iba ganando despacio y hubiera podido dormirse otra vez, pero saboreaba el placer de quedarse despierto, entornados los ojos, escuchando el diálogo de los otros enfermos, respondiendo de cuando en cuando a alguna pregunta. Vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol la cara anterior del muslo, y le clavó una gruesa aguja conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino. Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa. Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes, como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor, y quedarse.

Vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil. Un trocito de pan, mas precioso que todo un banquete, se fue desmigajando poco a poco. El brazo no le dolía nada y solamente en la ceja, donde lo habían suturado, chirriaba a veces una punzada caliente y rápida. Cuando los ventanales de enfrente viraron a manchas de un azul oscuro, pensó que no iba a ser difícil dormirse. Un poco incómodo, de espaldas, pero al pasarse la lengua por los labios resecos y calientes sintió el sabor del caldo, y suspiró de felicidad, abandonándose.

Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto. “La calzada”, pensó. “Me salí de la calzada”. Sus pies se hundían en un colchón de hojas y barro, y ya no podía dar un paso sin que las ramas de los arbustos le azotaran el torso y las piernas. Jadeante, sabiéndose acorralado a pesar de la oscuridad y el silencio, se agachó para escuchar. Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez. Nada podía ayudarlo ahora a encontrarla. La mano que sin saberlo él, aferraba el mango del puñal, subió como un escorpión de los pantanos hasta su cuello, donde colgaba el amuleto protector. Moviendo

apenas los labios musitó la plegaria del maíz que trae las lunas felices, y la súplica a la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas. Pero sentía al mismo tiempo que los tobillos se le estaban hundiendo despacio en el barro, y al la espera en la oscuridad del chaparral desconocido se le hacía insoportable. La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en lo profundo de la selva, abandonando la calzada mas allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. Pensó en la cantidad de prisioneros que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces y los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás.

– Es la fiebre – dijo el de la cama de al lado. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno. Tome agua y va a ver que duerme bien.

Al lado de la noche de donde volvía la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja. Todo era grato y seguro, sin acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla. Había tantas cosas en qué entretenerse. Se puso a mirar el yeso del brazo, las poleas que tan cómodamente se lo sostenían en el aire. Le habían puesto una botella de agua mineral en la mesa de noche. Bebió del gollete, golosamente. Distinguía ahora las formas de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas, como un recuerdo. Se vio otra vez saliendo del hotel, sacando la moto. Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse sostenido y auxiliado. Y era raro. Le

preguntaría alguna vez al médico de la oficina. Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo. La almohada era tan blanda, y en su garganta afiebrada la frescura del agua mineral. Quizá pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco.

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a comprender. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvía una oscuridad absoluta. Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos. Estaba estaqueado en el piso, en un suelo de lajas helado y húmedo. El frío le ganaba la espalda desnuda, las piernas. Con el mentón buscó torpemente el contacto con su amuleto, y supo que se lo habían arrancado. Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final. Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los atabales de la fiesta. Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno.

Oyó gritar, un grito ronco que rebotaba en las paredes. Otro grito, acabando en un quejido. Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable. Pensó en sus compañeros que llenarían otras mazmorras, y en los que ascendían ya los peldaños del sacrificio. Gritó de nuevo sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable. El chirriar de los cerrojos lo sacudió como un látigo. Convulso, retorciéndose, luchó por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne. Su brazo derecho, el mas fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y hubo que ceder. Vio abrirse la doble puerta, y el olor de las antorchas le llegó antes que la luz. Apenas ceñidos con el taparrabos de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. Las luces se reflejaban en los torsos sudados, en el pelo negro lleno de plumas. Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como el bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo. Los portadores de antorchas iban adelante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas y techo tan bajo que los acólitos debían agachar la cabeza. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final. Boca arriba, a un metro del techo de roca viva que por momentos se iluminaba con un reflejo de antorcha. Cuando en vez del techo nacieran las estrellas y se alzara ante él la escalinata incendiada de gritos y danzas, sería el fin. El pasadizo no acababa nunca, pero ya iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la

penumbra roja, tironeándolo brutalmente, y él no quería, pero como impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de su vida.

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados. En la mesa de noche, la botella de agua tenía algo de burbuja, de imagen traslúcida contra la sombra azulada de los ventanales. Jadeó buscando el alivio de los pulmones, el olvido de esas imágenes que seguían pegados a sus párpados. Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada... Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir de nuevo el cielo raso protector de la sala. Y cada vez que se abrían era la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de rojo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, y el vaivén de los pies del sacrificado, que arrastraban para tirarlo rodando por las escalinatas del norte. Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque estaba otra vez inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

Apêndice 4 – A ilha ao meio-dia

Na primeira vez que viu a ilha, Marini estava amavelmente inclinado sobre as poltronas da esquerda, ajustando a mesa de plástico antes de colocar a bandeja do almoço. A passageira olhara-o diversas vezes, enquanto ele ia e vinha com revistas ou copos de uísque; Marini demorava em ajustar a mesa, perguntando-se entediado se valeria a pena responder ao olhar insistente da passageira, uma americana entre muitas, quando no oval azul da janela entrou o litoral da ilha, a franja dourada da praia, as colinas que subiam em direção ao planalto desolado. Marini sorriu para a passageira, corrigindo a posição defeituosa do copo de cerveja. “As ilhas gregas”, disse. “Oh, yes, Greece”, respondeu a americana com um falso interesse. Um som breve de campainha e o comissário de bordo se ergueu, sem que o sorriso profissional se apagasse de sua boca de lábios finos. Começou a atender um casal de sírios que queria suco de tomate, mas, na cauda do avião, aproveitou uns segundos para olhar outra vez para baixo; a ilha era pequena e solitária, e o Egeu a cercava com um azul intenso que ressaltava a orla de um branco deslumbrante e como que petrificado, que lá embaixo seria espuma rompendo nos recifes e nas enseadas. Marini percebeu que as praias desertas corriam em direção ao norte e ao oeste, o resto eram montanhas que entravam abruptamente no mar. Uma ilha rochosa e deserta, se bem que a mancha cor de chumbo perto da praia do norte pudesse ser uma casa, talvez um grupo de casas primitivas. Começou a abrir a lata de suco e ao erguer-se a ilha desapareceu da janela: sobrou apenas o mar, um verde horizonte interminável. Olhou o relógio de pulso sem saber por que: era exatamente meio-dia.

Marini gostou de não ter sido designado para a linha Roma-Teerã, porque a viagem era menos lúgubre do que nas linhas do norte, as moças sempre pareciam estar felizes por irem ao Oriente ou conhecer a Itália. Quatro dias depois, enquanto ajudava um menino que havia perdido a colher e mostrava desconsolado o prato de sobremesa, descobriu novamente a costa da ilha. Havia uma diferença de oito minutos, mas quando se inclinou sobre uma janela da cauda do avião, não teve mais dúvidas; a ilha tinha uma forma inconfundível, era como uma tartaruga que mal acabasse de tirar as patas de dentro d'água. Demorou-se olhando para a ilha até que o chamaram, desta vez com a certeza de que a mancha cor de chumbo era um grupo de casas; chegou a perceber os desenhos de uns poucos campos cultivados que chegavam até a praia. Durante a escala em Beirute, examinou o atlas da aeromoça e se perguntou se a ilha não seria Horos. O radiotelegrafista, um francês indiferente, surpreendeu-se com o seu interesse. “Todas essas ilhas são parecidas, há anos que faço a linha e muito pouco me interessam. Sim, mostre-me da próxima vez”. Não era Horos

mas Xiros, uma das várias ilhas situadas à margem dos circuitos turísticos. “Não vai durar nem cinco anos”, disse a aeromoça enquanto tomavam um aperitivo em Roma. “Se você quiser ir lá, ande depressa; as hordas chegarão a qualquer momento: Gengis Cook está alerta”. Mas Marini continuou a pensar na ilha, olhando-a quando se lembrava ou havia uma janela por perto, quase sempre dando de ombros no fim. Nada disso fazia sentido, voar três vezes na semana ao meio-dia sobre Xiros era tão irreal como sonhar três vezes por semana que voava ao meio-dia sobre Xiros. Tudo era falso na visão inútil e repetida; salvo, talvez, o desejo de repeti-la, a consulta ao relógio de pulso antes do meio-dia, o breve e agudo contato com a deslumbrante franja branca à beira de um azul quase negro, e as casas onde os pescadores levantariam apenas os olhos para acompanhar a passagem daquela outra irrealdade.

Oito ou nove semanas depois, quando lhe propuseram a linha de Nova Iorque com todas as suas vantagens, Marini pensou que seria a oportunidade de acabar com aquela mania inocente e incômoda. Tinha no bolso o livro onde um vago geógrafo, de nome oriental, dava mais pormenores sobre Xiros do que os habituais contidos nos guias. Respondeu negativamente, ouvindo-se como que a distância, e depois de observar a surpresa escandalizada de um chefe e duas secretárias foi comer na cantina da companhia, onde Carla o esperava. A decepção desconcertada de Carla não o inquietou; a costa sul de Xiros era inabitável, mas para o lado oeste havia vestígios de uma colônia lídia ou talvez cretomicênica, o professor Goldmann encontrara duas pedras talhadas com hieróglifos, que os pescadores utilizavam como escoras do pequeno cais. Carla sentia dor de cabeça e partiu quase em seguida; os polvos constituíam o recurso principal do punhado de habitantes; a cada cinco dias chegava um navio para carregar o pescado e deixar alguns mantimentos. Disseram-lhe, na agência de viagens, que teria de fretar um navio especial, saindo de Rynos, ou talvez pudesse viajar na pequena embarcação que recolhia os polvos, mas isto só poderia ser resolvido por Marini em Rynos, onde a agência não tinha representante. De qualquer maneira, a ideia de passar uns dias na ilha não era mais que um plano para as férias de junho; nas semanas seguintes teve que substituir White na linha de Túnis e depois começou uma greve e Carla voltou à casa de suas irmãs, em Palermo. Marini foi morar num hotel perto da Piazza Navona, onde havia sebos; distraía-se, sem muita vontade, em procurar livros sobre a Grécia, folheava de vez em quando um manual de conversação. Achou graça na palavra kalimera e a ensaiou numa boate com uma garota de cabelo ruivo, dormiu com ela, teve notícia de seu avô em Odos e de umas dores de garganta inexplicáveis. Começou a chover em Roma, Tânia continuava a esperá-lo em Beirute, havia outras histórias, sempre parentes ou dores; um dia voltou à linha de Teerã, à ilha ao meio-dia. Marini permaneceu durante tanto tempo grudado à

janela que a nova comissária o chamou de mau colega, e fez a conta das bandejas que estava servindo. Nessa noite, Marini convidou a comissária para jantar no Firouz e não lhe foi difícil fazê-la perdoar a sua distração da manhã. Lúcia aconselhou-o a cortar o cabelo à americana; ele falou-lhe algum tempo sobre Xiros, mas logo compreendeu que ela preferia o vodkalime do Hilton. O tempo ia passando em coisas desse gênero, em infinitas bandejas de comida, cada uma com o sorriso ao qual o passageiro tinha direito. Nas viagens de volta, o avião sobrevoava Xiros às oito da manhã; o sol batia nas janelas de bombordo e apenas deixava entrever a tartaruga dourada; Marini preferia esperar os meio-dias dos voos de ida, sabendo que, então, podia permanecer um minuto prolongado contra a janela enquanto Lúcia (e depois Felisa) se ocupava, um tanto ironicamente, do trabalho. Certa vez, tirou uma fotografia de Xiros mas saiu escura; já conhecia alguma coisa a respeito da ilha, sublinhara as praias e referências num e noutro livro. Felisa contou-lhe que os pilotos o chamavam o louco da ilha mas ele não se incomodou. Carla acabava de escrever-lhe que decidira não ter o bebê, Marini lhe mandou dois ordenados e calculou o que sobrava não seria suficiente para as férias. Carla aceitou o dinheiro e lhe fez saber por uma amiga que provavelmente se casaria com o dentista de Treviso. Tudo importava tão pouco ao meio-dia, segundas e quintas-feiras e sábados (duas vezes ao mês, no domingo).

Com o correr do tempo foi percebendo que Felisa era a única que o compreendia um pouco; existia um acordo tácito para que ela tomasse conta dos passageiros, ao meio-dia, assim que se instalasse junto da janelinha da cauda do avião. A ilha era visível durante uns poucos minutos, mas o ar estava sempre tão límpido e o mar a recortava com uma crueldade tão minuciosa, que os menores detalhes iam se ligando, implacáveis, à lembrança da viagem anterior: a mancha verde do promontório ao norte, as casas cor de chumbo, as redes secando na areia. Quando faltavam as redes Marini sentia como que um empobrecimento, quase um insulto. Pensou em filmar a passagem da ilha, para repetir a imagem no hotel, mas preferiu economizar o dinheiro da máquina, já que faltava só um mês para as férias. Não percebia o passar dos dias; às vezes era Tânia, em Beirute, às vezes Felisa em Teerã, quase sempre seu irmão mais moço em Roma, tudo um pouco confuso, enchendo o tempo antes ou depois do voo e durante todo o voo, tudo era também confuso e fácil e estúpido até à hora de ajoelhar-se na janela da cauda, sentir o frio cristal como o limite do aquário onde, lentamente, se mexia a tartaruga dourada no espesso azul.

Nesse dia, as redes desenhavam-se precisas na areia, e Marini teria jurado que o ponto preto à esquerda, à beira-mar, era um pescador que devia estar olhando para o avião. “Kalimera”, pensou absurdamente. Já não tinha mais sentido a espera, Mário Merolis lhe

emprestaria o dinheiro que faltava para a viagem, e em menos de três dias estaria em Xiros. Com os lábios grudados no vidro, sorriu pensando que poderia subir até a mancha verde, que entraria no dentro do mar das enseadas do norte, que pescaria polvos com os homens, entendendo-se por meio de risos e sinais. Nada foi difícil uma vez resolvido, um trem noturno, o primeiro navio, outro navio velho e sujo, a escala em Rynos, a negociação interminável com o capitão do barco, a noite no convés, grudado às estrelas, o sabor do anis e do carneiro, o amanhecer nas ilhas. Desembarcou com as primeiras luzes e o capitão o apresentou a um velho que parecia ser o patriarca. Klaios tomou-lhe a mão esquerda e falou lentamente, olhando-o nos olhos. Apareceram dois rapazes e Marini compreendeu que eram os filhos de Klaios. O capitão da pequena embarcação esgotava seu inglês: vinte habitantes, polvos, pesca, cinco casas, italiano visitante pagaria alojamento Klaios. Os rapazes começaram a rir quando Klaios discutiu dracmas; também Marini, já amigo dos mais moços, olhando sair o sol sobre um mar menos escuro do que o visto do ar, um quarto pobre e limpo, um jarro de água, cheiro de salva e de pele curtida.

Deixaram-no sozinho e foram carregar o barco e, depois de arrancar aos puxões a roupa de viagem e vestir um calção de banho e umas sandálias, pôs-se a andar pela ilha. Ainda não se via ninguém, o sol ganhava impulso lentamente, e crescia do matagal um cheiro sutil, um pouco ácido, misturado com o iodo do vento. Deviam ser dez horas quando chegou ao penhasco do norte e reconheceu a maior das enseadas. Preferia ficar sozinho, embora tivesse gostado mais de tomar banho na praia de areia; a ilha o invadia e gozava-o com tal intimidade que não era capaz de pensar ou de escolher. A pele lhe ardia de sol e de vento quando se despiu atrás de uma pedra para mergulhar no mar; a água estava fria e lhe fez bem, deixou-se conduzir pelas correntes insidiosas até a entrada de uma gruta, voltou para o mar aberto, abandonou-se de costas, aceitou tudo num só ato de conciliação que era também um nome para o futuro. Soube, sem a menor dúvida, que não deixaria a ilha, que de uma ou de outra maneira nela ficaria para sempre. Chegou a imaginar seu irmão, Felisa, a cara dos dois quando soubessem que ficara vivendo da pesca num penhasco solitário. Já os havia esquecido quando girou em torno de si mesmo para nadar em direção à costa.

O solo enxugou logo, ele desceu até as casas onde duas mulheres o olharam assombradas antes de correrem e trancar-se. Fez um cumprimento no vácuo e desceu em direção às redes. Um dos filhos de Klaios o esperava na praia e Marini indicou-lhe o mar, convidando-o. O rapaz titubeou, mostrando suas calças de pano e sua camisa vermelha. Depois, correu até uma das casas e voltou quase nu; mergulharam juntos no mar já morno, deslumbrante, sob o sol das onze horas.

Enxugando-se na areia, Ionas começou a dar nomes às coisas. “Kalimera”, disse Marini, e o rapaz riu até se dobrar em dois. Depois, Marini repetiu frases novas a Ionas, ensinou palavras em italiano. Quase no horizonte, o barco ia diminuindo; Marini percebeu que agora estava realmente sozinho na ilha, com Klaios e os seus. Deixaria passar uns dias, pagaria sua habitação e aprenderia a pescar; uma tarde, quando já o conhecessem bem, falaria em ficar e em trabalhar com eles. Erguendo-se, estendeu a mão a Ionas e começou a andar, lentamente, em direção à colina. A encosta era íngreme, subiu-a, saboreando cada elevação, virando-se uma ou outra vez para olhar as redes na praia, as silhuetas das mulheres que conversavam animadamente com Ionas e com Klaios e o olhavam de soslaio, rindo. Quando chegou até a mancha verde, penetrou num mundo onde o cheiro de alecrim e de salva formavam uma só matéria com o fogo do sol e a brisa do mar. Marini olhou seu relógio de pulso e depois, num gesto de impaciência, arrancou-o e o guardou no bolso do calção de banho. Não seria fácil matar o homem velho, mas ali no alto, tenso de sol e espaço, percebeu que a empresa era possível. Estava em Xiros, estava ali onde tantas vezes duvidara que um dia pudesse chegar. Deixou-se cair de costas entre as pedras quentes, resistiu a suas arestas e lombadas acesas e olhou para o céu, verticalmente; ao longe, ouviu o zumbido de um motor.

Fechando os olhos pensou em não olhar para o avião; não se deixaria contaminar pelo pior de si mesmo que uma vez mais ia passar em cima da ilha. Mas na penumbra das pálpebras imaginou Felisa com as bandejas, distribuindo-as naquele mesmo instante, e seu substituto, talvez Giogio ou algum novo de outra linha, alguém que também estaria sorrindo enquanto servia as garrafas de vinho ou o café. Incapaz de lutar contra tanto passado abriu os olhos e se levantou, e no mesmo momento viu a asa direita do avião, quase sobre sua cabeça, inclinando-se inexplicavelmente, ouviu a mudança do som das turbinas, a queda quase vertical em direção ao mar. Desceu correndo pela colina, batendo contra as pedras e rasgando o braço nos espinhos. A ilha lhe escondia o lugar da queda, mas virou antes de chegar à praia e por um atalho previsível ultrapassou a primeira platibanda da colina e saiu na praia menor. A cauda do avião afundava a uns cem metros, em silêncio total. Marini tomou impulso e mergulhou, ainda esperando que o avião tornasse a flutuar; mas só via a suave linha das ondas, uma caixa de papelão oscilando absurdamente perto do lugar da queda, e, quase no fim, quando já não fazia sentido continuar nadando, uma mão fora da água, apenas um instante, o tempo para que Marini mudasse de rumo e mergulhasse para apanhar pelos cabelos o homem que lutou para agarrar-se a ele e engoliu arquejando o ar que Marini sem se aproximar demais lhe deixava respirar. Arrastando-o pouco a pouco, trouxe-o até a praia, tomou nos braços o corpo vestido de branco e, estendendo-o na areia, olhou o rosto cheio de

espuma onde a morte já estava instalada, sangrando por uma enorme ferida na garganta. De que adiantaria a respiração artificial se a cada convulsão a ferida parecia abrir-se um pouco mais e era como uma boca repugnante que chamava por Marini, arrancava-o à sua pequena felicidade de tão poucas horas na ilha, gritava-lhe entre borbotões alguma coisa que ele não era capaz de ouvir. Os filhos de Klaios vinham a toda carreira e mais atrás, as mulheres. Quando Klaios chegou, os rapazes cercavam o corpo estendido na areia, sem compreender como tivera forças para nadar até a praia e se arrastar, esvaindo-se em sangue, até ali. “Fecha os olhos dele”, suplicou chorando uma das mulheres. Klaios olhou em direção ao mar, procurando algum outro sobrevivente. Mas, como sempre, estavam sozinhos na ilha e o cadáver de olhos abertos era a única coisa nova entre eles e o mar.

Apêndice 5 – Todos os fogos o fogo

Sua estátua algum dia será assim, pensa ironicamente o procônsul, enquanto levanta o braço, fixa-o no gesto do cumprimento, deixa-se petrificar pela ovação de um público que duas horas de circo e de calor não conseguiram cansar. É o momento da surpresa prometida; o procônsul baixa o braço, olha para sua mulher, que lhe devolve o inexpressivo sorriso das festas. Irene não sabe o que vem agora e, ao mesmo tempo, é como se soubesse, até o inesperado acaba se transformando em hábito quando se aprendeu, com a indiferença que o procônsul detesta, a aguentar os caprichos do senhor. Sem sequer voltar-se em direção à arena, prevê uma sorte já lançada, uma sucessão cruel e monótona. Licas, o vinhateiro, e sua mulher, Urânia, são os primeiros a gritar um nome que a multidão recolhe e repete. “Eu tinha reservado esta surpresa para você”, diz o procônsul. “Me garantiram que você aprecia o estilo desse gladiador”. Guardiã de seu sorriso, Irene curva a cabeça num agradecimento. “Já que nos dá a honra de tua companhia, muito embora não gastes dos jogos”, acrescenta o procônsul, “é justo que trate de te oferecer o que mais te agrada”. “És o sal do mundo”, grita Licas. “Fazes baixar a própria sombra de Marte à nossa pobre arena de província”. “Até aqui só viste a metade”, diz o procônsul, molhando os lábios numa taça de vinho e oferecendo-a à mulher. Irene bebe um longo gole, que parece trazer, com seu perfume leve, o cheiro espesso e persistente do sangue e do esterco. No súbito silêncio de expectativa que o rodeia com precisão implacável, Marco avança em direção ao centro da arena; sua espada curta brilha ao sol, ali onde a antiga lona deixa passar um raio oblíquo, e o escudo de bronze pende, displicentemente, da mão esquerda. “Não irás defrontá-lo com o vencedor de Smirnio?”, pergunta Licas, excitado. “Melhor que isso”, diz o procônsul. “Gostaria que tua província se lembre de mim por causa destes jogos e que minha mulher, nem que seja por uma vez, não se aborreça”. Urânia e Licas batem palmas esperando a resposta de Irene, mas, sem nada dizer, ela devolve a taça ao escravo, alheia ao clamor que saúda a chegada do segundo gladiador. Imóvel, Marco parece também indiferente à ovação que seu adversário recebe; com a ponta da espada, toca de leve sua armadura dourada.

"Alô", diz Roland Renoir, escolhendo um cigarro como se fosse a continuação ineludível do gesto de apanhar o fone. Na linha, há um estalo de comunicações misturadas, alguém que dita cifras, de repente um silêncio ainda mais escuro nessa escuridão que o telefone derrama no olho do ouvido. “Alô”, repete Roland, apoiando o cigarro na beirada do cinzeiro e procurando os fósforos no bolso do robe. “Sou eu”, diz a voz de Jeanne. Roland

fecha os olhos, fatigado, e se estica numa posição mais cômoda. “Sou eu”, repete Jeanne, inutilmente. Como Roland não responde, ela acrescenta: “Sônia acabou de sair”.

Sua obrigação é olhar para o palco imperial e fazer o cumprimento de sempre. Sabe que deve fazê-lo e que verá a mulher do procônsul e o procônsul, verá que talvez a mulher sorria para ele, como aconteceu nos últimos jogos. Não precisa pensar, não sabe quase pensar, mas o instinto lhe diz que esta arena é ruim, o enorme olho de bronze onde o restelo e as folhas de palmeira desenharam caminhos curvos, ensombrecidos por algum rasto das lutas anteriores. Na noite da véspera, sonhou com um peixe, sonhou com um caminho solitário entre colunas partidas; enquanto ele punha a armadura, alguém sussurrou que o procônsul não lhe pagará em moedas de ouro. Marco nem se incomodou em perguntar, o outro pôs-se a rir maldosamente antes de se afastar, sem ficar de costas para ele; um terceiro, depois, disse-lhe que era irmão de um gladiador morto por ele em Massilia, mas já começavam a empurrá-lo em direção à galeria e aos clamores de fora. O calor está insuportável, pesa-lhe o capacete que reflete os raios do sol contra o toldo e as grades. Um peixe, colunas partidas; sonhos sem sentido claro, com poços de esquecimento nos instantes em que teria podido compreender. E quem lhe colocava a armadura dissera que o procônsul não lhe pagará em moedas de ouro; talvez a mulher do procônsul não lhe sorria, nesta tarde. Os clamores o deixam indiferente, porque agora estão ovacionando o outro, ovacionam-no menos do que a ele um momento antes, mas entre os aplausos se filtram gritos de assombro, e Marco levanta a cabeça, olha em direção ao palco onde Irene se virou para falar a Urânia, onde o procônsul, displicentemente, faz um sinal, e todo o seu corpo se contrai e sua mão aperta o punho da espada. Para ele, foi suficiente voltar os olhos em direção à galeria oposta; não é por ali que vai aparecer seu rival, as grades da escura passagem por onde saem as feras levantaram-se rangendo, e Marco vê desenhar-se a silhueta gigantesca do reciário núbio, invisível até então. Contra o fundo de pedra mofada; agora sim, alguém de qualquer razão, sabe que o procônsul não lhe pagará em moedas de ouro, adivinha o sentido do peixe e das colunas partidas. Ao mesmo tempo, pouco lhe importa o que vai acontecer entre o reciário e ele, esse é o ofício e a sorte, mas seu corpo continua contraído como se sentisse medo, alguma coisa em sua carne se pergunta por que o reciário saiu pela galeria das feras, e também o pergunta o público, entre ovações, e Licas pergunta ao procônsul que sorri para apoiar, sem palavras, a surpresa, Licas reclama rindo e se julga obrigado a apostar em Marco; antes de ouvir as palavras seguintes, Irene sabe que o procônsul dobrará a aposta no núbio, e depois olhará para ela amavelmente e ordenará que lhe sirvam vinho gelado. Ela beberá o vinho e comentará com Urânia a estatura e a ferocidade do reciário núbio, cada movimento foi previsto, embora seja ignorado em si mesmo, embora

possa faltar a taça de vinho ou o movimento da boca de Urânia, enquanto admira o dorso do gigante. Licas, então, perito em incontestáveis fastos de circo, lhes fará notar que o capacete do núbio encostou nas farpas da grade das feras, elevadas a dois metros do solo, e louvará o desembaraço com que ele arruma, sobre o braço esquerdo, as malhas da rede. Como sempre, como desde uma já longínqua noite nupcial, Irene se encolhe até o mais profundo limite de si mesma, enquanto, por fora, concorda e sorri e até sente prazer; nessa profundidade livre e estéril, sente o sinal da morte que o procônsul disfarçara numa alegre surpresa pública, o sinal que somente ela e talvez Marco podem compreender, mas Marco não compreenderá, torvo e silencioso e máquina, e seu corpo, que ela desejou em outra tarde de circo (e isso foi adivinhado pelo procônsul, sem necessidade de seus magos adivinhou como sempre, desde o primeiro momento) pagará o preço da simples imaginação, de um duplo olhar inútil sobre o cadáver de um trácio destramente morto por um talho na garganta.

Antes de discar o número de Roland, a mão de Jeanne andou pelas páginas de uma revista de modas, por um vidro de comprimidos calmantes, pelo dorso do gato enroscado no sofá. Depois, a voz de Roland disse: “Alô”, sua voz meio adormecida, e Jeanne teve, de repente, a sensação de ridículo, de que vai dizer a Roland exatamente aquilo que a incorporará à galeria das carpideiras telefônicas com aquele único, irônico espectador fumando em condescendente silêncio. “Sou eu”, diz Jeanne, mais para ela própria do que para esse silêncio oposto em que dançam, como em um pano de fundo, algumas faíscas de som. Olha para sua mão que acariciou distraidamente o gato antes de discar os números (e não se ouvem outros números no telefone, não haverá uma voz distante que os dite a alguém que não fala, que só está ali para copiar obedientemente, negando-se a acreditar que a mão que levantou e tornou a largar o vidro de comprimidos é sua mão, que a voz que acaba de repetir: “Sou eu” é sua voz, à beira do limite. Calar por dignidade, devolver lentamente o receptor a seu gancho, ficar imaculadamente sozinha, “Sônia acabou de sair”, diz Jeanne, e o limite foi transposto, começa o ridículo, o pequeno inferno confortável.

“Ah”, diz Roland acendendo um fósforo. Jeanne ouve tranquilamente o ruído, é como se visse o rosto de Roland enquanto aspira a fumaça, encostando-se um pouco para trás, com os olhos semi cerrados. Um rio de malhas brilhantes parece pular das mãos do gigante preto e Marco tem o tempo exato para esquivar o corpo à rede. Em outras ocasiões – o procônsul sabe, e vira a cabeça para que somente Irene o veja sorrir – aproveitou esse mínimo instante, ponto fraco de todo recíario, para bloquear com o escudo a ameaça do longo tridente e jogar-se firme, com um movimento fulgurante, em direção ao peito descoberto. Mas Marco mantém-se fora da distância, as pernas curvadas, a ponto de pular, enquanto o núbio recolhe

rapidamente a rede e prepara novo ataque. “Ele está perdido”, pensa Irene, sem olhar para o procônsul, que escolhe uns doces da bandeja que Urânia lhe oferece. “Ele não é mais o mesmo”, pensa Licas, lamentando a aposta. Marco se encurvou um pouco, seguindo o movimento giratório do núbio; é o único que ainda não sabe o que todos pressentem, é apenas algo que, agachado, espera outra oportunidade, com a vaga desorientação de não ter feito o que lhe ordenava a ciência. Precisaria de mais tempo, as horas tavernárias que se seguem aos triunfos, para compreender talvez a razão pela qual o procônsul não lhe pagará em moedas de ouro. Hostil, espera outro momento propício; talvez no fim, com o pé sobre o cadáver do reciário, possa encontrar outra vez o sorriso da mulher do procônsul; mas não é ele quem está pensando nisso; e quem pensa já não acredita que o pé de Marco possa apoiar-se no peito de um núbio degolado.

“Resolve de uma vez”, diz Roland, “a menos que você pretenda que eu fique a tarde inteira ouvindo esse sujeito que dita números sei lá para quem. Estás ouvindo?” “Sim”, diz Jeanne. “Ouço-o como se fosse de muito longe. Trezentos e cinquenta e quatro, duzentos e quarenta e dois”. Por um instante, só se ouve a voz distante e monótona. “Em todo caso”, diz Roland, “ele está utilizando o telefone para alguma coisa prática”. A resposta podia ser a previsível, a primeira queixa, mas Jeanne cala ainda uns segundos e repete: “Sônia acaba de sair”. Hesita antes de acrescentar: “Provavelmente estará chegando à tua casa”. Roland se surpreenderia, Sônia não tem por que ir à sua casa. “Não mintas”, diz Jeanne, e o gato lhe foge da mão, olha-a ofendido. “Não era mentira”, diz Roland. “Eu me referia à hora, não ao fato de vir ou não vir. Sônia sabe que me incomodam as visitas e as chamadas a esta hora”. Oitocentos e cinco, dita de longe a voz. Quatrocentos e dezesseis. Trinta e dois. Jeanne fechou os olhos, esperando a primeira pausa dessa voz anônima para dizer a única coisa que ficou por dizer. Se Roland desligar, continuará ainda essa voz ao fundo da linha, poderá conservar o tubo no ouvido, escorregando mais e mais no sofá, acariciar o gato que tornou a deitar-se a seu lado, brincando com o vidro de comprimidos, ouvindo as cifras até que a outra voz também se canse e já não reste mais nada, absolutamente nada, a não ser o tubo que começara a pesar terrivelmente entre seus dedos, uma coisa morta que terá de repelir sem olhá-la. Cento e quarenta e cinco, diz a voz. E mais longe ainda, como um diminuto desenho a lápis, alguém que poderia ser uma mulher tímida pergunta entre dois estalos: “Estação do Norte?”

Pela segunda vez consegue escapular da rede, mas calculou mal o salto para trás e escorrega numa mancha úmida da arena. Com um esforço que deixa o público em suspenso, Marco repele a rede com um golpe de espada, enquanto estende o braço esquerdo e recebe no escudo o golpe ruidoso do tridente. O pro cōnsul despreza os comentários excitados de Licas

e volta a cabeça para Irene, que não se moveu. "Agora ou nunca", diz o procônsul. "Nunca", responde Irene. "Ele não é mais o mesmo", repete Licas, "e vai lhe custar caro, o núbio não lhe dará outra oportunidade, basta olhar para ele". À distância, quase imóvel, Marco parece ter percebido o erro; com o escudo para o alto olha fixo a rede, já recolhida, o tridente que oscila hipnoticamente a dois metros dos seus olhos. "Exato, ele não é mais o mesmo", diz o pro cônsul. "Tinhas apostado nele, Irene?". Agachado, pronto para pular, Marco sente na pele, no fundo do estômago, que a multidão o abandona. E se tivesse um momento de calma poderia quebrar o nó que o imobiliza, a corrente invisível que começa bem atrás sem que ele possa saber onde, e que em dado momento é a inquietação do pro cônsul, a promessa de um pagamento extraordinário e também um sonho onde existe um peixe e sentir-se agora, quando já não há tempo para nada, a própria imagem do sonho perante a rede que dança frente aos olhos e que parece captar cada raio de sol que se filtra pelos rasgões do toldo. Tudo está ligado, é uma armadilha; erguendo-se com uma violência ameaçadora que o público aplaude, enquanto o reciário recua pela primeira vez um passo, Marco escolhe o único caminho, a confusão e o suor e o cheiro de sangue, a morte diante dele que é necessário esmagar; alguém pensa por ele atrás da máscara sorridente, alguém que desejou vê-lo sobre o corpo de um trácio agonizante. "O veneno", pensa Irene, "alguma vez encontrarei o veneno, mas agora debes aceitar a taça de vinho, sê o mais forte, espera tua hora". A pausa parece prolongar-se como se prolonga a insidiosa galeria negra onde volta intermitente a voz longínqua que repete cifras. Jeanne pensou sempre que as mensagens que realmente importam estão, em dado momento, aquém de qualquer palavra; talvez essa cifras possam significar mais, mais do que qualquer discurso para quem as está ouvindo com atenção, assim como para ela o perfume de Sônia, o roçar da palma de sua mão no ombro, antes de partir, foram mais do que as palavras de Sônia. Mas era natural que Sônia não se conformasse com uma mensagem cifrada, que quisesse dizê-la com todas as letras, saboreá-la até o fim. "Compreendo que será muito duro para ti", repetiu Sônia, "mas detesto a dissimulação, prefiro te dizer a verdade". Quinhentos e quarenta e seis, seiscentos e sessenta e dois, duzentos e oitenta e nove. "Não estou interessada em saber se ela vai ou não à tua casa", diz Jeanne, "agora já nada me interessa". Em vez de outro número, vem um longo silêncio. "Você está aí?", pergunta Jeanne, "Sim", diz Roland deixando o cigarro no cinzeiro e procurando, sem pressa, a garrafa de conhaque. "O que eu não posso compreender ...", começa Jeanne. "Por favor", diz Roland, "nestes casos ninguém compreende muita coisa, querida, e além do mais nada ganhamos em compreender. Sinto muito que Sônia se tenha precipitado, não era a ela que cabia te contar. Maldito seja, não vai acabar nunca com esses números?" A voz insignificante, que lembra o mundo das formigas,

continua seu minucioso ditado sob um silêncio mais próximo e mais espesso. “Mas você”, diz Jeanne absurdamente, “então você ...”

Roland toma um gole de conhaque. Sempre gostou de escolher as palavras, evitar os diálogos supérfluos. Jeanne repetirá duas, três vezes cada frase, acentuando-as de maneira diferente; que fale, que repita, enquanto ele prepara o mínimo de respostas sensatas que ponham ordem nesse lamentável arrebatamento. Respirando com força, ele se ergue depois de uma negaça e de um avanço lateral; alguma coisa lhe diz que desta vez o núbio vai mudar a ordem do ataque, que o tridente se adiantará ao lançamento da rede. “Repara bem”, explica Licas à sua mulher, “já o vi fazer a mesma coisa em Apta Lulia, sempre desorienta o outro”. Defendendo-se mal, enfrentando o risco de entrar no campo da rede, Marco se precipita para a frente e só então suspende o escudo para proteger-se do rio brilhante que escapa como um raio da mão do núbio. Consegue deter a borda da rede, mas o tridente golpeia embaixo e o sangue esguicha da coxa de Marco, enquanto a espada demasiado curta ressoa inutilmente contra o cabo do tridente. “Eu te disse”, grita Licas. O procônsul olha atentamente para a coxa dilacerada, o sangue que se perde nas grevas douradas; pensa, quase com pena, que Irene teria gostado de acariciar essa coxa, procurar sua pressão e seu calor, gemendo como sabe gemer quando ele a aperta para machucá-la. Falará com ela ainda nessa noite e será interessante estudar-lhe o rosto, procurando o ponto fraco de sua máscara perfeita, que simulará indiferença até o fim, assim como agora simula um interesse polido na luta que faz vibrar de entusiasmo uma plebe subitamente excitada pela iminência do fim. “A sorte o abandonou”, diz o procônsul para Irene. “Sinto-me quase culpado por tê-lo trazido a esta arena de província; bem se vê que algo dele ficou em Roma”. “O resto ficará aqui, com o dinheiro que apostei”, ri Licas. “Por favor, não fiques assim”, diz Roland, “é um absurdo continuar falando no telefone quando podemos ver-nos esta noite. Repito: Sônia precipitou-se, eu queria te evitar esse golpe”. A formiga cessou de ditar seus números e as palavras de Jeanne se ouviam de forma diferente; não há lágrimas em sua voz, o que surpreende Roland, que preparou as frases prevendo uma avalanche de recriminações. “Evitar o golpe?”, diz Jeanne. “Mentindo, é claro, enganando-me mais uma vez”, Roland suspira, evita as respostas que poderiam prolongar o aborrecido diálogo até o bocejo. “Sinto muito, mas se continuares assim prefiro desligar”, diz, e pela primeira vez há na sua voz um tom afável. “Será melhor que eu vá te ver amanhã, que diabo, no fim de contas somos seres civilizados”. De muito longe a formiga dita: oitocentos e oitenta e oito. “Não venhas”, diz Jeanne, e é divertido escutar as palavras se misturando com as cifras, não oitocentos venhas e oitenta e oito, “Não venhas nunca mais, Roland”. O drama, as prováveis ameaças de suicídio, o tédio como ocorreu com Marie José,

como aconteceu com todas as que fazem de tudo uma tragédia. “Não seja boba”, aconselha Roland, “amanhã você compreenderá melhor, é preferível assim para nós dois”. Jeanne cala, a formiga dita Algarismos Redondos: cem, quatrocentos, mil. “Bem, até amanhã”, diz Roland, admirando o vestido de Sônia, que acaba de abrir a porta e parou com ar entre inquiridor e brincalhão. “Não perdeu tempo em ligar”, diz Sônia deixando a bolsa e uma revista. “Até amanhã, Jeanne”, repete Roland. O silêncio na linha parece estender-se como um arco, até que é cortado em seco por uma cifra distante, novecentos e quatro. “Chega de ditar esses números idiotas”, grita Roland com toda força, e antes de tirar o fone do ouvido chega a escutar o clique no outro extremo, o arco que solta sua flecha inofensiva. Paralisado, sabendo-se incapaz de evitar a rede que não tardará em envolvê-lo, Marco enfrenta o gigante núbio, a espada curta demais, imóvel no extremo do braço estendido. O núbio afrouxa a rede, uma, duas vezes, recolhe-a procurando posição mais favorável, a faz ainda girar como se quisesse prolongar os gritos do público que o incita a acabar logo com seu rival, e abaixa o tridente enquanto corre para o lado e dá mais impulso ao golpe. Marco vai ao encontro da rede com o escudo ao alto, e é uma torre que se desmorona contra uma massa negra, a espada se afunda em algo que, mais em cima, uiva; a areia entra-lhe pela boca e pelos olhos, a rede cai, inútil, sobre o peixe que se afoga.

Ele aceita indiferente as carícias, incapaz de perceber que a mão de Jeanne treme um pouco e começa a ficar fria. Quando os dedos deslizam por sua pele e se detêm, cravando-se numa crispação instantânea, o gato se queixa, petulante; depois cai de costas e mexe as patas na atitude de expectativa que sempre faz Jeanne rir, mas não agora, sua mão continua imóvel junto do gato, apenas um dedo procura ainda o calor de sua pele, percorre-a ligeiramente antes de deter-se, outra vez, entre o lado morno e o vidro de comprimidos que rolou até ali. Atingido em pleno estômago o núbio grita, jogando-se para trás, e nesse último instante é que a dor se transforma numa chama de ódio, toda a força que foge de seu corpo se concentra no braço para afundar o tridente nas costas de seu rival, de barriga para baixo. Cai sobre o corpo de Marco e as convulsões o fazem rolar de lado; Marco move lentamente um braço, cravado na areia como um enorme inseto brilhante.

“Não é frequente”, diz o procônsul virando-se em direção de Irene, “que dois gladiadores dessa categoria se matem mutuamente. Estamos de parabéns por termos visto um espetáculo raro. Esta noite escreverei a meu irmão para consolá-lo de seu aborrecido casamento”.

Irene vê mover-se o braço de Marco, um lento movimento inútil como se quisesse arrancar o tridente enterrado nos rins. Imagina o procônsul nu na arena, com o mesmo tridente

fincado até a haste. Mas o procônsul não mexeria o braço, com aquela última dignidade; berraria esperneando como uma lebre, pediria desculpas a um público indignado. Aceitando a mão que seu marido lhe estende para ajudá-la a levantar-se, acede mais uma vez; o braço parou de mexer, a única coisa que resta fazer é sorrir, refugiar-se na inteligência. O gato não parece gostar da imobilidade de Jeanne, continua deitado de costas esperando uma carícia; depois, como se o incomodasse esse dedo contra a pele do flanco, mia desafinadamente e faz meia-volta para afastar-se, já esquecido e sonolento.

“Desculpa por vir a esta hora”, diz Sônia. “Vi teu carro na porta, e não resisti à tentação. Ela telefonou, não foi?” Roland procura um cigarro. “Fizeste mal”, diz. “Supõe-se que essa tarefa cabe aos homens; afinal fiquei dois anos com Jeanne e ela é uma boa moça”. “Ah, mas o prazer”, diz Sônia servindo-se um conhaque. “Nunca pude lhe perdoar o fato de ser tão inocente, não há nada que me irrite mais. Se eu te dissesse que no começo ela ria, achando que era brincadeira”. Roland olha para o telefone, pensa na formiga. Agora Jeanne telefonará novamente, vai ser desagradável porque Sônia se sentou perto dele e lhe acaricia o cabelo, enquanto folheia uma revista literária como se procurasse ilustrações. “Fizeste mal”, repete Roland, atraindo Sônia. “Por chegar a esta hora?”, ri Sônia, cedendo às mãos que procuram desajeitadamente o primeiro fecho. O véu roxo cobre os ombros de Irene, que está de costas para o público, à espera de que o procônsul cumprimente pela última vez. Já se mistura às ovações um rumor de multidão em movimento, a corrida precipitada dos que tratam de adiantar-se à saída e chegar às galerias inferiores. Irene sabe que os escravos estarão arrastando os cadáveres, e não se volta para trás; agrada-lhe pensar que o procônsul aceitou o convite de Licas para a ceia em sua vila, à beira do lago, onde o ar da noite a ajudará a esquecer o cheiro da plebe, os últimos gritos, um braço a se mover lentamente como se acariciasse a terra. Não será difícil esquecer, embora o pro cōnsul a castigue com a evocação detalhada de tanto passado que o inquieta; um dia, Irene poderá encontrar a maneira de que também ele esqueça para sempre, e as pessoas o considerem simplesmente morto. “Vais ver o que o nosso cozinheiro inventou”, exclama a mulher de Licas. “Restituiu o apetite de meu marido e de noite...”. Licas ri e cumprimenta os amigos, esperando que o pro cōnsul abra o caminho em direção à galeria, após uma última saudação, que se faz tardar como se sentisse prazer em continuar olhando para a arena onde atrelam e arrastam os cadáveres. “Estou tão feliz”, exclama Sônia apoiando o rosto no peito de Roland meio adormecido. “Não fale assim”, murmura Roland, “a gente sempre pensa que é uma amabilidade”. “Você não acredita em mim?”, ri Sônia. “Sim, mas não quero que você fale agora, vamos fumar”. Procura na mesa baixa até encontrar os cigarros, coloca um nos lábios de Sônia, aproxima o seu, acende-

os ao mesmo tempo. Apenas se olham, sonolentos, e Roland agita o fósforo e o põe na mesa, onde, em alguma parte, há um cinzeiro. Sônia é a primeira a adormecer e ele lhe tira, bem devagar, o cigarro da boca, junta-o ao seu e os abandona na mesa, escorregando de encontro a Sônia num sono pesado e sem imagens. O lenço de gaze arde sem chamas na borda do cinzeiro, chamuscando-se lentamente, cai no tapete junto ao monte de roupa e a uma taça de conhaque. Parte do público esbraveja e se amontoa nas grades inferiores; o procônsul cumprimentou mais uma vez e faz um sinal à sua guarda para que lhe abram passagem. Licas, o primeiro a compreender, mostra-lhe o pano mais distante do velho toldo que começa a desprender-se, enquanto uma chuva de fagulhas cai sobre o público que procura, atropelando-se, as saídas. Gritando uma ordem, o pro cônsul empurra Irene, sempre de costas e imóvel. “Depressa, antes que se amontoem na galeria de baixo”, grita Licas, precipitando-se na frente de sua mulher. Irene é a primeira a sentir o cheiro do óleo fervendo, o incêndio dos depósitos subterrâneos; atrás, o toldo cai em cima dos que tratam de abrir caminho, numa massa de corpos misturados que obstruem as galerias estreitas demais. Há os que pulam para a arena, às centenas, procurando outras saídas, mas a fumaça do óleo apaga as imagens, um pedaço de pano flutua no extremo das chamas e cai sobre o procônsul antes que ele consiga amparar-se na passagem que conduz à galeria imperial. Irene torna a escutar-lhe o grito, arranca-lhe o pano chamuscado, segurando-o delicadamente nos dedos. “Não conseguiremos sair”, exclama, “eles estão amontoados lá embaixo feito animais”. Então Sônia grita, tentando livrar-se do abraço ardente que a envolve durante o sono, e seu primeiro grito se confunde com o de Roland que, em vão, tenta levantar-se, sufocado pela fumaça negra. Ainda continuam gritando, com voz cada vez mais fraca, quando o carro dos bombeiros entra a toda velocidade pela rua cheia de curiosos. “Foi no décimo andar”, diz o tenente. “Vai ser difícil, temos vento norte. Vamos”.