

O princípio analógico e a narrativa *poetista* formulados por Julio Cortázar

The analogy principle and the *poetista* narrative drawn by Julio
Cortázar

Fernanda Andrade do Nascimento Alves
Universidade Estadual de Campinas

Resumo: Este texto parte dos conceitos de analogia e figura formulados por Julio Cortázar a fim de apresentar alguns traços de sua poética: a importância do princípio analógico como elemento que aproxima o homem primitivo e o poeta; o conceito de figura; a formulação de uma narrativa *poetista*, que busca o hibridismo textual, a saturação metafórica e o lirismo. O princípio analógico culmina na ideia de figura, uma associação inusitada entre objetos, ideias, imagens sem uma relação lógica aparente, mas que, unidos, constituem outra realidade possível, na qual o efeito fantástico está presente. Dois textos, “Vaso de cristal com uma rosa dentro” e “Manuscrito achado ao lado de uma mão”, ilustram brevemente a confluência de todos esses elementos na obra cortazariana.

Palavras-chave: Analogia. Julio Cortázar. Conto. Ensaio.

Abstract: This paper takes the concepts of analogy and figure drawn by Julio Cortázar to present some aspects of his poetry: the importance of the analogy principle, an element which brings the primitive man close to the poet; the concept of figure; the formulation of a “*poetist*” narrative, which aims at textual hybridity, metaphorical saturation and lyricism. The analogy principle reaches its highest point with the concept of figure, an unusual association between objects, ideas, images without an apparent logical relationship, but that, together, constitute another possible reality, in which the fantastic effect is present. Two texts, “Vaso de cristal com uma rosa dentro” and “Manuscrito achado ao lado de uma mão” briefly illustrate the confluence of all these elements in the Cortázar’s work.

Keywords: Analogy. Julio Cortázar. Short story. Essay

1 O princípio analógico e o conceito de figura

Em prólogo para o livro *La casilla de los Morelli* (1988), que reúne textos cortazarianos, Julio Ortega compara as obras de Borges e Cortázar e estabelece um paralelo entre Pierre Menard, personagem de um conto de Borges, e Morelli, personagem do romance *O jogo da amarelinha*, de Cortázar. Ortega propõe não só uma distância geracional entre os escritores, mas uma diferença de procedimentos. Na obra de ambos os escritores, está presente o conceito de analogia, a metáfora é um recurso importante, no entanto seu uso tem implicações distintas para cada autor. Da mesma forma, o uso da intertextualidade apresenta diferenças substanciais:¹

“Pierre Menard autor do Quixote” supõe que a literatura já está escrita, que os grandes autores já foram dados e que só nos resta glosar esses livros, sendo assim seus autores. Essa ideia é central em Borges: os temas se repetem, é gravoso inventar outras metáforas. Para Morelli, por outro lado, é preciso destruir a literatura e reivindicar o uso da palavra; resgatar a linguagem em seu poder mediador e analógico, modificar não o homem abstrato, mas o leitor concreto. Morelli está marcado pela fundação crítica moderna (Baudelaire, Mallarmé), mas também pelo longo período da crise Naturalista (surrealismo, Joyce, Pound), e vive o início de uma reformulação literária, a utopia de uma linguagem primordial que identifique a verdade e o encantamento na poesia. (ORTEGA, 1988, p. 13)².

A metáfora é um recurso de que Cortázar se vale para definir o conto, para delinear um projeto literário. É o recurso que, muitas vezes, dá lugar à ambiguidade das narrativas e impulsiona sua construção. Em “Para uma poética”, escrito em 1954, Cortázar indaga a razão de a imagem ser um instrumento poético por excelência, partindo do princípio de que a metáfora é um lugar comum do homem – que tenderia a uma concepção analógica do mundo –, e não privativa da poesia. Segundo o escritor, o poeta busca participar e, em sua urgência existencial, utiliza recursos metafóricos, imagéticos: “o poeta confia à imagem – baseando-se nas propriedades dela – uma sede pessoal de alheamento” (CORTÁZAR, 1994b, p. 279).³

¹ “‘Pierre Menard autor del Quijote’ supone que la literatura está ya escrita, y que los grandes autores han sido ya dados, y que sólo resta glosar esos libros, ser así sus autores. Esta idea es central en Borges: los temas se repiten, es gravoso inventar otras metáforas. Para Morelli, en cambio, es preciso destruir la literatura y reivindicar el uso de la palabra; rescatar el lenguaje en su poder mediador y analógico, modificar no al hombre abstracto sino al lector concreto. Morelli está señalado por la fundación crítica moderna (Baudelaire, Mallarmé) pero también por el gran período de la crisis Naturalista (el surrealismo, Joyce, Pound), y vive el inicio de una reformulación literaria, la utopía de un lenguaje primordial que identifique la verdad y el encantamiento en la poesía.”

² Todas as traduções do espanhol citadas neste texto são de nossa autoria.

³ “el poeta confia a la imagen – basándose en sus propiedades – una sed personal de enajenación”.

Haveria uma urgência de apreensão por meio da analogia, de vinculação pré-científica, o que determinaria a *direção analógica* do homem primitivo, superada, ao longo da história, pelo predomínio da visão racional do mundo. No entanto, Cortázar considera que a direção analógica do homem persiste em diferentes níveis: nos ditados populares rurais e urbanos, nos clichês da comunicação oral cotidiana, na elaboração literária de grande estilo. Dessa forma, o ser humano estaria dividido entre a racionalização e a tendência de compreender o mundo por meio da analogia:

[...] se o homem *se ordena*, se condutiza racionalmente, aceitando o juízo lógico como eixo de sua estrutura social, ao mesmo tempo e com a mesma força (embora essa força não tenha *eficácia*), se entrega à simpatia, à comunicação analógica com seu entorno. O mesmo homem que estima racionalmente que a vida é dolorosa sente o obscuro prazer de enunciá-lo com uma imagem: a vida é uma cebola e é preciso descascá-la chorando. (CORTÁZAR, 1994b, p. 271)⁴.

A enunciação de metáforas e a interpretação do mundo por meio de imagens fariam parte do cotidiano humano, como comprova a imagem da cebola. Embora seja a poesia a responsável por levar ao ápice a urgência analógica, Cortázar considera que esta é uma força contínua e inalienável do homem e, por isso, não se deve estudar a imagem em sua consideração apenas poética. Para tanto, seria preciso aceitar que o *demônio da analogia* acomete a todos, mas que apenas o poeta vê no princípio analógico:

[...] uma força *ativa*, uma atitude que se converte, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a atitude analógica é “surplus”, floreio de conversa, cômodo clichê que descarrega tensões e resume esquemas para a comunicação imediata – como os gestos ou as inflexões vocais. (CORTÁZAR, 1994b, p. 269)⁵.

Para Cortázar, a analogia não seria somente um auxiliar instintivo, um luxo que coexiste com a razão, mas uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz, um “*sentido espiritual* – algo como olhos e ouvidos e tato projetados fora do

⁴ “[...] si el hombre *se ordena*, se conductiza racionalmente, aceptando el juicio lógico como eje de su estructura social, al mismo tiempo y con la misma fuerza (aunque esa fuerza no tenga *eficacia*), se entrega a la simpatía, a la comunicación analógica con su circunstancia. El mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando.”

⁵ “[...] una fuerza *activa*, una aptitud que se convierte, por su voluntad, en *instrumento*; que *elige la dirección analógica*, nadando ostensiblemente contra la corriente común, para la cual la aptitud analógica es “surplus”, ribete de charla, cómodo clisé que descarga tensiones y resume esquemas para la inmediata comunicación – como los gestos o las inflexiones vocales.”

sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo irreduzível em sua essência a toda razão” (CORTÁZAR, 1994b, p. 269).⁶ Cortázar identifica o poeta com o homem primitivo, uma vez que ambos veem na analogia uma força ativa, um instrumento, uma forma mágica do princípio de identidade, uma possibilidade de participação no outro, um ato de exploração da realidade e de organização da experiência:

Diz-se que o poeta é um “primitivo” uma vez que está fora de todo sistema conceitual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não no mundo dos nomes que acabam apagando as coisas, etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem no fato de que neles a direção analógica é *intencional*, erigida em método e instrumento. (CORTÁZAR, 1994b, p. 270)⁷.

Para explicar a ideia de participação na identidade, própria do homem primitivo, Cortázar recorre a Lévy-Brühl, que faz uma distinção entre a atitude de conhecer própria do homem racional – objetivar, projetar fora de si o que se deve conhecer – e a mentalidade pré-lógica – segundo a qual não há dualidade e os seres participam uns nos outros, pois o sujeito é, ao mesmo tempo, ele mesmo e o ser do qual participa (CORTÁZAR, 1994b, p. 272).

Se a cosmovisão mágica foi substituída pela racionalização; e o método mágico, pelo filosófico-científico, existem não mais que resquícios da mentalidade mágica: a magia negra ou branca, as superstições religiosas, os cultos esotéricos. No entanto, no embate entre dois sistemas de interpretação da realidade, para Cortázar surge um terceiro elemento, o poeta, cuja atividade é análoga à mágica primitiva. Por não competir com filósofos e cientistas em seu afã de dominar a realidade, o poeta foi olhado com indulgência e pôde sobreviver, ao contrário do mago primitivo, compartilhando com este uma suspeita em relação à onipotência do pensamento e à eficácia da palavra:

Em sua base, o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória (dizer “verdadeira” seria falsear a coisa) toda conexão analógica, toda imagem que enlaça dados determinados. Aceitam essa *visão* que contém em si sua própria prova de validade. Aceitam a imagem absoluta: A é B (ou C, ou B e C):

⁶ “*sentido espiritual* – algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, apreensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón.”

⁷ “Se dice que el poeta es un “primitivo” en cuanto está fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando las cosas, etc. Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos *intencionada*, erigida en método e instrumento.”

aceitam a identificação que faz romper o princípio de identidade em pedaços. (CORTÁZAR, 1994b, p. 271)⁸.

Rompido o princípio de identidade, o poeta prescinde do “como” – um artifício retórico, um elo formal, um conectivo – e estabelece uma relação direta entre os elementos:

Mas o primitivo e o poeta sabem que, se o cervo é *como* um vento escuro, há instâncias de visão nas quais o cervo é um vento escuro, e esse verbo de ligação não está aí com a função de ponte, mas como uma demonstração verbal de uma unidade satisfatória, sem outra prova a não ser sua irrupção, sua evidência – sua beleza. (CORTÁZAR, 1994b, p. 272)⁹.

É possível que resida aí o efeito fantástico dos contos de Cortázar: por meio da analogia sem conectivos de “condescendência”, “metáforas para a inteligência” – como ele mesmo classifica. Trata-se, como assinala Ortega (1988), do esquema clássico da metáfora: dois termos que suscitam um terceiro e não o da frase metafórica, que é uma comparação estabelecida pelo conectivo “como”. Cortázar estabelece, portanto, uma ruptura com o cotidiano, com o esperado. Seus personagens não são *como* tigres que andam por uma casa em “Bestiário”, ou *como* fantasmas que reaparecem do passado em “Cartas de mamãe”; não se sentem *como se* estivessem aprisionados em um aquário em “O axolotl”; as situações não se dão *como se* o personagem estivesse em um sonho em “A noite de barriga para cima”. Real e irreal não têm uma divisão aparente, misturam-se.

Em tais narrativas, o personagem encontra-se em um plano de aceitação do fantástico, já que nelas não há outra prova a não ser sua irrupção; o princípio de identidade se rompe, o duplo é possível. Os personagens cortazarianos compartilham da visão analógica do mundo, na medida em que aceitam esse princípio de identidade. Talvez por essa razão Rosalba Campra considere que o fantástico é promovido por uma construção sintática, uma ausência, que se tece na trama do texto:

[...] um silêncio cuja natureza e cuja função consistem precisamente em não poder ser preenchido. O sistema prevê a interrupção do processo comunicativo como condição de sua

⁸ “En su base, el primitivo y el poeta aceptan como satisfactoria (decir “verdadera” sería falsear la cosa) toda conexión analógica, toda imagen que enlaza datos determinados. Aceptan esa visión que contiene en sí su propia prueba de validez. Aceptan la imagen absoluta: A es B (o C, o B y C): aceptan la identificación que hace saltar al principio de identidad en pedazos.”

⁹ “Pero el primitivo y el poeta saben que si el cervo es *como* un viento oscuro, hay instancias de visión en las que el cervo es un viento oscuro, y ese verbo esenciador no está allí a modo de puente sino como una mostración verbal de una unidad satisfactoria, sin otra prueba que su irrupción, su evidencia – su hermosura.”

existência: o silêncio na trama do discurso sugere a presença de vazios na trama da realidade. (CAMPRA, 1991, p. 52)¹⁰.

De fato, não há conectivos que permitam uma leitura alegórica, um conforto em pensar a realidade do conto *como se* fosse mágica. Os personagens estão instalados em um universo em que o princípio lógico se rompe e se rompe com a linguagem, com a sintaxe: lacunas, interrupções do discurso, alterações dos tempos verbais, oscilações da voz narrativa, titubeios do narrador, anagramas e palíndromos que subvertem a realidade cotidiana e permitem um jogo com o duplo. Ou então a interrupção do desenvolvimento do texto, com os desfechos abertos.¹¹

Retomando a reflexão sobre o princípio analógico, para Cortázar a diferença entre o poeta e o homem primitivo consiste no fato de que o primeiro sabe que sua certeza poética só vale como poesia e que, fora dela, prima a percepção racional da realidade. Porém, ambos atuam com base no princípio da participação, estabelecendo relações entre elementos por analogia sentimental, embora, para o primitivo, o sentir religioso comece onde não há palavras para a admiração, e a poesia nasça da admiração pelo que pode ser nomeado e aludido:

[...] porque certas coisas *são* às vezes o que outras coisas são, porque se para o primitivo há árvore-eu-sapo-vermelho, também para nós, de repente, esse telefone que toca em um quarto vazio é o rosto do inverno, ou o odor de umas luvas que abrigaram mãos que hoje moem seu próprio pó.

A série árvore-eu-sapo-vermelho vale como grupo homogêneo para o primitivo, porque cada elemento participa de igual propriedade “mística”; eliminemos essa referência transcendente (o será para o primitivo?) e substituamo-la por *participação sentimental*, por analogia intuitiva, por *simpatia*. (CORTÁZAR, 1994b, p. 274)¹².

¹⁰ “[...] un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado. El sistema prevé la interrupción del proceso comunicativo como condición de su existencia: el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad.”

¹¹ Dentre muitos contos, seguem alguns exemplos de textos que se servem de tais recursos. As lacunas e as interrupções do discurso contribuem, por exemplo, para o efeito fantástico da aparição de um irmão morto em “Cartas de mamãe”. As alterações dos tempos verbais, as oscilações da voz narrativa e seus titubeios são fundamentais para a construção de “As babas do diabo”. Por sua vez, os anagramas e palíndromos levam à irrupção do duplo em “Distante”.

¹² “[...] porque ciertas cosas *son* a veces lo que son otras cosas, porque si para el primitivo hay árbol-yo-sapo-rojo, también para nosotros, de pronto, ese teléfono que llama en un cuarto vacío es el rostro del invierno, o el olor de unos guantes donde hubo manos que hoy muelen su polvo.

La serie árbol-yo-sapo-rojo vale como grupo homogêneo para el primitivo, porque cada elemento participa de igual propiedad “mística”; eliminemos esa referencia transcendente (¿lo es para el primitivo?) y sustituyámosla por *participación sentimental*, por analogia intuitiva, por *simpatía*.”

A metáfora literária vale por sua capacidade de conhecer intuitivamente, já que seu território é a sensibilidade, mas vale também como ato instintivo e necessário da mente que explora a realidade e tenta ordenar a experiência – explica Cortázar recorrendo às ideias de Middleton Murry. É uma busca de domínio, mas não de conhecimento em si mesmo ou de progresso, senão de conhecimento para ser, de posseção ontológica (CORTÁZAR, 1994b, p. 274). Trata-se de uma tentativa de alcançar a representação de percepções ou visões que excedem os limites da poética realista. Para conseguir tal feito, Cortázar instaura uma poética na qual não há lugar para as leis de identidade ou para a lógica racionalista. E aquilo que o autor define para a poesia valerá como método e como instrumento de apreensão da realidade também em seus contos.

Se para o escritor o verso do poema é uma “célula verbal motora, sonora, rítmica, dotada de todos os estímulos que o poeta sente”¹³ (CORTÁZAR, 1994b, p. 277), da mesma maneira ocorre no conto, em que uma frase abre a possibilidade de uma relação inusitada entre diferentes elementos. A participação descrita por Cortázar com base nas ideias de Lévy Brühl e Charles Blondel também parece estar presente em suas narrativas e ganha maior dimensão quando o autor elabora os conceitos de narrativa *poetista* e de figura.

Em “O surrealismo”, que integra a *Obra crítica I*, o autor forja o termo *poetista*: “o escritor contemporâneo que se debruça sobre a expressão poética, mas persiste em sustentar uma literatura”¹⁴ (CORTÁZAR, 2004, p. 106-107), o artista que assume uma atitude surrealista, desautomatizando a linguagem. Uma narrativa poetista cruzaria os gêneros, buscaria a enunciação lírica, os deslizamentos de sentido, a saturação metafórica, traços identificáveis na própria obra de Cortázar:

Cortázar propicia a contaminação poética que caracterizará sua própria obra, a adoção pelo romance do temperamento e dos modos expressivos próprios à enunciação lírica. Da poesia adota não apenas os aspectos transido, efusivo e visionário como também a disposição em versos, a escansão, as translações de sentido, a saturação metafórica. Esse cruzamento ou hibridação genérica produz um tipo especial de narrativa que Cortázar qualifica de poetista. (YURKIEVICH, 2004, p. 21-22)¹⁵.

O princípio analógico explicitado em “Para uma poética” culmina no conceito de figura e na hibridação de gêneros, que veremos a seguir. Em entrevista a Luis Harss (1968), Cortázar lembra uma frase de Cocteau, segundo a qual as estrelas

¹³ “célula verbal motora, sonora, rítmica, provista de todos los estímulos que el poeta siente.”

¹⁴ “escritor contemporáneo que se vuelca en la expresión poética pero persiste en sostener una literatura.”

¹⁵ “Cortázar propicia la contaminación poética que caracterizará a su propia novelística, la adopción por la novela del temperamento y los modos expresivos propios a la enunciación lírica. De la poesía adopta no sólo lo transido, lo efusivo o lo visionario, también la disposición versal, la escansión, la prosodia y la rítmica, los efectos aliterativos, las traslaciones de sentido, la saturación metafórica. Este cruce o hibridación genérica produce un tipo especial de narrativa que Cortázar califica de poetista.”

de uma constelação não têm ideia de que fazem parte da constelação. O mesmo se daria com o homem, que não pressente integrar uma rede muito mais ampla e complexa. Dessa forma, na obra cortazariana parece haver uma voz narrativa e ensaística que assume e põe em prática certos princípios e procedimentos. A visão do autor, encenada em seus textos narrativos e ensaísticos, apreende as coisas em conjunto, formando grandes complexos:

É como o sentimento – que muitos temos, sem dúvida, mas que eu sofro de uma maneira muito intensa – de que além de nossos destinos individuais fazemos parte de figuras que desconhecemos. Penso que todos nós compomos figuras. Por exemplo, neste momento podemos estar fazendo parte de uma estrutura que continua talvez a duzentos metros daqui, onde talvez haja outras tantas pessoas que não nos conhecem como nós as conhecemos. Sinto continuamente a possibilidade de ligações, de circuitos que se fecham e que nos inter-relacionam à margem de toda explicação racional e de toda relação humana. (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 278) ¹⁶.

A conexão entre elementos que não têm uma relação aparente na lógica realista contribui para a saturação metafórica dos textos cortazarianos. Por associação mental, encadeiam-se imagens ou alusões que remetem para significados fora do texto, possibilitados pela subjetividade:

A noção de figura vai me servir instrumentalmente [...]. Gostaria de escrever de tal maneira que a narração estivesse cheia de vida em seu sentido mais profundo, cheia de ação e de sentido, e que ao mesmo tempo não se referisse apenas à mera interação dos indivíduos, mas a uma espécie de superação das figuras formadas por constelações de personagens. [...] Gostaria de chegar a escrever um relato capaz de mostrar como essas figuras constituem uma ruptura e um desmentido da realidade individual, muitas vezes sem que os personagens tenham a menor consciência disso. (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 289) ¹⁷.

¹⁶ “Es como el sentimiento – que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa – de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotras las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.”

¹⁷ “La noción de figura va a servirme instrumentalmente [...]. Quisiera escribir de tal manera que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo no se refiriera ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes. [...] Quisiera llegar a escribir un

E, a nosso ver, será optando pela via do fantástico que essa escrita, discutida ensaisticamente e posta à prova na ficção, se concretizará em muitos dos textos.

2 Entre crítica e ficção: a narrativa *poetista*

Em “O conto hispano-americano do século XX”, Daniel Balderston (2006) propõe um estudo não convencional dos textos. Afastando-se de divisões próprias da historiografia literária, mostrando-se avesso às taxonomias, aos movimentos literários e aos enquadramentos de geração – ou seja, à possibilidade de traçar uma história do conto, que guarda relação incerta com o quadro de costumes e a crônica –, o autor opta por realizar um estudo do que Borges chama de “diversas entonações de uma metáfora” ou de uma série de metáforas da própria narração em diferentes textos hispano-americanos.

Em “A esfera de Pascal”, Borges afirma que “talvez a história universal seja a história da diversa entonação de algumas metáforas” (BORGES, 2004, p. 162).¹⁸ A referência à metáfora permeia alguns ensaios e contos do escritor argentino, aludindo a pouquíssimas metáforas que dariam margem a diversos usos literários¹⁹. Ao tratar de sua própria obra, Borges recorre a tal ideia:

Se se observa bem em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que acontece é que mudo ou combino de distinto modo alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias narrativas. O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo. (BORGES apud CASTAGNINO, 1977, p. 33)²⁰.

Balderston não aborda a concepção cortazariana de analogia, mas associa a ideia borgiana à recorrência, na contística hispano-americana, de determinados motivos. Recordando círculos, fotografias, linhas (limites), espelhos, bonecas, cópias, o crítico põe em contato vários contistas reunidos em torno de uma mesma temática, de uma metáfora-gatilho da narrativa, de imagens que foram propostas como metáforas da própria narração. O que está em jogo no estudo crítico de Balderston é o caráter metalinguístico dos textos, tão característico, para o autor, da modernidade na América hispânica – caráter apontado também por Arrigucci (1973).

relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello.”

¹⁸ “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.”

¹⁹ Cf. “Otra vez la metáfora”, parte do volume *Idioma de los argentinos* (Madrid: Alianza, 1998) e “La metáfora”, de *Historia de la eternidad* (24. ed. Buenos Aires: Emecé, 2005).

²⁰ “Si se observa bien en mi cuentística tengo apenas tres o cuatro argumentos. Lo que ocurre es que cambio o combino de distinto modo algunos componentes: o el lugar o el tiempo o las personas o las estrategias narrativas. El núcleo argumental podría ser siempre el mismo.”

De acordo com Balderston, Cortázar compartilharia com outros escritores latino-americanos, como Roa Bastos, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Enrique Amorim, o interesse pela relação entre escritura e silêncio, pelo uso de narrações sobrepostas e pela tentativa de recuperar a fala e a memória na escritura.

Percebemos, na literatura de Cortázar, um projeto sólido, verificável em cada detalhe da composição. A noção de projeto literário não é apenas um pano de fundo, ela se reflete em todos os aspectos da composição do conto e do ensaio, tem resultados estéticos e formais dentro da própria composição do texto. Trabalhando com metáforas na própria definição do gênero conto (o conto está para a fotografia assim como o romance está para o cinema; a literatura deve ser como os *takes* do jazz), Cortázar faz deslizar esses sentidos, leva para o texto literário o postulado teórico ou crítico com o qual opera. Assim, contos e ensaios contêm entonações de algumas metáforas, variações sobre o mesmo tema. Há uma rede temática que perpassa e configura a obra cortazariana: trata-se não apenas de um interesse pela matéria do fato narrativo, mas de uma investigação crítica que culmina na alteração da forma narrativa. Logo, o tema configura, dá forma a novas escritas. E é o interesse pelas entonações dessas metáforas o que leva à busca de diferentes textos e à percepção da mistura de gêneros que caracterizará a obra.

O estudo das metáforas também contribui para o trânsito entre textos a princípio de diferentes gêneros, mas que acabam por mesclar-se: a narrativa é minada pelo discurso crítico e o ensaio é tomado por construções metafóricas que aludem a micro-histórias – contêm germes de relatos –, que tiram do curso conceitual/racional o discurso e o contaminam com figurações *poetistas*, isto é, com imagens, analogias ou anedotas que invadem o registro ensaístico ou por expressões poéticas que se fazem presente nas narrativas. Os ensaios contam histórias e os contos refletem conceitos,²¹ simultaneidade vislumbrada por Arrigucci nas obras de Borges e de Cortázar. Arrigucci (1987) comenta a transposição simbólica da experiência, que, na literatura de Borges, aparece como a imagem refletida de um autor que também se coloca como leitor, comentando o que leu, escrevendo porque leu, revelando a importância do papel da leitura para a própria escrita, da leitura como ponto de partida da ficção. No caso de Borges, Arrigucci crê que o comentador de leituras é anterior ao crítico e até ao narrador e ao poeta, uma vez que a “leitura está na raiz da invenção”. A imagem do autor como leitor repete-se não só nas resenhas e nos ensaios, mas também nos contos e poemas.

Para Arrigucci, a leitura na obra de Borges “é sempre uma *arte da decifração*, movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica *atitude inquisitiva* diante dos livros e do universo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 229), uma busca pelo conhecimento, uma mediação entre o narrador e seu mundo. Assim, nos relatos borgianos, há um narrador que “conta ou reconta”, mas que “sobretudo decifra e comenta, da perspectiva de um leitor”, e a obra “tende a tomar a

²¹ Essa é a ideia utilizada por Heloísa Correia (1997) para referir-se à confluência entre conto e ensaio na obra de Borges. O fundamento teórico é buscado nas formulações de Rodríguez Monegal e de Davi Arrigucci Jr (1987). Este último, cujas ideias também utilizamos com relação a Cortázar, refere-se às *inquisições* da obra borgiana como o principal traço da conjunção de crítica e ficção e da mescla de gêneros.

forma da pergunta pelo sentido”. As perguntas assumem a forma de *inquisições*, perceptíveis no ensaio, uma *inquisição*, “busca tateante do sentido, forma recorrente, aberta e crítica, instrumento de decifração” (ARRIGUCCI, 1987, p. 233). Por isso, a escrita de tantos prólogos e epílogos elucidativos de seus próprios textos e a contaminação dos registros, como também ocorre nos textos cortazarianos.

Para Arrigucci, a atitude inquisitiva, própria do ensaio, permeia a obra de Borges, mescla-se entre os demais gêneros e “parece corresponder a uma atitude básica diante do mundo”. Alazraki (1994a, p. 249) vê nessas inquisições um estilo inventivo, renovador, que o fez constar das coleções universais do gênero ensaio, por renovar “sua sujeição a uma forma, a um rigor formal, que lembra a tessitura estrutural do conto”.²² Da mesma maneira, o questionamento crítico perpassa a obra de Cortázar, tanto no conto (desvelamento dos bastidores da ficção, multiplicação de vozes narrativas, incerteza sobre o narrado) quanto no ensaio (questionamento acerca do fazer literário, tentativas de definição do conto e do romance, conformação de uma visão de mundo que constitui uma poética e orienta a escritura ficcional). Imagem e conceito, narrativa e crítica, encontram-se imbricados nesses gêneros textuais, que constituem a narrativa *poetista*, aquela que mescla crítica e ficção, que opera pela analogia, pela saturação metafórica.

A confluência entre crítica e ficção mostra que não podemos operar com duas categorias estanques, o conto – como obra da ficção, fruto da imaginação – e o ensaio – como pensamento sobre a realidade, fruto da razão. O diálogo entre ambos resulta mais produtivo, mesmo porque Cortázar leva ao extremo o apagamento da fronteira entre os gêneros em livros que ele mesmo intitula livros-almanaque,²³ como são *Último round*, *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Prosa do observatório*.

Ensaio e conto operam com a noção de limite. O primeiro estaria fechado ou limitado por seu assunto, o segundo teria seu limite no suporte físico, na necessidade de brevidade, na exigência de acumulação em uma curta extensão de espaço e tempo. Para Adorno (2003), o ensaio é, simultaneamente, mais aberto e mais fechado do que gostaria o pensamento tradicional: mais aberto por negar toda sistemática prévia; mais fechado porque, dado que não pode trabalhar com moldes prévios, é obrigado a trabalhar enfaticamente a forma de exposição. Por isso, seu estilo não é mero elemento adicional, mas sua forma acompanha o desdobramento do juízo realizado. O ensaio cria um ponto de vista e seu estilo é capaz de guiar-nos pelo universo mental do escritor: um estilo de escrever que conduz a um estilo de pensar.

Ambos os gêneros estão subordinados à tensão que se estabelece entre abertura e limite, abertura fundamental para a poética cortazariana porque nos remete à porosidade, ao interstício, à passagem – símbolos de sua concepção literária. A reflexão metaficcional está presente em ambos os gêneros. É a reflexão sobre a literatura, ou melhor, sobre a escritura, que aproxima conto e ensaio. Pode-se falar de

²² “su sujeción a una forma, a un rigor formal, que recuerda la tesitura estructural del cuento.”

²³ Em “Arnaldo: aqui tens o texto de que necessitavas para pré-anunciar o livro...”, texto dirigido ao editor de *Último round* e compilado no volume inédito *Papéis inesperados* (2009), Cortázar denomina *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último round* livros-almanaque, que reúnem contos, poemas, imagens. Para uma análise do conceito de livro-almanaque, consultar Dávila (2001).

uma atitude similar. O conto metaficcional é repleto de indagações dos narradores, por exemplo. Questionamentos que, em geral, estão relacionados ao estatuto da narrativa, ao caráter ficcional dos textos, aos limites da linguagem.

Cortázar tem especial interesse por refletir sobre o aspecto formal do texto (às vezes dentro do próprio texto): o escritor não só escreve contos, romances e ensaios, mas teoriza, percorre tentativas de definição de seus limites, elabora uma poética pessoal. A indagação pela natureza do conto (e também do romance) motiva uma série de ensaios explicativos da própria obra, como se o autor tivesse de esclarecer ao leitor – ou definir para si mesmo seu próprio projeto literário – sua poética e como entende os gêneros com os quais opera. O suporte teórico configura um projeto literário, como assinalado por Yurkievich, mas também determina inovações formais: a atuação no campo crítico promove uma infiltração desse registro no texto ficcional, ao mesmo tempo que a crítica assimila traços ou recursos do universo narrativo, e essa imbricação ganha mais importância em textos híbridos que compõem os livros-almanaque.

Tais textos têm uma estrutura mais livre. Pelo próprio espaço mestiço que ocupam, têm a liberdade de transitar do ensaio ao conto. Assim, alguns textos que encontramos nesses livros têm marcas ensaísticas, na medida em que defendem um conceito e apresentam um caráter argumentativo, mas também incursionam pelo autobiográfico e pelo narrativo, por meio da introdução de anedotas. São exemplos de textos desse tipo “Melancolia das malas”, de *A volta ao dia em oitenta mundos*, e “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, de *Último round*, para citar dois casos.

Segundo Olmos (2009), assumindo ou mascarando a subjetividade, escritores fazem o caminho da ficção ao ensaio ou vice-versa a fim de delinear os caminhos que remetem à experiência de leitura e à própria escritura. Trata-se de um gesto autorreflexivo, um caminho de mão dupla entre o ensaio literário e a narrativa ficcional. Experiência que transita entre a leitura, a prática da crítica e a escritura da ficção. A ficção faz do discurso crítico sua matéria narrativa. O discurso crítico assume a condição de construção ficcional. Em maior ou menor grau, como veremos mais adiante, os textos tomam emprestados recursos de outro gênero.

3 “Vaso de cristal com uma rosa dentro” e “Manuscrito achado ao lado de uma mão”: o princípio analógico e a narrativa poetista

Em “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, podemos ver brevemente alguns procedimentos citados anteriormente: o conceito de analogia, que culmina no que Cortázar denomina figura, e o estabelecimento de uma narrativa *poetista*, além de verificar algumas características dos textos de Cortázar, como a imbricação entre traços ensaísticos e ficcionais.

A ideia de distração trabalhada nesse texto retoma o conceito de direção analógica abordado em “Para uma poética” e também em “A boneca quebrada”, de

Último round, no qual a atenção é comparada a um para-raios. Em “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, Cortázar define o estado de *distração* que leva à formação do que ele chama de *figura*. Trata-se de um texto que envereda para o ensaístico, uma vez que define uma poética – uma maneira de perceber o mundo que incide no fazer literário –, mas que também tem traços ficcionais. Para o escritor, a distração seria uma forma diferente da atenção, sua “manifestação simétrica mais profunda situando-se em outro plano da psique; uma atenção dirigida *desde* ou *através* e inclusive *em direção a* esse plano profundo” (CORTÁZAR, 2005, p. 272)²⁴. Cortázar define-se como uma pessoa sujeita a esse tipo de distração:

Em minha condição habitual de papa-moscas, pode ocorrer que uma série de fenômenos iniciada pelo ruído de uma porta ao fechar, que precede ou se sobrepõe a um sorriso de minha mulher, à recordação de uma ruazinha em Antibes e à visão de uma rosa em um vaso, desencadeie uma figura alheia a todos os seus elementos parciais, completamente indiferente a seus possíveis nexos associativos ou causais, e proponha – nesse instante fulgural e irrepitível já passado e obscurecido – a entrevisão de outra realidade na qual isso que para mim era ruído de porta, sorriso e rosa constitui algo completamente diferente em essência e significado. (CORTÁZAR, 2005, p. 272)²⁵.

Trata-se de uma série analógica similar à esboçada em “Para uma poética”, já citada, em que Cortázar compara a visão do homem primitivo à do poeta. No entanto, existe uma diferença entre os dois textos. “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, publicado em 1968 em um livro-almanaque, que promove o cruzamento de gêneros e a combinação de imagens visuais e discursos verbais, prescinde da estrutura argumentativa desenvolvida em “Para uma poética”, de 1954. Desaparecem as citações de autoridade, como as de Lévy Brühl ou de Lévi-Strauss, a argumentação intermediária; o texto atém-se ao registro da experiência subjetiva do escritor: como se manifesta nele o estado de distração. Além disso, tal estado parece conter o germe de um possível conto, em que um personagem tem uma visão que faz irromper uma realidade outra – como é bastante comum nos textos cortazarianos (“As babas do diabo”, por exemplo). Poderia ser o indício de um traço ficcional no texto, a princípio, ensaístico. Desfaz-se a estratégia argumentativa tradicional e ficam as imagens: ruído da porta ao fechar-se, sorriso da mulher, lembrança de uma

²⁴ “manifestación simétrica más profunda situándose en otro plano de la psiquis; una atención dirigida *desde* o *a través* e incluso *hacia* ese plano profundo.”

²⁵ “En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga – en ese instante fulgural e irrepitible y ya pasado y oscurecido – la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significado.”

rua em Antibes, visão de uma rosa em um vaso, que poderia ser a série de elementos compositivos de uma narrativa, a espécie da massa amorfa, coágulo, que poderia culminar em um conto. Cortázar associa a distração e a figura formada por essa rede de associações aparentemente ilógica à imagem poética:

Costuma-se assinalar que a *imagem poética* também é uma re-presentação de elementos da realidade usual articulados de tal maneira que seu sistema de relações favorece essa mesma entrevisão de uma realidade outra. A diferença consiste em que o poeta é o alheador involuntário ou voluntário, mas sempre intencionado por esses elementos (intuir a nova articulação, escrever a imagem), enquanto na vivência do papa-moscas a entrevisão ocorre passiva e fatalmente: a porta bate, alguém sorri, e o sujeito *padece* um estranhamento instantâneo. (CORTÁZAR, 2005, p. 272-3)²⁶.

Os elementos que constituem essa nova rede perdem sua significação original como objetos isolados e passam a fazer parte de uma nova significação, imprecisa, misteriosa, estranha:

É preciso frisar que, no exemplo, os elementos da série, porta que bate – sorriso – Antibes – rosa –, deixam de ser o que os termos respectivos conotam, sem que se possa saber o que eles passam a ser. O deslizamento ocorre um pouco como no fenômeno do *déjà vu*: mal se iniciou a série, digamos: porta – sorriso –, o que segue (Antibes – rosa –) passa a fazer parte da figura total e deixa de valer enquanto “Antibes” e “rosa”, ao mesmo tempo que os elementos desencadeantes (porta – sorriso) se integram à figura formada. (CORTÁZAR, 2005, p. 273)²⁷.

Aí residiria a saturação metafórica, o lirismo dos textos cortazarianos. A busca de uma linguagem desautomatizada constrói-se com base na associação de imagens a princípio sem nenhum caráter lógico de associação. Todos os elementos

²⁶ “Suele señalarse que también la *imagen poética* es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra. La diferencia estriba en que el poeta es el enajenador involuntario o voluntario pero siempre intencionado de esos elementos (intuir la nueva articulación, escribir la imagen, mientras que en la vivencia del papador de moscas la entrevisión se da pasiva y fatalmente: la puerta se golpea, alguien sonríe, y el sujeto *padece* un extrañamiento instantáneo.”

²⁷ “A señalar que en el ejemplo, los elementos de la serie: puerta que se golpea – sonrisa – Antibes – rosa –, cesan de ser lo que connotan los términos respectivos, sin que pueda saberse *qué* pasan a ser. El deslizamiento ocurre un poco como en el fenómeno del *déjà vu*: apenas iniciada la serie, digamos: puerta – sonrisa –, lo que sigue (Antibes – rosa –) pasa a ser parte de la figura total y cesa de valer en tanto que “Antibes” y “rosa”, a la vez que los elementos desencadenantes (puerta – sonrisa) se integran en la figura cumplida.”

que compõem a figura ocorrem simultaneamente, e a percepção – que culminará no estranhamento, daí a desautomatização – se dá também de forma conjunta, abstraindo uma ordem temporal para os acontecimentos – primeiro a batida da porta, depois o sorriso – e colocando-os em um mesmo plano, ainda que se trate de acontecimentos de natureza distinta:

É como se estivéssemos diante de uma cristalização, e se a sentimos desenvolver-se temporalmente: 1) porta, 2) sorriso, algo nos assegura irrefutavelmente que é somente por razões de condicionamento psicológico ou mediação no contínuo espaço-tempo. Na realidade, *tudo ocorre (é) ao mesmo tempo*: a “porta”, o “sorriso” e o resto dos elementos que formam a figura se propõem como facetas ou elos, como um relâmpago articulante que solidifica o cristal em um acaecer sem tempo. (CORTÁZAR, 2005, p. 273)²⁸.

Assim como o conto, o ensaio também sofre uma condensação, um efeito de intensidade e, para fixar no leitor o argumento, opera por meio de uma imagem. Em “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, escolhe-se um tema significativo, a ideia de figura, a analogia inusitada, que possui, de maneira similar ao conto – como definido por Cortázar – “essa misteriosa propriedade de irradiar algo além de si mesmo, ao ponto que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana ou no símbolo de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 1994a, p. 373)²⁹.

Observamos um ajuste dos elementos formais e expressivos ao tema. Se o tema é uma constelação de acontecimentos – a figura – que tiram o personagem de sua percepção habitual, que o levam a apreender outro estado de coisas, o que tem de restar para o leitor é o condensamento do conceito: a imagem, ou seja, essa associação inusitada entre objetos que, unidos, constituiriam outra realidade possível, outra significação. Todo o supérfluo é eliminado, permanece apenas a imagem que revela o mistério da condição humana, uma visão de mundo: a possibilidade de haver uma rede complexa que nos envolva sem que tenhamos consciência dela. Não se trata apenas da simples associação entre o vaso de cristal, a porta fechando-se e o sorriso da mulher, mas da percepção de outra ordem do real, que também poderia ser abordada em bons contos, os quais Cortázar considera “aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a de sua mera anedota, e por isso nos

²⁸ “Se está como ante una cristalización fulgurante, y si la sentimos desarrollarse temporalmente : 1) puerta, 2) sonrisa, algo nos asegura irrefutablemente que es sólo por razones de condicionamiento psicológico o mediatización en el continuo espacio-tiempo. En realidad *todo ocurre (es) a la vez*: la “puerta”, la “sonrisa” y el resto de los elementos que dan la figura, se proponen como facetas o eslabones, como un relámpago articulante que cuaja el cristal en un acaecer sin tiempo.”

²⁹ “esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo de un orden social o histórico.”

influenciaram com uma força que não faria suspeitar a modéstia de seu conteúdo aparente, a brevidade de seu texto” (CORTÁZAR, 1994a, p. 375)³⁰.

Nesse texto, Cortázar retoma a imagem do vaso de cristal, também presente em “Alguns aspectos do conto”, em que o conto era comparado ao tremor da água dentro de um cristal. Para Batarce Barrios (2002, *on-line*), o cristal, assim como outros objetos similares, são símbolos da alteridade. No entanto, essa possibilidade de passagem e de concretização da figura é fugaz:

Impossível que isso *dure*, porque não se trata da duração. Impossível retê-lo, uma vez que não sabemos (des)locar-nos. Resta uma ansiedade, um tremor, uma vaga nostalgia. Algo estava aí, talvez tão perto. E já não resta nada a não ser uma rosa em seu vaso, neste lado onde *a rose is rose is a rose* e nada mais. (CORTÁZAR, 2005, p. 273)³¹.

Essa mesma rede de associações aparentemente ilógicas, o conceito de figura, está presente na elaboração do conto “Manuscrito achado ao lado de uma mão”, escrito em 1955, mas publicado apenas em 2009 como parte do livro inédito de Cortázar.³² As associações entre *ávore-eu-sapo-vermelho*, de “Para uma poética”, e *porta que se fecha – sorriso – Antibes – rosa*, de “Vaso de cristal com uma rosa dentro”, dão lugar agora à outra figura, em que um simples pensamento inusitado durante um espetáculo musical acarreta, mediante a irrupção do fantástico, uma série de acontecimentos sem uma rede causal lógica. Um homem vai a um concerto e, inesperadamente, pensa em sua tia, uma associação que lhe parece absurda. Nesse exato momento, a segunda corda do violino do músico arrebenta-se. Confuso, o narrador chega à conclusão de que o fato de haver pensado em sua tia teria causado o acidente. O que ocorre depois comprova sua tese: ao pensar novamente em sua tia, o tampo do piano cai, acabando com o concerto. Aqui o fantástico instala-se como em outros textos da obra cortazariana: não se questionam as razões para acontecimentos por si só muito estranhos – até mesmo absurdos ou sobrenaturais. Tais fenômenos se sucedem de forma natural, como se compusessem outra realidade também possível.

Satisfeito com seu “poder”, o personagem passa a frequentar diversos espetáculos, estragando-os com um simples pensamento. Assim, começa a chantagear os artistas, exigindo-lhes um pagamento para não arruinar suas apresentações. Consegue muito dinheiro, viaja pelo mundo. Às vezes, tem de assustar os “clientes” que se recusam a pagar ou é alvo de algum ato de vingança,

³⁰ “aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto.”

³¹ “Imposible que eso *dure*, porque no está en la duración. Imposible que lo retengamos, puesto que no sabemos des-plazarnos. Queda una ansiedad, un temblor, una vaga nostalgia. Algo estaba ahí, quizá tan cerca. Y ya no hay más que una rosa en su vaso, en este lado donde *a rose is rose is a rose* y nada más.”

³² O conto de 1955 tem título semelhante a outro conto de Cortázar, “Manuscrito achado em um bolso”, do volume *Octaedro*, de 1974.

mas se torna rico. Passa a escrever suas recordações durante as viagens de um concerto a outro, porém sempre as destrói ao chegar a um novo destino:

Para ir matando o tempo, divirto-me recordando tudo o que há por trás desta viagem, por trás de todas as viagens desses últimos anos. Não é a primeira vez que ponho por escrito essas recordações, mas sempre tenho cuidado de rasgar os papéis ao chegar ao destino. Tenho prazer em reler uma e outra vez minha maravilhosa história, embora prefira logo apagar seus vestígios. (CORTÁZAR, 2009, p. 76) ³³.

Pensando em seu “ofício”, acaba descobrindo que pensar em sua tia só afeta os instrumentos ou objetos que têm alguma analogia com o violino. Certa vez, indo de avião a um espetáculo de um artista que havia se recusado a pagá-lo, faltando pouco para o avião – descrito duas páginas antes, como um “violino do espaço” – aterrissar, pensa no trabalho do piloto, com as mãos presas ao timão e, inesperadamente, pensa em sua tia. O humor e a ironia acabam por selar o destino do personagem, vítima de seu próprio pensamento:

Já estamos chegando, o avião inicia sua descida. Da cabine de comando deve ser impressionante ver como a terra parece endireitar-se ameaçadoramente. Imagino que, apesar de sua experiência, o piloto deve estar um pouco nervoso, com as mãos aferradas ao timão. Sim, era um chapéu rosa com babados, que em minha tia caía tão. (CORTÁZAR, 2009, p. 81) ³⁴.

Não podemos estabelecer uma razão, um motivo para esses fatos, mas é certo que se constitui outra relação de causalidade, e ela se produz pela normalização, pela aceitação sem questionamento de um efeito fantástico, e a interpretação fica para o leitor. Esse é o princípio que rege a narrativa “Manuscrito achado ao lado de uma mão”. A rede de associações é o mote do conto e, pela via do fantástico, cria-se uma ordem diferente de causalidade.

³³ “Para ir matando el tiempo me divierte recordar todo lo que hay detrás de ese viaje, detrás de todos los viajes de esos últimos años. No es la primera vez que pongo por escrito estos recuerdos, pero siempre tengo buen cuidado de romper los papeles al llegar al destino. Me complace releer una y otra vez mi maravillosa historia, aunque luego prefiera borrar sus huellas.”

³⁴ “Ya estamos llegando, el avión inicia su descenso. Desde la cabina de comando debe ser impresionante ver cómo la tierra parece enderezarse amenazadoramente. Me imagino que a pesar de su experiencia, el piloto debe estar un poco crispado, con las manos aferradas al timón. Sí, era un sombrero rosa con volados, a mi tía le quedaba tan.”

Referências

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994a. (Contemporáneos. Literatura y Teoría Literaria).

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

BALDERSTON, Daniel. El cuento hispanoamericano del siglo XX. In: GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique (eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. El siglo XX. Madrid: Gredos, 2006.

BATARCE BARRIOS, Graciela. La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón. *Acta literaria*, Concepción (Chile), n. 27, p. 145-155, 2002. Disponível em: <www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700011&script=sci_arttext>. Acesso em: 31 ago. 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.

_____. La esfera de Pascal. In: _____. *Nueva antología personal*. 5. ed. México: Siglo XXI, 2004.

_____. La metáfora. In: _____. *Historia de la eternidad*. 24. ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. Utopía de un hombre que está cansado. In: _____. *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé, 1975.

CAMPRA, Rosalba. Los silencios del texto en la literatura fantástica. In: MORILLAS VENTURA, Enriqueta. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, Quinto Centenario, 1991.

CASTAGNINO, Raúl. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: _____. *Obra Crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994a.

_____. Para una poética. In: _____. *Obra Crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994b.

_____. Bestiario. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. Cartas de mamá. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. El axolotl. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. La noche boca arriba. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. Las babas del diablo. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. Lejana. In: _____. *Cuentos Completos I*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. Manuscrito hallado en un bolsillo. In: _____. *Cuentos Completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

_____. El Surrealismo. In: _____. *Obra crítica I*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. Cristal con una rosa dentro. In: _____. *Último round*. 2. ed. Barcelona: Destino, 2005.

_____. Manuscrito hallado junto a una mano. In: _____. *Papeles inesperados*. 1. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

DÁVILA, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel: la imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

HARSS, Luis. Julio Cortázar o la cachetada metafísica. In: _____. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

OLMOS, Ana Cecilia. Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana. *Crítica Cultural*, vol. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica>. Acesso em: 25 out. 2009.

ORTEGA, José. Prefacio. In: CORTÁZAR, Julio. *La casilla de los Morelli*. Buenos Aires: Tusquets, 1988.

YURKIEVICH, Saúl. Un encuentro del hombre con su reino. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica/I*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

Recebido em 30 de janeiro de 2011.

Aceito em 28 de outubro de 2011.

FERNANDA ANDRADE DO NASCIMENTO ALVES

Mestre e doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: fernanan01@yahoo.com.br.