

# ENCONTRO COM UM NARRADOR:

*"Minha morte está longe daqui, no vasto oceano, e é difícil de encontrar. Nesse mar há uma ilha, e na ilha cresce um carvalho verde, e sob o carvalho há um cofre de ferro, e no cofre há uma cestinha, e na cestinha há uma lebre, e na lebre há um pato, e no pato há um ovo; quem encontrar o ovo e o quebrar, esse ao mesmo tempo me matará. James G. Frazer — O ramo de ouro, LXVII.*

Ele era extremamente doce e quase nada confessional. Não gostava de falar de si mesmo, mas sabia calar-se e escutar. Falando, o silêncio sempre o rodeava um pouco. Às vezes, ficava quieto, assumindo a expressão de quem caçasse, com a atenção desatenta de tudo o mais, alguma coisa no ar, como os gatos, que ele tanto observava. E quando contava por escrito suas histórias, mais vezes o silêncio o rondava de perto, como se ele buscasse, nos momentos mais fortes, algo que não pudesse alcançar, algo que esca-

passse sempre no que dizia, e se sentisse obrigado a calar. Aqui era outro; não mais um cidadão argentino no exílio, tradutor da UNESCO e escritor nas horas vagas. Era propriamente um narrador, um representante moderno da velha arte de contar histórias que, de repente, se perdia do fio da narração, ao se defrontar com a experiência do inefável e os limites da linguagem. Aí cedia a uma carência sem termo, sem palavras para tapar um buraco impreenchível. E se aproximava, perigosamente para um narrador, da palavra calada dos místicos, ameaçando um salto no vazio, de que apenas poderia voltar com o comentário desajeitado de uma ausência de obra ou só o silêncio significativo, imagem negativa do movimento latente do desejo, já sem verbo, sem via de acesso diante de um alvo inatingível.

Compensava a timidez e o pudor da confissão com uma disponibilidade completa para o outro, uma inocência pri-

# JULIO CORTÁZAR

meira, uma quase ingenuidade que o entregava desarmado ao que acontecia em torno. E então se espantava: fazia uma cara radiante de espanto a qualquer descoberta, e era uma cara sempre jovem: mãos enormes em gestos amáveis; um corpo enorme, quase um gigante, sustentado por um menino. De algum modo, o menino criado em *Bánfield*, um subúrbio de Buenos Aires, esteve sempre vivo nele. Um dos móveis profundos de sua obra parece nascer dessa visão infantil, da admiração infantil diante das coisas desconhecidas, da vida misteriosa que cresce ao redor, o que, em certos momentos, pode dar, por assim dizer, numa *des-colocação* — o estranhamento que está na raiz de uma busca poética.

Muitas vezes ele diria que sua obra nada mais era que uma cristalização desse estranhamento, embora tomasse os rumos mais variados: poemas, narrativas, ensaios, textos inclassificáveis. Como toda busca, a sua era movimento, aventura

e risco, peregrinação no labirinto, entrega a uma pluralidade de caminhos. Pluralidade de gêneros, de linguagens, de tempos e espaços. Pluralidade que se inspirava também no modo de ser geral das narrativas, que sempre recomeçam quando parecem acabar, ligando-se umas às outras, às de outros inumeráveis narradores, para formar um vasto tecido tão universal quanto a linguagem: esse enorme tapete do imaginário, onde, um dia, ele viu, deslumbrado, desenhar-se a saga de Phileas Fogg, a dos filhos do capitão Grant, o avanço delirante de Gordon Pym rumo ao que já não se pode contar. Julio Verne e Edgar Allan Poe seriam, desde muito cedo, estímulos poderosos para sua imaginação. Mais tarde, não se limitará a citá-los a propósito do fantástico ou da teoria do conto; pela tradução e pela colagem, chegará a incorporar textos desses autores à sua obra.

Júlio Cortázar queria escrever como um músico que improvisasse: como os

**Como num jazz. . .**

grandes artistas do jazz, que tanto amava, refazia, com lucidez cortante, a cada *take*, a cada texto, o percurso decisivo numa espiral ilimitada, insatisfeito, sempre perseguidor. Dessa busca fizeram parte a invenção constante, o trajeto labiríntico, os impasses, os riscos de auto-destruição, o silêncio, as narrativas por fim resgatadas do naufrágio. Hoje elas nos contam um pouco da sua história e delineiam a fisionomia definitiva de sua obra de narrador. Uma obra ostensivamente plural e, no entanto, de uma admirável coerência interna. Presa ao impulso central, mas aberta à irradiação do sentido: sondagem, tateio, desejo de encontro.

\* \* \*

### Revelação, busca, rebelião

Por momentos, eram verdadeiros *encuentros a deshora*, como uma vez ele os chamou. Irrompia um tempo diverso, contestação radical da tirania dos relógios. Então sim, então havia, para ele, passagem: uma súbita ruptura da percepção rotineira da realidade se produzia. E com ela, a suspeita de uma ordem outra, como se o mundo se mostrasse inesperadamente fora dos eixos, *desquiciado*, como lhe agradava dizer, numa *revelação*. Uma forma de conhecimento que podia nascer da irrupção no cotidiano do diferente, do insólito, do monstruoso, do fantástico, mas num contexto de completa naturalidade. Esse modo natural de esperar o inesperado lembrava nele ainda os olhos do menino afeiçoando-se a um mundo que podia ser diferente, que tantas vezes o era, que podia ficar encantado ou desencantado, ser a favor ou contra, como num jogo. O mundo magnético do desejo, com seus paraísos e infernos encaixados na terra dos homens. Uma suspeita de paraíso no mesmo plano da calçada dos brinquedos, um céu ao alcance da pedra e dos pés. Muito atrás, nessas imagens fundas da infância, deve ter o narrador intuído matrizes de sua arte e de seu modo de ver o mundo: o poder subversivo da imaginação, capaz de despertar o sonho de céu ainda no inferno e enfrentar a dureza real da travessia terrena, onde é preciso chutar, contra todo obstáculo, a pedra no rumo do desejo.

Seu "sentimento do fantástico" é uma espécie de sensação desse universo diferente, que aponta, como um *iceberg*, apenas por instantes. Supõe uma abertura, uma brecha, uma passagem no mundo sensível por onde se vislumbra momen-

taneamente uma totalidade outra, que não se deixa expressar de todo, mas se constitui em meta e desafio de uma busca. Uma busca erótica, aguçada pelo movimento do desejo, apaixonada desde o instante da revelação: encontro com o outro que se quer, com a alteridade desejável, possível transcendência.

Há nisto, de certo, uma crença, de linhagem romântica (e depois surrealista) numa totalidade esquiva, sonhada no contexto da realidade moderna, da cidade grande e do cotidiano prosaico, onde a revelação do fantástico pode funcionar como negação da ordem degradada, alienada e fragmentada, assumindo a forma de uma rebelião contra o positivo (o mundo dado) e critério paradoxal da verdade encoberta sob a aparência. Por essa via, a narrativa fantástica, que no fundo radicaliza o modo de ser da literatura enquanto ficção, dá aqui asas a uma busca erótica que se quer também metafísica, pois é, no limite, um tateio sobre a natureza da realidade.

Essa busca erótica e metafísica para se concretizar exige um ato poético radical, um ato de invenção. Inventar (de *inventare*, freqüentativo de *invenire*, achar) é encontrar na mesma medida em que se busca; é realizar concretamente, na linguagem, o encontro; é rebelar-se contra a linguagem e a realidade para alcançar o que se busca. Revelação, busca, rebelião. A poética de Cortázar caça, a todo custo, "grandes transparências" num chão dessacralizado e já distante da infância. Está muito próxima a "embriaguez" surrealista e de suas "iluminações profanas".<sup>1</sup>

A embriaguez cortazariana se embala com a música: os tangos de Gardel, o jazz de Louis Armstrong, de Charlie Parker, de Bessie Smith, de Clifford Brown, de Jelly Roll Morton, de Lester Young, de Duke Ellington, etc. Às vezes, é atravessada por visões e lampejos que vêm das artes plásticas: de Max Ernst, de Paul Klee, de René Magritte, Paul Delvaux, de Remedios Varo e outros. Mas, como a dos surrealistas e românticos visionários, tem raiz funda na origem poética das semelhanças e correspondências, na faculdade capaz de dar ordem ao caos, de integrar a pluralidade heterogênea do mundo numa imagem coerente da totalidade: a analogia. Supondo uma fragmentação real, a analogia instaura elos entre escombros: tudo se corresponde em misteriosas figuras alegóricas que a existência histórica e cotidiana contra-

<sup>1</sup> Ver BENJAMIN, Walter, "Le Surréalisme", *Oeuvres*, I, *Mythe et violence*, trad. franc. Paris Dexoel (1971), vol. 1, pp. 297-314.

diz. O que a alegoria enlaça, um senso realista e histórico separa: em Cortázar, a analogia convive com a ironia, consciência da alteridade e da diferença. Octavio Paz, poeta e crítico de formação parecida à de nosso autor, diria que há neste a conjunção e a disjunção de dois tempos: o cíclico, mítico, de base analógica; o histórico, linear e progressivo. A contradição é poderosa e complexa. E já aparece encarnada, de forma exemplar, no poeta que é marco da consciência moderna: Charles Baudelaire, um dos modelos da formação de Cortázar. Talvez se pudesse concretizá-la um pouco, lembrando a imagem do rosto feminino de uma beleza "ardente e triste", que está no diário íntimo de Baudelaire. Como observou, um dia, Michel Leiris, trata-se aqui de uma noção do belo marcada pelo antagonismo: uma beleza impossível sem a intervenção de alguma coisa de acidental, a "infelicidade, ou contingência da modernidade", o senso de uma unidade que só ganha vida com a passagem à multiplicidade concreta das circunstâncias e sob o preço da degradação, ou, ao contrário, o veneno que só uma gota ideal ilumina. Enfim: uma concepção da beleza que só existe em função "do que se destrói ou do que se regenera".<sup>2</sup>

\* \* \*

Fidelidade estrita ao desejo e consciência aguda dos limites são outro modo de se exprimir a contradição essencial à atitude criadora de Cortázar. Por vezes, esta assume uma forma paradoxal, como se vê no tratamento que ele dispensa à linguagem, ao mesmo tempo objeto de fervor e de maus tratos, de ascetismo e de volúpia destruidora, de negação radical e de confiança em seu poder de revelação. A linguagem é foco da paixão e da ironia mais corrosiva. Aqui embriaguez e lucidez se fundem de modo inextricável. Artista dentro da tradição moderna da ruptura, para lembrar ainda Octavio Paz, um dos seus traços mais característicos é o da crítica da linguagem, uma visão sempre distanciada do discurso, uma concepção do estilo sem a mínima marca de ingenuidade. A frase longa, entremeada de incisos, com um timbre pessoal inconfundível, com um ritmo e uma maleabilidade extraordinários, não oculta na sua fluidez de enguia, na passada quase volátil ou no risco estelar que alcança, o conflito entre a esponta-

neidade e o artifício. Antes, tende a mostrar a postura de estilo, fazendo pensar, pelos meandros e volutas em que se mete conscientemente, nos artistas da *maniera*, com seu gosto pelas formas artificiosas, pelos jogos e labirintos intelectuais. Como na atitude tipicamente maneirista, a tendência à abstração e ao intelectualismo não se isola, em Cortázar, do movimento apaixonado, das contorsões quase corporais da sintaxe e do ritmo. A vigilância mental acompanha os avanços vertiginosos da paixão, de modo que a busca erótica passa pelo verbo e pela inteligência, no seu rumo à alteridade desejada. A ironia supervisiona e distingue o que o movimento do estilo arrasta e enlaça.

O que há de lúdico nesse modo de se mexer com as palavras fica logo evidente. Palíndromos, acrósticos, trocadilhos, paronomásias, com seus vaivéns e sonoros rodopios parecem ainda imitação de jogos infantis. Às vezes, dão mesmo a impressão de jogos infantis deslocados. Como se associam, com frequência, ao discurso paródico, aparecem como procedimentos enrijecidos em situações este-reotipadas que nada têm a ver propriamente com a infância, como se observa nas *Historias de cronopios y de famas*. O efeito que o enrijecimento e a desarmonia produzem é, de certo, cômico ou humorístico, mas traz consigo uma sanha demolidora próxima da crueldade do menino que arranca, de brincadeira, as asas de uma borboleta. E, de um salto, é o mesmo prazer perverso que se percebe, por exemplo, na *mental cruelty* de Horacio Oliveira, em *Rayuela*. As analogias também se cumprem nesse nível. Basta ver, no mesmo romance, na cena do menino que tenta enfiar uma minhoca num formigueiro, metáfora brutal de uma violação. Trata-se de um efeito de montagem, que, por sua vez, dá realidade concreta ao jogo da amarelinha no plano do discurso e permite os elos analógicos entre a pluralidade de elementos do livro. Esse mesmo procedimento lúdico que rege a organização geral do romance se repete na formação do *glíglico*, espécie de linguagem cifrada, feita de cacos de palavras, paródia radical da linguagem erótica na obra, onde soa realmente como um "canto paralelo" às avessas.

A matriz do estilo de Cortázar é o espanhol falado na Argentina, com o

## Lúdico, erótico, perverso

<sup>2</sup> Ver LEIRIS, Michel, *Miroir de la Tauromachie*, Paris, GLM, 1938, pp. 18 e sg.

voseo característico, os italianismos, os aproveitamentos do lunfardo, dos vários registros da fala popular, tudo combinado a um estrato culto igualmente básico. O resultado desse amálgama lingüístico, com grande peso da linguagem oral, é uma mescla estilística de grande flexibilidade e precisão, o que demandou do escritor ouvido, muito esforço, muita leitura e vários anos de aprendizagem. Nisto, a tradição literária do Rio da Prata desempenhou, como em tantos pontos fundamentais, um papel decisivo. Já em 1949, Cortázar saudava o romance de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, publicado no ano anterior, como um marco importantíssimo na criação de um idioma próprio e inventivo na literatura argentina. De certo, os experimentos de Jorge Luís Borges, que vinham desde "El hombre de la esquina rosada", constituíram, como toda a obra desse grande escritor, um modelo para o jovem autor de *Bestiario* ou do *Final del juego*. A presença de Adolfo Bioy Casares foi também sempre constante para Cortázar, que deve ter sido marcado pela leitura de *El sueño de los héroes*, sem falar no modo de construir o conto fantástico com que Bioy ainda fascina o contista de *Deshoras*, em 1983. Mas o discurso paródico, o humor, a invenção de autores e textos apócrifos a que se dedicaram Borges e Bioy, como nas *Crónicas de Bustos Domecq*, serão para Cortázar de uma atração irresistível. Ao buscar uma linguagem pessoal, nosso autor não pôde deixar de fazer longo aprendizado na oficina de Roberto Arlt, guia imprescindível na descida ao inferno da língua e dos problemas existenciais da classe média portenha. No mesmo sentido, foi obrigado a se aproximar do notável contista e romancista uruguaio Juan Carlos Onetti, mestre da ironia cortante. Assim é que Cortázar parece ter-se situado, em determinado momento, numa encruzilhada decisiva da literatura rio-platense, onde se reuniam os caminhos de Borges e de Arlt, que nele penetram fundo e, no limite do possível, se fundem. Através de ambos, se ligou à longa corrente da literatura fantástica, que vinha do século XIX e teve balizas importantes em Horacio Quiroga, Santiago Dabove, Feliberto Hernández, etc.

### Ecce homo: o narrador

Um belo dia, o narrador estava pronto. Trazia dos anos de experiência um manejo hábil e inventivo da língua (sem falar numa poética, como se verá), que marcaria gerações de escritores hispano-

americanos principalmente durante a década de 60 e início da seguinte. Trazia, antes de mais nada, uma consciência crítica desenvolvida com relação ao seu instrumento de trabalho e à técnica de narrar, o que nos obriga a lê-lo também contra o quadro geral da modernidade. Esse leitor de Valéry, desconfiava da arbitrariedade de todo relato, que, ao enredar-se numa direção, se fecha a outras possíveis, e havia meditado bastante sobre a *ars combinatoria* dos modernos, aberta à pluralidade do texto e do sentido. Desconfiava, ainda, da representação literária que mantém a ilusão ficcional, por ser verossímil e mentir. Desconfiava, sobretudo, da própria linguagem, compromissada tantas vezes com uma realidade indigna do nome. Era, pois, um narrador problemático, incapaz de desvincular a arte de contar histórias da lucidez crítica. Por isso, se via muitas vezes ameaçado de paralisia diante dessa arte que exige a narração numa época em que já parecia impossível narrar. Muitas de suas perplexidades e impasses acabariam por encarnar na figura paradoxal e irônica de Morelli, espécie de duplo radical do narrador, que aparece em *Rayuela*, mas representa uma dimensão profunda e permanente da consciência criadora de Cortázar. Misto de modelos diversos — de Macedonio Fernández, de Mallarmé e, possivelmente outros —, Morelli propõe sempre o risco, que nem sempre o próprio Cortázar correu, de se enfrentar com a destruição da literatura e de se encarar a página branca, tanguado pelo impossível.

De qualquer forma, a tentação da página branca se impõe como um ponto extremo do movimento pendular que a obra cumpre, ao adequar-se à crise do narrador. É curioso verificar como o que começa feito uma brincadeira de criança, um jogo de linguagem, um modelo para armar, pode acabar se cumprindo fatalmente como um destino atroz, capaz de envolver a própria linguagem e o narrador, num movimento escorpiónico e ameaçador de destruição. Um simples palíndromo pode desembocar no inferno da divisão do ser ou na necessidade urgente de complementação, que topa com o vazio. É que sempre se pede muito à linguagem, se pede sempre passagem: descortinar o avesso das coisas, abrir para a "visão intersticial", para a presença estranha e a promessa de transcendência. Todo o tempo, este tateio sobre o real implica ruptura e ameaça. E a

linguagem tantas vezes falha e não pode; falseia irremediavelmente; compactua com a falsa ordem: "*Briser le langage pour toucher la vie*", a fórmula de Artaud vale como uma divisa da necessidade profunda de Cortázar. No limite, os riscos da destruição extrema, o silêncio.

Mas, diante desse extremo, o narrador permanecia hesitante. A hesitação fazia parte de seu jogo, do "grande jogo", gangorra de opostos: paixão, destruição e atração dissolvente do caos; mas também, rigor construtivo, domínio completo da técnica, da composição, do ofício de escritor. Experimentado nos territórios ambíguos, Cortázar soube se manter um firme "detector de intervalos fulgurantes".

\* \* \*

O menino *Bánfield* deve ter sido, ao que se sabe, uma criança solitária, encerrada em si mesma, que descobriu curiosas passagens, portas mágicas para sair rumo ao outro, aos outros. Por elas, seria possível ligar, mais tarde, num contínuo espaço-tempo, a Passagem *Güemes*, de Buenos Aires, à Galeria *Vivienne*, em Paris, no conto admirável que é "El outro cielo", de *Todos los fuegos el fuego*. É que o narrador parece estar recriando ou imitando jogos infantis, em que o espaço, tornado elástico, esponjoso ou líquido, permite uma espécie de osmose dos lugares, dá acesso à busca e à passagem amplificada do sentido. Por assim dizer, adota a perspectiva imaginária do menino que inventava os próprios jogos, "cerimônias", rituais que cumpria à risca, ou reinventava os brinquedos tradicionais — a amarelinha, o encantamento em estátuas, a adivinha, o labirinto —, como se perseguisse um sentido mágico já esquecido ou se ouvisse o eco de um sagrado quase imperceptível no mundo cotidiano. Ao recriar seus jogos, nos envolve em sua atmosfera mágica, subverte, aos poucos, as leis de nosso mundo e acaba instaurando, em lugar dele, um universo imaginário. Este, quando analisado, sugere a extrapolação de um microuniverso autista para o universo de todos e se mantém, no entanto, em função da coerência interna e da maleabilidade da imaginação, aquecida em alta temperatura pela tensão do estilo, que nos agarra e arrasta com as frases flexíveis e deslizando, sem quebra alguma da impressão de naturalidade. O arti-

fício, mágico, se cumpre, e o efeito geral pode ser o de alta poesia e verdade. "*Jamais réel et toujours vrai*", para dizê-lo ainda com Artaud.

Com os pés em mundos assim diversos, talvez por isso, aquele homem que cresceu demais exprimisse tantas vezes um "sentimento de não estar de todo" e se entregasse à "ubiquidade dissolvente" dos poetas, que ele via magistralmente encarnada em John Keats, desde os anos de sua formação argentina. É que sua busca, antes de qualquer outra dimensão que possa ter — erótica, metafísica, lúdica, mágica, religiosa, ética, política —, é de fato essencialmente poética.

Cortázar começou como poeta e foi poeta até o fim. Não propriamente porque tenha escrito poemas. Escreveu uma boa porção deles: os que estão enfeitados em *Presencia* (1938) e em *Pameos y meopas* (1971), ou esparsos, em revistas ou coletâneas, juntamente com ensaios, contos e outros textos, como em *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969), *Territorios* (1978), ou ainda o poema dramático em prosa *Los Reyes* (1949). Na verdade, porém, toda a sua criação nasce de uma percepção poética da realidade, que tende, por vezes, a dissolver os gêneros convencionais, alimentando sempre a mesma busca incessante. Esse modo de ser profundo formou-se ainda na Argentina, antes de 1951, quando vamos encontrá-lo instalado definitivamente em Paris. Do lado de cá, se armou o narrador, que diversas vezes poria em íntimo contato os espaços da Argentina e da Europa, como se também essa relação brotasse de alguma forma, como as imagens poéticas, de uma relação de semelhança (ainda quando paródica), da analogia, de uma urgência de possuir e ser o outro. O cosmopolitismo, que tantos equívocos e tanta condenação atraiu sobre o escritor, é ainda um aspecto da pluralidade de faces de sua obra: no fundo, uma de suas formas de reconhecimento do outro e de si mesmo, de aceitação da existência do outro, da possibilidade de conviver livremente com a diferença, um modo de viver a busca.

Para Cortázar, o poeta era o ser que anseia ser: o que busca, o perseguidor. Assim havia sido Antonin Artaud; assim era Johnny Carter, o personagem cen-

**O poe(má) ta(gico)  
de Bánfield**

**O ser que  
anseia ser**

tral de "El perseguidor", um músico poeta, feito à imagem e semelhança do notável *jazzman* Charlie Parker. Sem reconhecer fronteiras entre a literatura (as artes) e a vida, Cortázar se aventurava, através da ponte da analogia, no reino das imagens, capazes de fundir o Eu e o Outro. O *Eu é outro*, operação de "candente falcoaria", que, nas imagens, faz do poeta um mago metafísico: pelo canto, o poeta se apropria da realidade do outro, no plano do ser. A necessidade de ser o outro caracterizaria sempre o poeta camaleão, movido por uma sede unitiva com relação ao mundo, desejoso de tudo o que não é o Eu e que, no entanto, o imanta para a posse no plano ontológico. A analogia seria, assim, a arma do poeta contra a divisão do ser, na busca da integralidade, de uma plenitude como um paraíso sobre a própria terra. Daí uma nostalgia de mundo harmônico, que tem uma dimensão mítico-religiosa difusa, na medida em que se procura religar o sujeito a uma totalidade perdida, e uma dimensão rebelde concreta, que nega a pluralidade real do mundo, no desejo de um paraíso no mesmo plano do homem. A transcendência rebaixada ao nível humano, coloca o poeta diante da alteridade desejável, abrindo para a experiência objetiva da solidariedade social. A obra de Cortázar se desenvolverá, então, sempre nesse sentido, cada vez mais contagiada pela impureza do mundo, acercando-se cada vez mais dos outros e das tentativas de realização concreta dos sonhos. Da rebelião individual contra a ordem burguesa vigente, caminhará no rumo da revolução social, onde quer que a esperança de mudança possa surgir. Mas, ao nos dar sua visão de como entende o processo revolucionário, em 1972, na *Prosa del observatorio*, associa-o ao movimento natural das estrelas, ao deslizar periódico das enguias. Quer dizer: uma concepção da revolução, cíclica, mítica, de base analógica, coerentemente integrada à sua visão poética do mundo.

### Naufrágio e profecia

Uma tal concepção do poeta e do ato poético tem origens fundas na tradição literária que vinha dos subterrâneos do Romantismo, através do Simbolismo e do Surrealismo, e se casava, no período de formação de nosso autor, às leituras antropológicas de Lévy-Bruhl e Charles Blondel, como se verifica no seu ensaio "Para una poética", de 1954. Aí tende a assumir uma espécie de mística profana da palavra poética, escorada na teo-

ria analógica da imagem e nas idéias daqueles antropólogos sobre a mentalidade pré-lógica dos primitivos. Citando sempre uma frase de Keats, onde o poeta é visto como o indivíduo que anseia estar em toda parte, identificado com os seres e as coisas que lhe atraem a admiração, Cortázar toma essa "ubiquidade dissolvente" como a raiz da poesia, espécie de paixão pelo outro no plano do ser: uma metafísica amorosa ou simpática que aproximaria o poeta às formas do pensamento mágico. A imagem, transformada em elemento essencial da poesia, realiza essa necessidade de posse metafísica do poeta, como uma forma de participação afetiva na essência do outro, uma identidade momentânea de essência. Como para os surrealistas, a metáfora se faz a forma mágica do princípio de identidade (P. Guéguen). O caminho que chegava a esta poética tinha sido longo e recortara o chão histórico de sua formação argentina.

Levado provavelmente pelas mãos de seu mestre Arturo Marasso, Cortázar foi, desde muito cedo, um leitor voraz de Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, de todo o Simbolismo francês e, em seguida, também dos surrealistas. Como muitos outros poetas da geração de 40, na Argentina — Vicente Barbieri, Enrique Molina, Alberto Girri, Daniel Devoto, etc. —, aproximou-se também do Surrealismo, bastante em voga, na América hispânica, após as experiências de Neruda e García Lorca. A geração de 40 havia lido muito figuras importantes da geração anterior, como Marechal, Lugones e Mastronardi, mas alimentava sua dicção elevada, sua gravidade, seu tom elegíaco, sua sensação de universo mágico, através de leituras de Rilke, Valéry, Novalis, Hölderlin, Shelley e Keats. Havia uma espécie de neo-romantismo no ar, marcado pelo sentimento de naufrágio do pós-guerra e, ao mesmo tempo, por um senso de profecia, que encontrou profundas afinidades nas "iluminações profanas" dos surrealistas. Já é muito nítida, no Júlio Denis de então, o Cortázar colaborador de *Huella* e de *Canto*, revistas da geração de 40, a concepção da poesia como "un desatarse total del ser", que combina o sentimento do tempo, marcado pela destruição, a uma fervorosa busca humana, espelhada em figuras modelares como as de Baudelaire, Rimbaud e Artaud.

É a partir de figuras como essas (a que se deveria acrescentar Jarry, Crevel,

Roussel), que Cortázar desenvolveu sua concepção de um modo de ser radical do poeta como rebelde. Desde o princípio se nota que o jovem escritor de formação eminentemente estetizante e de estilo elevado, tende a valorizar, paradoxalmente, a existência terra a terra do poeta, sua maneira pessoal de ser, sua existência histórica concreta, como no caso de Baudelaire. Cortázar o vê com os pés cravados em sua humanidade, "sin treparse a los tejados en procura de un falso horizonte". Puxa, portanto, para o chão o poeta, salientando sua rebelião, seu "lúcido rechazo de autoridades". Da mesma forma, o Surrealismo teria como móvel profundo "el deseo de apoderarse, *sur cette terre même*, de un paraíso revelado". E Artaud, em 1948, lhe parece como a encarnação do Surrealismo na sua máxima autenticidade: "um surrealismo não literário, anti e extraliterário", como o ser, enfim, que "numa contínua aptidão de pureza", "a salvo de toda domesticação", é capaz de ir à loucura ou até à morte sem se entregar. Com a poética, se formava também a ética dos perseguidores e do seu demiurgo — o narrador.

\* \* \*

Num dos últimos livros de Cortázar, no conto que dá título ao volume, "Deshoras", como que por um arbítrio da memória, o narrador é levado a um encontro fortuito com seu passado em *Bánfield*, onde teve começo sua história. É uma narrativa de meninos na entrada da adolescência, como várias das melhores do autor, fascinado por esse momento de descoberta e decisão em nossa vida. Trata-se da paixão secreta de um menino de doze ou treze anos pela irmã mais velha de um amigo, companheiro de jogos. O narrador, já adulto, distante, metido na rotina do trabalho e de um casamento banal, refaz o percurso amoroso, a busca, um querer que não se cumpriu no passado, e, de repente, num presente de anos mais tarde, topa com a amada inesperada, num encontro casual e fora de hora, reata o fio perdido, o que podia ter sido, através da narrativa imaginária da paixão impossível, que então sim, então enlaça a imagem de Sara.

Como na busca impossível da Maga, anos antes, em *Rayuela*, a narrativa é aqui e sempre o vivo movimento do desejo, sua obscura sondagem do que pode ou poderia ser (como um dia a pensou

Aristóteles), a perseguição rebelde, capaz de se reventar contra toda impossibilidade. E a impossibilidade extrema é a morte.

Quando Horacio Oliveira, narrando sua própria história, busca encontrar a Maga, se empenha num caminho que sabe de antemão sem saída: "*¿Encontraría a la Maga?*". O tempo verbal já não deixa dúvidas quanto ao fracasso dessa perseguição cujo objetivo já não mais existe: a Maga já está morta, o tempo do encontro já se foi, a narrativa é um percurso rumo à noite infernal de onde é preciso resgatar uma Eurídice inalcançável. Orfeu deve enfrentar-se com a morte, com a impotência do canto, condenado à esterilidade. A narrativa deve encarar sua própria destruição.

A longa meditação sobre a arte de narrar, que é um dos aspectos centrais da própria obra de Cortázar, é também uma reflexão sobre a morte, com que a busca erótica se defronta. E ainda aqui a obra busca passagem, tentando superar os limites do Eu, tentando o mergulho no outro, dissolução na totalidade, onde as fronteiras já não fazem sentido. Dissolução erótica, que pode dar continuidade ao ser, como apontou Georges Bataille, num ensaio muito célebre sobre o erotismo.

Enquanto vivem as narrativas, vive o narrador. As narrativas, por assim dizer, adiam a morte daquele que as narra. Prolongam a voz que, um dia, modelou a experiência em palavras. Transferem sempre para a noite seguinte de Xerazade o seu fim. São um esconderijo para a alma externa do narrador, nas velhas histórias, onde os eventos se multiplicam e vão enredando um labirinto para lograr a morte. Assim num antigo conto popular russo, que encantava Cortázar na obra famosa de Frazer: a série interminável de fatos que se encaixam, ocultando o fim, garante a continuidade da vida do mago que os narra. Mas o logro só se dá, quando se guarda memória do que se ouviu ou leu, quando há um ouvinte ou leitor. A continuidade da narrativa depende desta passagem para o outro. Como diria W. Benjamin, a ele cabe conservar a chama do vivido que ainda arde nas histórias do narrador.

**O que podia  
ter sido e  
que não foi**

---

Davi Arrigucci Jr. é professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo - USP.

**Novos Estudos Cebrap, São Paulo**  
**n.º 9, p. 28-35, jul. 84**

---