

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
LITERATURA COMPARADA

**A PERSEGUIÇÃO DA FORMA NA METALINGUAGEM FICCIONAL DE
JULIO CORTÁZAR E CLARICE LISPECTOR**

Débora Teresinha Mütter da Silva

Orientadora: Prof^a Dr^a Gilda Neves da Silva Bittencourt

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre.

Porto Alegre
2001

Lo literario es inagotable y generoso.

Julio Cortázar

Agradeço o sacrifício, o companheirismo e a compreensão de meu marido pelas horas de isolamento que lhe impus e que ele soube transformar.

Agradeço à amiga Magda Schwartzhaupt pelo estímulo e pela confiança sempre demonstrados e tão importantes para que eu acreditasse que podia.

Agradeço à amiga Elaine Indrusiak pelo compartilhamento de idéias e pelas brilhantes contribuições.

Agradeço à minha orientadora Gilda Bittencourt a serenidade e sabedoria com que me conduziu na escuridão meus primeiros e titubeantes passos; agradeço a liberdade que me deu, a sua rara capacidade para ouvir e a segurança com que me trouxe até aqui; mas agradeço, especialmente, a felicidade de pressentir que em alguns momentos partilhamos as mesmas visões.

RESUMO

Partindo de uma questão teórica preliminar – a representação e seus modos de articulação – este trabalho examina o papel da metalinguagem presente em obras de Clarice Lispector e Julio Cortázar como contributo vigoroso às reflexões teóricas, bem como à evolução literária. Com o enfoque temático centrado basicamente na linguagem, pretendemos defender esse tipo de abordagem comparatista como prática crítica eficaz no estudo da narrativa latino-americana, especialmente o conto e o romance.

A estrutura do mesmo consta de uma introdução que funciona também como exposição metodológica e informa algumas fontes teóricas; dois Capítulos que consideramos o *corpus* propriamente dito: o primeiro *A paixão segundo Sofia*, apresenta aspectos sobre a vida e a obra da escritora, bem como a análise dos textos de nossa escolha; em exercício análogo, o segundo capítulo, *Un tal Julio*, focaliza Cortázar. O terceiro capítulo, *Os perseguidores na dimensão de Moebius*, procura, de um lado, amarrar aquelas que consideramos as linhas de força comuns às criações dos dois escritores – sempre focalizando a metalinguagem – e os pontos de contato e, de outro, indicar alguns dos aspectos que os distanciam.

Optamos por não divorciar totalmente os pressupostos teóricos do *corpus* para imprimir um certo dinamismo à leitura. As fontes teóricas estão distribuídas em sincronia com a abordagem analítica que nos pareceu a mais exequível na organização e na tradução de idéias em palavras.

Na conclusão, procuramos uma perspectiva autocrítica, que nos desse uma visão mais ampla sobre o próprio percurso do trabalho realizado nos três capítulos e que contemplasse algum cotejamento entre o texto ficcional contemporâneo, a crítica, a filosofia da linguagem e o ser da própria literatura como responsável pela evolução espiritual do homem.

RESUMEN

Desde de una cuestión teórica preliminar – la representación y sus modos de articulación – este trabajo examina el papel del metalenguaje presente en las obras de Clarice Lispector y Julio Cortázar como contributo enérgico a las reflexiones teóricas, así mismo a la evolución literaria. Con el enfoque temático centrado basicamente en el lenguaje pretendemos defender este tipo de abordaje comparatista como práctica crítica eficaz al estudio de la narrativa latinoamericana especialmente el cuento y la novela.

La estructura misma consta de una introducción que actúa, también como exposición metodológica y señala algunas fuentes teóricas; dos capítulos que consideramos el *corpus* propiamente dicho: el primero, *A Paixão Segundo Sofia*, presenta aspectos de la vida y obra de la escritora, así mismo el análisis de los textos elegidos; en ejercicio análogo, el segundo capítulo, *Un tal Julio*, focaliza Cortázar. El tercer capítulo, *Os perseguidores na dimensão de Moebius*, busca, de una parte, atar aquellas que consideramos las líneas de fuerza comunes a las creaciones literarias de los dos escritores y los puntos de contacto y, de otra, señalar los aspectos que los distancian.

La opción por no divorciar demasiado los presupuestos teóricos del *corpus* visa imprimir un cierto dinamismo a la lectura, por eso, las fuentes están distribuidas en tandem con el abordaje analítico que nos pareció el más ejecutable en la ordenación y traducción de ideas en palabras.

En la conclusión, buscamos una perspectiva autocrítica, que nos diera una visión más amplia del propio trayecto recorrido a lo largo del trabajo realizado en los tres capítulos y que a la vez contemplara algún cotejo entre el texto ficcional contemporáneo, la crítica, la filosofía del lenguaje y el ser mismo de la literatura, su ontología, como responsable de la evolución espiritual del hombre.

SUMÁRIO

Resumo	
Resumen	
Abreviaturas	
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – A PAIXÃO SEGUNDO SOFIA	
1. Ingressando no mundo Clarice	31
1.1 A problematização da linguagem	33
1.2 Confiança na forma	35
1.3 Os meios para validar a linguagem como forma do que não possui forma	37
1.4 Linguagem literária (estilo)	42
1.4.1 Algumas figuras	43
1.4.2 Metalinguagem e construção do símbolo	44
1.4.3 Sobre o branco	45
1.4.4 Sobre vida interior e senso de realidade	46
1.4.5 O sentido do segredo	48
2. Forma problematizada no tema e na prática narrativa	
2.1 A linguagem cotidiana ficcional como tema	49
2.2 A linguagem do narrador	52
2.3 Técnica narrativa	53
3. O tom autobiográfico contribuindo para a metaficção	55
4. Uma questão de estética	57
5. Entender a partir da arte	58
6. De volta à radical problematização da linguagem	60
CAPÍTULO II – UN TAL JULIO	
1. <i>Menino a bico de pena</i>	66

2. Metanarrativa ficcional	71
2.1 A linguagem arriscada	74
2.2 A metalinguagem em alguns contos	75
2.3 Algumas passagens de contornos tipicamente metaficcionais	85
3. Estilo em Cortázar	101
3.1 O papel da atitude metaficcional no estilo	103
4. O que é simbólico em Cortázar ?	110
5. Os gêneros	113

CAPÍTULO III – OS PERSEGUIDORES NA DIMENSÃO DE MOEBIUS

1. Olhando de fora do texto	118
2. Tentando entrar no texto	119
3. Uma estética da invenção	123
4. Sobre gêneros literários	127
5. O tempo na escritura	129
6. Pontos de contato efetivo	132
7. Pontos de contato aleatórios (prescindíveis ou reiterativos)	137
8. O ovo e a galinha	138
10. Alguns temas recorrentes em Cortázar e Clarice	142
11. Uma antecipação da Estética da Recepção	144
12. O papel do leitor	145

CONCLUSÃO	148
-----------------	-----

ANEXO A – CONSTRUINDO MOEBIUS	158
-------------------------------------	-----

ANEXO B – RESUMO DE <i>LA NOCHE BOCA ARRIBA</i>	159
---	-----

ANEXO C – CRONOLOGIA CLARICEANA	161
---------------------------------------	-----

ANEXO D – CRONOLOGIA CORTAZARIANA	163
---	-----

FILMOGRAFIA	166
-------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
----------------------------------	-----

ABREVIATURAS

A fim de facilitar a leitura, adotaremos, para os títulos mais longos e mais mencionados de Clarice Lispector, as seguintes abreviaturas.

AV	Água Viva
HE	A Hora da Estrela
PCS	Perto do Coração Selvagem
PSGH	A Paixão Segundo G.H.

Quanto às obras de Julio Cortázar, relacionamos, a seguir, os contos trabalhados com a respectiva indicação dos livros aos quais pertencem originariamente, uma vez que nos utilizamos de uma reunião dos contos conforme bibliografia ao final.

<u>Título do Conto</u>	<u>Título do Livro</u>
Botella al mar	Deshoras
Deshoras	
Diario para un cuento.....	
Anillo de Moebius	Queremos tanto a Glenda
Queremos tanto a Glenda	
Recortes de Prensa	
Tango de Vuelta	
La Barca o Nueva Visita a Venecia	Alguien que anda por ahí
Ahí pero dónde, cómo	Octaedro
Los passos en las huellas	
Texturologías	Un tal Lucas
Lucal sus Sonetos e Zipper Sonnet	
El perseguidor	Las armas secretas
Las babas del diablo	
Carta a una señorita en Paris	Bestiario
Etiquetas y Prelaciones	Historia de Cronopios y de famas
Lo particular y lo universal	
Simulacros	
La noche boca arriba	Final del juego
Distante espejo	La otra orilla

INTRODUÇÃO

De todas las literaturas sudamericanas, ninguna es tan poco conocida entre nosotros como la del Brasil (Merou, 1900). Essa constatação foi feita no início do século XX pelo argentino Gabriel Garcia Merou e reiterada, sob outro ângulo, por Antônio Cândido 90 anos depois quando registra que *o bloco luso, isto é, o Brasil, se ocupa mais com o bloco hispânico do que o contrário* (Cândido, 1990, p. 130).

Este é um dado historiográfico da literatura sul-americana e pode até estimular alguns na busca das razões que justificam tal alijamento por parte da Argentina para com nossa produção científica e literária. Essas razões podem ser de naturezas diversas e exteriores ao próprio fenômeno literário; portanto, não nos ocuparemos delas neste trabalho.

Apesar de nossa proximidade geográfica e histórica, com exceção de alguns esporádicos contatos efetivos e registrados (Campos, 1997), as relações literárias entre Argentina e Brasil têm sido historicamente pobres e só mais recentemente despertaram o interesse de uma parcela da crítica.¹

Quanto a nós, naturalmente com uma perspectiva otimista, sempre suspeitamos que as relações literárias entre os dois maiores países da América do Sul são menos parcas do que parecem, ou, ao menos, têm liames que, apesar de sutis, são bastante sólidos na área da criação estética.

A assimetria existente entre as literaturas dos dois países foi retomada como ponto de partida para alguns estudos de literatura comparada (Cairo, 1988) e serviu para nossas considerações nesta abordagem. Tal assimetria por si só já seria uma justificativa para este trabalho e, sem dúvida, foi uma das grandes motivações, pois intuímos que ainda há muito para ser realizado nesse sentido. Haroldo de

¹ Nomes como Emír Rodrigues Monegal, Roberto Schwartz, Raul Antelo, Luiz Roberto Cairo, entre outros, podem ser lembrados nesse sentido.

Campos, no texto citado, fala de *contigüidades afetivas* e parece-nos muito feliz porque, no íntimo, acima de qualquer papel social, há um espaço impessoal, não-genérico² para o qual algumas obras de arte têm o poder de remeter nosso espírito. Porém, quando esse espaço é freqüentado e partilhado pela alma de outro artista (e não do leitor comum), é o momento em que as adesões afetivas transformam-se em adesões criativas em que ele volta com uma nova forma, contaminada, aí sim, pela sua própria cosmovisão. Essa adesão afetiva pode gerar a busca ou a perseguição de uma analogia; perseguição motivada por afinidades perceptivas e emotivas mas, certamente, lúcidas.

Como segunda justificativa para o trabalho, optamos pela busca de uma ótica similar que pautasse um modo de fazer e de pensar a literatura entre Argentina e Brasil. No entanto, devemos confessar, para confirmar o que já é quase regra, segundo as observações, que nosso interesse inicial foi direcionado para a literatura argentina, em especial para Julio Cortázar. Porém, foi ele mesmo quem nos indicou o caminho de volta para casa, isto é, foi o próprio Cortázar quem nos levou definitivamente até Clarice Lispector.

A bem da verdade, já havíamos observado uma certa similaridade entre a escritura dos dois autores no que diz respeito à relação do narrador com o leitor e com as práticas metalingüísticas. Contudo, o que era apenas intuição quanto a contigüidades entre eles culminou com a proliferação de atitudes análogas no âmbito da criação estética e com a confirmação de uma interação dialógico-textual.

Isto tudo, porém, seria superficial se não encontrássemos no próprio texto literário, que é o nosso objeto, uma ótica similar (para ser honesta, não tem vínculo algum com o sentido da visão) que nos revele o criador em seu estado mais puro na sua relação com a arte e que, por fim, dê os contornos de uma tendência mais abrangente entre nossas letras. Partimos, então, nessa busca e com isso definimos ampla e genericamente nosso objetivo. O que faremos daqui em diante é explicar os caminhos tomados, as opções de análise, o enquadramento dos conceitos pré-existentes no âmbito deste trabalho e a elucidação de nossa perspectiva analítica. A ótica similar a que nos

² Pensamos a palavra em seu sentido amplo: nem feminino, nem masculino; nem conto, nem novela; nem prosa, nem poesia, etc.

referimos anteriormente – e que nos é revelada pela obra de arte – está pautada em uma consciência sobre o modo fragmentário e descontínuo como apreendemos a realidade e sobre o papel do poeta e da literatura no mundo. De alguma maneira, isto que estamos chamando de ótica pode ter sua origem no desencanto com o discurso científico e pode ser ainda uma ressonância de oposição às certezas da episteme clássica.

Sendo assim, não podemos deixar de referir também que a mesma possui uma tradição, a qual teve seus primeiros indícios já com Cervantes, ampliou-se no romantismo com Edgar Allan Poe, depois com Baudelaire, Mallarme e outros. Não ignoramos que essa tendência foi intensificada na modernidade, especialmente com o surgimento de novas formas de representação da realidade: o jornal, a fotografia e o cinema.

A ótica ou atitude que aceita a precariedade da palavra e da apreensão da realidade manifesta-se em uma revolução da linguagem e, na arte, em uma atitude não-mimética. Uma e outra como causa e efeito ao mesmo tempo que, ao se aceitarem em sua natureza precária nos limites da literatura, permitem-nos, às vezes, vislumbrar outra realidade – esta sim concreta – através da criação literária. Tal atitude está, sem dúvida, alinhada na margem oposta à verdade única e considera que somente na obra estão as senhas para as suas várias possibilidades.

Este estudo visa a vincular aspectos comuns à produção estética destes dois grandes nomes da literatura latino-americana, a saber: Julio Cortázar e Clarice Lispector. Como já aludimos, visa também a reduzir a assimetria existente entre os interesses literários dos dois países como têm sido historicamente registrados. Queremos mostrar como Cortázar foi motivado e levado a uma leitura criativa a partir da obra de Clarice e pretendemos destacar aspectos do procedimento criativo de ambos que se aproximam.

Vamos trabalhar basicamente com a produção literária de ambos, sem demasiadas considerações biográficas. Estas serão apenas tangenciadas nos aspectos em que se fizer necessário. De fato, tais considerações foram necessárias em um dos momentos iniciais de nossa pesquisa para lhe dar alguma materialidade lógica na organização das idéias.

Para iniciar e, de alguma maneira, ampliar a justificativa da comparação, começamos pelas semelhanças literárias: ambos escreveram, entre os gêneros a que se dedicaram, o que a teoria define como conto e romance. As obras de ambos, em maior ou menor grau, receberam de parte da crítica a classificação de “escrita difícil”. Clarice poderia ter sido rotulada pelo chamado romance psicológico, mas como afirma Antônio Cândido “sua obra se diferenciava tanto deste como da prosa experimental dos modernistas” (Cândido, 1998), como veremos no Capítulo I. Já Cortázar ficou conhecido pelo “gênero chamado fantástico por falta de nome melhor” (Cortázar, 1999).

O motivo principal que nos levou a eleger esses dois escritores foi um modo de trabalhar a narrativa que, em alguns aspectos, é comum a ambos. Esse modo de construir a narrativa, empiricamente falando, caracteriza-se pelo que o senso comum denomina obras de *leitura difícil* – dificuldade que se traduz em um certo hermetismo que, para nós, é revelador de uma *nova consciência estética*. Tal consciência privilegia, em um primeiro momento, um voltar-se sobre o próprio ato de criar e suas circunstâncias, ou seja, sobre a concepção da obra como “criatura”, questionando sobre como a mesma irá estabelecer-se e relacionar-se com o mundo do qual fará parte: o mundo literário, incluindo as outras produções estéticas, contemporâneas ou não, bem como as produções teórico-críticas. A nova consciência estética de que falamos apresenta, entre suas características, uma espécie de sobreposição de sentido na qual a ambigüidade remete, às vezes, para a reflexão teórica, crítica ou para a própria ficção. É com essa característica que pretendemos trabalhar porque a entendemos como uma espécie de revolução no que concerne aos parâmetros usuais da narrativa contemporânea aos autores.

Esse tipo de consciência estética materializado na criação pode ser entendido como uma resposta necessária a uma mudança na percepção estética do público receptor e à multiplicação dos códigos devida à revolução industrial e tecnológica. A multiplicação dos meios de comunicação do século XIX começou pelo telégrafo (1866), pelo telefone (1876), pela fotografia (1835) e pelo cinema (1895). Além disso, a evolução da tipografia e dos periódicos propiciaram o surgimento do folhetim, aproximando o texto informativo do texto literário.

Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução” (Benjamin, 1983), indica que as técnicas mudaram a sensibilidade da percepção e produziram uma nova consciência de linguagem. Desde Baudelaire aborda-se a questão da perda da “aura” do objeto artístico, a qual deslocou o público de uma postura de contemplação para uma postura de participação. A passividade do receptor, que aceitava a obra como enigma/mistério, como produto de um ser privilegiado, tocado pelo divino, a quem o dom da criação manifestou-se, foi sendo substituída por uma atividade que podemos dizer opera no nível de sua construção. Essa consciência estética, no caso da literatura, coloca o leitor incorporado ativamente como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra (Chalhub, 1997).

A característica de intocabilidade e de distanciamento praticamente desaparecem; no entanto, o enigmático e o singular da arte literária permaneceram preservando uma certa “aura”, pois o público leigo nem sempre domina os códigos que apontam para a consciência criadora e para os percalços da construção. O tema (estória/fábula) partilha na obra espaço com as reflexões sobre a sua própria forma. Termos técnicos ou ambíguos, que suportam uma leitura no nível do campo teórico, permeiam esse tipo literatura que identificamos em Clarice e Cortázar. E, assim, o enigma é preservado, ao menos para o grande público que, muitas vezes, nem sequer percebe, nos vários níveis de leitura, a riqueza de significados que podem estar contidos na obra.

No momento em que o tema começa a ceder lugar a uma consciência sobre as possibilidades infinitas da palavra na ficção – e é o escritor quem primeiro descobre isso – “a narrativa é forma que narra e não coisa narrada” (Cândido, 1998, p. XVII).

Assim, com essa consciência estabelecida, o narrado ganha realidade porque é instituído como realidade própria por meio da organização adequada da palavra e da singularidade que lhe é própria. Desse modo, a palavra é colocada no centro de tudo e é a partir dela que se estabelece a convenção que cria “mundos imaginários”.

É o grau de consciência e o domínio sobre a convenção que possibilita ao escritor, a exemplo do escultor, a articulação mais ou menos adequada na elaboração da

forma: ele manuseia a linguagem como se fosse a argila que o escultor molda. A massa segue sendo a mesma – a linguagem –, porém as formas que dela se originam são mérito das mãos que a modelam. Isso não é atributo do escritor apenas, uma vez que no cotidiano as pessoas também são capazes de criar formas inusitadas. O que as diferencia, no tipo de escritor que nos interessa, é a consciência que ele tem de criar novos sentidos e significados para palavras estando com a intenção dirigida ao próprio mundo literário e ao próprio interior da obra. Ou seja, um significado que funciona dentro de um mundo específico – o mundo imaginário da obra, a história – e que, em alguns casos, servirá para *sugerir sem indicar* temas próprios da crítica ou da teoria literária. O significado específico acaba sendo simbólico, já que refere o seu objeto em um segundo plano e por meio de uma convenção, de uma lei (da própria escritura) ou de um tipo de associação geral de idéias, porque, apesar de “ter um pé” no nível sintático, é no nível pragmático-semântico que se deixa perceber.

A criação literária, que contém em sua gênese tal consciência, é um ser de duas cabeças. Uma delas terá um olhar atento, minucioso e não raro crítico sobre si mesma – sua forma –, um olhar epistemológico e narcisista³, enquanto a outra estará voltada lúdica ou dramaticamente para o ficcional. No momento em que as duas chegam a um consenso é que a criação estética atinge seu ápice.

Apesar dessa digressão, não perdemos de vista que esse é o processo da linguagem trabalhada literariamente que estamos tentando definir. Se a linguagem volta-se sobre a linguagem, torna-se metalinguagem, a qual “tem sua origem, modernamente nos estudos sobre poética, mas a retórica – estudo sobre o discurso e suas regras – desde Aristóteles já pensava a linguagem. O que é moderno é sua sistematização e as relações interdisciplinares provocadas por todas as áreas de saber que têm a linguagem como ponto de referência” (Chalhub, 1997, p.18).

Não será demais dizer que é característica da literatura moderna nos remeter para seu próprio instrumento mesmo quando se refere também a outro objeto: “é

³ Na verdade, o conceito de narcisismo foi utilizado primeiro por Paul Valéry e ampliado por Arnold Hauser juntamente com o conceito de alienação (Hegel, Marx) para definir características das obras de literatos modernos próximos do Maneirismo, sobretudo pela autoconsciência de sua arte (Júnior, 1995, p.162).

já afirmação rotineira, no campo dos estudos literários, que a literatura moderna implica *metalinguagem* (termo que essa mesma crítica tornou usual a partir da famosa classificação de Jakobson)” (Júnior, 1995, p.157).

O tipo de metalinguagem que nos interessa serve apenas para o mundo ficcional e a chamaremos de **metalinguagem ficcional** ou narrativa para diferenciá-la de outras metalinguagens, como, por exemplo, a meta-história (que considera a história como narrativa), a metamúsica e o metacinema. Efetivamente, a metalinguagem não é privilégio somente da literatura, pois, música e cinema também são linguagens. Para sermos mais precisos na classificação, diremos que, antes da metalinguagem ficcional, há o amplo espaço de uma metalinguagem literária. Esta poderá dividir-se em poética e ficcional, sendo que o espaço que lhe é usual é o da crítica. Certamente, a metalinguagem de que queremos tratar é a que está fora do seu espaço tradicional, ou seja, fora do campo epistemológico, é a que se insinua insidiosamente no espaço estético.

As obras de Cortázar e Clarice estão no centro desse procedimento que, no âmbito do presente trabalho, chamaremos de metalinguagem literária. Às vezes, ela visa à teoria ou à crítica literária da narrativa e, nesse caso, a chamaremos de metalinguagem ficcional. Em outras ocasiões, visa ao próprio ato criativo e opera com a intertextualidade, então a chamaremos de metaficção literária. Sendo assim, é um tipo de literatura que exige mais do leitor em razão de um indispensável partilhamento de código entre autor e leitor. Como sabemos, a própria atitude metalingüística remete às teorias da recepção no seu viés de comentário ou elucidação e, por isso mesmo, não só exige como também conta mais com o leitor para preenchimentos de possíveis lacunas, fato que reafirma uma outra tendência da literatura contemporânea: a recepção.

Combinada com a “atitude”⁴ metalingüística, o leitor ainda se depara com as surpresas formais oriundas de uma cronologia não-linear e de composição não-

⁴ É uma disposição anímica particular que pode manifestar-se no curso dos séculos e que reflete um programa de ação estética a partir de sua concretização através de manifestos, discursos, pronunciamentos, entrevistas, prefácios. Se uma atitude vira moda, então já é um movimento. Assim, o Romantismo é a moda de uma atitude (Moisés, 1999).

cartesiana na narrativa de Clarice e Cortázar. Na verdade, trata-se da própria forma que a obra assume e de como se apresenta ao leitor. Todavia, não devemos perder de vista que uma obra escrita é forma de linguagem e, portanto, as revoluções na forma (cronologia, linearidade) são também revoluções da linguagem.

Categorias como tempo, espaço, **foco narrativo** são trabalhadas de maneira pouco convencional e garantem a dita “dificuldade”, o hermetismo ou o “estranhamento”. Em outras palavras, é a forma lapidada de maneira tal que deixa à mostra os processos pelos quais se constituiu, seus “bastidores”, como diria Edgar Allan Poe.⁵ Isto obriga o leitor a se aproximar mais atentamente ou mais lentamente; como pede Clarice, “gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (PSGH, p.7), evitando sempre as perigosas limitações da verdade única. Tal alerta serve aos dois autores para alcançarmos uma “alegria difícil” na recriação da leitura.

Como temos consciência de que todo trabalho acadêmico é, quase sempre, uma tentativa de classificar, de organizar, de encontrar a coerência lógica necessária para explicar o que tanto nos emociona – empresa sempre parcial e passível de estrabismos idiossincráticos – optamos por identificar nos dois autores as evidências de uma mesma **consciência estética, que se realiza através da metalinguagem literária**, como já referimos. Abordaremos apenas a metalinguagem em seus aspectos pertinentes à narrativa. Ampliando o que já dissemos, a metalinguagem ficcional abrangia as metáforas e os símbolos voltados para o discurso teórico e crítico, bem como uma certa intertextualidade (diálogo) com textos teóricos. A metaficção literária prioriza o ato da criação e a intertextualidade com outros textos literários sem se limitar a um gênero específico. Vamos investigar apenas esses dois procedimentos que identificamos como comuns aos dois escritores aqui trabalhados e cuja divisão só se justifica pela necessidade de exposição do raciocínio. Vale lembrar que tudo isso permanece como que por detrás, por debaixo ou permeando a fábula. A sobreposição de

⁵ “Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceiam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos **bastidores**, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento”. (Poe, 1960, p. 502, grifo nosso).

uma linguagem sobre a outra é responsável, em parte, pelo tipo de literatura que, ao nosso olhar, caracteriza Clarice e Cortázar e os fez partilhar, ao menos *temporariamente*, um modo análogo de entender e conceber o papel da literatura.

A separação ou o deslindamento de tal sobreposição só é possível e só faz sentido se pensarmos a metalinguagem em um plano mais abrangente que a identifique, enquanto categoria funcional da linguagem, como aquela que envolve toda e qualquer operação explicitadora de linguagem. No âmbito dessa categoria funcional ampla, estaria a metalinguagem ficcional como um tipo singular de metalinguagem que se ocupa exclusivamente das categorias e técnicas da ficção. É, portanto, um dos modos de metalinguagem. Conflitar-se diante de uma palavra, lira, rima, musa, canto, verso, música, poema, prosa, pintura e fazer disso o tema é metalinguagem literária, mas quando o conflito restringe-se ao gênero prosa e toma a narrativa por objeto é metalinguagem ficcional. De outra parte, se a alusão é feita ao processo criador, a termos técnicos, ao narrador ou a outras narrativas ficcionais (de outros autores ou do próprio autor) no âmbito da própria obra ficcional, então nós a chamaremos de metaficção literária.

Como Walter Benjamin, alguns estudiosos defendem que essa característica da narrativa é um efeito típico surgido com o avanço tecnológico resultante da Revolução Industrial; outros afirmam que tal efeito foi apenas intensificado a partir da mesma.⁶ Sem dúvida, porém, um dos fatores principais está ancorado no abalo das convicções do pensamento científico, que teve grande vigência na episteme clássica. Afinal, chegava-se lentamente à conclusão de que nem tudo seria explicado pela ciência e, por isso, o realismo que justificava aquele pensamento já não era suficiente, sendo necessário seguir outros caminhos para dominar a realidade. A literatura e seus fogos fátuos acenavam sedutoramente ao homem moderno e algumas fórmulas desgastadas da literatura realista já não funcionavam satisfatoriamente.

⁶ Parece prolixo mencionar que Cervantes fez uso de recursos tipicamente metalingüísticos, tais como a paródia, a intertextualidade, o comentário, a intratextualidade, etc., mas, apenas para ilustrar, mencionamos (RIGG, 1988).

Esse modo de entender a que nos referimos está na base do conceito de arte com o qual os autores estudados operam, ou seja, aquele em que a obra é vista a partir do próprio material de que é feita e de que só há algo para além da mesma depois dela, em sua articulação como *opacidade*⁷ que se revela no ato da leitura.

A estrutura do presente trabalho está constituída do seguinte modo: Capítulo I, *A paixão segundo Sofia* (contexto histórico e literário; análises textuais); Capítulo II, *Un tal Julio* (contexto histórico e literário; análises textuais); Capítulo III, *Os perseguidores na dimensão de Moebius*, que indicará os pontos de contato e as diferenças, conclusão e anexos.

Ainda no que se refere à nossa metodologia, cabe dizer que, se adotássemos uma postura comparativa global incluindo biografias e prováveis influências, já teríamos um primeiro ponto em comum, uma vez que ambos nasceram fora dos países em que posteriormente seriam conhecidos como de suas nacionalidades. Julio Cortázar nasceu na Bélgica e Clarice Lispector na Ucrânia. O ciclo literário produtivo de ambos coincide no lapso de tempo que vai de 1940 a 1977 (ano da morte de Clarice). Se quiséssemos relacionar experiências comuns no que tange a acontecimentos históricos, poderíamos rapidamente mencionar a ascensão do nazismo, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a conseqüente polarização político-ideológica do mundo em Capitalismo e Comunismo, bem como a instauração das ditaduras nos países da América Latina. Este não é o nosso caso, pois nosso objetivo foi tomar a produção textual dos escritores privilegiando a produção ficcional a partir de algumas obras que relacionaremos na bibliografia citada ao final. Porém, isso não nos impede de mencionar, se a entendermos relevante ou curiosa, alguma coincidência exterior ao plano textual ficcional.

Talvez seja pertinente tecer mais algumas considerações sobre aquilo que chamamos de metalinguagem ficcional e que, certamente, já recebeu outras denominações ao longo da história da literatura. Como nós a entendemos, tem sua gênese com a tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia

⁷ A opacidade em oposição à *transparência* exigida na linguagem discursiva, isto é, a opacidade como linguagem não-referencial.

ou da arte. A linguagem poética, que logrou sua emancipação da linguagem do discurso de idéias (referencial) no século XIX, voltando-se cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo, faz com que a reflexão sobre a arte passe a ter mais destaque do que a própria arte. Michel Foucault descreve o aparecimento da literatura como figura de compensação face à utopia de uma linguagem totalmente *transparente*, tal como vigorava na episteme clássica (Foucault, 1966).

Haroldo de Campos lembra-nos – e nisso alia-se a Walter Benjamin – “que a chamada crise da linguagem tem início com o surgimento da civilização tecnológica, com a crise do pensamento discursivo não-linear em arte; [...] pela civilização marcada não pela idéia de princípio meio e fim, mas de simultaneidade e interpenetração” (Campos, 1977, p. 151).

Theodor Adorno salienta que “os sinais de desorganização são o selo de autenticidade do modernismo” e que o “Moderno é um mito voltado contra si mesmo” em viva oposição com a arte tradicional. Disso podemos depreender que o prazer da criação passou a ser a substituição das obras de arte pelo *processo* [!] de sua própria produção em franca oposição ao pensamento discursivo (Adorno, 1970, p. 39).

Dois fatores decorrem da situação mencionada: “a) o poema começa a tomar como objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, questionando-se sobre a razão de ser da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza sobre a *póiesis* até no seu sentido etimológico (*póieoo*, em grego, fazer, fabricar); b) de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando de elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo” (Campos, 1977, p. 151). Porém, não devemos esquecer que, antes disso, foram os formalistas russos os primeiros a evidenciar a distinção entre linguagem prosaica e linguagem poética (Eikhenbaum, 1971, p. 13).

Hoje falamos em discurso; do mesmo modo, foi com V. Chklovski (1914) que se materializou a noção de forma que pretendemos tratar: como “integridade dinâmica” e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação

exterior.⁸ Conforme já mencionamos, como opacidade e não como transparência (mais aristotélico que platônico).

Se direcionarmos a observação para a espécie de narrativa contemporânea praticada por Cortázar e Clarice, podemos identificar que “além de exercitar aquela função poética por definição voltada para a estrutura mesma da mensagem⁹, é ainda motivada a poetar pelo próprio ato de poetar, i.e., mais do que por uma função referencial ou outra, ela é complementarmente movida por uma função metalingüística” (Campos, 1977, p. 153): escrever poemas críticos, ficção sobre o próprio poema ou sobre o ofício de *poetar*.

O tipo de narrativa que queremos identificar como sendo comum a Clarice e Cortázar possui uma maior concentração da linguagem, uma *shintetização* maior e acentua a ênfase nos problemas da configuração da mensagem estética (da função poética). Disso decorre a dificuldade de compreensão para grande parte do público leitor que busca um referente no mundo exterior, nas coisas, ao passo que deveria buscá-lo nas próprias palavras, ou seja, no código.

“Na função metalingüística, o fator posto em questão é o código, pois a mensagem se dirige para uma outra mensagem, tomada como ‘linguagem-objeto’ numa perspectiva teórico-crítica” (Campos, 1977, p.140). A diferença é que o narrador não fica perguntando ao leitor “Você me entende?” (como faria o professor de língua estrangeira) para testar o código. Ele vai construindo a mensagem (Benjamin, 1979)¹⁰ ou o significado mantendo-se mais vinculado ao auxílio da função cognitiva na sua dimensão teórica ou formulativa (assim, aproxima-se da linguagem crítica que é de natureza essencialmente metalingüística) e também com o auxílio da função poética em textos criativos que envolvem uma crítica do próprio escrever.

Assim, a **metalinguagem literária** ficcional evidencia-se pela apresentação de um código que recebe um significado no contexto da própria obra

⁸ Posteriormente, com as teorias da recepção, reduziríamos esses excessos, pois a correlação entre o leitor e a obra é decisiva e quase vital. Não há finalidade na obra sem leitor. Até a intransitividade é relativa.

⁹ Neste caso, não se trata de mera informação a ser dada, mas sim de conteúdo estético.

¹⁰ No âmbito estético, não é muito adequado o termo “mensagem” por estar mais relacionado a um conteúdo referencial, denotativo e não-poético. Conforme Jakobson (2000-B), e Benjamin (1979) a tradução da mensagem no texto poético é a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”.

ficcional, isto é, uma palavra ou um tropo que é tomado inicialmente como **símbolo**¹¹ de algo. Essa palavra, que geralmente conhecemos por outro significado (o denotativo, pois nem sempre é um neologismo), vai adquirindo seu novo significado por etapas no decorrer das *cadeias significantes*.

Algumas figuras de linguagem, como, por exemplo, a sinestesia e o oxímoro, podem ser responsáveis pela eficácia, pela correlação conotativa ou pela coerência da mesma. As conotações vão sendo acrescentadas ao termo ao longo da narrativa e um sentido novo é inaugurado e definido no próprio texto ou, em alguns casos, completa-se no conjunto da obra total do autor com um sentido diverso do ordinário, mas próprio para o ambiente da escritura e da poética do autor.

Sendo o significado de uma palavra construído no decorrer da narrativa e não com um único conceito já gasto, automatizado¹², enfraquecido pela linguagem prosaica da teoria e da crítica, acreditamos que fica caracterizado o recurso que chamamos **metalinguagem literária** ficcional como recurso estético de singularização. Dessa forma, o escritor usa a língua como uma espécie de subcódigo individual, personalíssimo, no qual o leitor precisa ingressar atenta e lentamente. Talvez pudéssemos exagerar e dizer que se aproxima de uma **criptografia**. Apenas não o faremos porque a decifração geralmente se apóia em uma associação ou na convenção própria da linguagem poética. Portanto, passível de desvendamento por uma análise mais atenta, é o que transforma tais obras em formas de arte que requerem um gosto adquirido, preparado, fomentado, exercitado.

O método de desautomatização ou de singularização é eminentemente estético (particular) e pode dar-se de várias maneiras, dependendo da escolha do autor.

¹¹ Sabemos que a palavra símbolo envelheceu um pouco, podendo ser perfeitamente substituída por signo ou significação. Mencionar o *aspecto simbólico* do signo verbal não significa que desconsideraremos seus aspectos *sistemático* e *sintagmático*. Não optamos pela recusa da forma. Nossa alternância terminológica servirá apenas para transitarmos mais livremente entre níveis de análise (Barthes, 1999-C, p. 41-48).

¹² Tomando por base o conceito de *automatização*, registramos o que segue: a desautomatização da língua fica aqui entendida como procedimento indispensável para aguçar a percepção estética. Diferente das imagens simbólicas (algébricas) da linguagem prosaica que visam à economia das forças perceptivas, o símbolo literário circunscrito a uma obra ou um escritor e por ser um recém-nascido exige máximo esforço da percepção estética. “O objetivo da arte não é o reconhecimento (...) o procedimento da arte consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (Chklovski, 1973, p. 39-56).

Como lembra Chkloviski, “em Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto pelo nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se o visse pela primeira vez” (Chkloviski, 1973, p. 46).

O procedimento exemplificado por Chkloviski, como ele mesmo diz, não é o único, e nos Capítulos I e II pretendemos evidenciar alguns praticados por Clarice e Cortázar. Há também os jogos de adivinhações, os eufemismos, e atrevemo-nos a indicar que a quebra da expectativa cognoscitiva no uso dos qualificativos efetuados por Clarice em algumas obras, bem como a ruptura de alguns sistemas presentes em Cortázar, são exemplos típicos dessas operações estéticas cuja base é uma consciência metalingüística. A ruptura do sistema psicológico esperado, a ruptura da simetria, a ruptura de um sistema lógico (espacial ou temporal), convencional ou social esperados (Bousoño, 1952) também são processos de singularização que se apóiam na articulação textual, no sintagma e no paradigma.

Cabe ainda lembrar que aquilo que optamos por chamar de símbolo e não de metáfora (pelo fato de, às vezes, não possuir a analogia necessária de algum aspecto que a caracteriza) tornaria praticamente insustentável sua utilização fora das contingências do mundo ficcional no qual está inscrita, ou de seus conhecedores no sentido específico que lhe concede a obra. Lembramos a questão do repertório partilhado entre autor e leitor.

O termo fica, assim, com seu novo significado circunscrito ao universo dos leitores e estudiosos da referida obra. Esse procedimento, não raro, é utilizado para renovar um significado que já não responde à intensidade de uma emoção. Ao nosso ver, fica patente que o ato criador para Clarice e Cortázar está associado a uma emoção intensa e simpática de uma **imagem visionária**¹³ que necessita urgentemente de uma forma para nascer. Ambos buscam garantir a intensidade total da emoção no seu leitor; por esse motivo, eles adensam, precisam e revigoram a emoção com a criação.

¹³ Podemos associar a expressão a uma percepção, a uma emoção, à “coisa”, e não às coisas exteriores à literatura e ao universo do poeta.

É exatamente quando se trata de emoção que entram a função poética e a metalingüística para redirecionar conotações e criar a novidade do código que poderá comunicar esteticamente a emoção.

O termo metaficção literária, no âmbito deste trabalho, exige um especificador, um qualificativo que o delimite e o direcione conceitualmente para fins de nossos interesses. Isto se dá em razão de que o mesmo já tenha sido utilizado por estudiosos e pesquisadores em um sentido um tanto diferente do que pretendemos adotar. Alguns o vinculam à relação da Literatura com a História, com as práticas discursivas da sociedade e com as chamadas narrativas-referenciais (do poder vigente) e, nesses casos, adquirem uma conotação central de natureza basicamente político-ideológica. Outros vinculam o termo metaficção às práticas narrativas formais e evidenciam-se pela paródia, pela intertextualidade literária (ficcional, teórica ou crítica) e também pela auto-reflexão explícita da obra.

Sobre o primeiro tipo de abordagem, isto é, os que atribuem o termo metaficção a uma certa tensão existente no processo entre as estruturas do poder estabelecido e as estruturas que se opõem a esse poder e que se manifestam na arte de uma maneira geral e, em especial, na literatura, podemos citar o trabalho de Linda Hutcheon.

Conforme a autora, em um dado tempo, um modelo discursivo ou uma teoria predominam e esse modelo teórico predominante reprime ou suprime uma prática discursiva igualmente poderosa, uma prática que, aos poucos, atua no sentido de subverter a teoria por meio da revelação de suas contradições inerentes. Assim, certas formas da própria prática começam a se transformar em instrumentos de análise (Hutcheon, 1991).

Ainda segundo a autora, a ciência, a filosofia e a arte, que antes sempre funcionaram de forma a suprimir o **ato da enunciação**¹⁴, passam a ser os locais de

¹⁴ Conceito da lingüística (Benveniste) aplicado aos estudos de comunicação narrativa que possui dois planos: o da história e o do discurso. No primeiro, o narrador dilui-se, desaparece na terceira pessoa, há o máximo de transparência, é um grau zero da enunciação. No segundo, o narrador insinua-se manifestamente na relação entre um EU e um TU, um aqui e um agora (Reis, 1988).

surgimento dessa prática tão reprimida. Afirma, porém, que a característica da autoconsciência e da auto-reflexão metadiscursiva são índices da pós-modernidade e caracterizam uma crise no atual sistema discursivo, motivo pelo qual o aspecto auto-reflexivo da arte e da teoria contemporâneas poderiam conduzir-nos a velhos paradoxos ou a momentos de contradição interna que caracterizam a mudança como um tipo provisório de continuidade (descontínua) na passagem de uma prática reprimida para a posição de uma nova forma teórica e, portanto, sem ruptura, sem mudança efetiva.

O que ela chama de metaficção historiográfica na ficção assume a forma de uma nítida ênfase textual no “eu” narrador e no “você” leitor. É o narrador atuando no sentido de nos conscientizar sobre as habituais convenções da narrativa em terceira pessoa que, segundo a autora, condiciona o contexto de nossa compreensão como leitores. Ela ressalta que tal procedimento evidencia uma maneira de aguçar a consciência crítica do leitor para aquilo que lhe chega através da narrativa histórica. Resumidamente, entendemos que ela nos diz que a criação estética, na pós-modernidade, estaria atuando como que didaticamente para ajudar o homem a “ver” o que está por detrás, na base de qualquer estrutura, seja literária, social ou política.

No entanto, se sairmos do ângulo de Hutcheon e ingressarmos em um segundo tipo de abordagem pela perspectiva de Arrigucci, que é mais literária, entendemos que “o desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado pelos formalistas russos, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma *operação metalingüística* decisiva na configuração da literatura do nosso tempo” (Júnior, 1995, p. 157).

Quanto aos artifícios de fusão e distanciamento entre a terceira pessoa e o “eu que narra” (salientados por Hutcheon), estes são patentes e preliminares em qualquer tipo de análise literária. Por isso mesmo, servem muito ao que nos interessa precisamente no âmbito deste trabalho para o desvelamento das poéticas dos autores.

Neste ponto, cabe mencionar que o fenômeno de inserção do “eu que narra” não é característica única do romance de ficção, e a recíproca começa a se evidenciar também no discurso crítico, como nos textos barthesianos, e de um modo geral com o enunciador retomando seu lugar e inserindo a dimensão histórica e a

invenção mesmo em textos de natureza teórico-científica. Uma abordagem que olhasse para os efeitos desse procedimento estético na crítica (leitor ativo), e não no leitor passivo, chegaria a outras conclusões que, é claro, irão fatalmente além da mera constatação sobre a diluição dos gêneros. Essa situação interessa-nos bastante por ser também uma das acusações fáceis aos dois escritores que justificam este trabalho (os gêneros literários de Clarice e Cortázar nem sempre são facilmente identificáveis).¹⁵ Tentaremos apresentar nossa interpretação sobre o aspecto dos gêneros no Capítulo III. Porém, o que nos interessa é comprovar que existe, de fato, na criação estética de Clarice e Cortázar uma autoconsciência e uma auto-reflexão sobre a estrutura teórico-literária, um voltar-se sobre si mesmo, uma “escorpionagem” evidente que os define e que os situa na ordem literária tipicamente moderna. E, por ser assim, relacionamos esse procedimento literário como sendo método consciente de desautomatização estética. Dito de outro modo, pode ser também uma luta pela manutenção do enigma ou da magia da obra de arte, porém em um nível diferenciado do enigma tradicional, como, por exemplo, de um Góngora.

Não ignoramos que a toda criação estética subjaz uma “voz”, um discurso e uma ideologia. Como diz Andreas Huyssen: “os pós-modernos se contrapõem à ladainha modernista da morte do sujeito trabalhando em direção a novas teorias e práticas de sujeitos da fala, da escrita e da ação”, revelando uma mudança de interesse em relação à subjetividade (Huyssen, 1992, p. 69). Afinal, a grande base dada pelo formalismo foi a de que “o signo tem resíduos culturais”. Logo, a palavra é signo *de*, não *para*.

Todavia, nosso objetivo é menos ambicioso e vai em outra direção, que é observar algumas práticas narrativas e a relação destas com a própria literatura. Observar como uma age sobre a outra e como a invenção age e reage com ambas, lembrando sempre que teoria e crítica são os espaços privilegiados da metalinguagem. E aqui os dois termos – metalinguagem e metaficção – praticamente se fundem. Essa sobreposição

¹⁵ “Clarice acaba se defrontando com um problema bastante grave que é o da limitação dos gêneros”. Lembrando que cada gênero é regido por um certo número de normas estéticas que o contém, Gilda de Mello e Souza conclui que “o empréstimo de outros gêneros raras vezes é enriquecimento”. (Souza, 1989).

de sentido só confirma a sobreposição de formas/gêneros (ficção e crítica), pois a germinação metalingüística ocorre quando o código é tematizado ou estruturalmente representado (falado e demonstrado) (Chalub,1997, p. 71).

Se, por um lado, Hutcheon e Huyssen relacionam o procedimento como típico da pós-modernidade e trabalham com o texto ficcional, notadamente o romance, como já mencionamos, também o discurso crítico sofreu modificações no ato da enunciação, e alguns nomes como Roland Barthes problematizaram, na prática, o tênue limite de fronteiras entre a crítica e a ficção. Isto nos leva a crer que a amplitude dessa prática extrapola em muito o interesse estético meramente hedônico. É, sem dúvida, uma constatação evidente, mas daí a considerarmos óbvio que a classificação de pós-moderno sirva como molde suficiente a todas as produções artísticas que carregam tais características há uma considerável distância. Afinal, a auto-reflexão também integrou as características do romantismo (Seligmann, 1999), e a metaficção literária também foi um recurso utilizado por Cervantes através da paródia, da intertextualidade e da reflexão crítica.

Assim como Shakespeare trabalhou com a inserção do fato histórico, é claro que sem a ironia ou a paródia que caracteriza o conceito de “metaficção historiográfica” apresentado por Hutcheon, outros o fizeram sem nenhum vínculo com a pós-modernidade

De qualquer modo, outro aspecto que diferencia a metaficção historiográfica, como propôs Linda Hutcheon, da metaficção literária, como nos a queremos, é que aquela privilegiou o gênero romance – embora não ignore que as características estejam presentes em outras formas artísticas – como forma literária que inclui, em sua orientação temática, a modificação da história oficial. Já a metaficção literária amplia a área de observação para os gêneros conto, relato, romance, fragmento e inclui em sua orientação temática as etapas ou as dificuldades da criação. A metaficção historiográfica refere-se aos romances populares que são, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexivos e, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos, como, por exemplo, “Cem anos de solidão”, de

Gabriel Garcia Marques, e “A mulher do tenente francês”, de John Fowles.¹⁶ A metaficção literária limita-se a observar apenas a autoconsciência teórica, crítica e ficcional presente na obra dos autores trabalhados. Com isso, não negamos a presença de uma autoconsciência histórica nas obras, apenas não a privilegiaremos neste trabalho.

Muitos outros estudiosos e críticos literários já abordaram “a invenção teórica na ficção” (Behar, 1998) sem, no entanto, relacionar o fato com aspectos da pós-modernidade. Preferimos incluir-nos entre estes últimos. Outra distinção que importa fazer entre aquilo que chamamos de metaficção literária (mais para nos distanciarmos do conceito de Hutcheon que por outra razão) e aquilo que Hutcheon denomina metaficção historiográfica é que esta dá ênfase à conscientização do leitor sobre o contexto enunciativo da História enquanto narrativa, ao passo que a outra poderá direcionar as luzes ora sobre os bastidores da criação, ora sobre o a situação da arte perante a crítica, ora sobre outros textos também ficcionais (intertextualidade). Convém observar que as mesmas não se excluem mutuamente; o que as singulariza é apenas o modo que adotamos para analisar o texto. Com isso, a metalinguagem literária caracteriza obras em que a invenção absorve, inevitavelmente, duas instâncias literárias ou dois discursos: o teórico e o crítico.

A esse método de superposição, de síntese, de condensação estão vinculados os procedimentos poéticos esteticamente mais brilhantes no nível da poesia. Do mesmo modo, no nível da narrativa, tal procedimento assegura o valor estético e o efeito no leitor, que poderá optar por um ou mais níveis de leitura possíveis em uma obra dessa natureza.

A metalinguagem literária ficcional em Clarice e em Cortázar evidencia, entre outros aspectos, uma *espécie de consciência narrativa sobre conceitos manejados pela crítica e teoria literária*. Como exemplo, retomamos a questão dos gêneros que é levada a cabo no texto literário, explicitamente em Clarice: “gênero não

¹⁶ No romance de Fowles, o aspecto que seria mais relevante para o nosso escopo é a oscilação do narrador entre a terceira e a primeira pessoa, que ora se insere, ora se distancia do narrado, revelando o tênue limite entre ficção e realidade. Talvez o mesmo limite que haja entre ficção e o discurso teórico-crítico. Através de tal procedimento, o narrador revela-nos a contaminação das subjetividades do criador nas categorias narrativas (Fowles, 1971).

me pega”. Em Cortázar, sobre as características próprias do romance (“Rayuela”) e do conto (“Diario para un cuento”), entre outras obras que apresentamos ao longo deste trabalho. Outra evidência da atitude metalingüística que gostaríamos de abordar são as reflexões teóricas sobre a melhor forma de narrar um “acontecimento” ou um “não-acontecimento” presentes no próprio texto ficcional. A importância ou não do acontecimento (*incidente* na linguagem de Poe) com relação ao efeito no leitor está ora na superfície, ora na imanência do texto, como pretendemos exemplificar, tomando sempre como base a forma (significantes e estrutura). Ainda como procedimento metaficcional, entendemos que está bastante evidente a questão do foco narrativo que, como podemos ver, redefine o conceito de “acontecimento”, na medida em que o desloca para o âmbito do pensamento e dos sentimentos, ou seja, de “la nada”, do não-acontecimento factual, observável.

Além das sugestões teóricas já referidas, entra em questão o leitor, que assume destacado papel nas teorias a partir da década de 60 com Iser e Jauss, as quais culminaram com a estética da recepção, mas que se insinuam no texto ficcional desde muito antes com autores como Cervantes, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, para citar apenas alguns.

A busca da **transcendência na** palavra, que identificamos como atitude estética comum a Clarice Lispector e a Julio Cortázar, não está desvinculada da metalinguagem ficcional e da eterna busca da “palavra-coisa”, da palavra-fato, enquanto dilema eterno dos poetas. É a ânsia do grande salto para ultrapassar o abismo que separa a palavra do que não é palavra. Transcender na palavra seria frequentar ou conhecer o que a palavra tenta precariamente representar e, ao mesmo tempo, fugir da representação (grande paradoxo). Seria, então transcender “na”¹⁷ palavra e não “através” da palavra.

¹⁷ A linguagem comunica a essência lingüística das coisas. Porque a essência lingüística das coisas é a sua linguagem. (...) cada linguagem se transmite em si mesma, sendo no sentido mais puro o *medium* da comunicação. A medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser chamar mágico a este imediatismo, então o problema original da linguagem é sua *magia*, que sugere um outro: o da sua *infinidade* que é condicionada pelo imediatismo. Precisamente porque *através* da linguagem nada se transmite, aquilo que se comunica *na* linguagem não pode ser limitado de fora, nem medido, e daí que a cada linguagem seja inerente a sua incomensurabilidade e exclusiva *infinidade*. É a sua essência lingüística e não os seus conteúdos verbais que demarcam os seus limites. (...) a essência lingüística do homem é a sua linguagem (Benjamin, 1992).

Simultaneamente, essa transcendência, que é também a “magia” da palavra, possibilitaria tanto ao escritor, no ato da criação, quanto ao leitor, no ato da leitura, vislumbrar uma outra realidade, mais delicada, menos visível, menos comunicável, totalmente cognoscível. Para tanto, como já registramos, as categorias de tempo e espaço são ponto de partida e de chegada.

Neste terreno é que se insere uma técnica narrativa que opera conscientemente com os conceitos teóricos de narrador, ponto de vista que abarca as noções de tempo e espaço, escolhas do narrador. A técnica narrativa que, via de regra, rompe com os sistemas lógicos, cronológicos e espaciais esperados pelo hábito das narrativas do realismo social está na base do que queremos identificar como uma poética comum a Julio Cortázar e Clarice Lispector: uma poética da perseguição a outras realidades possíveis na forma, uma estética da invenção.

O ser no tempo e no espaço, o “claro-escuro”, o “vaga-lume”, o “sonho”, a “vigília”, a “magia” e os cronópios são formas significantes trabalhadas na linguagem para abordar o trânsito ou a ascensão aos estados de consciência do artista, os quais deverão repetir-se no leitor no ato da leitura para que ele transcenda ou seja levado ao desvelamento de uma realidade outra, mais pressentida ou intuída.

Como podemos verificar, o aspecto que aqui classificamos como transcendência, apenas por uma necessidade expositiva que exige um nome para esse *ir além*, na verdade, não está totalmente separado do que tentamos classificar como metalingüístico ou metaficcional. De alguma maneira pouco recomendável, poderíamos dizer que o trabalho metalingüístico possibilita a abordagem metaficcional para atingir uma transcendência do que é puramente ficcional. É a ficção reclamando sua parcela de realidade. Transcendência das formas (pela subversão do cânone), da palavra (criando novas realidades) e do próprio ser que, pela literatura e pela arte, continuará perseguindo eternamente a utopia de possuir e de dominar a realidade pela imaginação.

A PAIXÃO SEGUNDO SOFIA

Um dia depois de falar ainda terei do que viver?

(Perto do Coração Selvagem, p.69)

1. Ingressando no mundo Clarice

Se há uma marca que a obra de Clarice Lispector não carrega, sem sombra de dúvida, é a da indiferença. Desde o surgimento de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), a autora foi alvo de adesões entusiasmadas ou de críticas fortes. O público veio mais tarde com os contos. Da crítica, ficaram os registros de um primeiro momento de turbulência no qual se percebeu que sua criação não tinha uma roupagem adequada. Sobrava ou faltava sempre algo, como, por exemplo, *uma terceira perna* (PSGH) que havia sido perdida no traje que a crítica dispunha para a nova criatura literária.

Desses primeiros tempos, ficaram observações importantes e agudas como as de Gilda de Mello e Souza, Benedito Nunes e Antônio Cândido, que foi, talvez, o primeiro a perceber a carência da crítica, isto é, que a crítica precisaria aparelhar-se de outros meios para se aproximar da obra de Clarice sem cometer injustiças ou erros fatais. Ressaltou que estavam diante de uma *coisa* absolutamente nova. Nem por isso, Antônio Cândido deixou de registrar que, de acordo com a linha dominante do romance naquele tempo, era um *desvio*, ainda que um *desvio criador* (Cândido, 1988).

Ainda do ponto de vista da crítica e da teoria, as vertentes ligadas às questões de gêneros podem tanto falar em crise quanto encontrar sugestões enriquecedoras para suas práticas teóricas. Da mesma forma, historiadores literários que buscam expressões nacionais renovadoras festejam a escrita de Clarice. Para Antônio Cândido, por exemplo, a escrita clariceana surgiu como uma possibilidade totalmente nova.

Diferentemente da prosa renovadora dos modernistas, *a linguagem nela não era inventada como arma consciente de choque para derrubar a cidadela acadêmica* (Cândido, 1988, p. XVII-XVIII). Não fazia parte de um programa, de uma fórmula. Não estava subordinada ao tema. Logo, não adquiria força de protesto, denúncia e revelação, como ocorria com a narrativa de tendência social da época aqui e no mundo.

O surgimento da sua primeira obra, apesar de ter ocorrido em um tempo-espaço artístico em que se priorizavam temas realistas, conseguiu, com o tempo, quebrar a hegemonia artística de tendências literárias com ênfase quase que exclusivamente no social. Não que esteja ausente de sua obra esse aspecto. Apenas está mais subjacente; é menos explícito; nunca ausente, como se pôde confirmar mais claramente em obras posteriores como *A Paixão Segundo GH* (1964) e *A Hora da Estrela* (1977).

Seja pela introdução de novos símbolos (códigos), seja pela redefinição ou pela construção simbólico-conceitual de algumas palavras ou, ainda, pela abordagem de temas e sentimentos considerados “menos nobres” por alguns setores do meio artístico e intelectual de sua época, o lugar de Clarice Lispector no sistema literário iniciou-se um pouco à margem.¹⁸ Porém, o **centro**, o “**núcleo**” (para usar sua palavra) sempre foi o seu objetivo. Núcleo da linguagem, núcleo do “ser”. Em outros termos, é como se ela estivesse sempre em busca da palavra máxima, a palavra-síntese da “coisa” que abriria uma janela para o desvelamento de sua essencialidade (uma palavra perigosa), desde que essa “coisa” estivesse sempre vinculada ao ser que *sabe* – o ser humano – em oposição

¹⁸ Cabe aqui esclarecer que a noção de margem somente é válida se adotarmos a noção de sistema, no qual o centro estaria ocupado pelo cânone, definido pelos mecanismos de prestígio vigentes ou válidos. O sistema assim definido carregaria tanto a idéia de uma rede de relações fechadas na qual os membros recebem seus valores através de suas respectivas oposições quanto a idéia de uma estrutura aberta que consta de várias redes de relações simultâneas (Even-Zohar, 1996).

aos seres que *não sabem*. Saber, afinal, é o grande problema existencial do homem que foi condenado a pensar.

A quebra da tendência hegemônica acima mencionada deu-se, como já foi referido por alguns de seus exegetas, basicamente por duas razões: problematização radical da linguagem e tematização de motivos existenciais. Por hora, nosso trabalho pretende observar a primeira, ou seja, a da linguagem.

1.1 A problematização da linguagem

Ainda que para nós, de certo modo, já esteja claro que o objetivo maior de Clarice é diminuir ao máximo a distância entre o tema (significado) e a palavra que o introduz no texto, tentaremos demonstrar como isso acontece.

O significante (palavra) vai adquirindo camadas semânticas próprias na escritura clariceana. As formas significantes recebem sentidos, “cascas”, com conotações totalmente renovadas. É como se ela partisse sempre instintivamente do princípio de que é impossível comunicar um sentimento, seja ele de que natureza for, porque não existe definição precisa o suficiente para uma emoção particular. Então, ela cria no texto, com a máxima economia de elementos, as circunstâncias adequadas a fim de habilitar o leitor a recriar a emoção por si mesmo. Acreditamos que seu estilo se constitui em *acrescentar a um pensamento dado todas as circunstâncias próprias para produzir todo o efeito que ele deve produzir* (Murry, 1968).

Falar de emoção em Clarice exige esclarecer que nos referimos sempre à emoção resultante de uma apreensão da realidade na palavra. Na verdade, um pensamento não significa realmente pensamento. É mais que pensamento: é um termo geral para abarcar intuições, convicções, percepções e as próprias emoções que as acompanham **antes**¹⁹ do processo de exteriorização estética.

¹⁹ *Antes* seria aquele espaço ou momento em que as coisas ainda não têm formas definidas, nem nomes: momento do criador diante da página em branco.

“Para Clarice e João Guimarães Rosa, o problema parece consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra de modo que a importância de ambos fosse igual” (Cândido, 1988, p. XVIII).

Seja como for, a preocupação maior com a linguagem em detrimento de temas explicitamente sociais ou outros sinaliza uma consciência estética que confia na arte pura e natural²⁰ como forma de entender e interpretar a realidade. Conhecer a partir da palavra dita ou escrita parece ser a máxima de Clarice:

Oh! Havia muitos motivos de alegria, alegria sem riso, séria, profunda, fresca. Quando descobria coisas a respeito de si mesma exatamente no momento em que falava, o pensamento correndo paralelo à palavra.(PCS, p. 47)

Sobre a ausência de abordagens de cunho social em suas obras, está claro que não se trata de um descaso ou esquecimento de Clarice, pois ela confessa *não saber se aproximar de um modo literário da coisa social*. Afirma:

Desde que me conheço, o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir arte, senti a beleza profunda da luta.(...) O problema da justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta., e o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos. (Lispector, 1996-B, p. 123-124, grifo nosso)

Nesse aspecto, Clarice desnordeou toda uma expectativa. Explicitou de diversas formas e com abundância sua luta pela liberdade de criar desatrelada de obediências. O que estivesse em suas categorias mentais surgiria naturalmente nas estruturas subjacentes da sua obra. Ela confiava que *só daria aquilo que possuía* e na forma que lhe parecesse esteticamente válida. Sabia, no entanto, que, ao escrever, ultrapassava-se: *eu me ultrapasso mesmo sem o delírio, sou mais do que eu quase normalmente* (PCS, p. 20).

²⁰ Natural no sentido de que não escolhe o tema obedecendo racionalmente a fatores exteriores à emoção particular do artista..

Como podemos deduzir, pela abordagem de cunho existencial ela queria alcançar o centro do *ser* não apenas humano. Pela tematização e auto-reflexão sobre a natureza precária da linguagem, ela atingiria o centro do próprio fazer literário. Linguagem que pensa linguagem. É importante ressaltar que em Clarice não vale a pena distinguir exaustivamente as duas buscas, porque o processo parece ser um só. Queria o núcleo, o centro do *ser* na linguagem. O homem conhecendo-se a si mesmo e à sua realidade na literatura ou na escritura, pois “a palavra salva”. O narrador induzindo o leitor a repetir o *movimento de espírito* do autor que originou a obra e, ao mesmo tempo, fazendo com que a obra pense a si mesma. Tema tão fascinante quanto inesgotável. Atualíssimo e inevitável, mesmo quando não é moda, porque constitui etapa do ato criativo que a autora transforma em tema. Metalinguagem e metaficção: processos que, na ficção brasileira, antes de Clarice, eram exteriores e anteriores ao ato da criação, com ela, passam a constituí-la.

Deve-se mencionar que, na poesia, já havia incursões de natureza metalingüística e que, na ficção, Guimarães Rosa considerava, à sua maneira, o problema da linguagem contestando a linguagem comum ao gênero, revolucionando a palavra, fazendo dela um problema novo, autônomo, alimentado de latências e possibilidades peculiares à nossa língua (Campos, Cultrix, 1977). Clarice, no entanto, trata de outra maneira o problema da linguagem, incluindo as instâncias e os reverses do processo criativo na criação.

1.2 Confiança na forma

É desnecessário entrar profundamente na questão de ser a obra clariceana *prosa poética* ou não. Sentimos a natureza fluida, típica da poesia na sua escritura, e esse é um dos princípios genéricos no interior dos quais os poetas movem-se facilmente, de acordo com a sua própria índole e sem nenhum empecilho ou coerção.

A consciência, a conscientização, o conhecimento ou o entendimento da realidade se dão na obra e, no caso de Clarice, na linguagem. No fundo, a autora pretende que o processo vivenciado por ela enquanto escritora-

narradora repita-se ou, ao menos, possa repercutir²¹ no leitor através da forma concebida pela obra.

Seu estilo (estilo é, antes de tudo, forma) consiste em acrescentar a um pensamento dado todas as circunstâncias *calculadas* para produzir o efeito total que esse pensamento deve produzir. Contudo, o cálculo de Clarice deve distanciar-se do raciocínio lógico, pois *conceber uma obra de literatura criadora é concebê-la na sua particularidade. Um raciocínio é um assunto diferente: ele se ocupa de idéias no sentido lógico* (Murry, 1968, p.18). O núcleo de PSGH não se apóia em uma ação lógico-explicativa e informativa, e sim lida com categorias do irracional, simpáticas ou instintivas, para reconstituir um pensamento, uma experiência reflexiva da autora (Isso, talvez, tenha assegurado a boa concepção de PSGH).

Parece-nos que ela confia na obra de arte **natural**, aquela obra que resulta de um profundo exercício da autora que, após mergulhar nos líquidos e eólicos caminhos que lhe abrem a **percepção**²², submerge na reflexão e, ao conseguir retornar à superfície, vem com uma forma **cubo**²³ nas mãos. Como se fosse um frágil coração trêmulo ou, para sermos fiel à Clarice, como se fosse um **ovo** que ela humildemente oferece a quem quiser ajudá-la a carregar.

Entendemos que essa atitude seja como a de uma profunda confiança na arte, como se a obra de arte não precisasse vir com bula explicativa a respeito das definições e crenças ideológicas que o autor defende, prestigia ou acredita. Nessa perspectiva, essas instâncias (que são externas) estariam, de qualquer modo, presentes na obra, mas de uma maneira não-epidérmica, pois como diz Clarice: *tudo que eu fizer é continuação do meu começo* (PCS, p. 20).

Anunciar, explicitar os temas, seria não confiar na linguagem. Seria, realmente, não-clariceano. Ela que diz “não é isso que escrevi o que quero

²¹ Este termo tem uma nova conotação em Clarice. Podemos tomá-lo por *efeito*.

²² Abarca filosoficamente os dois extremos conceituais da palavra, ou seja, percepção sensorial e nocional (mental), uma vez que “pode haver sensação sem percepção, mas nunca percepção sem sensação”. Segundo Locke, a percepção é primeira faculdade da mente exercida sobre nossas idéias, é a primeira e mais simples idéia que temos da reflexão (Mora, 1998).

²³ Símbolo do mundo material e conjunto dos quatro elementos. Pelo seu equilíbrio, foi tomado como símbolo da estabilidade. Símbolo da perfeição na origem da nossa civilização. É a imagem da eternidade, em virtude do seu caráter não-espiritual, mas sólido. Para nós, o cubo pode representar o texto (Chevalier e Gheerbrant, 1999).

dizer, é outra coisa”. Ela que se diz insatisfeita com a linguagem. Ela que, inclusive, anuncia que é *implícita por natureza* porque tem consciência de que sua criação não é contudística ou explicativa. Ela que completa o que vislumbramos confirmando que “o **natural** já é um mistério” (Lispector, 1988, p.296-303).

Disso podemos depreender que, ao fim e ao cabo, o seu gesto é de profundo amor à linguagem, à literatura e à arte de um modo amplo. Sua luta contra a precariedade da linguagem assim o confirma. Na verdade, acredita que a luta não é vã: *Escrever é um fardo. A minha libertação seria poder não escrever*. Porém, nós o interpretamos como uma missão auto-imposta, um comprometimento espontâneo e involuntário. Perguntamos: existe comprometimento maior do que aquele que impomos a nós mesmos, isento de contingências sociais ou obediência pragmática?

1.3 Os meios para validar a linguagem como forma do que não possui forma

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa [...] E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (PSGH, p. 14 e 16)

Romancista, contista, cronista, seja qual for a classificação da circunstância ou da forma de sua escritura, enfim, escritora, parece-nos que Clarice sempre pautou sua obra pela insatisfação com a precariedade da linguagem em geral para exteriorizar sentimentos, sensações e pensamentos e, em especial, com a linguagem como criação estética mesmo, isto é, a linguagem literária. Talvez, pelo pressentimento ou pela resistência a um certo automatismo pragmático. Podemos dizer que o verbo foi desde sempre um de seus maiores temas.

A citação acima, apesar de pertencer àquela que foi considerada sua obra máxima, ilustra fielmente o que percebemos ao longo de toda a escritura clariceana e vem ao encontro daquilo a que estamos tentando dar alguma materialidade: o método metalingüístico direcionado ao ato criativo da ficção. Uma linguagem falando sobre a construção de outra linguagem que é, por

definição, a própria literatura. O período do silêncio que antecede à voz que irá justificá-lo.²⁴ A comunicação estética do seu mundo interior.

Tanto a personagem Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, quanto Virgínia, de *O Lustre*, e Macabéa, de *A Hora da Estrela*, vivem constantes embates entre as instâncias das sensações, do pensamento ou da vida interior e do mundo sensível (no sentido platônico) ou real. Nenhuma delas possui **a voz** que as salvaria em suas realidades imediatas. Parece que Clarice crê que a palavra salva.²⁵

Tomemos as três protagonistas para o caso em pauta. Não seria demais *imaginar* que o impasse de Joana com a linguagem se devesse ao fato de que ela já tinha alma de poeta e que seria uma futura escritora; que o bloqueio de Virgínia se devesse a uma cruel submissão e que o de Macabéa fosse sustentado pela total decadência de sua condição social. Contudo, isso seria uma digressão somente justificável como consciência de que existem várias outras maneiras de analisar ou de nos aproximar dos textos de Clarice.

Cabe dizer que nosso trabalho não se ocupará de definir e justificar amplamente as causas desses impasses com a linguagem nos seus contextos ficcionais. Trataremos somente de identificar a recorrência do tema da linguagem e das *formas significantes*²⁶ que o representem em uma perspectiva metalingüística ou metaficcional.

Em *O Lustre*, Clarice parece operar de forma alegórica com a protagonista Virgínia exatamente dois momentos que antecedem o ato da criação: a intuição, os sentimentos ou as sensações. Porém, em uma etapa em que a personagem está privada do pensamento reflexivo e, conseqüentemente, privada de verbalizar suas experiências interiores. Virgínia “não chega a ter pensamentos propriamente ditos”, ela é pura intuição e imaginação. O que vivia “era uma

²⁴ (...) *continuava o desespero toda a manhã diante do papel branco. E a idéia?* (Lispector, 1988, Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, p. 298).

²⁵ O narrador de HE, apesar de dizer *que morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça*, assume outra perspectiva, revelando o jogo metaficcional do narrador: *E agora – só me resta acender um cigarro e ir para casa*. Foi salvo, pela palavra, da morte junto com sua Macabéa e acrescenta: *Desculpai-me esta morte* (Lispector, 1998-B, p.86 e 87).

²⁶ Para a estética, a forma é singular. “O caráter singular, particular ao único da forma estética não lhe tira, porém, sua dimensão significante. Daí alguns estéticos falarem a tal respeito de formas significantes” (Mora, 1999).

sensação sem pensamentos anteriores nem posteriores, súbita, completa e una, que não poderia se acrescentar nem se alterar com a idade ou com a sabedoria. Ela sabia *inventar*²⁷, “quando era preciso *mentir* era ela que mentia pelos dois” (ela e o irmão Daniel). Contudo, *ela jamais saberia pensar o que experimentava*. Virgínia vivia praticamente da vida interior: *às vezes só por um esforço imperceptível se mantinha à tona. E acima de tudo, sempre fora séria e falsa*²⁸ (p.22). Por isso, *às vezes se aproximava de um pensamento, porém jamais o alcançava* (p.30). Parecia *de súbito compreender sem se explicar no entanto, [!] porque nos últimos tempos sua inquietação crescera* (p.148); *É que ela não estava à altura de compreender [!] seus pensamentos* (p.149).

É importante observar que a fórmula verbal *manter-se à tona* sugere, em oposição lingüística e por conseqüente expectativa psicológica, a idéia de profundidade, de imersão, de interior. Instaurada no leitor essa noção, a narradora arremata a descrição, julgando a personagem (ou julgando-se) como *séria e falsa*. Um atributo externo, verificável, e outro de coloração psicológica. A noção de falsidade, em razão da articulação expositiva do texto, potencializa o campo semântico de introspecção, porque nos leva a crer que sua dita falsidade decorre de que não consegue revelar sua verdade interior. Por isso, precisa mentir. Essa etapa assemelha-se a um momento de bloqueio da exteriorização ou da criação.

Características dessa personagem serão ampliados ao longo da produção ficcional de Clarice, no caso, a *vida interior* que mais tarde ela trabalhará minuciosamente no conto *O Ovo e a Galinha*. (Neste conto, porém, Clarice amplia sobremaneira a capa de significações da *vida interior*, levando-nos da metalinguagem à metaficção como veremos mais adiante.)

No dia-a-dia da realidade, Virgínia, que também era *pura vida interior*, *sabia fingir um rosto concentrado enquanto se ausentava uns instantes*, depois *abria os olhos assombrada; o instante que se seguia era novo e eriçado*,

²⁷ O verbo inventar, nos textos de Clarice, está sempre ancorado na acepção de descoberta, invenção (*inventio*).

²⁸ Vale esclarecer que o significado de *falsidade* – sentimento nutrido pela própria personagem, embora narrado em terceira pessoa – refere-se exatamente ao esforço que a mesma fazia para fingir que estava atenta à realidade que a rodeava externamente.

ela espiava o mundo da superfície lisa (p.35). Virgínia vivia tão intensamente sua vida interior que nem sequer sabia *se via o céu por si mesmo como quem vê o que existe ou se pensara em céu e conseguira inventá-lo* [!] (p. 40, grifo nosso). Uma espécie de mescalina ancorada na imaginação. Assim, chegava a duvidar da própria realidade do senso comum, confundindo-a com a sua realidade inventada, mas sempre calada.

Virgínia (*falsa e metirosa*, dois atributos concedidos pela narradora) segue mais ou menos a trajetória de Joana (*a víbora que tinha o mal dentro de si*, na visão da tia), no sentido de não conseguir ultrapassar as instâncias das sensações e dos pensamentos para a verbalização. É importante como estão registradas, no texto, passagens em que o narrador relata essa incerteza entre **pensar, sentir e verbalizar** por parte das personagens enquanto esperam *a voz* que venha salvá-las.

Virgínia é possuidora de uma cruel falta de sintonia entre as sensações, o pensamento e as palavras. Vítima incontinente das sensações e da imaginação, formula apenas alguns pensamentos imprecisos e, muitas vezes, não consegue distinguir o que imaginou do que realmente existiu. Nesse dilema, mantém-se quase intransponível sua ascensão à palavra. Esse é seu grande *segredo* e seu *erro*: inventar, mentir, criar na imaginação. E, aqui, errar também pode sugerir a errância da criação.

Ela seria fluida durante toda a vida. (O Lustre, p.11)

O que é fluido não tem forma. É o nada? Nada é a imaginação enquanto assim permanece sem assumir uma forma que a justifique. Clarice revela-nos que Virgínia é da mesma matéria dos sonhos e da imaginação – fluida. É apenas uma personagem, mera invenção que simboliza um estado ou um estágio do espírito. Essa revelação sutil, que pode passar por alto de uma outra perspectiva, não passará em branco a quem adotar uma perspectiva metaficcional voltada para os impasses e a natureza da criação estética.

Essa primeira frase do livro na citação anterior é uma sentença profética do narrador onisciente que sabe que a personagem não ultrapassará os

espaços fluidos do pensamento para chegar à concreção da palavra, porque ela representa uma única coisa: o silêncio do criador enquanto a palavra não vem. Muitas das tentativas de verbalização feitas pela personagem estão registradas por esse mesmo narrador:

... ela tentou abrir os lábios, soprar uma palavra pálida que fosse. Como o grito impossível num pesadelo, nenhum som se ouviu. (p.11) [...] Ela pensava. Nenhum pensamento seria extraordinário, as palavras é que o seriam [...] nunca poderia usar o que sentia sua meditação era um modo de viver (p.29) [...] Às vezes quase se aproximava de um pensamento porém jamais o alcançava embora tudo ao seu redor lhe soprasse seu começo [...] tudo escapando às palavras. (O Lustre, p. 11, 29 e 124)

No entanto, o silêncio ou a falta da voz que a explicasse parecia não incomodar Virgínia, pois *a si própria concedia o privilégio de não exigir gestos e palavras para se manifestar* (O Lustre, p. 17).

Tanto Joana quanto Virgínia são personagens difíceis nos seus ambientes ficcionais em relação com outros personagens. *Perto do Coração Selvagem* e *O Lustre* são obras que exigem uma atenção maior do leitor e, por isso mesmo, também consideradas difíceis. Não são obras “tranquilizantes”. Antes, causam inquietação pela ausência da **voz** que comodamente as explicaria ao leitor. O narrador não as explica. Limita-se a apresentá-las fragmentariamente de um **ponto de vista** que prioriza o espaço da introspecção. Com isso, repete-se no ato da leitura aquilo de que trata a ficção (o tema e a forma justapõem-se). Ou seja: seu tema propriamente dito são as causas e as conseqüências decorrentes do descompasso (para nós, voltado ao ato da criação) entre pensamento e linguagem. Tema no qual a linguagem assume o primeiro plano, relegando a um segundo plano os “acontecimentos” da realidade lógica e cronológica da estória. O texto ficcional é uma linguagem que toma por objeto a própria questão da construção da linguagem. O referente é a linguagem que comunicaria uma emoção singular: poesia. Como a própria narradora diz: *Nenhum pensamento seria extraordinário, as palavras é que o seriam.*

Temos razão para crer que a escritura clariceana transita e busca matéria para dar forma à sua arte no justo espaço de conflito entre o dizer e o a ser

dito. É na defasagem existente entre o significante e o significado que Clarice trabalha as **imagens**²⁹ para através delas nos dar uma visão e conceber um símbolo. Como diz a narradora: *é que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas* (PCS, p.46). Basta que elas existam. No caso, as palavras e a linguagem de Clarice.

Todavia, como a construção da imagem simbólica faz-se pela **metalinguagem** literária, é no decorrer da totalidade do texto que vamos completar o significado. E, como já referimos, às vezes não em um único texto, mas ao longo de várias narrativas.

1.4 Linguagem literária (estilo)

Tristão de Athayde já disse que o estilo de Clarice mereceria um ensaio especial.

*É uma clave verbal diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se. É preciso **ler muito devagar** as primeiras páginas, para entrar nesse plano estilístico singular, cheio de mistério e de sugestão. Uma vez nele cremos que o leitor sentirá o mesmo encanto sombrio que sentimos. E que coloca Clarice numa trágica **solidão** em nossas letras modernas.* (Athayde apud Brasil, s/d, grifo nosso)

Sobre uma possível luta contra uma linguagem literária pasteurizada e, em conseqüência, automatizada pelo engajamento com o social, não temos provas de nenhum processo consciente em Clarice. Antes, acreditamos que é uma solidão feliz (com “alegria”³⁰), sem dor, completamente impessoal. Impessoal naquele mesmo sentido coloquial em que ela poderia ter dito um dia, se perguntada fosse sobre sua obra e a prática dominante nas letras de seu tempo: “Olha, não é nada pessoal”. Clarice seguia seu estilo próprio e obedecia ao imperativo de uma urgência interior que caracteriza os revolucionários natos.

²⁹ Usamos a palavra imagem para referir a *coisa*, que pode ser um sentimento, uma sensação, um pensamento.

³⁰ O sentido da palavra “alegria”, em Clarice, está desvinculado de conceitos racionais, sociais, éticos ou religiosos. Está vinculada ao inexpressivo, ao inumano; desprovida de socorro divino: “O inferno não é a tortura da dor! É a tortura de uma alegria” (p.102). “Então havia chamado de alegria o meu mais profundo sofrimento” (p. 131) [...] Alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer, um prazer delicado demais para minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos” (Lispector, 1998, p. 133 – PSGH).

Porém, sua revolução era na literatura e na linguagem do código da prosa de ficção, processo que, sem dúvida, irrompe e objetiva-se com imagens que nos atingem diretamente enquanto leitores. É impossível não voltar às imagens evocadas, reiteradas e simbolizadas em seus textos.

1.4.1 Algumas figuras

A metáfora do tempo indiferente a tudo como uma *orelha grande, cor-de-rosa e morta*, é potencializada semanticamente no decorrer do texto como *um momento grande, parado, sem nada dentro*. Mais adiante, traz a imagem do *pingo do tempo que vinha sempre*. O advérbio *sempre* equivalendo ao *nunca*: *Nunca nunca nunca sim sim canta baixinho.(...) Podia ficar tardes inteira pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?* E reforça a impressão de indiferença e perenidade do tempo quando diz:

*Se tinha alguma **dor** e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. [...] mesmo quando não sentia nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma **alegria** ou uma **raiva**, corria para o relógio e observava os segundo em vão.* (PCS, O Pai, grifos nossos)

Diante da *dor*, do *nada*, da *alegria* ou da *raiva*, o tempo segue seu caminho, completamente alheio ao homem e ao mundo. *Nunca pára*, segue *sempre*. Clarice cria, através dos pensamentos de Joana menina, uma **forma** na linguagem que torna nítida a sensação que todos nós, possivelmente já experimentamos um dia. Sem, no entanto, exteriorizá-la, dar-lhe uma forma. A certeza e a lembrança que todos conhecemos de que o tempo é inexorável e indiferente às dores e às alegrias humanas está brilhantemente criada nessas imagens.

Ainda voltando à imagem da *grande orelha morta*, e para confirmar a variedade de leituras que a escritura de Clarice permite, podemos remetê-la às criações do surrealismo, que mais adiante pretendemos retomar e ampliar com outros exemplos.

A reincidência das palavras *sempre*, *nunca*, *tudo* e *nada* segue ao longo de vários textos, como uma farpa na consciência da narradora sugerindo o grande substantivo eternidade.

para sempre ou para nunca é o mesmo[...] (AV, p. 16).
Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda da morte [...] sua qualidade era exatamente não ser mensurável e divisível porque tudo que se podia medir tinha um princípio e um fim [...] Eternidade era sucessão. (PCS, p.44)

1.4.2 Metalinguagem e construção do símbolo

O sentimento de incomunicabilidade ou de carência da expressão adequada para externar alguma instância do pensamento poderá ser observado na escritura clariceana, por exemplo, pelas inserção de novas significados agregados a palavra ou expressões: o **branco** (cor), o **ovo**, a **vida interior**, o **senso de realidade**, o **nada**, o **transcender** (p. 82, 85, 86 - PSGH), o **segredo**, a **alegria**.

Clarice provoca no leitor uma hipersensibilidade à palavra, tornando-o hipersensível à palavra no momento em que a emprega em repetição ou amplia a sua significação. Poderíamos dizer que se trata de uma *superposição significacional*³¹ que funciona bem em, pelo menos, dois níveis de interpretação.

Digamos que há um significado objetivo e outro sugerido, mas perfeitamente justificado na articulação sintagmática textual.

A repetição de tal procedimento em um mesmo texto e ao longo de sua obra concede uma nova dimensão de sentido a algumas palavras. Essas novas dimensões são setas que indicam para vários possíveis caminhos hermenêuticos que o leitor pode seguir. Tal procedimento evidencia o uso da *função poética* e da *função metalingüística* sempre tendo por alvo uma leitura de entrelinhas na qual predomina a atitude metaficcional.

³¹ Esta superposição consiste “en el empleo de una palabra o de un sintagma que mira hacia dos horizontes de significación lógica, por tanto, nada vagos definidos perfectamente los dos, y de modo inmediato en nuestra mente (y esto nos dice que no se trata de un símbolo disémico, en el que, por el contrario, uno de sus sentimientos es siempre irracional) ninguno es resultado de una ilusión” (Bousoño, 1976, p. 423).

1.4.3 Sobre o branco

Já em PCS, a cor branca aparece sugerindo silêncio. Ao final, percebemos que este, em Clarice, não é o silêncio do mundo sensível. Então, constatamos que ela trabalha a palavra, moldando seu sentido no decorrer do texto na articulação com as demais formas significantes. Erige um sentido específico, singular ao *branco*. Ao final da leitura, temos a noção de que o branco significa a introspecção absoluta do ser na vida interior ou, ainda, a simples ausência da **voz** criadora que teima em não se apresentar:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo começou a funcionar [...] as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (PCS, O Pai, p. 13)

O trecho acima é exemplar para o que chamaríamos, na linguagem coloquial, de “desligamento”. Entretanto, na obra o sentido da palavra é deslocado para fora do mundo objetivo. O branco é a introspecção total, é pura vida interior. O branco é o momento de olhar para dentro com tal intensidade, que neutraliza os sentidos que nos ligam ao mundo exterior e que nos dispersam de nossa realidade mais básica: o nada, o silêncio para onde vamos. O branco é olhar para dentro e procurar... (o quê? Algo que dê sentido à realidade e à existência). Mais adiante, segue agregando camadas (cascas) semânticas ao termo que intensificam a noção de silêncio:

Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. (PCS, p.17)

Se numa cadeia associativa ligamos o branco à mulher, e a mulher à galinha, como aquela que *só tem vida interior* (PCS, p. 17), será que é porque não tem **voz** em uma sociedade machista? Ou em um meio literário predominantemente masculino? Intensifica-se o sentido de branco como símbolo do silêncio ambíguo entre a introspecção (do criador) e a submissão (da mulher). De outra parte, o sentido do ovo como exteriorização ou forma para o pensamento poderá enfraquecer. Seria o ovo a palavra salvadora, a forma perfeita que nunca se mostra ou o silêncio? Poderá ser também o que está antes da palavra.

*Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não **entornar o silêncio do ovo**. [...] Você é **perfeito** ovo. Você é **branco**. – A você dedico o começo. À você dedico a primeira vez. (O ovo e a galinha, p. 47)*

1.4.4 Sobre vida interior e senso de realidade

Ademais, as expressões *senso de realidade*, *o sonho* e *o devaneio*, também estão compondo as camadas semânticas desse mesmo **branco**, que, afinal, não é negativo em Clarice. É o branco-ovo. O branco, então, é **o estado que antecede a chegada da voz ou do ovo que vem de dentro**. Em *O ovo e a galinha*, após detalhar as qualidades do branco do ovo, a narradora afirma:

*O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho **inatingível** [!] da galinha [...] A galinha vive como em sonho. Não tem **senso de realidade**. Todo o susto da galinha é porque estão interrompendo o seu **devaneio**. [...] O mal desconhecido da galinha é o ovo. [...] A galinha [...] para falar a verdade só tem **vida interior**. A nossa visão da vida interior é o que chamamos de **galinha**. (idem, p. 49, grifos nossos)*

Fica-nos a noção de ovo como forma idealizada do pensamento. *Se é que há pensamento; não há; há o ovo; já que ninguém é capaz de ver o ovo* (op.cit., p. 46). Podemos interpretá-lo também como o produto literário resultante do pensamento (*Ele é um dom*) ou do exercício profundo de uma vida interior (*De ovo em ovo chega-se a Deus*), se estendermos ao máximo a idéia de ovo como pensamento e forçarmos um ponto de vista no qual *o Deus* da escritura bíblica é resultante de literatura.

*o ovo é uma coisa **suspensa**. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou em baixo do ovo. [...] O ovo é uma **exteriorização**. (idem, p. 47, grifos nossos)*

Certamente, esse ovo pode ser interpretado como pensamento, porque mais uma vez Clarice revela-nos sua natureza imaterial: *é uma coisa suspensa, nunca pousou*. O adjetivo *suspensa* sugere ausência de gravidade e o verbo *pousar* remete a algo alado. Um adágio popular resolveria a fórmula: “O

pensamento voa”. Logo, o ovo é a coisa que não chega até a palavra, a forma perfeita, pois, *quando pousa não foi ele, foi uma coisa que ficou embaixo do ovo*. Está aqui, novamente, a revelação da reflexão sobre o ato criador da literatura. Metalinguagem nos moldes das definições apresentadas na introdução.

Na seqüência do mesmo conto, a narradora refere-se a si mesma (primeira pessoa) e, analogamente, aos estados já definidos como próprios da galinha (sonho, senso de realidade), os atribui a si mesma:

Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso de realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas. (idem, p. 52, grifos nossos)

A narradora, ao colocar-se em analogia de circunstâncias com a galinha, insere o aspecto metaficcional, pois aquele que narra também *não tem senso de realidade*. Revelação tipicamente metaficcional, ainda que sutil.

Desse modo, Clarice constrói um novo sentido para a palavra *ovo* tomando por base uma analogia entre os atributos físicos do referente e as características de algo que não tem materialidade alguma: a imaginação, o pensamento, a iluminação criativa. *Ovo* como metáfora ou como linguagem simbólica de um estado indispensável para o ato criativo que é o *estado galinha* que antecede o surgimento do ovo.

Com isso, subverte a expressão pejorativa e acusatória de “falta de senso de realidade”, tornando-a positiva no sentido niilista³². Ao redefinir o branco, o ovo e a galinha, inverte conceitos, oxigena velhas concepções e, ao mesmo tempo, faz-nos refletir sobre um tipo de arte que se pretendia puramente realista e que revela de modo brilhante seu fingimento ou sua falsidade.

³² Referimo-nos ao niilismo “bom” ou autêntico. Este é um niilismo ativo e consiste em destruir um sistema de valores daquele niilismo passivo tradicional. “O niilismo dos espíritos fortes põe um ponto final no niilismo débil do pessimismo, do historicismo do afã de compreender tudo, da idéia de que tudo é vão” (Mora, 1998).

1.4.5 O Sentido do *Segredo*

O **segredo** é uma forma verbal para designar aquilo que não pode ser exteriorizado pelo simples fato de que não pode ser partilhado com ninguém.

Na narrativa de Clarice, a imaginação poderá aparecer nos sinônimos “invenção”, “mentira” e “mal”. A partir dessa concepção negativa que a menina Joana fazia sobre sua própria capacidade de “inventar” – *Eu posso tudo* –, fruto do incidente com a tia, é que se constrói um novo significado para a palavra **segredo**. O segredo passa então a ser aquilo que não pode ser verbalizado, sob pena do escândalo, pelo fato de não possuir uma forma adequada.

Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está ainda muito fundo dentro de mim. (PCS, O banho, p. 69)

Sobre essa técnica de modificar ou agregar significados em palavra comuns, a partir da articulação poética da narrativa, ingressamos de novo na **metalinguagem literária**. É a personagem quem sofre uma angústia que geralmente é do narrador. A menina Joana, após roubar um livro, não vê o mal no roubo porque não sente medo.

Joana – Sim roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
A tia – Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
Joana – Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste. (PCS, p. 50)

Há uma inadequação de natureza moral entre os códigos de comportamento social aceitos pelos adultos e os da menina. Tal inadequação corresponde, na linguagem, à ausência da forma verbal para expressar o sentimento. Pelas conseqüências advindas disso é melhor calar. A solução é o segredo. O que há de mais original e verdadeiro precisa do segredo ou de uma forma adequada para ser externado.

2. Forma problematizada no tema e na prática narrativa

A primazia da linguagem em Clarice confirma-se de dois modos: é trabalhada na ficção como motivo ou tema e no âmbito formal da narrativa como

opção estética. Como tema, trazemos o exemplo de Joana-menina, que não encontra palavras para dizer o que sente. Como opção estética, podemos mencionar os narradores de Clarice que partilham com o leitor as incertezas sobre a forma adequada para uma idéia, um sentimento, bem como as suas escolhas narrativas. O narrador de *A Hora da Estrela* é o mais explícito nesse aspecto.

A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. [...] Assim é que experimentarei contra meus hábitos uma história com começo, meio e gran finale seguido de silêncio e de chuva caindo. (HE, p. 11 e 13)

O conflito com as formas verbais está presente tanto no mundo ficcional (com as personagens) quanto na matéria narrativa (circunstâncias do narrador) e, nesse caso, repercute em seu efeito no público. Efeitos que provocam um estranhamento no leitor e que, não raro, definem suas obras como **difíceis, herméticas**. Com isso, reduz-se, afunila-se o contingente de público leitor para esse tipo de obra, pois, do ponto de vista do repertório, surge a dificuldade em reconhecer o belo no novo. Sem contar que a dificuldade muitas vezes é praticamente insuperável para um tipo de público que não seja minimamente cultivado em filosofia (existencial ou da linguagem), em teoria literária ou narrativa. Vale dizer, que não reconheça o procedimento metalingüístico ou metaficcional.

2.1 A linguagem cotidiana ficcional como tema

Joana e Virgínia, personagens dos seus dois primeiros romances³³, têm problemas para verbalizar e exteriorizar sentimentos, sensações e percepções. Nesse sentido, a dificuldade da linguagem cotidiana é abordada a partir das personagens com relação ao seu meio ficcional que, muito provavelmente, é um ambiente realista (ou aquilo que o senso comum espera das convenções sociais). Isto causa um descompasso na relação da personagem com o seu meio ficcional. E, assim, o identificaremos como tema. Como se dá isso?

³³ Não estamos seguros de que possam ser assim definidos, em razão da falta de características próprias ao gênero.

Joana-menina, por exemplo, no capítulo intitulado *O Pai*, expressava-se através de formas poéticas para comunicar um entendimento do mundo que a cercava. Os versos que fazia para o pai nem sempre eram entendidos. Sem falar nas outras tentativas frustradas de verbalizar pensamentos. Joana diz ao pai:

*As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas
mas eu não vi.*

Ou ainda:

*Vi uma nuvem pequena
Coitada da minhoca
Acho que ela não viu. (PCS, p. 14)*

É a narrativa abordando o problema da linguagem oral (poética) no contexto da ficção. Clarice cria na linguagem poética natural da criança a forma para um pensamento ou entendimento da realidade. Que percebe Joana? A impossibilidade da onipresença (estar), mas não da onisciência (saber) do homem sobre o curso natural das coisas no mundo.

Joana menina, geralmente, malogra no seu intento de comunicar essa realidade percebida. Não chegamos a saber se o pai realmente a entende, ou se é apenas condescendente com a menina ao elogiá-la pelo verso.

O impasse da linguagem em Joana era tão forte, que ela *sabia que o melhor era mesmo calar*. (Aqui a razão do segredo) *Por isso só falava tolices com as pessoas. Tudo o que mais valia ela não podia contar*. É possível associar esse *tudo o que mais valia* de Joana ao *segredo* de Virgínia. Porém, Joana formula pensamentos completos, enquanto Virgínia não conseguia completá-los:

... às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam ao meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer. (O Lustre, p. 28)

Enquanto crescia, as circunstâncias cerravam-se ainda mais para a comunicação com aqueles que a cercavam. Não conseguia fazer pontes comunicativas até os outros e então era o escândalo. Joana olha pela janela, durante o estudo de matemática (disciplina das certezas), e vê uma *única verdade*

que não poderia revelar ao professor. E conclui: *sabia que não poderia dizer àquele homem, abordando-o, sem que ele fugisse de mim, a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo* (PCS, p. 21).

Seu temor em falar exteriorizar ou dar forma ao pensamento está claro nesta passagem do capítulo intitulado *O dia de Joana*, em PCS, da qual podemos depreender que estão tematizadas, paradoxalmente, a precariedade e a força da linguagem:

É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo.(PCS, p. 21)

Às vezes, as palavras saíam-lhe sem passar pelo filtro de que necessitamos para dar forma aos pensamentos na linguagem pragmática, isto é, o código adequado para contatar à realidade externa. Não será demais repetir que os trechos que citamos são exercícios explícitos de metalinguagem.

Na verdade, os pensamentos de Joana menina são pensamentos profundos e inquietantes. Disputam no espaço da *vida interior* da menina não só a reflexão, mas também a imaginação criadora. Joana, a exemplo de Virgínia, também sabe *inventar*. Porém, tem consciência de que está à espera da voz:

... mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? Nada posso dizer ainda dentro da forma. Tudo o que possuo está muito fundo dentro de mim. (PCS, p. 69)

Do que foi dito a respeito do contexto ficcional e da linguagem da menina com o pai (a forma que Joana elegeu para partilhar com o pai um entendimento sobre uma realidade), intuímos um certo “ruído” por não ser a linguagem cotidiana por ele esperada.

Em movimento análogo, só que em direção oposta, repete-se no leitor a mesma impressão dos interlocutores da personagem Joana. E estabelece-se fora do contexto ficcional (no contexto da leitura) a problematização da linguagem literária que foge ao código esperado pelo público leitor. Acontece a quebra de expectativa, o estranhamento, mas com muita articulação lógica no

campo semântico. Enquanto no mundo ficcional o estranhamento fica sem solução para as personagens, no contexto da leitura resta ao estudioso a alternativa da pesquisa semântica e da conexão de significações poéticas abrindo para novas realidades.

2.2 A linguagem do narrador

Referindo-nos à linguagem da narrativa para o leitor, que também não é a esperada, uma vez que foge dos padrões usuais, a escritura clariceana, em uma primeira leitura, reproduz o *estranhamento*³⁴ no leitor. Nesse aspecto, configura-se uma verdadeira revolução formal de Clarice, que insere outros códigos, ou seja, não o convencional utilizado à época, nem o esperado pelo público.

Há uma estética da recepção, uma poética inclusa, na obra claricena na qual consta, inclusive, a sugestão da autora de que a aproximação a seus textos devem ocorrer bem *devagar, lenta, gradual e penosamente*. Esse gesto é tipicamente metalingüístico. E o tema repete-se ao longo de outros textos.

Como podemos ver, não é apenas Joana que tem “problemas” com a forma adequada a um pensamento ou a uma impressão. No conto os *Desastres de Sofia*, e de uma perspectiva da rememoração da infância, a preocupação com a linguagem persiste para a narradora (em primeira pessoa) já adulta. Frequentemente, ela duvida da forma dada ao pensamento:

*Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem
e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo
cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito.
(Os desastres de Sofia)³⁵*

A certeza de que, às vezes, não há forma lingüística possível ou adequada para certos pensamentos perpassa muitos textos de Clarice. Em *Água*

³⁴ Utilizamos o termo *estranhamento* em substituição a *ruído*, porque neste particular não se refere a uma simples comunicação de pensamento, mas sim de um efeito no leitor. Efeito estético importante na arte, conforme já mencionou Chklovski (1973).

³⁵ Lispector, 1999-B, p.12.

Viva, a narradora alerta o destinatário-leitor : *O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa* (op.cit, p.18). Em outros momentos, chega a suscitar a impressão de que sua razão de viver é a busca da palavra-coisa: *Um dia depois de falar enfim, ainda terei do que viver?* (PCS, p. 69). Pois *enxergava alguma coisa mas não conseguiria dizê-la ou pensá-la sequer tão diluída achava-se a imagem na escuridão do seu corpo* (PCS, p.174).

2.3 Técnica narrativa

Sobre esse aspecto de revolução formal, devemos dizer que não apenas uma linguagem mais poética em um gênero monopolizado pela prosa realista, o romance, como também o ponto de vista ou **foco narrativo** compuseram os índices da singularidade da escritura clariceana.

A opção da autora por colocar em uma personagem infantil preocupações existenciais e filosóficas é de uma agudeza interessante como recurso estético. Ao mesmo tempo, causa impacto no leitor, que demora a reconhecer a natureza das percepções de Joana. Ao observar a realidade externa, Joana-menina entende a precariedade da percepção sensorial para abarcar a realidade. Sempre deixamos de ver algo. Ou a minhoca ou a nuvem, Joana sempre deixará de ver alguma coisa que está acontecendo neste exato momento, agora, já.

No entanto, isto não a impede de **saber** que, mesmo o que ela não **vê**, segue acontecendo no mundo e no *pingo do tempo* (que atraia tanto Joana quanto Macabéa). A distinção entre o ver e o saber faz, assim, uma grande diferença no pensamento de Joana-menina. Saber, mais que ver, é o que a diferencia da minhoca e das *galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer* (idem, PCS).

A técnica narrativa de Clarice consiste em situar o foco narrativo no mundo interior da personagem (vale para os dois primeiros romances), em usar a voz da própria menina como recurso de linguagem para causar o estranhamento necessário e o esforço saudável do leitor para suas abordagens. Em um **primeiro plano**, as preocupações de Joana são de natureza existencial. Ela trata, entre

outras coisas, da falta de consciência das pessoas sobre uma realidade menos visível. Não é direta e, dessa forma, está depositando na linguagem literária ficcional-poética a missão de trabalhar temas que estariam muito mais confortáveis em textos teóricos ou puramente filosóficos, nos quais também seriam apenas mais um, sem causar um saudável **estremecimento**³⁶ no leitor avisado. No entanto, em um segundo plano ou em uma estrutura mais profunda da narrativa, descobrimos que as questões da linguagem predominam.

De certo modo, nosso juízo de valor sobre um romance depende de nossa percepção de seu ponto de vista. Este, além de condicionar a avaliação de um romance, articula-se com o modo como o autor ou/e narrador vê as coisas e o mundo. Por isso, se o foco narrativo, ao colocar seu ângulo de visão na vida interior da personagem e ao selecionar suas preocupações, elege uma personagem que tem relação direta com a linguagem e com as formas verbais para contatar o mundo exterior, não podemos ignorar tal fato. Nesse caso, além de ser uma opção estética pouco comum à época, é também uma opção ética. Entendemos assim porque nos parece que Clarice, sendo escritora de ficção, mantém-se fiel ao âmbito estético por acreditar que a arte pode tematizar a própria arte. Parece crer que um artista não precisa sair de seu mundo estético para falar de suas convicções sobre seu ofício. No caso da literatura, tal aspecto é metalinguagem e metaliteratura.

Clarice é uma escritora de literatura. Não é crítica nem teórica de literatura, mas tem uma opinião que vem da experiência criadora e a expressa deste mesmo lugar e na forma que lhe é mais íntima: ficcionalmente.

Acreditamos que esse procedimento também caracteriza uma postura metaficcional. Como diz Massaud Moisés, o ponto de vista é uma “espécie de máscara utilizada pela imaginação para livremente criar o universo narrativo” paralelo ao universo físico. Contudo, esse mesmo “ponto de vista” serve, a um só tempo, para esconder e revelar: “o disfarce permite a insubmissa eclosão dos conteúdos profundos da mente do ficcionista, desenvolvidos por meio da imaginação ou nela sedimentados, assim extravasando percepções que não

³⁶ Outro símbolo positivo em Clarice.

veriam a luz do dia se o escritor pusesse em cena o ‘eu-civil’ em uma autobiografia” (Moisés, 1999, p. 407-415).

Sabemos que a escritura de Clarice é bastante polissêmica e aberta. Por isso, pode acolher várias interpretações, como, por exemplo, a de que Joana simboliza, entre outras possibilidades, um inevitável estado do artista, anterior à criação ou anterior à chegada da voz, no qual ele humildemente percebe a pobreza de seus recursos sensíveis e lingüísticos para apreender uma realidade que não se mostra tão facilmente. A necessidade de saber e entender o seu próprio papel ou sua missão, conforme ele conceba o ato de criar.

Pensado sob esse aspecto, e remetendo-nos ao proposto no item 2 (sobre forma verbal como tema e estilo), é aceitável a conclusão de que tanto Virgínia quanto Joana sugerem-nos uma abordagem metaficcional, uma vez que, através das mesmas, trata-se de estágios inerentes ao processo criativo ao artista. Estes, por sua vez, geralmente são tratados apenas pela crítica ou pela teoria. Fortalecendo essa idéia, temos que ambos são narrados em terceira pessoa, o que funciona como um meio caminho entre o narrador onisciente e a primeira pessoa. Esse ponto de vista distingue uma personagem capaz de narrar que funciona como uma espécie de disfarce do autor, na medida em que este lhe concede o privilégio de enquadrar tudo na sua ótica pessoal.

3. O tom autobiográfico contribuindo para a metaficção

Não passa despercebida a quem já tenha lido alguns textos de Clarice uma espécie de nuance autobiográfica, especialmente no que concerne ao ato de criar. Várias entrevistas da escritora dão conta de que para ela escrever é uma missão, um fardo. Ademais, a questão da escolha do foco narrativo (já referida no item 5.3) contribui favoravelmente para nossa indicação. Criar é então um dilema e um tema para a escritura clariceana. Há uma espécie de poética da criação ou do fazer literário oriunda da experiência artística vivenciada que se mostra e que se oculta intervalarmente. Tal qual o *vaga-lume* (acende-apaga), a pescaria da *entrelinha* (a não-palavra) ou a metáfora da respiração (inspira-expira), o processo de construção de sua escritura é detalhadamente revelado ao

leitor. Todos os esforços de escrever lhe são desvelados. É um gesto de confiança e de humildade, mas antes de tudo mostra uma consciência sobre o ato em si. A criação ou o nascimento com todo o seu sofrimento e as suas dúvidas. Lembra um pouco o que Antonin Artaud um dia escreveu a Anaïs Nin:

Por vezes sinto que não escrevi, que descrevi os esforços de escrever, os esforços de nascer. (Artaud apud Lins, 1998, p. 90)

De qualquer modo, mesmo quando não trata diretamente da criação literária, que é o caso do narrador-personagem de *A Hora da Estrela* (escritor) trata da criação artística de um modo geral. É o caso de G.H, escultora, é o caso da narradora de *Água Viva*, pintora, mas sempre, no fundo, pairando a questão da palavra e da forma.

Nesse sentido, poderíamos dizer que é uma abordagem teórica feita no espaço da criação estética. A ficção pensa o fazer ficcional, fazendo teoria e ao mesmo tempo criando ficção. Portanto, metaficção.

Uma questão crítica sobre a originalidade dos pensamentos e das formas, às vezes, surge na narrativa. Por exemplo:

*Quer dizer que não imaginei. Sempre a mesma queda: nem o **mal** nem a imaginação. Na imaginação, que só ela tem a força do mal, apenas a visão engrandecida e transformada: sob ela a verdade impassível. Mente-se e cai-se na verdade. [...] Ela só veria o que já possuía dentro de si.* (PCS, O dia de Joana, p. 21, grifo nosso)

Neste ponto, também é inevitável a associação entre a citação acima e uma outra afirmação de Antonin Artaud:

*Toda **escolha** é inseparável de uma experiência calcada numa singularidade grávida de acontecimentos.* (Artaud apud Lins, op.cit., p. 128)

Com essas duas citações, podemos presumir que ambos têm consciência de que o poeta manifesta-se desde um espaço no qual não existe nem inocência nem neutralidade. A neutralidade seria a perfeição? A forma-ovo perfeita? Seria o ideal sempre buscado e nunca alcançado? Algo como um “grau-zero” da escritura (Barthes, 1971).

Nádia Gotlib lembra que, em crônica do Jornal do Brasil (1968), Clarice recorre a Fernando Pessoa (*Fernando Pessoa me ajudando...*) em uma evidente preocupação que trata da escritura e de suas implicações com as noções de fingimento e sinceridade. Clarice preocupava-se com a perda do que chama “intimidade secreta” (Gotlib, 1989).

4. Uma questão de estética

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.

(PCS, p. 18)

Longe do pensamento romântico ou clássico nos quais os valores de belo e bom são necessariamente dependentes, em Clarice insinua-se uma convicção de que o *mal* é criativo.

O *mal* é associado à violência de fera. Força contida que a fazia sentir-se um *animal perfeito*. Essas expressões, se pensadas em uma perspectiva da discussão teórico-estética, dão-nos a medida de uma atitude que acredita que o bom e o belo não são necessariamente dependentes, mas o contrário. Somente *por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação [...] Repugnava-lhe um dia deixar este animal solto.[...] Não, não – repetia-se ela –, é preciso não ter medo de criar* (PCS, p. 18).

Já nesse primeiro romance, em sua estréia no mundo literário, ficam os primeiros passos conscientes que a autora dá em direção ao romance que só publicaria anos mais tarde. Perfila-se uma conduta de coerência teórico-estética que aposta no mal, no feio, no repugnante, no antiestético, e que alcançaria o clímax em *A Paixão Segundo G.H.* com a radicalização desse processo.

A consciência do método e o controle da situação revela-se lá na sua origem, quando ela astutamente faz um recuo estratégico.

.... sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe um dia deixar este animal solto. Por medo talvez da falta de estética. [...] é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. (PCS, p.18)

Alguém que poderia julgá-la? A tia ou a crítica? Acreditamos que a leitura pode ser conduzida nos dois planos de interpretação e fazê-la sofrer. Ainda não era a hora. Era sua estréia no mundo literário. Porém, já estavam esboçadas nas sutilezas da narrativa definitivamente as marcas do seu estilo e de suas convicções estéticas. A repugnância e o fascínio que seriam os dois pólos motores de PSGH já estavam, 20 anos antes, em PCS.

Joana estremeceu arrepiada [...] Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. (PCS, p. 19)

O que chamaremos (por falta de outra expressão) de “estética do mal” confirma-se, entre outras passagens, nesta:

Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo [...] morna e quieta. (PCS, p. 19)

Nada disso é totalmente novo ou original; como já disse o narrador de *A Cartomante: A virtude é preguiçosa e avara; só o interesse é ativo e pródigo* (Assis, 1996). Confirmando uma aproximação de consciência estética, Machado surpreende-nos quando os antônimos esperados para fazer contraponto com *virtude* seriam maldade, vício, fraqueza, covardia; ele desconversa, obrigando-nos a perceber o jogo estético subjacente.

5. Entender a partir da arte

— — — ... estou procurando, estou procurando. [...] Estou tentando entender. [...] Entender é uma criação, meu único modo. (PSGH, p. 11 e 21)

Ao longo da produção literária de Clarice, podemos fisgar algumas evidências de que ela acredita no ato de escrever como forma de entender e pensar a realidade. Já no seu conto *A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais*, sobre a

protagonista quatrocentona carioca Carla de Souza e Santos, que *tinha medo de cantar bem* na aula de canto, diz o narrador:

... ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia intimar assim: pense! [...] Pôs-se então a olhar para dentro de si e realmente começaram a acontecer [...] Essa história de procurar a arte para entender só lhe ocorrera uma vez – depois mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem – estava desnorçada. (Lispector, 1988-B, p. 153, grifos nossos)

Já em *O Lustre*, um aspecto curioso da personagem Virgínia é que, apesar de sua incapacidade para o pensamento lógico, uma das únicas formas de ela entender a realidade era através da escrita nas cartas que escrevia para o irmão:

Escrevia longas cartas [...] às vezes de um só jato vívido e sombrio. Relia-as com agrado antes de enviá-las e parecia-lhe que eram verdadeiramente inspiradas, pois embora contassem a realidade ela não a enxergava no momento em que a suportara. Duvidava que fossem sinceras, pois o que sentia nunca fora tão harmonioso como o que relatava, mas sincopado e quase falso.[...] Passou a ter gosto vil e voluptuoso em escrevê-las. Relia-as e chorava mesmo como se chorasse alguém que não ela própria. Como era insuportável essa nova sensação que a arrebatava ansiada, mesquinha, deleitada. Entre as cartas o que sentia era sufocante e poeirento, irrespirável, numa rajada de areia e ruídos estridentes. (O Lustre, p. 76 e 77)

O exercício de compreensão de si e do mundo através da arte ou da escrita propriamente dita é um tema recorrente na obra de Clarice (fato que pode levar-nos a crer em um dado autobiográfico). O que ela mostra, no entanto, é que o movimento de olhar para dentro deve ser seguido pelas condições de poder expressar o que foi visto em profundidade. A linguagem e os meios de expressão dos quais Virgínia não dispunha levaram-na ao isolamento e ao silêncio, ao **branco**. Cor que aliás, de tão usada que é por Clarice, mereceria um estudo de sua simbologia. Por ora, nós a interpretamos como o silêncio ou a falta da linguagem adequada para exteriorização da experiência vivida pelo poeta. O próprio branco da página de Mallarmé ou *el blanco* ambíguo de Octavio Paz, que tanto pode ser o silêncio quanto o alvo almejado ou a ser alvejado (Campos, 1986).

Ela própria afirma, em entrevista, que a escrita antecipa-se à idéia, porque a idéia era descoberta por ela através da expressão verbal desencadeada, que guiava seu pensamento conforme o jorro de frases lhe era “ditado”. *Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras [...] escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever.*(Lispector, 1988, p. 292)

Outra personagem que merece destaque como evidência do processo de conhecimento através da escritura é a protagonista-narradora do conto Os desastres de Sofia no livro *A Legião Estrangeira*. Vale a pena repetir a passagem, porque ela é emblemática e ilustra muito bem o que queremos reiterar: a personagem Sofia narra a partir da memória e, no momento mesmo em que narra, continua tentando entender e delimitar uma realidade fugidia e proteiforme. A narradora compreende que a atitude que imaginou original e livre, na verdade, *obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem – aqueles ruins que roem as unhas de espanto –, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo*. Na seqüência, a narradora duvida de sua própria palavra (embate entre linguagem e pensamento, conforme já citamos na página 52 de outro ângulo).

Não talvez não seja isso. As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito.(Lispector, 1999-B, p. 12)

6. De volta à radical problematização da linguagem

Conforme já vimos no item 1.1, o grande paradoxo semântico da linguagem – *ter de dizer e não ser a coisa* é a terrível missão da palavra – parece constituir-se no maior e mais importante desafio de Clarice e também o mais antigo problema da filosofia da linguagem.³⁷

³⁷ Segundo Grelling, todas as expressões podem ser classificadas em dois tipos: as que se referem a si mesmas e as que não se referem a si mesmas – antológicas (polissilábico) e heterológicas (escrito com tinta vermelha quando não está escrito com tinta vermelha), (Mora, 1998).

A verbalização dos estágios e dos níveis de consciência individual, a *descrição* das zonas freqüentadas pelo *espírito* do artista de tal modo que o acontecimento “seja de novo”, isto é, que seja para o leitor o que foi para o escritor ou o mais próximo possível.

A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p.176, grifo nosso)

Clarice não quer da linguagem apenas a narração dos **fatos**, e sim a sua repercussão. Ela impõe ao relato a missão medonha de repetir no leitor a experiência, o sentimento e as sensações da personagem ou personagem-narrador. Como lembra Benedito Nunes, parodiando Clarice:

Viver não é relatável: o momento da vivência, instantâneo, escapa à palavra que o expressa. Viver não é vivível: a narrativa, enlace discursivo de significações, recria aquilo que se quis reproduzir. E como reproduzir o instante de êxtase, mudo, sem palavras, que remonta a um mundo não verbalizável? (Nunes, 1988)

Seguindo ainda sua linha de raciocínio, chegamos ao ponto em que o abismo que existe entre a experiência em si e a palavra que lhe dá sentido é medonho. E que a pura entrega ao imaginário cairia em uma verbalização irredutível à experiência, falseando-a. É missão da obra de Clarice, como de todo poeta, fazer a intersecção temporária entre um mundo pré-verbal e o mundo real. Sendo o mundo pré-verbal – “atrás do pensamento”, da “vida interior” – o mundo individual do artista e o mundo real o da criação, este deve repetir o movimento que a originou, porém no leitor; depois, é devolvê-lo à realidade um pouco mais reconciliado com o mundo. Talvez por isso, a narradora G.H. opte por dizer:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. [...] Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. (Lispector, 1998, p. 21).

A busca de Clarice é o partilhamento de uma visão (poderia usar qualquer outro dos sentidos, como, por exemplo, o olfato ou o sabor). Não me refiro à visão literalmente, pois parece-nos o mais enganador dos sentidos.

Quando se vê o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. (AV, p. 94)

Está claro que este “ver” sugerido por Clarice não se trata do sentido da visão ocular, em função da ausência da forma e a inefabilidade do visto. Ela diz, por exemplo, que o *olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo (O ovo e a galinha, p. 46)*. Olhar é só o começo. Depois é ser e fazer ser de novo.

Ser implica não dizer como: apenas ser ou não. A literatura tem como uma de suas razões – talvez a mais importante – levar o homem a freqüentar ou vislumbrar outras realidades, para além do abismo da linguagem. A obra de Clarice tenta superar esse abismo através do “choque” e dos silêncios. Ela estende uma ponte por sobre o abismo, mas o vislumbre é intermitente e fragmentário e só se recompõe pelas categorias mentais do leitor.

Se atingíssemos um estágio de apreensão totalmente cognoscível, dispensaríamos a linguagem verbal e a necessidade de literatura. Ficaríamos com o **silêncio**. Então, o **branco** da página já não seria motivo de angústia para o poeta. A palavra seria inútil. É exatamente da eterna tentativa de ultrapassar os limites da linguagem que se faz a escritura de Clarice, assim como de todo poeta, porém, para ela, esse impasse é o próprio assunto e um dos motivos da obra. Com isso, fica patente a questão da metalinguagem, da metaliteratura, da metaficção. Uma auto-reflexão que se assemelha a uma autofagia, qual a serpente que morde o próprio rabo.

Temos, então, a obra literária pensando a linguagem e o fazer literários, a autora diante da página em branco, na solidão da gestação da obra, registrando a angústia da mudez, tentando falar a palavra que ainda não existe e terá de se fazer ouvir. O impasse, a dúvida, a negativa até a escolha da palavra certa. *Pescaria* infinita em busca da palavra que não minta. Clarice sempre faz metalinguagem literária e coloca-nos no centro do ser da própria literatura: *Um*

dia depois de falar ainda terei do que viver? Esta não é a pergunta que a literatura faria a si mesma, se pudesse?

Podemos afirmar que, com a adoção de uma técnica metalingüística, a autora possibilita a revelação de uma poética do fazer literário como ato criador que se abre tanto para uma **subjetividade** quanto para uma **objetividade**, daí a riqueza e a multiplicidade de leituras possíveis de seus textos. Quando falamos em **subjetividade**, estamos referindo-nos a uma leitura que se retira da imanência do texto e que aparentemente se coloca como secundária no plano da narrativa.

Ainda com relação ao que entendemos por **subjetividade**, por ser um aspecto da individualidade do artista que o enquadra no coletivo, podemos destacar a postura do mesmo diante da realidade que o circunda e que lhe diz respeito, uma vez que o autor em muito se revela através de sua criação ficcional. Esse ponto de conexão, embora pareça mais longo ou não-pertinente, o fazemos pela via temática, pois o tema que muitas vezes estabelece um vínculo imediato com algum discurso que em outras obras é facilmente identificável (social, político, ideológico, feminista, intimista, etc.) na obra de Clarice não se mostra tão facilmente. Acreditamos que seria ingenuidade classificá-la, ou “engavetar” (essa metáfora já gasta do mundo acadêmico), sem que ficassem sobrando alguns fios indicando para outra direção, para outra “coisa”, e apenas isso já seria suficiente para nos roubar completamente a tranquilidade da consciência e para nos deixar um sabor acre depois de pronunciada a palavra. Ainda que muitos ensaios já tenham sido escritos com argumentos válidos sobre as posturas ideológicas e sociais de Clarice, preferimos valorizar a abertura ampla de possibilidades para modos vários de aproximação a seu texto, sem nunca esquecer que é a partir da palavra, da linguagem e pela linguagem que podemos fazê-lo. Se tivéssemos que indicar um tema e um discurso que perpassa sua obra, diríamos que é o tema da busca da liberdade do homem como *ser* reconciliado com o mundo e consigo mesmo (o que levaria à identificação de um discurso filosófico) e um discurso que se contrapõe ao modelo tradicional de representação em literatura. Pode ser tomado como teórico-literário sobre o fazer narrativo que se bifurca em metaficcional e metalingüístico. Ela pensa e questiona o próprio ato no momento

mesmo da criação e a partir do espaço da criação. Ou seja, Clarice não escreve um texto teórico para dizer o que muitos já disseram sobre a impossibilidade de a linguagem ser aquilo que já passou (a ação narrada), aquilo que na verdade pertence ao **passado** (tudo o que se narra pertence ao passado), aquilo que na verdade é uma experiência individual e única da memória e da imaginação.

Quanto ao que chamamos de **objetividade** e que, de certa forma, é também um outro tema de Clarice, diz respeito à efetiva inserção de novas técnicas narrativas. No nível a que nos referimos, a objetividade estará sempre vinculada às escolhas que são feitas pelo escritor para o seu narrador: pessoa, ponto de vista da narração, participação ou não do mesmo na trama, tempo, lugar, enfim, a escolha da palavra certa para a “coisa” a ser contada. Na maioria dos textos ficcionais, o leitor não participa desse processo, que é anterior e também simultâneo à escritura, pois o escritor suporta-o na sua solidão sem partilhá-lo com o seu público. Em Clarice, essa matéria é constituinte da própria ficção, é assunto, é problema do narrador – entidade da ficção – e não apenas do escritor.

A materialização, a concretização ou a **objetivação** dessa etapa no texto ficcional, que é afinal o ato da criação em si, Clarice Lispector também o partilha com o seu leitor. Ato de amor ou necessidade de aproximação, busca de sentimento análogo, enfim, para este trabalho o relevante é o aspecto que remete para, no mínimo, três concepções teóricas: uma que considera o leitor como parte integrante e necessária da razão de ser do próprio texto (Estética da Recepção); outra que aponta para as reflexões sobre a própria linguagem em suas possibilidades e suas precariedades (metalinguagem) e uma última que pensa a própria ficção, ou seja, o ato de ficcionar (metaficção).

Esse procedimento artístico-literário, além de nos dar a medida exata da posição de Clarice Lispector no panorama literário da sua época, leva-nos a entender que as questões teóricas também devem ser avaliadas e, principalmente, a partir do espaço da criação estética. De alguma maneira, ela aproxima o espaço epistemológico do da criação estética, apesar dos antagonismos que lhes são natos, ao colocá-los em mesmo texto. No entanto, o paradoxo é o seu combustível. O paradoxo é a própria linguagem que tem a missão ciclópica de dizer o indizível.

Para o leitor de suas obras, tudo começa com uma interrogação que, se fôssemos verbalizar, seria: “Mas do que é mesmo que ela está falando?” e o passo seguinte será decisivo para ingressar no mundo Clarice ou negá-lo, mas mesmo aqueles que temem o desconhecido, o irregular de sua prosa, já estão presos pelo laço invisível de fascínio que provoca sua literatura. Clarice reintroduz o estremecimento no leitor, a inquietação, a troca de posição na confortável poltrona de leitura. O leitor que aceitar o jogo sabe que essa literatura não o projeta para fora de si mesmo, nem o conduz a cômodos despreendimentos com relação ao “outro”. Antes, pelo contrário, obriga-o a imobilizar o passo em pleno ar. Assim, afunda o pé no seu próprio conteúdo. O movimento é primeiro endógeno. Por isso, talvez, os textos de Clarice tenham tão poucos “fatos”. Para ela, o fato passa a ter valor na repercussão.

UN TAL JULIO

1. Menino a bico de pena

*Como conhecer jamais o menino?
O que conheço dele é sua situação.
(Lispector, Menino a bico de pena, 1996).*

O ingresso de Julio Cortázar no mundo literário ocorreu com uma repercussão que poderíamos adjetivar de discreta. Sua primeira publicação, *Presencia* (1938, poemas), não teve grande atenção da crítica, mas também não sofreu rejeições manifestas.

Casa tomada (1946) foi seu primeiro conto publicado na revista *Los anales de Buenos Aires* e, em seguida, integrou o seu primeiro livro de contos: *Bestiario* (1951). No período compreendido entre a sua primeira publicação em prosa e aquela que foi considerada sua obra maior (*Rayuela*, 1963), há um espaço de quase 20 anos. O aparecimento de *Rayuela* provocou um efeito sísmico no meio literário de língua espanhola; movimentou até os alicerces das convicções e dos preconceitos de escritores, críticos e leitores. Exigiu um novo olhar e uma nova maneira de pensar sobre os meios e os fins da arte de narrar e estendeu as fronteiras dos gêneros até limites impensáveis. Podemos dizer que, em termos formais, a narrativa de Cortázar foi inédita e inusitada, não apenas em *Rayuela*, mas também nos seus contos e na produção crítica. Nesta, por vezes, parece que ele abre mão do distanciamento científico da análise para assumir lucidamente o caráter subjetivo a que está sujeita qualquer crítica. Por outro lado, *Rayuela* parece conter a filosofia de toda a sua criação.

Sua produção literária é extensa, como podemos ver na cronologia (ANEXO D), e inclui muitas obras críticas que não chegamos a registrar por não ser o objeto central de nosso interesse. Contudo, sobre sua produção crítica, podemos equacionar uma observação semelhante à de sua produção ficcional no que tange aos limites de gêneros.

Os limites entre ficção e realidade são diminuídos pela flexibilidade que o autor impõe aos textos críticos, no que diz respeito à linguagem adotada. Utiliza-se, em alguns casos, de imagens próprias da linguagem literária ou criativa para abordagens que são do domínio da teoria ou da crítica – *coágulo, bloque, abrir ventanas, mis cuentos son como cocos que me caen por la cabeza y voy echándolos en un canasto*. Além disso, geralmente, suas teorias estão apoiadas na experiência pessoal.

A recíproca é verdadeira com relação a seus textos ficcionais. Os limites destes invadem o âmbito teórico. Porém, é pela via temática, pelas incursões dos seus narradores e pela composição estrutural da narrativa que se estendem as questões epistemológicas na ficção de Cortázar, sem, contudo, abrir mão de uma linguagem tipicamente literária.

Como sabemos, o discurso científico caracteriza-se por uma linguagem mais rígida, mais exigente no sentido da transparência, o que lhe pode conferir uma certa aridez. A teoria e a crítica literária, por pertença de domínio, costumam ser nele inseridas. Estudo científico cujo objeto de interesse é a linguagem literária ou a literatura como um todo, uma das especificidades ontológicas dessas disciplinas é a metalinguagem, ou seja, a linguagem sobre a linguagem.

Com Cortázar, a ficção toma para si muitos dos temas da teoria e da crítica que, por estarem fora do espaço próprio da metalinguagem (crítica literária e teoria), deslizam para o aspecto que nos interessa neste trabalho.

Como já expusemos na introdução, os temas que consideramos de natureza metalingüística são aqueles que circulam no texto ficcional, explícita ou tacitamente, e que dizem respeito à própria literatura em seus múltiplos aspectos: poético, ficcional, narrativo, de perspectiva, etc. Para relembrar, é o procedimento que, a partir das estratégias, suscita no espaço estético da narrativa ficcional a ativação de certos códigos técnicos-narrativos (referências sobre a ordenação do

tempo, focalizações, etc.), de crítica ou ainda de intertextualidade. Concretizações textuais que chamamos **metaficção literária**.

A liberdade formal presente em Cortázar é um aspecto de suma relevância para nossas discussões teóricas, além de ser bastante referida como característica da criação cortazariana. Sua luta pela liberdade renovadora e criativa é bastante registrada pela crítica e por seus exegetas – *perseguidores*³⁸ – e por ele próprio (...*voy a seguir viviendo en plena libertad, en mi terreno fantástico, en mi terreno lúdico* – Prego, 2000, p.7). Liberdade para revolucionar os paradigmas literários, para lutar contra "la gran costumbre".

Libertad para violar las normas establecidas de la escritura y de la estructura narrativas, para reemplazar el orden convencional del relato por un orden soterrado que tiene el semblante del desorden, para revolucionar el punto de vista del narrador, el tiempo narrativo, la psicología del los personajes, la organización espacial de la historia su ilación. (Llosa, 1994)

Uma constante em suas obras é a luta contra o pragmatismo na arte, contra o excesso de convencionalismo, contra a solenidade inútil. Temos razão para crer que Cortázar cria a figura-personagem do cronópio como metáfora do espírito livre de convenções. Na forma como apreendemos essa idéia, esse espírito, seria fator necessário e determinante para acesso à criação artística mais elevada. Porém, um cronópio não é uma ser inteiro; é um estado ou um modo de ser. Tanto que o seu perfil somente se delineia em oposição a outras duas figuras: os *famas* e as *esperanças*.³⁹ Mais adiante, ampliaremos tal questão.

Isto serve tanto como filosofia de vida, como também para as leis que regem o mundo literário. Lutar sempre contra *la quitina*, contra a rigidez. *Desiscribir la novela, destruir la literatura, quebrar los hábitos, desadornar las palabras, escribir mal*, etc., é o que pregava Morelli em *Rayuela*. Como lembra Vargas Llosa,

³⁸ O termo é utilizado pelo próprio narrador de *Los pasos en las huellas*, referindo-se ao ofício de analista, exegeta, crítico ou aficionado em um determinado autor ou obra literária. Nós o adotaremos, oportunamente, nesse mesmo sentido.

³⁹ A definição completa desses seres só é possível apreender no total da obra ficcional e crítica de Cortázar, pois é ao longo do conjunto da obra que ele vai dando características, hábitos, preferências, etc., dos mesmos. Antes da publicação de "Historias de Cronopios y Famas", em 1952, ele já havia publicado o texto "Louis Enormíssimo Cronópio", com o que, cronologicamente, o primeiro cronópio foi Louis Armstrong. Em nota de rodapé, feita 15 anos depois da primeira publicação, ele afirma que a reedição justifica-se, já que Louis é um cronópio verificável e que o texto o "enternece muito e que **Narciso**, etc." – Declarada adesão de identidade – (Cortázar, 1993, p. 215, grifo nosso).

essas manifestações são metáforas de algo muito simples: a literatura asfixia-se por excesso de convencionalismo e seriedade. É preciso purgá-la de retórica e de lugares-comuns, devolver-lhe a novidade, a graça, a insolência e a liberdade (Llosa, 1994, p.18).

Essa atitude de rechaço perante a literatura institucionalizada, que está presente em seus textos ficcionais e críticos, passa inevitavelmente pelo lúdico, uma constante em sua obra. A consciência que Cortázar tinha da função do ludismo na literatura leva-nos, de uma maneira quase mágica, a pensar na questão da forma. Ele crê no lúdico:

*... entendido como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita el mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de **invención combinatoria**, está creando continuamente **formas nuevas**.* (Cortázar apud Prego, op. cit., p.4, grifos nossos)

O ludismo e o humor são constantes de sua obra e a imagem de um menino brincando, descobrindo, permeia quase toda sua criação (haja vista o título de sua obra máxima – *Jogo da Amarelinha*).⁴⁰ A associação do ludismo ou do humor às alternativas combinatorias lembra-nos o jogo e, ao mesmo tempo, sugere-nos uma certa poética. Jogo no qual ele conta com o leitor. Podemos perceber que Cortázar está sempre voltado para o ato da criação literária como um imperativo de seu modo de ser e de sua relação com o mundo. Brincar com formas conhecidas combinando-as para formar outras novas e surpreendentes – "*estrañándolas*" – é um dos caminhos para o tipo de literatura produzida por ele, mais ou menos como fazem as crianças quando estão brincando com Lego. Para ele, *la noción de lúdico estuvo profundamente imbricada, confundida com la noción de literatura* (Cortázar apud Prego, op.cit., p.8).

É inevitável não associar essa atitude lúdica a um projeto maior que visa a desestabilizar o *statu quo* dominante na literatura. Na época, isto chegou a ser entendido como revolucionário com relação aos meios e aos fins da literatura. Poderíamos chamar de atitude revolucionária no âmbito específico da literatura;

⁴⁰ Circunstância muito bem apreendida pelo diretor cinematográfico Tristán Bauer no filme *Cortázar*, 1994, no qual quase toda troca de cena é antecedida pela imagem de um menino jogando "amarelinha".

porém, respeitando uma redefinição da palavra “revolução”⁴¹ feita pelo próprio Cortázar, nós a suprimiremos. Talvez o mais adequado seja designar sua postura como uma atitude permanentemente subversiva. A situação dominante a que nos referimos é a que diz respeito à literatura e a seus procedimentos prestigiados pela intelectualidade, a saber: a prática estética predominante (forma e linguagem), a teoria e a crítica literária. Sua discordância com relação ao realismo social altamente praticado leva-o ao lúdico e ao fantástico.⁴²

Como podemos verificar em muitos contos de Cortázar, o efeito tido como fantástico origina-se menos de uma fantasmagoria do que da ativação de certos códigos técnico-narrativos (ordenação do tempo, articulação de focalizações), e a seleção de signos não comporta conseqüências estritamente semânticas: tais decisões comportam também uma eficácia perlocutória. Essa ação perlocutória poderá estar dirigida aos efeitos estéticos necessários ao próprio ambiente da história que é contada e que levará o leitor a estabelecer uma ponte com sua própria realidade. Mas, sem prejuízo de outras ações perlocutórias previstas pelo autor, pode estar circulando, paralela e subliminarmente na mesma seleção de signos, uma eficácia perlocutória destinada a um tipo específico de leitor: o estudioso e o crítico.

Assim, simultaneamente ao efeito dito fantástico está um efeito metaficcional, no qual entra em jogo uma discussão sobre a própria visão tradicional de mímesis, dependendo, é claro, de como olhemos o texto.

Essa capacidade sintética de acumular significações e, conseqüentemente, ações várias abriga, como uma de suas finalidades, a de alterar os padrões usuais da literatura. Temos razão para crer que, além de sua revolução formal concreta na ficção, existe uma poética inclusa ao longo de sua obra ficcional que reafirma com mais veemência o que nos diz sua produção efetivamente crítica. É fazendo, mais do que dizendo, que ele convence. É como se, em uma dada configuração combinatória entre um tipo específico de leitor e a obra, a finalidade

⁴¹ “Una especie de pre-crítica a todas equivocaciones que suelen cometerse cuando se intentan se realizan revoluciones. [...] Desgraciadamente las revoluciones parecen conllevar una tendencia a la estratificación (o quitinosidad). En sus formas iniciales, esas revoluciones adoptaron formas dinámicas, lúdicas [...] se operaban en un campo moviente, fluido y abierto a la imaginación [...] pero, después [...] empiezan a llenarse de quitina” (Cortázar apud Prego, 2000).

⁴² “Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida – las palabras, las ideas – con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los locos o los niños (Llosa, 1994, p. 15).

estética e a finalidade real fundissem-se de tal modo, que nos deixassem apenas vislumbrar a teoria e a crítica sobrepostas. Isto, é claro, se considerarmos o “real” como sendo a própria literatura. Assim, o real torna-se um fator interno e não externo como é no realismo social. Interno porque afeta a forma e não apenas o tema.

Trataremos, quase que exclusivamente, desta constante na obra de Cortázar, que é o olhar que ele mantém voltado, desde o espaço da criação estética, para os espaços da teoria e da crítica (algo que talvez possamos chamar de “poética inclusa”), e que não é senão uma **atitude metalingüística no seu modo metaficcional**. É o que ele faz com a própria criação literária, ou seja, aquilo que Arrigucci designou de *escorpionagem*. A narrativa que se pensa, que se avalia, que se revisa, que “se espiona” enquanto se constrói, enquanto se inventa, ameaçando-se, às vezes, ao impasse ou ao silêncio no branco da página. Procedimento exemplarmente bem conduzido no conto *Las babas del diablo* e minuciosamente analisado no livro de Arrigucci (Júnior, 1995).

2. Metanarrativa ficcional

Não é novo dizer que desde Baudelaire a arte moderna reflete sobre si mesma. Como lembra Adorno, isto “*indica que ela se torna consciente de suas idiossincrasias e as articula*” (Adorno, 1970). Ao encarnar uma negação ao que a antecedeu ela é, às vezes, a negação de si mesma (*el alacrán*, no dizer de Cortázar). Revelar os procedimentos utilizados para a criação da ilusão ficcional poderia eliminar o prazer da leitura somente se não acenasse para a possibilidade de apreensão de uma outra realidade. Sob essa ótica, poderíamos dizer que a arte de Cortázar está em “*viva oposição à arte tradicional*”, que sempre procurou ocultar o momento do fabricado, do produzido. Mas não é assim; e o que ora chamamos de metaficção não é nada mais que “*substituir as obras de arte pelo processo de sua própria produção*”. No entanto, como lembra Adorno, esse eterno devir *não pode, sem risco de mentira, negar o seu caráter de fechado, de acabado*, porque “*a arte é incapaz de voluntariamente se libertar desta aporia*”. Logo, a arte de Cortázar é radicalmente fabricada, uma vez que, em muitos casos, reduz-se ao problema de sua própria elaboração.

Quanto à sua relação com a tradição, estabelece a noção de processo evolutivo. A própria palavra evolução já pressupõe a noção de tradição por seu caráter temporal (a evolução só pode ser percebida na dimensão temporal). Não podemos afirmar que, em Cortázar, o escorpião (*el alacrán*) é a metáfora que nega definitivamente a tradição do que o antecedeu, porque ele não abre mão do acervo literário que lhe dá sustentação intelectual. Podemos confirmar tal fato pela intensa intertextualidade mantida com autores e obras do passado. O que podemos perceber é que ele preserva a tradição e mantém aquilo que considera que tenha eficácia estética. Por outro lado, ele necessita negar ou modificar aquilo que, na sua visão, está *automatizado*, ou que não responde mais ao caráter de inusitado que toda obra de arte exige. Assim, estabelece-se a noção de processo evolutivo (que, aliás, neste aspecto da desautomatização, coincide com o que diz Chkloviski), que parte da matéria existente, ou seja, do que já se materializou em texto, em literatura, somado a uma nova proposta de representação e temperado pelo espírito do poeta e pelas suas contingências.⁴³ O que se pode, sim, depreender é que as fórmulas que funcionaram muito bem em uma dada época precisam ser modificadas, adaptadas ao novo futuro que elas têm por destino anunciar. O que seria negação e morte, na citada metáfora do escorpião, permanece em pura hesitação iluminada, pois “*não há nenhuma arte que não contenha em si, negado como momento, aquilo de que ela se desvia*” (Adorno, 1970, p. 22).

Com base nos procedimentos metalingüísticos definidos na introdução, reforçados pelas observações teórico-estéticas acima, destacamos alguns contos com as características que nos interessam e que vão ao encontro do que pretendemos. O fato de que os textos escolhidos não pertençam necessariamente a um mesmo livro é, ao mesmo tempo, proposital e casual. Por conta do aspecto proposital e oportuno, adotamos um critério que, além de observar a recorrência e a intensidade dos procedimentos criativos ligados à metalinguagem, serve, simultaneamente, para comprovar que não se trata de método eventual nem tampouco aleatório. Assim, será possível comprovar que há um profundo imbricamento entre *forma* e *fundo* (que pretendemos mencionar na medida em que os

⁴³ *Oliveira es patologicamente sensible a la imposición de lo que lo rodea, del mundo en que vive, de lo que le ha tocado en suerte, para decirlo amablemente. En una palabra, le revienta la circunstancia. Más brevemente, le duele el mundo* (Cortázar, 1999–A, Fragmento 17 de *Rayuela*, p. 82).

formos analisando) e também ficará evidente a sua regularidade. Os contos serão como segue⁴⁴: *Deshoras*, *Botella al mar* e *Diario para un cuento*; *Queremos tanto a Glenda*, *Recortes de Prensa*, *Tango de Vuelta* e *Anillo de Moebius*; *La barca o nueva visita a Venecia*; *Los pasos en las huellas* e *Ahí pero donde, cómo*; *Texturología* e *Lucas sus Sonetos*; *Recortes de Prensa Curso Breve curso de oceanografía*; *El perseguidor* e *Las babas del diablo* e o livro *Historias de cronopios y de famas*. Algumas alusões a outras obras também poderão surgir e, nesse caso, serão identificadas.

Por conta do que chamamos de aspecto casual da escolha dos textos concorre, além do componente subjetivo do gosto pessoal, a intenção objetiva de trabalhar contos que a fortuna crítica de Cortázar ainda não privilegiou com profundas análises. À exceção, é claro, de *El perseguidor* e *Las babas del diablo*.

Nem sempre Cortázar utiliza-se da metalinguagem com a terminologia epistemológica⁴⁵ da literatura na sua ficção. Por vezes, constrói realidades em que as mesmas “coisas” designadas por aquela são conduzidas de maneira a não deixar dúvidas sobre o tema embutido no texto ficcional junto com o “acontecimento” necessário e recomendável pelos preceitos teóricos clássicos. A atitude metalingüística no modo metaficcional pode surgir na voz do narrador, simbólica ou alegoricamente na história contada. Essa atitude poderá revelar a angústia do narrador com relação ao ato da criação, ou poderá revelar atitude dialógica com relação aos discursos crítico e teórico. Nesse caso, podemos observar uma espécie de “refração” destes no texto ficcional. Contudo, é uma refração com movimento, como se olhássemos através da água e, dependendo do ponto de observação, mudasse a visão.

Na verdade, trata-se de uma habilidade que, com o perfeito manejo da linguagem, permite a configuração de uma poética e de uma crítica no interior da própria obra ficcional sem, com isso, diminuir o efeito hedonístico da leitura de um público leigo. A configuração concretizada no interior da obra permite que uma de suas **leituras possíveis** alcance e atue sobre um outro tipo de público, como já

⁴⁴ Todos os contos citados neste trabalho referem-se à seguinte edição: CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos 1 e 2*. Colección UNESCO de obras Representativas. Madrid: Santillana, Alfaguara, 1994.

⁴⁵ Palavras cujo sentido denotativo já compõem verbetes de dicionários de teoria literária (narrar, foco narrativo, criar, estética, etc.).

referimos, os críticos e os estudiosos de literatura em geral. O que não impede nem diminui o prazer estético de outras possíveis leituras e de outros sentidos que a narrativa contempla e garante pelas suas *formas significantes*⁴⁶ grávidas de múltiplas conotações.

Como exemplo dessas outras, abordagens analíticas, temos as que evidenciam o ideológico, a transcendência espiritual, o fantástico, o onírico, etc. Neste trabalho, estamos recortando a consciência metaficcional que atravessa a quase totalidade da obra de Cortázar e que, como já sabemos, é um traço da modernidade que vem evoluindo ao longo do tempo e que, com ele, radicaliza-se.

2.1 A linguagem arriscada

Retomando novamente a metáfora do escorpião – como negação e morte pelo risco –, percebemos que sua abrangência é tanto em relação à forma da narrativa quanto à linguagem.⁴⁷ Essa maneira de escrever na qual Cortázar coloca em oposição as *funções metalingüística* e *poética* – conforme as formulou Roman Jakobson⁴⁸ – dentro de um mesmo espaço é, às vezes, a base da própria estruturação do texto. Dizemos em oposição porque conceitualmente a função metalingüística é de natureza explicativa, ao contrário da função poética. E isso gera um grande risco e um aparente paradoxo, porque a literatura de Cortázar definitivamente não é explicativa no que tem de depreciativo esse termo no âmbito estético. Ele se equilibra no abismo que separa os dois tipos de abordagem. É uma linguagem ambígua (sem ser confusa) e enigmática que, geralmente, pode servir a dois amos, dependendo de quem olha. *Esta opção criativa coloca a obra em risco. A obra se expõe*⁴⁹, às vezes, *vai demasiado longe*. Corre o risco do hermetismo, do fluxo de

⁴⁶ Expressão introduzida pela Estética, que afirma que o caráter singular, particular ao único da forma estética, não lhe tira sua dimensão significativa (Mora, 1998).

⁴⁷ No fundo, em literatura, quase não há como diferenciar, pois é forma de linguagem; a obra é linguagem.

⁴⁸ a) **Função Metalingüística:** ocorre quando o emissor e destinatário verificam se estão usando o mesmo código, quando explicitamos termos da própria linguagem usada, por exemplo: Literatura é a arte da palavra.

b) **Função Poética:** evidencia-se quando o princípio da equivalência (seleção) lingüística projeta-se sobre o eixo da combinação (contigüidade) criando-se intencionalmente, através dos signos, uma realidade configurada sobretudo numa obra de arte literária (Jakobson, 2000–B).

⁴⁹ “Apenas as obras que alguma vez se expuseram têm a oportunidade da sobrevivência” (Adorno, 1970, p. 48).

consciência, mas a base lingüística é sólida e um certo tom de proximidade, de intimidade com o leitor fornecem as aberturas para virtualidades lógicas e dialógicas.

Esse procedimento, quando adotado no texto crítico, observa Arrigucci, produz uma *difícil harmonia, ameaçando sempre ou transgredindo de fato os limites do gênero literário a que se deveria ajustar* (Júnior, 1993, p.7-14). Porém, quando o identificamos no texto ficcional, acaba por nos dar um secreto prazer e a mesma euforia de quem matou uma charada. O texto ficcional é mais permissivo devido a seu caráter lúdico e a linguagem literária tem grande capacidade sintética por natureza. Difícil fugir dessa armadilha que nos deixa o sentimento secreto e falso de que somente nós, enquanto leitores, percebemos o que estava por debaixo ou por entre a história contada.

Em todos os casos, será sempre a linguagem nossa base. Linguagem que, em Cortázar, estabelece vinculação íntima com o tema. Linguagem que se confunde com seu **objeto** (como denominam os filósofos à “coisa” da qual falamos) e adquire função crítica (ou teórica) sem eclipsar a função estética e vice-versa. Por falar em objeto, cabe aqui lembrar que nosso **objeto** são as referências metaficcionais que, no mais das vezes, está em um discurso, ambíguo e irônico, em um jogo de mostrar e ocultar aquilo do que trata e que quase nunca nos permite certezas. Permite somente brilho de fogos de artifício.

Nosso objeto, nos textos de Cortázar, revela-se por sua constante preocupação com o fazer ficcional. Abordagens metafóricas ou simbólicas⁵⁰ que abrigam no seu campo semântico – denotativa ou conotativamente – aspectos teóricos ou críticos da própria ficção, sempre e quando for abordado a partir do espaço da criação estética, ou seja, no texto ficcional.

2.2 A metalinguagem em alguns contos

De acordo com o que estabelecemos como metalinguagem literária, identificaremos as referências textuais alusivas, metafórica ou ambigualmente na obra de Cortázar, a questões que usualmente pertencem ao discurso teórico ou crítico.

⁵⁰ Como consciência simbólica reveladora de uma relação afetiva com o objeto, que vê o signo em sua dimensão profunda, relação vertical ou analógica; superposição (Barthes, 1999–C).

Partindo do princípio de que no momento em que a ficção na escritura de Cortázar arroga para si, como tema, **objetos** próprio da teoria da literatura ou da crítica, está adotando um dos modos de metalinguagem.

Entendemos que um escritor pode transitar com naturalidade pelas áreas referidas (teoria e crítica), e Cortázar assim o faz com sua produção de textos críticos. O que nos interessa, porém, são aqueles casos em que essas abordagens ocorrem preferentemente a partir dos contos de Cortázar. Como vimos na introdução, vários estudos já evidenciaram o gênero romance como espaço privilegiado desse procedimento na literatura moderna.⁵¹

Rayuela, obra máxima de Cortázar com tais características, já foi minuciosamente explorada nesse aspecto por estudiosos de renome e seria superficial que nosso trabalho ficasse apoiado em constatações evidentes. Ficaremos, portanto, com os contos. O procedimento poderá acontecer a partir da voz do narrador ou como tema de personagens ligados ao mundo literário. Entre o eu-narrador e o eu-personagem (que pode ser central ou não), existem diferenças cavadas pelo decorrer do tempo que os coloca frente a frente no espaço da narrativa. Esse confronto, que por vezes pode ser conflituoso ou de afinidades e adesões por parte do narrador, também poderá servir de reflexões e revelações sobre o próprio ato criativo ou sobre a literatura como um todo. Manifesta-se, então, através de uma forma (por vezes, artificiosa) de expressão de subjetividade do narrador sobre o próprio narrar. Esse gesto de se voltar sobre sua própria circunstância de narrador e o fato de incluí-la na criação constitui domínio de afirmação de potencialidades cognitivas da mesma. Pode parecer que a inserção dessas "subjetividades"⁵² (falsas) seja exterior à história que está sendo contada; no entanto, esse é um dos recursos de que Cortázar lança mão para servir a dois amos ou a dois objetivos. Além disso, é o que confere ao texto uma enorme gama de interpretações.

⁵¹A partir do século XIX, "o romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato de reportagem não dá conta". Uma rebelião contra a linguagem discursiva, solapando o mandamento épico da objectualidade; contra o realismo que era-lhe imanente (Adorno, 1983, p. 267).

⁵² Parece pertinente lembrar aqui uma das quatro funções estabelecidas na Idade Média em torno do livro: o *commentator* (que só intervinha por si próprio no texto recopiado para o tornar inteligível). Está combinada com a função do *auctor* (que dava suas próprias idéias apoiando-se sempre sobre outras autoridades) (Barthes, 1999).

Por um lado, as inserções do narrador estabelecem um vínculo com o leitor ao abrir-lhe as portas de sua intimidade. Poderíamos dizer que usa de “honestidade” ao revelar que o que vai contar é pura ficção e reitera seguidamente que está operando com a imaginação. Leva-nos a aceitar o *jogo de bola sem bola* (Lispector, HE, p.16). Descompromete-se da veracidade para com os fatos narrados, mas a adesão de cumplicidade do leitor acontece assim mesmo ou por isso mesmo. Essa revelação de “honestidade” atua com peso de sedução no leitor, que crê dispor totalmente de seu livre-arbítrio para fechar o livro, se quiser. A liberdade que o narrador de Cortázar finge conceder ao leitor é puro artifício que não o deixa perceber que, inclusive o estado emocional conseqüente da “liberdade”, torna-o cúmplice e o conduz mecanicamente para o *efeito* pretendido pelo autor, pois o narrador também é personagem. Como conseqüência, o leitor aceita ser um personagem virtual que ouve/lê o narrador.

De outra parte, essa mesma via de inserção das chamadas "subjetividades" do narrador serve para circulação de sentidos de natureza metaficcional, especialmente quando elas não se dirigem a personagens ou aos fatos da história, e sim ao próprio narrador.

É o caso do narrador do conto *Tango de vuelta*. O narrador é ao mesmo tempo personagem-testemunha, que começa discorrendo sobre o ato de ficcionalizar a partir de uma matéria mínima, um acontecimento incompleto na sua razão de ser perante os olhos alheios. Matéria fragmentada e insuficiente para completar a configuração original; sua verdade, realidade, enfim. Aquilo que “verdadeiramente”⁵³ teria ocorrido:

Uno se va contando despacito las cosas, imaginándolas al principio a base de Flore o una puerta que se abre o un chico que grita, después esa necesidad barroca de la inteligencia que la lleva a rellenar cualquier hueco hasta completar su perfecta telaraña y pasar a algo nuevo. (Cortázar, op.cit., p. 370)

⁵³ O termo aqui tem conotação de a Verdade, ou seja, um conhecimento total do fato que implicaria onisciência e onipresença e que, em relação à realidade como a concebemos ordinariamente, é humanamente impossível. Só (Deus ou) a ficção pode utilizar-se desses recursos. Aos homens resta apenas se contentar com um ponto de vista. A verdade, assim entendida, é utópica. A verdade da literatura é concreta na sua forma.

Por que escrever? É uma pergunta que suscita questões teóricas já discutidas desde Platão e Aristóteles. Escrever é um meio para algo além da literatura ou um fim em si mesmo? O narrador desse conto responde com uma tendência aparentemente aristotélica, pois contar "*las cosas imaginándolas*" e "*pasar a algo nuevo*" sugere precisamente a idéia de criação, de singularidade, e não de cópia. Essa abertura textual⁵⁴ sugere, na obra, a divergência sobre o conceito de mímese existente entre Platão e Aristóteles. O narrador concebe a noção de autonomia do processo mimético face a uma verdade preestabelecida. Usa de honestidade, revela ao leitor que a obra é uma produção subjetiva oriunda de um prazer de uma satisfação pessoal:

A mí me gusta escribir para mí, tengo cuadernos y cuadernos, versos y hasta una novela, pero lo que me gusta es escribir y cuando termino es como cuando uno se va dejando resbalar de lado después del goce, viene el sueño y al otro día ya hay otras cosas que te golpean en la ventana, escribir es eso, abrirle los postigos y que entren, un cuaderno detrás de outro; [...] no me interesa que lean lo que escribo ... (Cortázar, op. cit., p. 370)

As intrusões do narrador não agregam valor de sentido aos personagens centrais da história. Antes, referem-se a si mesmo enquanto narrador que conta a partir da memória e da imaginação, tendo por base um mínimo fragmento de realidade. Ele nos revela a noção de uma *telaraña*, de um quebra-cabeças que deve ajustar-se perfeitamente até a última peça e que está sugestivamente vinculada à engenhosa construção de um conto perfeito, pressuposto teórico que é dado desde as primeiras abordagens teóricas sobre o gênero. E o narrador não o deixa passar em branco:

... pedacitos ajustables a los otros pedacitos, y por mi parte yo iba viendo nacer los puntos de sutura, la unión de tanta cosa suelta o presumida, rompecabezas del insomnio o de la hora del mate delante del cuaderno...

⁵⁴ Chamaremos de aberturas textuais palavras ou expressões que contemplem em seu campo semântico uma leitura dirigida a possíveis aspectos teóricos. Podemos imaginar que são "passagens" hermenêuticas.

Por essa via da imaginação, ele define o caráter estético da literatura sem, contudo, impedir revelações a partir de uma possível interpretação da matéria precária do real. Os processos mentais do narrador, anteriores ao relato do acontecimento, nos são desvendados. Como unir e moldar a massa fragmentária que se insinua *en la nada*, ou seja, na imaginação. Aqui também estão implícitas questões formais que dizem respeito às escolhas da narrativa.

O conto, tradicionalmente, obedece a uma cronologia que segue a sucessão real dos acontecimentos no passado. Omitindo o essencial do leitor, o narrador cria uma concatenação específica dos dados para garantir o choque ou o efeito (como diria E.A. Poe) final. Assim, prescrevem alguns teóricos. O narrador de *Tango de vuelta* (que é médico ou enfermeiro) contextualiza-se para o leitor, na verdade joga, dizendo:

Como soy muy convencional prefiero agarrar desde el principio, y además cuando escribo veo lo que estoy escribiendo, lo veo realmente, lo estoy viendo a Emilio Diaz la mañana en que llegó a Ezeiza ... (grifos nossos)

Dizemos que joga porque, na realidade, é somente no segundo parágrafo (o primeiro ocupa mais de uma página) que ele começa realmente a contar a história a que se propõe. Nada convencional, portanto, uma vez que transforma em objeto da narrativa o próprio *cómo contar* e o eu-narrador. Como podemos comprovar, só inicia a história depois de muitas considerações sobre o ato criador em si e sobre si mesmo. Menos convencional ainda, pois trata-se de um narrador que coloca no texto, ou seja, tematiza uma fase da criação ficcional que, tradicionalmente, antecede e não problematiza o ato de narrar.

Em uma leitura superficial, talvez nem interessasse ao conto propriamente dito. Mas é claro que isso importa, e muito, para o leitor e para o analista. Instauram-se simultaneamente dois contextos ficcionais na narrativa. Um contexto que é a história de um crime passional ocorrido há algum tempo (o acontecimento). Outro, de segunda potência, que é a história do narrador que conta a história e, ao mesmo tempo, informa sobre seu próprio modo de narrar como criação. Nesse contexto (que está limitado a um outro tempo, o da narração), revela a precariedade de sua perspectiva de narrador enquanto personagem-testemunha da

história principal, deixando claro que sua narrativa testemunhal é de natureza subjetiva, ou melhor, inventiva.

Para o leitor, essas incursões metaficcionalistas importam como recurso estético que lhe concede uma participação de cumplicidade na estrutura mesma da obra. Ele sabe que é pura ficção; foi informado pelo narrador. Afinal, para esse narrador, escrever não é profissão, é prazer e necessidade. O leitor aceita o jogo e cai na sedução do narrador hábil que finge não se interessar se será ou não lido (escutado). A curiosidade do leitor aumenta com o desdém do narrador que diz: *no me interesa que lean lo que escribo*. O compromisso com a verdade não existe desde que o narrador informa que quase não sabe distinguir entre o acontecido e o inventado. A essas alturas, já nem o leitor quer saber de compromisso com a verdade, pois entrou no jogo livremente; ele também é personagem, é parte integrante da obra.

... llegó el día en que me hubiera sido imposible distinguir entre lo que me contaba Flora y lo que ella y yo mismo habíamos ido agregando ...

O primeiro parágrafo, que tem a extensão aproximada de uma página e meia, é totalmente externo aos fatos da história que está para ser contada. Por que esse primeiro parágrafo interessa tanto à nossa análise? Porque esse procedimento, além de ilustrar exatamente uma alteração nos padrões usuais de natureza realista predominantes na tradição contística, revela o duplo procedimento que já mencionamos. Tal duplicidade tanto fica por conta de servir ao efeito da narrativa (instituinto a atmosfera de dúvida e curiosidade) como serve de via para circulação de subjetividades do narrador sobre o ato de narrar e sobre a configuração por ele dada aos fatos havidos ou imaginados.

No conto referido, o leitor comum pode passar direto sobre o primeiro parágrafo e ir ao acontecimento. Já o estudioso não pode abrir mão dessas preciosas reflexões metaficcionalistas que povoam a mente do narrador (e certamente do autor). O primeiro parágrafo também nos interessa em termos estruturais, porque a história da situação narrativa (sem acontecimentos) é trabalhada no interior do texto e convertida em objeto e elemento estrutural, ocupando um percentual considerável do corpo da obra. É assim que o dizer transforma-se em fazer: pela forma estrutural.

Esta espécie de “prefaciamento” é uma técnica narrativa que, ao partilhar com o leitor estudioso de literatura o ambiente de concepção da obra, converte-o em uma espécie de ouvinte, não de leitor. Ouvinte cúmplice que se torna sensível às postulações do narrador e adere emotivamente a elas. É um ato perlocutório.

É um conto que se estrutura com uma definição teórico-conceitual sobre si mesmo já embutida na narrativa. O narrador antecipa-se ao crítico. Cortázar quer poupar (ou dificultar) o trabalho da crítica? Ou é uma proposta concreta de mudanças radicais nas formas praticadas? Ou das formas de análise?

Duas opções interpretativas acenam-nos como bastante interessantes. A primeira, talvez ingênua, seria a de levar ao público leitor os bastidores da construção ficcional e, com isso, popularizar, desmistificar um pouco o mundo da literatura ficcional, revelando seus aspectos imaginativo e de jogo combinatório de possibilidades. Essa alternativa estaria bem de acordo com sua maneira de ir contra *la gran costumbre* e o pragmatismo dos hábitos da vida⁵⁵ e do mundo literário tão intelectualizados. Além disso, poderia ser ilustrada e justificada pelo *leitmotiv* que constitui uma de suas obras mais inusitadas, entendida como metáfora irônica dos automatismo e hábitos sociais e literários: *Historia de cronopios y de famas*. Como assumem alguns dos narradores dessa obra: “*nos falta originalidad*” ou “*tan sólo deseáramos modificar (...) las rutinas y las tradiciones*”.⁵⁶

A segunda alternativa diz respeito a um procedimento que coloca o escritor em pé de igualdade com o crítico ou teórico e que está um pouco próxima do romantismo teórico⁵⁷, bem como de concepções estéticas e teóricas pós-estruturais que incluem o leitor como elemento de estruturação da obra.

Outras reflexões sobre a ficção ou sobre o ficcionalizar estão presentes no conto *Deshoras*, no qual o narrador é também um escritor e, a exemplo do narrador de *Tango de vuelta*, utiliza o primeiro parágrafo para informar sobre sua

⁵⁵ *Las costumbres, [...], son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayudan a vivir.* In: *Carta a una señorita en París*.

⁵⁶ In: *Simulacros e Etiquetas y prelaciones*, respectivamente.

⁵⁷ Com o qual, aliás, Cortázar mantém um certo vínculo como registra Arrigucci. E como defende o romantismo teórico: *Quem não é capaz de fazer um poema, também só o julgará negativamente. A genuína crítica requer aptidão de produzir por si mesmo o produto a ser criticado. O gosto por si só julga apenas negativamente.* (Novalis, 1988, Fragmento 35 de Poesia).

ocupação de escritor e sobre uma certa tendência a crer que, quando concebe uma forma às recordações, elas parecem ter existido: *tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando la ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario* (p. 471, grifos nossos).

É um narrador que valida a tese de que a literatura é uma forma de apreender a realidade (ou, ao menos, uma realidade). Como é impossível apreender a realidade por via direta ou pela recordação, só lhe resta fixá-la como pode ser expressa, ou seja, enquanto se submete à expressão e à imaginação (Moisés, 1999).

Esse viés de observação mostra-nos como é difícil permanecer no estrito âmbito do texto sem relacionar esse *ser de papel* que é o narrador com o homem Cortázar. De qualquer modo, sem esquecer a especificidade ontológica do narrador (ele é uma invenção do autor), sabemos que, de uma perspectiva genética, o autor é responsável pelo narrador, na medida em que tem poderes para projetar sobre ele suas atitudes ideológicas, éticas e culturais.

A expressão *las cosas*, na citação anterior, pode referir-se à realidade imaginada ou vivida, pois não há distinção entre ambas para Cortázar. Toda realidade depende de quem a situa e relata. Depende do ponto de vista (logo, é um valor subjetivo). Esse conceito teórico pertence mais ao terreno da crítica que da teoria e pode sustentar a criação como visão deformada da realidade, validando, assim, a autonomia da criação a partir da subjetividade do narrador (ao mesmo tempo nos indica a subjetividade da crítica), pois há uma opinião que nos revela uma postura teórica.

A exemplo do narrador de *Tango de vuelta*, este também indica a abertura para *algo novo* a partir da criação literária. Algo que não tenha existido necessariamente, mas que a partir "*del mero recuerdo se abriera paso a una tercera dimensión*". Reitera a autonomia e a subjetividade da criação e a natureza visionária da criação literária.

Com Cortázar, sempre que o narrador manifesta-se fora do estrito âmbito do acontecimento narrado, é preciso sintonizar em outras frequências. Referimo-nos ao discurso teórico-crítico, vale dizer, em direção à metalinguagem ficcional.

No conto *Deshoras*, por exemplo, o narrador anuncia o objeto da narrativa: Doro, um amigo de infância. O narrador informa que pretende narrar em terceira pessoa, mas também revela que:

... no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro, tan inseparables habíamos sido en esos tiempos del sexto grado. (p.470)

Essa terceira pessoa que se insinua como primeira é uma primeira pessoa que se distancia da personagem, isto é, diferente do narrador onisciente conhecedor dos pensamentos da personagem. Em oposição ao narrador onisciente seletivo, este narra completamente distanciado do interior das personagens, volta-se para si mesmo e para suas circunstâncias narrativas, revela sua própria condição, suas carências cognitivas com relação ao acontecimento: desde logo, o jogo é aberto com o leitor e converte-se em recurso narrativo para dar uma certa autoridade ao relato. Sabemos, como leitores, que ele admite honestamente que não domina todos os detalhes do acontecimento, mas é exatamente essa consciência partilhada conosco que lhe confere confiabilidade. Concretizada na voz do narrador, essa consciência sobre os limites da realidade, ou seja, entre a realidade e a ficção **revela atitude metaficcional**, uma vez que indica o desvelamento de uma operação narrativa que diz respeito às suas escolhas enquanto narrador. Tal fator envolve decisões sobre a perspectiva e sobre o distanciamento psicológico que se estabelece entre o narrador e o narrado, sendo assim um momento correspondente ao tempo anterior à narrativa.

Essa terceira pessoa, que é ao mesmo tempo primeira (avisa honestamente sobre o fingimento), opta por uma perspectiva infantil do eu-narrador com o personagem Aníbal (o próprio narrador na infância). O tempo prefigurado (tempo do conhecimento dos fatos e das referências anteriores à obra) partilha espaço com o tempo-ato (elaboração) no interior da mesma.

Com o tempo prefigurado tornado objeto da narração, fica mais intensamente revelado o caráter metaficcional do narrar/contar como recurso estético, quando o narrador que se situou como onisciente seletivo do personagem Aníbal (terceira pessoa, que é também sua primeira pessoa na infância) assume a narrativa no "tempo configurado" (tempo do ato de narrar). O movimento é quase

brusco, um deslocamento para o leitor que, desavisado, estava em outro tempo (o tempo da história de Doro, Aníbal e Sara). O narrador devolve-nos a verdade única: não estamos lendo a história de amor entre Aníbal e Sara, e sim uma realidade construída a partir da pura imaginação e invenção de um escritor profissional.

Del anochecer a la noche cerrada por caminos de palabras (...) quando. Cuándo apagué la lámpara del escritorio y miré al fondo del vaso vacío, todo era todavía negación de las nueve de la noche, de la fadiga o la vuelta de otro día de trabajo. ¿Para qué seguir escribiendo...? (p. 314)

O leitor sente o impacto de uma ação com tais revelações e deslocamentos. A mudança do foco narrativo é repentina. O leitor sai do tempo da história para o tempo do narrador e logo para o seu próprio tempo. O tempo "refigurado". Tudo isso, podemos acreditar, dá a medida do gênio criador (no pensamento romântico), proporcionado ao leitor porque o *objeto imaginado*⁵⁸ recebe o tratamento de objeto efetivo e está descrito com talento.

Desse modo, a linguagem deixa de ser um mero veículo para expressar idéias e sentimentos. Ela cria idéias e sentimentos. A aproximação máxima ou a fusão entre a palavra e suas possibilidades de significados é uma tendência facilmente verificável na prática literária de Cortázar. O conto *Recortes de prensa* é um exemplo dessa **criação de sentimentos**. Se quisermos interpretar que uma das possibilidades de sentido para as quais o conto orienta-se é a do caráter fragmentário da realidade e da subjetividade dos juízos, podemos entender que o narrador indica o caminho para a descoberta sem dar sua opinião ao leitor. É este que descobre o caráter miserável de nossas pobres convicções tidas como boas e justas unicamente pela articulação cuidadosa do texto. Cortázar elabora um “*programa que consiste em pôr em movimento processos de pensamento e não em comunicar dizeres cheios de significados*” (Adorno, 1970, p. 45).

⁵⁸ “Gênio é a capacidade de tratar de objetos imaginados como se se tratasse de objetos efetivos e também de tratá-los como a estes. O talento para expor, observar com precisão, descrever finalisticamente a observação é, portanto, diferente do gênio. Sem esse talento vê-se somente pela metade e se é somente um meio gênio; pode-se ter uma disposição genial, que, na falta daquele talento, nunca chega ao desenvolvimento.” (Novalis, 1988, Fragmento 21, p.49)

O narrador, por sua vez, alerta-nos sobre a natureza subjetiva e autônoma da criação literária, falando de *la dudosa minucia* das fontes factuais e alerta o leitor sobre sua “*memoria también dudosa*” que poderia devolvê-las para “*vaya a saber qué oscura complacencia*”. Esse procedimento reitera o já descrito nos contos anteriores. O procedimento da honestidade do narrador em “*tentar neutralizar os matizes subjetivos e os tons intermediários com uma objetividade conceptual rigorosa está sendo altamente artificioso*” (Adorno, 1983, op.cit., p.45).

Dissemos que o conto cria sentimentos. Seria necessário lê-lo. Contudo, devemos dizer sucintamente que a perspectiva adotada pelo narrador conduz o leitor a aderir à sua visão sobre a tortura de um modo geral. O leitor adota tacitamente, no decorrer da leitura, a perspectiva de vítima junto com narrador. Ao final, o leitor descobre-se logrado ao passar bruscamente da condição de vítima à de torturador, sofrendo um certo constrangimento com relação a seus próprios valores éticos e a suas próprias convicções. É levado a questionar a si próprio sobre o conceito de violência e acaba por duvidar de um conceito unânime para qualquer perspectiva. Questiona-se a noção que temos de violência e se ela não depende apenas do lado em que estamos.

Embora o efeito estético tenha uma repercussão intensa sobre os sentimentos e a visão de mundo do leitor, não podemos perder de vista que o conto opera basicamente com categorias narrativas, a alternância de foco narrativo, e que da mesma forma remete-nos às infinitas possibilidades de narrar um acontecimento a partir da simples modificação da perspectiva. Esta constitui a informação estética mais intensa da obra: a ativação de processos de pensamento que traz a dúvida sobre um certo tipo de narrativa que adota uma única perspectiva como valor da verdade.

2.3 Algumas passagens de contornos tipicamente metaficcionalis

Uma das formas de materializar e expor uma idéia é buscar tantos exemplos que a idéia se constitua por si só no outro. Acreditamos que a repetição intrigante do procedimento chama a atenção para outras coisas. Nas páginas que seguem, procederemos à análise do restante dos contos já mencionados, priorizando a perspectiva analítica que tanto nos interessa, ou seja, aquela na qual a

metalinguagem assume o primeiro plano e traz para dentro da ficção, além do discurso teórico e crítico, também o diálogo com outras artes como recurso estético.

Para maior agilidade na exposição, tomaremos os contos individualmente, localizando as passagens textuais que materializam as suas virtualidades metaficcionalis (e, por que não dizer, interdisciplinares).

Ahí pero dónde, cómo

Esse conto possui uma epígrafe que remete a um quadro de René Magritte.⁵⁹ Isto, por si só, já daria a medida da interdisciplinaridade de Cortázar. No entanto, ele vai além da sugestão epigráfica; adota as técnicas da pintura de Magritte na estrutura do relato: uma espécie de colagem entre as instâncias do pensamento e da imaginação criativa, mas de tal forma imbricadas que nos dá uma unidade. É uma narração que se constitui em duas perspectivas de um mesmo narrador que se alternam. Elas estão fisicamente diferenciadas na página, sugerindo a técnica de colagem, sendo uma em formato de citação (reco, caracteres menores, sem aspas) e a outra em parágrafo normal.

O primeiro ponto de vista funciona como a exteriorização natural do narrador (que é também personagem), o qual discorre sobre a emoção que o impulsiona a escrever: a lembrança de Paco, o amigo morto há muitos anos. Uma emoção singular, diferente da que sente com relação a seus outros mortos. Algo que *no depende de la voluntad*. Como podemos deduzir, ele relata o tempo pré-figurado, as fases que antecedem e motivam a criação e, simultaneamente, permitem a estruturação do conto. É a ficção fazendo auto-reflexão. É a metaficção.

A segunda perspectiva funciona como uma intrusão do seu próprio pensamento no texto escrito. Além disso, a ausência de pontuação (efeito típico da poesia moderna) sugere-nos uma leitura mais subjetiva do texto. Cortázar utiliza-se daquilo que faz parte da consciência do narrador para a elaboração do relato, mas que ele normalmente não selecionaria para configurar a narrativa. A opção pelo formato de citação com ausência de aspas, sem parágrafo, sem pontuação, totalmente

⁵⁹ Pintor belga (mesma nacionalidade de Cortázar). Adota uma técnica figurativa impessoal, estranhas colagens visuais que incidem nas múltiplas relações entre as imagens, a realidade, os conceitos e a linguagem (Larousse Dicionário Enciclopédico).

fragmentário é o que nos permite estabelecer uma ponte com o fluxo de consciência do surrealismo ou, melhor ainda, com a técnica de colagem visuais de René Magritte. Sem dúvida, tal fato pode ser sustentado pela epígrafe mencionada, que remete ao pintor surrealista.

Mais um argumento que reforça a noção de que a segunda perspectiva é a do pensamento do narrador é a seguinte passagem: ... *ahora (antes de empezar a escribir, la razón de qua haya empezado a escribir) o ayer o mañana* (grifos nossos).

Na verdade, quando escreve isso, já começou a escrever o relato. Antes dessa passagem, a única frase escrita no formato parágrafo (que atribuímos à seleção escolhida pela outra perspectiva para compor o relato) é o segmento: *No depende de la voluntad*. As atitudes metalingüística e metaficcional perpassam ambas as perspectivas, em maior grau na primeira perspectiva, que descarta a opção pelo fluxo de consciência. Podemos chamá-la de Narrador 1, que adota uma postura dialógica e dirige-se ao leitor:

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vulve muchos sueños pero no es eso (...) y vos que me leés crearás que invento (...) la gente pone en la cuenta de mi imaginación.

Essa atitude do Narrador 1 é tipicamente metaficcional em razão da referência ao seu próprio fazer, ou seja, à invenção e à imaginação. Mas a problemática metalingüística insinua-se fortemente na dificuldade em *nombrar con palabras de papel ese ahí que ya me exaspera*. Este *ahí* que ele tenta descrever parece ser, na verdade, um lugar no pensamento, na emoção, potencializado pela imaginação. Mesmo quando diz: *Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo*. Ou ainda: *No voy a perder más tiempo; si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme que es eso que sé*.

Assim, as atitudes metalingüística e metaficcional estão presentes em ambas as perspectivas. Por conta da metalinguagem, ficam os registros do Narrador 1 sobre a precariedade de dar uma forma verbal ao pensamento que é um “*ahí*” sem começo nem fim; é ter consciência de que é impossível contar e fazer dessa consciência parte estruturante da obra. É a descrença do Narrador 1 em uma relação plena de sentido entre ele e sua realidade subjetiva que o leva a desconfiar das reais

possibilidades da linguagem. É como se a atitude metalingüística surgisse toda vez que o Narrador 1 sentisse a precariedade de usar palavras para algo que não é palavra.

O interessante é que a leitura pode ser realizada com os segmentos que compõem cada perspectiva separadamente e sem risco de perda do nexos. É um texto cuja composição física obedece ao princípio surrealista da colagem e da associação por imagens (técnica da pintura), adaptando a técnica da colagem a partir das duas perspectivas do próprio narrador diante da página: a do seu pensamento e a da sua ação.

Narrador 1: adota uma postura mais convencional na construção do relato. É quem, de fato, começa a escrever. Adota uma atitude dialética e seguidamente se dirige ao leitor. Questiona-se sobre as dificuldades de situar um lugar para a origem de sua emoção (forte impressão sobre a morte de um amigo), que identifica como um *ahí* (um lugar que pode estar tanto no sonho quanto acordado; uma zona impessoal, um lugar neutro; *donde nada termina, nada empieza ni termina*). Partilha com o leitor essa dificuldade e busca alguma identificação com o mesmo. Relata questões sobre as possibilidades de expressar verbalmente o sentimento e sobre a dificuldade de escrever sobre a circunstância. Encara e assume as barreiras que lhe impõe a língua como expressão de um sentimento.

No depende de la voluntad [...] A vos que me leés ¿no te habrá pasado eso...? [...] pero no es eso [...] ahora que lo escribo [...] ya se que no se puede escribir esto que estoy escribiendo [...] me encontraré con traductores y revisores [...] saltar de la cama a la máquina [...] No voy a perder más tiempo, si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme que es eso que sé [...] más allá o más aca del sueño [...] estoy aquí y dispuesto, Paco, escribiendo [...] imagem o idea son siempre esse ahí pero dónde, esse ahí pero cómo [...] lugar neutral [...] puesto que el sueño es la única zona donde puedo verte [...] y vos que me leés creará que invento [...] pone en la cuenta de mi imaginación [...] No habré podido hacerte vivir esto, lo escribo igual para vos que me leés porque es una manera de quebrar el cerco, de pedirte que busque en vos mismo si no tenés también uno de esos gatos, de esos muertos que quisiste y que están en esse ahí que ya me exaspera nombrar con palabras de papel. (p.87)

Narrador 2: manifesta-se em uma espécie de fluxo de consciência que não obedece às normas convencionais da comunicação escrita. Não há início

nem fim de parágrafo e os únicos sinais gráficos utilizados são a vírgula, o ponto e vírgula e o parêntese (não há nenhum ponto final). Adota uma atitude não-dialética. Predominam a descrição e um autoquestionamento sobre o ato de escrever. Utiliza uma linguagem pouco cooperativa, na qual a coerência se constrói em torno de um "ele" e tudo que dele repercute no pensamento do narrador.

... es él bruscamente: ahora (antes de empezar a escribir; la razón de que haya empezado a escribir); su cara pequeña y pálida [...] la cara es la misma, la terrosa máscara final, los silencios de un cansancio irrestañable [...] su cara sin sol [...] releer esto es bajar la cabeza [...] preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decíme un poco, para quién que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta e pase a otra cosa, a otro cuento [...] cómo decirlo ...él es otra cosa [...] así está ahora, así es ...

La barca o nueva visita a Venecia

Este conto segue um procedimento semelhante ao do anterior. Porém, diferentemente dele, são três as perspectivas que compõem o conjunto do texto. A primeira é a do narrador que situa a gênese do texto e funciona como uma nota que é puramente metaficcional, pois contém várias observações sobre um outro texto literário que é, ao mesmo tempo, o material que justifica a existência do relato atualizado. Na verdade, deveríamos dizer reatualizado. Essa primeira perspectiva informa-nos sobre sua idéia de reescrever textos literários cuja fatura parecia-lhe inferior às suas possibilidades internas.

O narrador, em procedimento francamente intertextual, informa-nos que alguns textos de Horácio Quiroga o teriam levado à tentação semelhante. Com isso, permite e sugere uma analogia entre o seu próprio relato antigo e os textos do escritor uruguaio. Essa característica similar, é claro, é positivada pelo óbvio brilhantismo do autor de "Anaconda". Os textos de Quiroga, como sabemos, têm muito de repleção de sentido e são pouco explicativos.⁶⁰ Todos os sentidos estão

⁶⁰ O atributo de *pouco explicativo* referido a uma obra de arte é positivo no sentido de que a verdadeira obra de arte contém todas as perguntas e todas as respostas sobre si mesma. Basta analisá-la detidamente.

assegurados nas relações intratextuais. Tudo está no texto. Não carecem de inserções esclarecedoras.

A intertextualidade segue com uma referência a Pirandello⁶¹ e a uma personagem do conto anterior (Dora) que será reatualizada. A reescritura ou a reatualização se dará com as inserções de Dora na narrativa original. E, segundo o narrador, "*la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original*" (...).

A via metaficcional com feição crítica fica por conta da seguinte passagem: *El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido, y que quizá, una vez más, sea el efecto recíproco de una misma causa*. Essa última citação do primeiro narrador sugere que a voz de Dora assumirá um papel explicativo com relação às possibilidades internas da obra original. O que estaria bem de acordo com sua personalidade inconveniente e impertinente no desenrolar da trama. Dora estava “demais” no triângulo amoroso que se formara na obra original. E é justamente ela (*fea y vulgar*) quem decide assumir um papel que o narrador qualifica como *insolente pendería* em termos de literatura: reescrever com “melhorias” elucidativas.

A segunda perspectiva é a do narrador do original que, como onisciente seletivo, lança mão de uma terceira pessoa para contar a história de Valentina e seu envolvimento com Adriano em uma viagem como turistas pela Europa. Dora é uma personagem secundária, companheira de quarto e de viagem de Valentina.

A terceira perspectiva da narração é a de Dora, que toma para si a tarefa de esclarecer pontos que ela crê falsos ou obscuros por equívocos do narrador do original. Assim, de tanto em tanto, surge a voz de Dora no formato de citação, obedecendo às normas da escrita, com parágrafo e sinais gráficos respectivos; porém, sem aspas (afinal, para que aspas, se essa voz nunca foi pronunciada e origina-se diretamente da imaginação, ou seja, de *la nada*).

Dora tem por objetivo resgatar sua imagem nebulosa e sem importância do original. Ela se crê injuriada. É a criatura contra o criador. É metaficcional. Volta-se contra o narrador do original e embaça a imagem de

⁶¹ Alusão evidente à obra “Seis personagens em busca de um autor” (1921), do escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936).

Valentina. ("... *se finge no verme, reducirme a comparsa a veces cómoda a veces afligente. (...) Falso (...) Falso por omisión*"). Dora chega ao ponto de desmentir o narrador e inverter a impressão do leitor sobre a história. Para comprová-lo, basta que leiamos o texto sem considerar as intromissões de Dora.

Podemos depreender vários aspectos da análise da narrativa, mas é mais uma vez o ponto de vista que está sendo manipulado para sugerir um novo leque de possibilidades. Na vida prática, serviria para provar a subjetividade e a relatividade das opiniões e dos juízos sobre um fato. Porém, se nos voltarmos para o horizonte da literatura ficcional, veremos que o texto mostra-nos as infinitas possibilidades de se contar uma mesma história. Imaginamos que Adriano ou Valentina também têm sua versão da mesma. A composição seria infinita. Todavia, o que nos interessa mesmo é o desvelamento das escolhas do narrador feitas por Dora.

Diferentemente do conto anterior (*Ahí pero dónde, cómo*), não há coerência alguma na leitura contínua das intrusões de Dora. Suas inserções não adquirem nem autonomia nem a difícil coerência do pensamento.

Botella al mar

Como já vimos na introdução, a intertextualidade é um modo de metalinguagem, e há vários contos de Cortázar com esse procedimento estético. O conto presente, ao ser uma ficção cujo tema é outra ficção, pode ser enquadrado como metaficção. Trata-se de uma narrativa que se apóia essencialmente na intertextualidade e que, a exemplo do anterior (*La barca o nueva visita a Venecia*), remete a um outro texto do próprio autor. O texto a que nos referimos é o conto *Queremos tanto a Glenda*, o qual alude sugestivamente à atriz de cinema Glenda Jackson através da personagem Glenda Garson. Fatores de ordem não-literária ou externos (a insatisfação real da atriz inglesa com relação à história e ao perfil do personagem inspirado em sua pessoa) acabaram por motivar a criação do conto que o narrador denominou *Epílogo a un cuento*. Dito de outro modo, uma realidade (a dos fãs aficionados de uma atriz) motivou uma ficção; esta, por sua vez, repercutiu na realidade (da atriz), provocando um efeito que culminou com o aparecimento de uma outra ficção ou, pelo menos, de uma continuidade ou entrelaçamento entre ficção e

realidade. De qualquer modo, a Glenda (mesmo que se chame Jackson e não Garson) do segundo conto será sempre, fatalmente (tal qual o personagem de Luis Fernando Verissimo que ficou preso em um quadro no Museu do Louvre), uma personagem de Cortázar. Concluindo essa digressão, voltemos ao texto.

A narrativa adota a forma epistolar e dirige-se à "Querida Glenda". Contudo, sua autonomia com relação ao outro texto fica totalmente preservada perante o leitor que porventura não o tenha lido, ou sequer conheça ou saiba da existência da atriz; há um todo, uma unidade literária que prescinde de fatores externos. Não é preciso saber se, no plano da realidade, existe historicamente uma Glenda Jackson. Isto se torna possível graças às inserções nas quais o narrador pressupõe que Glenda (agora Jackson) não tenha lido o conto anterior e a informa sobre Glenda Garson (*No es fácil escribirle esto porque usted no sabe nada de Glenda Garson* – personagem do conto anterior). Mas, como ele mesmo diz, em uma revelação sobre seu modo de entender a literatura, “*todo ocurre como en planos diferentes*” e o que repercute a partir da literatura deve resolver-se na literatura. E esta é a razão pela qual nós acabamos lendo “como literatura un relato dentro de outro, “*una coda a algo que parecía destinado a terminar con ese **perfecto cierre definitivo** que para mí deben tener los buenos relatos. Y si rompo la **norma** ...*” (p. 422. grifo nosso).

Há nesse conto um esclarecimento teórico sobre o método e as normas do narrador com sua criação. Como já dissemos, revelações teóricas feitas no espaço da ficção culminam em metaficção. O narrador admite que está rompendo uma norma, a sua norma de criação, a qual foi quebrada por fatores externos. Para ele, um conto não deve ter componentes explicativos para além dele, ou seja, ele acredita que nada mais deva ser acrescentado ao que se fez ficção. Então ele, em nome do carinho especial que tem pela atriz, sentimento que se refere também à sua personagem Glenda Garson, admite a violação de seu código pessoal. Podemos perceber o esforço do narrador em preservar sua criatura.

Quando o narrador diz que o relato será como uma *coda*, podemos perceber que essa simples palavra abre um universo de possibilidades teóricas em razão de sua abrangência semântica. A primeira acepção lexical do termo em espanhol (originária do italiano, *cola*) refere-se à parte final de uma composição

musical que, geralmente, repete os motivos principais. Aplicando-se tal significação ao texto, podemos inferir que o narrador repetirá o gesto da primeira narrativa e, assim, não abrirá mão de seu propósito inicial: transformar Glenda em uma personagem de ficção. A segunda acepção lexical (originária da palavra *codo*: articulação que une a parte anterior e posterior do braço, o cotovelo, em português) refere-se a uma peça triangular que reforça a união de duas tábuas em ângulo.

Ambas as acepções, dentro de seus campos semânticos próprios, não deixam de servir de metáfora para o gesto a que o narrador se propõe, ou seja, a manutenção da unidade textual e, simultaneamente, remediando os efeitos da literatura na contingência do mundo real onde está Glenda Jackson. Finalmente, entendemos que o narrador admite que a criação literária tem embasamento no real, mas que se distancia de compromisso com o mesmo no momento da criação ficcional. O conto é, afinal, como diz o narrador (para Glenda Jackson) apenas o resultado de:

esa resonancia un poco nostálgica y enamorada que su nombre y su imagen despiertan en mi vida desde una tarde, en el Aldwych Theater de Londres, la vi fustigar com el sedoso látigo de sus cabellos el torso desnudo del marqués de Sade. (p.423)

Poderíamos dizer que as personagens (neste caso, o narrador inclusive) adquirem uma dualidade ontológica, em razão de uma breve intersecção ou de uma sobreposição entre o plano histórico e ficcional, pois o próprio Cortázar está inserido no texto no momento em que é feita uma referência a *Rayuela*, a exemplo do filme sobre o Marquês de Sade que, efetivamente, foi protagonizado pela atriz inglesa.

A interdisciplinaridade fica patente, na medida em que podemos fazer a seguinte correlação: um filme baseado em literatura (*Contos do Marques de Sade*) leva um escritor a escrever um conto sobre a atriz que faz uma das personagens; a atriz toma conhecimento do conto e reage negativamente; então, o escritor resolve escrever um outro conto sobre esse episódio; simultaneamente, a atriz atua num filme que leva o mesmo nome da obra mais difundida do escritor e do qual ele tem conhecimento:

... tal como ahora en su última película que acabo de ver hace tres días aquí en San Francisco, alguien ha elegido un título, Hopscotch, alguien que sabe que esa palabra se traduce por Rayuela en español. (p.423)

O que mais podemos agregar a essa contingência ontológica da arte que está fadada a nascer dos desígnios da emoção, dos afetos e das adesões do criador para depois se libertar completamente, por pertencer a um outro plano no qual permanecerá independente se atingir a unidade e a complexidade que uma obra de arte exige?

Talvez daqui a uma centena de anos ninguém se lembre da verdadeira Glenda Jackson, mas pela qualidade do texto, independentemente de sua imortalidade histórica no cinema, Glenda também estará imortalizada como personagem literário em Cortázar, podendo ser retomada infinitamente, em uma perspectiva intertextual, em textos de outros escritores. Assim, o escritor argentino mostra-nos que o cinema ilumina e inspira a literatura e a recíproca é verdadeira, inclusive com relação a outras artes, como a pintura, a música e a fotografia as quais são também trabalhadas por ele.

Diario para un cuento

Escribir todo lo que no es de veras el cuento

Esta passagem sugere a hesitação própria do ato criativo. O narrador tem consciência de que está relatando a partir de *la nada*, do tempo pré-figurado. Nesse conto, a intertextualidade configura-se de vários modos, servindo para veicular igualmente convicções teóricas e críticas do narrador (auto-análise).

Quando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Travelles de Lux [...] y pongo una hoja en blanco en el rodillo [...] (¿para qué un cuento, al fin y al cabo, por qué no abrir un libro de otro cuentista).

O questionamento do narrador sobre o porquê de escrever um conto, de certa forma, pode ser respondida pela *cosquilla* que ele sente, assim como pela alternativa de *abrir un libro de otro cuentista*. Ambas as expressões remetem para uma necessidade de contato com a literatura. Para o narrador, a arte atua como meio de responder a uma ansiedade quase que visceral no artista. A coisa se dá de forma tão intensa, que se lhe apresenta como um *emplazamiento* (uma convocação, um imperativo) que lhe devolve sempre a mesma questão: *¿para qué un cuento?* Escrever, para o narrador, não seria uma decisão racional movida apenas pelas categorias lógicas, mas algo que transcende suas cômodas decisões (que poderia ser o ato da simples leitura), algo que o move quase que contrariado, pois ele vai *rezongando* (resmungando) até sua *Olympia*. Esse narrador comunica uma consciência estética que se mostra em afinidade com a estética da recepção. Ele é um leitor, sem dúvida, mas já atingiu um nível em que a passividade da leitura somente não corresponde às suas exigências espirituais, é um leitor ativo, e esse imperativo que sente é o de quem entende a literatura como canal de acesso à outra realidade. A partir daí, começa a partilhar com o leitor várias considerações sobre o ato de escrever em si; lançando mão da intertextualidade, toma como parâmetro o modo de escrever de outro escritor argentino:

... no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares (...).

Essa opção do narrador permite-nos conhecer sua própria análise sobre a literatura de Bioy Casares (tem algo de análise crítica essa observação do narrador); as considerações que tece sobre as escolhas que o mesmo adota em suas composições narrativas, o distanciamento que ele define entre narrador e personagem e a observação de que isto é uma decisão consciente do narrador.

... me gustaría tanto escribir sobre Anabel [...] mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de sus personajes y el narrador ¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla?

O narrador de *Diario para un cuento* está a nos dizer francamente que essa decisões sobre o distanciamento entre o narrador e a personagem que, na verdade, define a perspectiva da narração (seria uma escolha técnica – terceira, primeira pessoa, etc.) é um dos principais motivos de angústia para o escritor. A escolha da distância certa, da perspectiva ideal para contar algo, é que o livrará da mera imitação e da falta de verosimilhança. Sem dúvida, esta é uma discussão teórica.

Por eso juego estupidamente con la idea de escribir todo lo que no es de veras el cuento [...] yo enfrento una nada que es este cuento no escrito, un hueco, un embudo de cuento [...] eso que es Anabel [...] aunque no haya cuento [...] Y el placer reside en eso, aunque no sea un placer y se parezca a algo como una sed de sal, como un deseo de renunciar a toda escritura mientras escribo ...
 .(grifos nossos)

No fragmento acima, verificamos a consciência autocrítica do narrador no momento da hesitação diante da página em branco, saboreando o momento que antecede qualquer decisão diante das palavras. É nesse momento que o assalta a metaficção em uma pura tentativa de descrição da sua quarta dimensão. É puro sentimento que tenta insinuar-se em palavras, enquanto a forma ideal não se revela às exigências de um narrador que se nega a adotar uma narrativa convencional: ele está em busca de uma forma ideal, que nos dê Anabel com fidelidade (fidelidade que reproduza a sua maneira de tê-la).

... me aburre lo consecutivo pero tampoco me gustan los flash-backs gratuitos que complican tanto cuento y tanta película [...] si vienen por su cuenta, de acuerdo [...] echar palabras como perros buscando a Anabel [...] resistencia a construir un diálogo que tendría más de invención que de otra cosa ... (grifos nossos)

O partilhamento com o leitor sobre o modo ideal para narrar permite-nos conhecer sua opinião sobre questões teóricas específicas; por exemplo, a linearidade cronológica da fábula (*lo consecutivo*) é descartada pelo narrador, do mesmo modo que os *flashbacks* (recurso muito usado na ficção psicológica e introspectiva), pois segundo ele complicam contos e filmes. É então que nos informa de onde quer narrar: a partir da memória.

Pretender contar desde la niebla, desde cosas desilachadas por el tiempo. Absurdo que ahora quiera contar algo que no fui capaz de conocer bien mientras estaba sucediendo, como en una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras [...] (No me acuerdo, cómo podría acordarme de esse diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura). No, no siempre hay invención o copia [...] si al final escribo el cuento [...] me hubiera gustado escribirlo [...] no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque no soy capaz de escribir sobre Anabel ... (grifos nossos)

No fragmento acima, está reiterado o procedimento que chamamos de honestidade do narrador, que na verdade é a metaficção, pois **o texto, ao assumir sua mentira, sua natureza inventiva está também reclamando sua parcela de realidade ontológica e desejando ser aceita no preciso âmbito de sua natureza:** *Golem* de palavras tentando recriar algo (Anabel), quebra-cabeças da memória e da imaginação que, na verdade, dizem respeito e falam do próprio narrador e de seus sentimentos:

... ir juntando pedazos, que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera escribiendo un cuento y se acordara de mí [...] caerme de nuevo em mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel. (grifos nossos)

Poderíamos seguir exaustivamente, palavra por palavra, nessa análise, mas não há espaço nem tempo. Por isso, voltemos para a intertextualidade sugerida em direção à outra obra e a outro autor no mesmo conto; afinal, não é possível ignorar a paródia construída a partir da personagem Anabel com o poema “Annabel Lee”, de Edgar Allan Poe (Poe, 1960). A analogia consolida-se no nível da “idealização”. Se Poe canta e busca o amor e a mulher ideal, Cortázar, por seu turno, busca **a forma ideal** para seu conto. Ambas somente possíveis na imaginação do poeta ou enquanto **busca eterna** e utópica, suplício de Tântalo, eterno projeto.

Texturologías

Neste relato, predomina a metalinguagem intertextual com o discurso teórico-crítico. Estruturalmente, o mesmo se assemelha a uma “colcha de retalhos” à base de citações parafraseadas. O tema do relato seria a fortuna crítica de um livro de poemas sul-americano submetido à ótica e aos instrumentos de análise da prestigiada crítica internacional. O relato constrói-se basicamente de fragmentos de textos críticos (ficcionais?) de prováveis manifestações da crítica sobre o livro de poesias (apócrifo?) de um poeta boliviano cujo título é “Jarabe de Pato”, publicado em 1974.

O texto estrutura-se a partir de citações (sem aspas, o que nos permite atribuí-las a um produto da imaginação) de textos críticos e de apenas duas participações do narrador. Os fragmentos da crítica sobre o livro do poeta estão apoiados em correntes teóricas de origens diversas com sua respectiva fonte bibliográfica (na seguinte ordem: França, Estados Unidos, Rússia, Londres, França e México).

Das duas únicas participações do narrador, a primeira informa sobre a natureza sintética de enfoques dos trabalhos críticos (em uma frase): *De los seis trabajos críticos citados sólo se da una breve síntesis de sus enfoques respectivos*. Como podemos comprovar, ao dizer que se trata de uma síntese, o narrador quer fazer-nos crer que o recurso da paráfrase (outra atividade metalingüística) tem predominância no texto.

Como sempre, a consciência crítica do leitor sobre o papel da crítica literária é incitada de maneira que o narrador sai incólume de um papel acusador sobre as peripécias e circunvoluções retóricas da crítica que, em alguns casos, parece interessar-se mais por seus pares ou consigo mesma do que com a própria literatura (com isso, somos levados a crer que é somente a crítica literária que sofre desse verdadeiro narcisismo). Dito de outro modo, o narrador com colagens de textos críticos mostra o quanto a mesma dialoga entre si e como precisa de tempo e trabalho para lograr as conquistas que o poeta resume “*premonotariamente esas conquistas textológicas que anuncian ya la parametainfracrítica del futuro*”.

No último fragmento crítico, cuja seqüência remissiva principiou com o livro de poemas do poeta boliviano, o crítico sequer tem noção do objeto inicial (a

obra) que se perdeu de um texto crítico a outro. Nesse ritmo de um reportar-se a outro, o último crítico (um mexicano), para ilustrar magistralmente o texto do penúltimo crítico citado (um francês), apresenta nada mais nada menos que dois versos do poema *Jarabe de Pato*. O inusitado é que o último crítico, sem qualquer alusão ao fato de que foi aquela obra que originou e motivou toda seqüência da crítica, três anos depois do lançamento do livro (1977), diz:

*Admirable trabajo heurístico el de Gérard Depardiable [...]. Dejaré que **un poeta** resuma premonitoriamente estas conquistas textológicas que anuncian ya la parametainfracrítica del futuro. En su magistral Jarabe de pato, José Lobizon dice al término de un extenso poema:*

*Cosa una es ser el pato por las plumas
Cosa otra ser las plumas desde el pato.*

A utilização do artigo indefinido (*un*) na referência ao poeta pode ser a prova de que o último crítico acredita estar trazendo algo **novo** ao processo crítico, ou de que se trata de uma grande ironia (a escolha é do leitor). Sem querer incorrer em agressões, esse texto de Cortázar leva-nos a crer que a nossa literatura sul-americana está fornecendo *matéria-prima* para as análises crítico-teóricas da Europa, do Primeiro Mundo, e que os nossos críticos recebem piamente o *produto manufaturado* para o consumo, enquanto a nossa crítica local continua sem produzir efetivamente, enquanto não parar de repetir, *estilizar*⁶² o que vem de fora. Cabe ao poeta anunciar esse porvir. Ao narrador, cabe apenas a segunda intervenção com uma pergunta que transtorna o leitor sobre o verdadeiro papel da crítica após a leitura dos versos, pois parece perceber que o ciclo hermenêutico da crítica somente logrou sua conclusão com a ilustração do próprio poema que inicialmente foi tomado por objeto: “¿Qué agregar a esta deslumbrante absolutización de lo contingente?”. Nada fica de pé diante dessa demolidora ironia.

Até o fragmento do penúltimo crítico (francês) parafraseado, podemos dizer que o narrador está estilizando a crítica internacional, mas, com a inserção do

⁶² Na estilização, o autor emprega a fala de um outro, mas diferentemente da paródia, não há discordância. Na estilização, conforme Bakhtin, o que há é fusão de vozes, mas não antagonismos. A diferença entre a paródia e a estilização é um passo: *É possível parodiar o estilo e o discurso de um outro em direções diversas, aí introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizar-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio se propusera.* (Bakhtin apud Sant’Anna, 1999, p.14)

último fragmento (do mexicano), “desconstrói-se” completamente a noção de paráfrase ou estilização discursiva e somente nos é dado oscilar entre a ironia e a paródia do narrador com relação à prática crítica na América Latina.

Na verdade, o *admirable trabajo heurístico* do crítico francês fica bastante ofuscado pela sutileza e pela complexidade da poesia que, com a simples palavrinha *por*⁶³, cria toda uma perspectiva de lucidez com relação ao papel da crítica e do poeta. Denuncia, desde já, o plágio de uma crítica que necessita buscar plumas. *O verdadeiro conjunto de regras e métodos que conduzem à invenção*, conforme prediz a heurística, pelo qual somos *levados a descobrir por nós mesmos a verdade* (Holanda, 1988) é o poeta quem nos dá com seu engenho e arte com e nas palavras.

Outro aspecto do texto, sugerido por sua opção estrutural, é o alerta que o narrador nos faz para o fato de que, talvez, a literatura seja a única arte cuja crítica primeira passa, às vezes, a ter mais relevância que a própria obra para os estudos críticos vindouros. A problemática da crítica local é tangenciada e, quem sabe, fique por conta do fato de que a obra é sul-americana, mas o percurso que a crítica do texto adotou é quase que totalmente externa e só depois disso é que a crítica local reconhece e chancela a mesma.

Nossa análise vai ao encontro do que já temia Andrés Fava (mais que um alter-ego de Cortázar):

Com muita frequência temos de levantar a primeira casca da palavra para ter acesso à segunda; nessa perigosa operação costuma acontecer que o objeto correlato se dilua ou perca a importância. Lemos ensaios sobre ensaios sobre alguma coisa; é terrível notar como a coisa vai ficando distante ... (Cortázar, 1997, p. 104)

Lucas sus sonetos

Este relato é basicamente metalingüístico. Envolve tradução (operação metalingüística por excelência), descrição do processo criativo da linguagem e das formas poéticas. Notadamente, o soneto é trabalhado nesse conto. Porém, a questão

⁶³ Preposição que, dentre seus 26 significados de uso na língua espanhola, possui o de: *em busca de, a comprar o recoger algo*. Aplicando-se aos versos teríamos: *Cosa una es el pato en busca de plumas. Cosa outra es el pato que las posee* (Diccionario Esencial de la Lengua Española. Madrid: Santillana, 1996).

do *rigor y del cerrado de la forma* não deixa de servir à criação literária de um modo geral, pois a idéia de autonomia, de plenitude e de perfeição está simbolicamente apresentadas pela metáfora do ovo.

A exemplo de *Texturologías*, o narrador leva para o texto ficcional suas convicções teóricas sobre a poesia de um modo geral e sobre a tradução de poesia. Em razão de tal relato possuir pontos de contato com alguns textos de Clarice Lispector, optamos por aprofundar melhor sua análise no Capítulo III.

3. Estilo em Cortázar

Neste ponto do percurso, não podemos esquecer o fato de que tudo o que estamos tentando dizer e tratar está intimamente ligado a um **estilo** próprio de se relacionar com o mundo literário, assim como reflete um modo de ser e uma cosmovisão. Literatura, linguagem e estilo estão de tal forma imbricados na obra de Cortázar, que se torna difícil estabelecer limites. Onde termina a língua e onde começa o estilo que faz uma literatura? O estilo carrega em si todo o contexto (contingências), ou pode ser escamoteado com o artifício? Com cronópios nunca se sabe.

De qualquer forma, a reincidência de uma mesma atitude por si só constitui um estilo próprio. Apenas dois exemplos para ilustrar: os contos já referidos, *Deshoras* e *Tango de vuelta*, apresentam a repetição de alguns procedimentos e de uma mesma atitude. Por essa razão, torna-se relevante avaliar o papel da atitude metaficcional para o seu estilo.

Essa questão decorre da noção de que um estilo autêntico e singular é algo intrínseco, intransferível, e sua especificidade ontológica está amalgamada com o seu possuidor (Cortázar, 1993-A). Sentimos mais do que percebemos o estilo de Cortázar, especialmente quem já teve oportunidade de ouvi-lo em fitas ou em vídeos. É um estilo de escrever que nos chega pela leitura com o mesmo ritmo da oralidade. É algo que flui como uma conversa na hora do mate.

Todavia, no momento de esmiuçar analiticamente e com algum rigor, é preciso ir às tentativas de definições consagradas teoricamente, ainda que resultem

em uma certa parcialidade e que saibamos tratar-se de terreno próprio da crítica, não da teoria literária, embora sintamos que fica algo de fora há que se tentar. Não é matéria pacífica designar um estilo. Em Cortázar, essa tarefa se faz bem mais complexa, principalmente se optarmos por definir tal estilo através da análise do foco narrativo.

A reincidência ou o predomínio de operações que Cortázar realiza com o foco narrativo, com a perspectiva e com a distância psicológica entre narrador e personagens, pode servir de base para a constituição de seu estilo. Inclusive, como podemos observar, sua linguagem é determinada pelo maior ou menor distanciamento adotado pelo narrador entre ele e a coisa narrada.

Falamos de estilo próprio, estilo de época, mas sentimos o quanto há de controverso nesse terreno. Enumerar, detalhadamente, a organização de todos os elementos que o constituem para defini-lo na escritura de Cortázar exige a escolha de um *locus*, isto é, de uma parcialidade inevitável. Ao elegermos a análise do foco narrativo, a distância entre sujeito (narrador) e objeto (a história), deixamos outras categorias desassistidas, mas é uma escolha, a nossa, para este trabalho.

O estilo pode ser entendido como “atitude” assumida em face do material que a língua oferece (E. Herzog e Marouzeau apud Moisés, 1974). Mas, então, lembramo-nos do material que o mundo oferece; de todas as experiências, emoções, contaminações, adesões e contingências de toda natureza que podem intervir no estilo de um escritor que sofria com uma verdadeira “bibliogula” (Dominguez, 1998, p. 67).

Na seqüência da corrente antes citada, que repousa na distinção de F.Saussure, segue-se a idéia de estilo como “fala” (como idioleto) em oposição à língua. Emprego individual dos recursos da língua (Jakobson, 2000, p.37). Porém, como não pensar nos recursos da narrativa e em suas técnicas usuais partilhadas por quem escreve e que podem ser privilegiados em detrimento de outros por orientação estética ou ideológica?

Uma proposta interessante, quero dizer mais abrangente, sobre o estilo é a que diz: “o estilo é o aspecto do enunciado que resulta da escolha de meios de

expressão determinada pela natureza e **intenções** do indivíduo que fala ou escreve” (Guiraud apud Moisés, op. cit.).

Como é possível verificar, tanto na fortuna crítica de Cortázar quanto nos seus contos, uma de suas intenções é eliminar a solenidade lingüística e formal na literatura. Queria mostrar que não se precisa de fraque para sentar diante da página em branco. Talvez este seja um dos fatores que contribuíram para seu estilo tão oralizado.

Se é possível percebermos a intenção por detrás de seu estilo tão próximo de uma "conversa", é por que ele queria provar que o engenho, o artifício e a vida na literatura não exigem uma linguagem rebuscada. Isto não significa descaso com a tradição. Ao contrário, ele absorve os elementos da tradição e os "estranha", dando-lhes novas possibilidades a partir de novas combinações.

Neste ponto, alguém pode perguntar o que essa digressão sobre estilo tem a ver com metalinguagem e metaficção. Acreditamos que tudo converge para um mesmo e único fim e que aquilo que se repete insistentemente ao longo da obra de um autor é parte integrante e decisiva do todo que persiste. Seguiremos atrás desse fio?

Com que garantias podemos definir um estilo individual se ele é o produto da economia total de uma obra, de suas qualidades expressivas e idiomáticas? É fácil reconhecer o estilo de Cortázar. Difícil é definir seus elementos composicionais. Mas um desses elementos é, sem dúvida, a metaficção. É um estilo que se arrisca ao máximo nos limites do não-estético. Isto talvez ocorra porque todo o grande estilo assume seus riscos, faz da linguagem o próprio expressado.

3.1 O papel da atitude metaficcional no estilo

Esta peculiaridade faz com que um dos grandes temas de Cortázar seja a literatura no sentido amplo e, para nós, interessa a de ficção. Porém, esse aspecto fica oculto pelas outras possibilidades de interpretação de suas obras. E, às vezes, pode transformar um conto em algo enigmático numa primeira leitura. É o caso de *Las babas del diablo*, no qual dois narradores disputam e alternam-se em um verdadeiro embate sobre a focalização da história, deixando o leitor confuso com tal

indefinição integrando a própria história, e não como um momento anterior, vivido somente pelo escritor.

Em todo caso, o estilo estará sempre vinculado às visões de mundo, àquilo que o estilo implica uma certa forma de conceber o homem e a realidade. A realidade que interessa a Cortázar é a literária em todos os seus níveis, pois a outra é impossível de apreender na totalidade. Se tivermos que definir a realidade presente nesse conto, diremos que é a dificuldade enfrentada pelo autor em livrar-se tecnicamente do envolvimento pessoal com o narrado. É reduzir as intromissões e as opiniões pessoais do narrador no acontecimento. Teoricamente falando, é a luta entre a primeira pessoa do narrador e a terceira pessoa do personagem Michel, eleito pelo narrador: *Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural*. E Cortázar confia ao leitor essa preocupação fixando-a entre parêntese: *(pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto – p. 217)*.

A preocupação com a distância adequada entre o narrador e a história é um dos motivos da reincidência de atitudes metaficcionalis em sua produção ficcional, mas evidencia acima de tudo a tentativa de uma visão plural sobre os fatos da realidade. É como dizer que nada tem uma única versão ou uma única verdade/realidade. Sendo impossível narrar de todos os pontos de vista, o narrador geralmente adota uma postura dual. Esse modo de ser, no caso, é alegorizado na dualidade dos nomes e atributos pessoais do(s) personagem(ens). Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo. É claro que nos propusemos a tratar de sua produção contística, mas não ignoramos que *Rayuela* é o ápice dessa **atitude dual ou plural** do escritor argentino. E como ele mesmo já afirmou: “*Rayuela* é de certa maneira a filosofia de meus contos, uma indagação sobre o que determinou ao longo de muitos anos sua matéria ou seu impulso” (Cortázar, 1993-A, p.171). Ficaremos, então, com a constante que é a tematização da própria literatura, da criação literária ou da metaficção. A exemplo de nosso escritor, também acreditamos que um estilo autêntico *deve nascer de uma lenta e árdua meditação de nossa realidade e nossa palavra* (Cortázar, 1993, p. 200).

Podemos acrescentar que, na escritura cortazariana, existe a presença de um estilo trabalhado conscientemente e outro que se mostra nas estruturas mais

profundas e no conjunto total de sua produção literária, em suas metáforas ou símbolos. Um estilo que se submete ao artifício e outro que escorre pelas entrelinhas. Chamo de estilo consciente, por exemplo, uma certa predisposição que Cortázar dá (digo dá porque é ele quem cria o narrador) ao narrador de não se distanciar muito do “acontecimento” e de familiarizá-lo ao contexto ficcional. Neste ponto, é preciso estarmos alerta para não tomarmos um caminho que nos leve à enganosa crença de que **estilo consciente** é mera técnica narrativa. Há o fator humano e a cosmovisão do autor.

A inserção do narrador e de suas circunstâncias, seu papel, sua visão de mundo e da literatura., são uma constante ao longo de sua produção ficcional. Falar de estilo em Cortázar e deixar de fora o foco narrativo e as inserções metaliterárias de seus narradores seria uma superficialidade. Nem nos parece recomendável trabalhar separadamente essas duas categorias (narrador e foco narrativo) com relação à atitude mais recorrente em seus contos; por isso, inicialmente, dispensaremos atenção especial ao foco narrativo e à distância do narrador com relação ao fato narrado. É como se o narrador (que é também personagem) assimilasse idiosincrasias inerentes ao contexto ficcional narrado que culminam por conferir-lhe uma certa autoridade indiscutível de quem viveu ou presenciou o “fato”.⁶⁴ Cria-se uma falsa “sugestão do real” que o leitor aceita tacitamente. E é dessa mesma autoridade que emanam subliminarmente as noções sobre literatura. Por esse motivo, podem passar por alto ao leitor as inúmeras dicas metaficcionais inseridas pelo narrador, sendo possível compor um tema paralelo ao principal.

O caráter fragmentário da realidade e da subjetividade dos juízos, que persegue Cortázar na figura de seus narradores, serve igualmente ao interesse a que a metalinguagem ficcional está a serviço nos seus dois modos, conforme vimos na introdução. O embate entre visões antagônicas sobre a arte colocadas em discussão entre personagem-narrador e o artista de um modo geral está exemplarmente

⁶⁴ Sobre isto, Cortázar manifestou-se no ensaio “Algunos aspectos del cuento” (Cortázar, 1999) relacionando-o ao 10º mandamento do “Decálogo del perfecto cuentista” de Horácio Quiroga: *Cuenta como si no tuviera más interés que para el estricto grupo de los cuales pudiste haber sido uno.* (Quiroga, 1997).

ilustrado em outros dois contos seus: *El perseguidor* e *Los pasos en las huellas*. Em ambos, os narradores são críticos de arte, música e literatura, respectivamente.

Em *Los pasos en las huellas*, o narrador encarna a figura de um crítico literário: Jorge Fraga, *perseguidor*⁶⁵ do poeta argentino Claudio Romero, percebe que a obra de seu poeta preferido "*padecía de la falta de una crítica sistemática y hasta de una iconografía satisfactoria*". Jorge Fraga é um homem para quem "*el lirismo no supe las ideas*". Sabia que

... los versos de Romero llenos de misterio se distinguían por una calidad especial, una resonancia menos enfática que les ganaba enseguida la confianza a los jóvenes ". *Poesía de claves oscuras y de intenciones evasivas. [...] Acabó por irritarlo la facilidad con que la ignorancia favorece la admiración. [...] La noción de una biografía en el sentido más alto se le impuso desde el principio: el hombre, la tierra y la obra deberían surgir de una sola vivencia.* (1994, p.51)

Note-se que até aqui já está definido o método crítico e rigoroso de análise do narrador, isento de subjetividades e adesões afetivas. A problemática maior enfrentada pelo crítico-narrador é distinguir até que ponto o livro que irá escrever sobre Claudio Romero não estará encobrendo uma autobiografia dissimulada. Até que ponto *Las afinidades entre Romero y yo, nuestra común preferencia por ciertos valores estéticos e poéticos, eso que vuelve fatal la elección del tema por parte del biógrafo* não o levaria a incorrer em uma subjetividade, em uma projeção do eu-narrador. Problema que todo crítico deveria evitar e que Roland Barthes admite como missão praticamente impossível. Seria mais coerente admitir que a crítica é linguagem sobre linguagem.

Trata-se de um ponto de vista que é a medida da coerência e, ao mesmo tempo, aproximação máxima, intimidade entre o narrador e o narrado (sujeito e objeto?). A autoridade do narrador para uma análise sobre crítica é considerável, haja vista as credenciais que ele apresenta ao leitor ao longo da narrativa, sendo ele próprio um crítico de literatura. Inicialmente, o narrador propõe-se a uma abordagem distanciada, objetiva, etc., mas, ao perseguir um autor que faz parte de seus afetos, descobre que, mesmo aparelhado de todos os métodos científicos, ainda assim está

⁶⁵ Metáfora utilizada pelo narrador para a figura do crítico ou exegeta (... *provocar impensablemente el encuentro del poeta y su perseguidor; sólo ese contato devolvería a la obra de Romero su razón más profunda*).

sujeito às subjetividades e nada mais descobre além de sua própria verdade na trajetória do poeta estudado; descobre-se a si mesmo a partir de suas afinidades e contigüidades afetivas, percebe que através da análise buscava-se a si mesmo. Ao final, o perseguidor torna-se perseguido, porque aquilo tudo que ele idealizava sobre sua visão da arte e de seu poeta desfaz-se em lama. Ao final, a arte não depende da moral e da ética como ele inicialmente propunha.

O leitor admite naturalmente, junto com o ponto de vista da história, o ponto de vista de um narrador que faz mais que contar uma história. Um narrador que insere suas convicções sobre o ato de narrar algo, ainda que esse algo seja o resultado de uma longa pesquisa. Contudo, descobre que as escolhas, a seleção dos dados, as omissões podem ser manipuladas até inconscientemente de acordo com uma preferência, uma subjetividade, um interesse intelectual, econômico ou afetivo. Somos habilmente levados a ativar processos do pensamento que nos revelam essa verdade. A sua descoberta, com a conseqüente inversão de convicção teórico-crítica, não deixa ileso o leitor desavisado que descobre a fragilidade “científica” da crítica. Poderíamos designar esse conto como a crítica da crítica. Qual a verdade da crítica? Qual a credibilidade da crítica? Onde haverá isenção e imparcialidade? Ao final, o passado de Claúdio Romero revela-o sem escrúpulos aos olhos do próprio crítico Jorge Fraga que, por omissão, publica a obra com uma versão idealizada do poeta. O poeta e seu perseguidor revelam-se iguais e o narrador deixa em aberto qual a atitude final de Fraga: se de ruptura ou de continuidade com relação ao poeta e, conseqüentemente, com uma tradição.

Esse estilo que agarra o leitor na largada e que é constituído pela adequação da linguagem ao tema garante também a autoridade do narrador e o efeito estético, pois há grande correlação entre quem fala e o que é dito.

Sobre o procedimento de a voz do narrador estar próxima ao máximo do tema outros dois narradores de Cortázar o confessam: no conto *Deshoras*, como já registramos antes, e em *Diário para un cuento*:

... quisiera ser Bioy Casares porque me gustaría tanto escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido [...] como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos de sus personajes y el narrador [...] cuando invento personajes tampoco consigo

distanciarme de ellos aunque a veces me parezca tan necesario como al pintor ... (1994, p.489).

Neste conto, Cortázar concede a seu narrador um tom e uma visão que poderíamos designar tranquilamente de autobiográfica. Porém, não é este o momento em que entraremos nesse terreno. Por ora, seguiremos com o narrador que havia sido tradutor e que registra em um diário todas as suas etapas para a elaboração de um conto. A estrutura do conto reproduz a de um diário (período: 2 até 28 de fevereiro, 1982) com registros sobre as possibilidades (os modos e os meios) de elaboração do conto sobre Anabel. O conto é o processo em suas etapas. Anuncia o devir do conto e, nesse sentido, preserva a utopia de vir a ser um conto perfeito. Enquanto isso não acontece, o narrador sobrevive da espera.

O relato estrutura-se basicamente no processo de gestação daquilo que o narrador gostaria que fosse um conto. Tal opção estética situa o leitor como intruso (ou confidente) na intimidade do narrador, ao mesmo tempo em que permite a veiculação de todos os questionamentos que povoam a mente do narrador sobre o processo criativo, suas pertinências e suas interferências. Sem, contudo, deixar de ser ficção, pois o leitor acaba conhecendo a história de Anabel, mesmo não sendo na forma como o narrador a teria constituído se chegasse a escrever o conto. Afinal, após inúmeras referências intertextuais (referências a Adolfo Bioy Casares, Poe, Derrida, Borges, John Keats, T.S. Eliot, Robert Arlt, Aldous Huxley, Proust, etc.) e reflexões sobre a linguagem adequada da personagem, assim como sobre a matéria de base real da memória contra a inventada (*No me acuerdo, cómo podría acordarme de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura.*), ele conclui que não logrou a realização do conto. Tentando contar algo que não foi capaz de conhecer bem no momento em que vivia, percebe que está apenas explicando (não, criando): *“Qué mal estoy explicando todo eso, también a mí me cansa escribir, echar palabras como perros buscando Anabel (...)”*.

Em *Diario para un cuento*, o processo metaficcional amplia-se porque abrange a intertextualidade com outras ficções, que é também um modo de metalinguagem ficcional no seu modo de metaficção. A natureza subliminar dos estímulos metaficcionalis produzidos pelo narrador acaba por nos levar forçosamente

às potencialidades teóricas inseridas em seu texto ficcional. Assim, retornamos ao que decidimos chamar de metalinguagem literária apenas por necessidade expositiva ou por idiosincrasia classificatória.

A repetição de aspectos que remetem a elementos técnico-literários (ainda que metafórica ou sugestivamente), ao longo de muitas obras, acaba por revelar sentidos injuntivos com virtualidades que propendem a exercer uma certa pressão sobre um tipo de público específico: aquele que se debruça para analisar a obra de Cortázar, abrangendo o crítico, o teórico, o estudioso em geral, o biógrafo ou o aficionado (Reis, 1988).

Talvez não estejamos fazendo uma delimitação muito clara nas fronteiras entre metalinguagem literária, metaficção literária e questões de estilo, mas temos de correr tal risco porque as fronteiras são tênues. É da estatística do procedimento que podemos definir o estilo preponderante. Dos exemplos citados, o estilo marcante fica por conta de uma falsa oralidade adotada por Cortázar, na qual o leitor imagina-se “ouvindo” e não lendo a narrativa. Essa mesma impressão possibilita-nos imaginar que o texto que estamos lendo é, na verdade, um exercício do narrador sobre o conto que um dia ele contará. É o conto sobre o conto. Ou, porque pertence ao gênero diário íntimo, seria apenas o *modo angustiado de retardar a solidão fatal da escritura* (Barthes, 1999, p. 212). Depende apenas da leitura que queiramos fazer. Uma determinada linguagem identificada com o personagem⁶⁶ e um ponto de vista que defina o narrador são escolhas da narrativa, mas, inevitavelmente, também configuram um estilo de narrar, sobretudo quando, em alguns contos, o próprio narrador em terceira pessoa assimila as idiosincrasias lingüísticas do personagem (ele ou ela). Uma linguagem primorosamente fabricada, um artifício tão eficaz que parece natural, cria a atmosfera de ouvinte e testemunha ao leitor. Testemunha e cúmplice do narrador frente às suas escolhas e frente aos meandros da criação.

⁶⁶ Observação sobre a linguagem de Anabel – el 26 de febrero: “*Escritores que aprecio han sabido ironizar amablemente sobre el lenguaje de Anabel. Me divierten mucho, claro, pero en el fondo esas facilidades de la cultura me parecen un poco canallas, yo también podría repetir tantas frases de Anabel o del gallego portero, y hasta por ahí me pasará hacerlo si al final escribo el cuento, no hay nada más fácil*” (p. 504, griffo nosso).

As atitudes metaficcional e metalingüística como que se fundem, estão imbricadas. A atitude metalingüística, que é mais ampla e contém a atitude metaficcional, juntamente com função poética exercem na escritura de Cortázar predominância sobre as demais funções da linguagem. A presença delas combinadas com os subtemas teórico-literários, enquanto solução técnica da forma dos contos cortazarianos, implica um sentido mais amplo.⁶⁷

4. O que é simbólico em Cortázar?

Toda a escritura de Cortázar parece simbólica como busca interminável do próprio sujeito por si mesmo e por uma compreensão da realidade. *Hacer un cuento es dejar todo en orden [...] después de escribirlo para llenar los huecos del recuerdo.*⁶⁸

Simultaneamente a essa busca do sujeito, está a busca da própria literatura por sua essencialidade e especificade. As palavras adquirem conotação simbólica, aludindo ao meio literário, e a própria atitude metalingüística e metaficcional refletem um olhar para si mesma. Atitude que, por sua vez, apenas reproduz uma condição do criador.

Nas obras de Cortázar, muitos signos fazem-se símbolos de coisas não designadas nos níveis de uma objetividade denotativa, mas que adquirem novas conotações nos limites de sua produção literária. A crítica a obviedades ou lugares-comuns, por exemplo, podem ser grafadas por palavras sem separação entre si (*bebiendosuspalabrasdeunsolotrago*⁶⁹), etc.

O procedimento de construção de um símbolo, na escritura de Cortázar, pressupõe vários níveis de qualificação do público leitor. Alguém pode ler um texto no qual haja referência a um cronópio (só para seguir com o símbolo máximo de Cortázar, ao nosso ver) e ter uma mínima noção do que seja, suficiente apenas para o entendimento do texto em questão sem prejuízo da leitura. Porém, depois de vários textos em que surgem os cronópios, o leitor de Cortázar percebe o

⁶⁷ Como lembra Arrigucci: “Um sentido que é fundamental considerar, porque permite compreender a necessidade intrínseca da técnica escolhida nas suas vinculações à visão do mundo e do próprio fazer literário” (Júnior, 1993, p. 12).

⁶⁸ In: *Diario para un cuento*.

⁶⁹ *Rayuela*, Capítulo 99, p. 486.

adensamento do campo conotativo do, a essas alturas, signo. É quando o signo já está saturado pela predicação e pelo paralelismo metafórico que o crónopio adquire independência e chega ao estágio de símbolo.

De um ponto de vista semiótico, diríamos que pode, inclusive pela mesma saturação, assumir uma representação icônico-verbal (ícone degenerado ou hipóicone na classificação de Peirce – imagens, diagramas, metáforas).⁷⁰

O símbolo em Cortázar é trabalhado em vários textos nos quais uma espécie de função metalingüística, função poética⁷¹ e intertextualidade internas da obra atuam sistematicamente ampliando as conotações do significante, porque a princípio um cronópio é um mero significante desprovido de significado. Não chega a ser um signo verbal, estando mais próximo do conceito de representame de Peirce.⁷² O campo conotativo do significante sempre se amplia em uma direção definida trabalhada conscientemente para a construção do símbolo. Disso decorre a autonomia de um símbolo pleno com vida própria e como referência para o meio artístico e literário.

Nesse sentido é que um cronópio pode ser aceito como um ente que existe unicamente na dimensão do pensamento dos seres altamente criativos. Pode ser também a estrutura infantil (*el niño*) que não desiste de se insinuar no mundo das convenções pesadas e aborrecidas do mundo pragmático. Um leitor que conheça Picasso, Antonin Artaud, Louis Armstrong, bem como toda a relação de *acknowledgments* que Morelli nunca chegou a incorporar em sua obra publicada⁷³, saberá ele próprio reconhecer um cronópio em qualquer lugar. O próprio Oliveira (protagonista de *Rayuela*) poderá ser identificado como cronópio. O cotejamento dos textos suporta perfeitamente a correlação.⁷⁴

⁷⁰ Ícone é um *representame* que, em virtude de qualidades próprias, qualifica-se como signo com relação a um objeto, representando-o por traços de semelhança ou analogia (Pignatari, 1974, p. 37).

⁷¹ Reiteramos o caráter da função metalingüística para reforçar nossa perspectiva: a mesma ocorre quando explicitamos termos da própria linguagem usada, por exemplo, no relato *Conservación de los recuerdos*, o narrador descreve os cronópios como *seres tibios y desordenados*. A opção por atributos altamente subjetivos como *tibios y desordenados* garante a sobreposição da função poética.

⁷² Como um signo só é signo para quem o tenha como tal, o filósofo norte-americano confere a *representame* uma acepção mais genérica, podendo haver *representame* que não seja signo.

⁷³ *Rayuela*, Fragmento nº 60.

⁷⁴ Em *Lo particular y lo universal*, um cronópio tem um comportamento com relação ao hábito de utilizar a pasta de dentes que irá ser reproduzido analogamente por Oliveira no Fragmento 75 de *Rayuela*; e não será o único ao longo de suas obras.

O cronópio é assim um estágio do ser do poeta? Cortázar define algumas características comportamentais dos cronópios ao longo de seu livro *Historias de cronopios y de famas*. Construimos mentalmente uma idéia de cronópio com os dados fornecidos pelo narrador sobre os atributos dos outros dois personagens: as esperanças e os famas. Assim: “*las esperanzas [...] esos microbios relucientes que por una palabra equivocada se deslizan en el aire invaden el corazón del bondadoso cronopio (Alegria de cronopio)*).

O perfil do cronópio vai delineando-se e algumas características comportamentais do ser cronópio vão vinculando-se às de alguns narradores de Cortázar. É o caso de Horácio Oliveira, narrador e protagonista de *Rayuela*, com relação a um relato de *Historia de cronopios y de famas*, como segue respectivamente:

... (delante del espejo, con el tubo dentífrico en el puño cerrándose, Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras obscenidades, corria por el espejo en el cepillo y a golpe de tubo torciéndose de risa hasta que Gelkrepten entraba desolada con una esponja, etcétera). (Fragmento 75, Rayuela).

Después de cubrir su cepillo con una verdadera montaña de pasta, el cronopio se encontro con que le sobraba todavía una cantidad, entonces empezó a sacudir el tubo en la ventana y los pedazos de pasta rosa caían por el balcón a la calle donde varios famas se habían reunido. (Lo particular y lo universal).

Entretanto, esse nível de abstração a que chegamos é consequência dos efeitos da criação intencional de uma realidade configurada sobretudo na obra de arte literária de Cortázar, a qual caracteriza a função poética que, através dos signos, “cria” intencionalmente uma outra realidade. Essa espécie de *transmigração textual* (não chega a ser, é mais simbólica) mostra a efetiva relação entre o perfil criado para os cronópios na obra anterior (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) e o narrador de *Rayuela* (1963). A analogia que faz de Horacio Oliveira um cronópio (além da alusão ao nome de um dos maiores poetas latinos) fica por conta das ações do personagem dentro de sua ambigüidade comportamental entre *el lado de allá* e *el lado de acá* (duas das divisões do livro), entre o racionalismo e a magia, entre a

realidade dos sentidos e a metafísica. Muitos críticos reconhecem Horacio como alter-ego de Cortázar (cético, intelectual, etc.), outros o identificam como cronópio, nenhum (que tenhamos conhecimento) buscou em *Rayuela* os traços “cronópicos” do narrador, mas não é o objetivo maior do presente trabalho. Por ora, basta que aceitemos tais traços como uma marca da sua constante subversão contra os hábitos, contra *la gran costumbre*. Se o decoro, o hábito e a tradição dizem que um conto deve obedecer a uma cronologia linear, um cronópio trataria de trocar as partes para ir contra esses preceitos, porque afinal um cronópio segue seu coração, não segue preceitos; preceitos, *etiquetas y prelaciones* são para os *famas*.

5. Os gêneros

Em Cortázar, a atitude metaficcional também pode ser observada na maneira como ele lida com os gêneros. Nesse caso, sua obra suporta muito mais um fazer do que um dizer. É assim que a intertextualidade⁷⁵, somada às intromissões do narrador, remete-nos à metalinguagem de uma verdadeira poética cortazariana.

Muito se lê sobre a diluição dos gêneros na produção literária de Cortázar. Arrigucci já registrou que *tanto no espaço amplo e maleável da ficção como no terreno específico da crítica verifica-se a persistência do mesmo modo de formar lúdico e aberto* (Júnior, 1993). Tal referência está dirigida à sua produção crítica, porém tentamos reunir novas ilustrações argumentativas para essa afirmação, buscando-as em sua produção ficcional.

Quanto a esse modo de formar *aberto*, acreditamos que nossa pesquisa e análise servirá apenas para reiterar as constatações presentes nos ensaios já consagrados do exegeta de Cortázar em *O escorpião encalacrado*. Apesar de Arrigucci não mencionar precisamente a questão dos gêneros, aborda o aspecto da *destruição* como metáfora da metaficção e da metalinguagem, pois ela (a *destruição*) nada mais é que um modo de criação *praticado com tal radicalidade e empenho que acaba por conduzir a literatura a se tomar ela própria como tema e a se expor a consciência reflexiva do artista, todo o tempo tentado pela reflexão autocrítica* (Júnior, 1995, p.15). Da forma como estamos conduzindo nossa reflexão, já está

claro que a invasão da metalinguagem crítica na ficção leva, no mínimo, a um questionamento sobre as reais fronteiras entre os gêneros, mas Cortázar vai além.

No conto *Breve curso de oceanografía*, Cortázar mescla os gêneros (lírico, dramático e épico) e os discursos (científico e literário). Há também uma espécie de interdiscursividade. O narrador aproveita o discurso científico e o subverte em poético, ao mesmo tempo em que faz considerações sobre questões teóricas da literatura. Um relato caleidoscópico. Basta escolher uma forma de aproximação para obtermos respostas.

O verbete da “Lua”, na *Dictionnaire Encyclopédique Quillet*, é tomado como epígrafe. A configuração oceanográfica da lua é tomada como tema poético e ficcional. As causas motivadoras dessa configuração oceanográfica são justificadas pelo poeta-narrador, que reconhece a circunstância real da Lua ante o conhecimento científico e o polariza com o conhecimento poético que é, assim como o científico, inesgotável. Aquele, porém, pode lançar-se para um (im)provável futuro sem se prender às limitações exigidas pelas “provas”. Afinal, quem poderá negar que em algum tempo não houve na Lua um sistema de vaso comunicação entre os rios que a ciência ainda não foi capaz de detectar. É com esta visão que o narrador diz: *¡Solo a mí,! Oh dulcísima Selene!, me es conocida tu espaldar de azúcar. Allí en la zona que el imbécil de Endimión⁷⁶ hubiera podido sojuzgar (...).*

O mesmo narrador-poeta, em uma atitude que caracteriza o épico⁷⁷, dirigindo-se à Lua, diz: *No tema Astarté (Vênus, Divindade Síria). Tú tragédia será dicha (...) pero yo la expondré bellamente*, para logo, na seqüência da frase, arrematar com uma questão basicamente teórica: *que aquí en el planeta del cual dependes cuenta más la forma que la ética**. *Dejáme narrar cómo en antiguos tiempos tu corazón era un inexhaustible manantial(...)*

⁷⁵ É importante registrar que, neste trabalho, o conceito de intertextualidade implica os de paródia, paráfrase, apropriação e estilização (Sant’Anna, 1999).

⁷⁶ Sábio e astrônomo da região Cária. Referência de cunho paródico intertextual com o discurso mitológico, que sugere um valor negativo à ciência com relação à poesia.

⁷⁷ Aristóteles admitia a epopéia em prosa. Um poema épico adquire contornos de epopéia quando alcança representar a totalidade de um povo no instante supremo de sua história. Em uma perspectiva hegeliana, a epopéia tem por objeto uma ação que revela a visão total de uma nação ou de uma época apresentada sob a forma objetiva de acontecimentos reais. Elas oferecem a imagem do espírito nacional, mas não deixam de ser “fruto da elaboração de um só poeta.” Soma-se a questão da sua individualidade, o que lhe confere um certo matiz lírico. Afinal, o poeta aspira algo mais que apenas enaltecer um povo: busca transcender, ou seja, alcançar uma visão global do Universo. Plasma, no texto, uma visão total do Cosmos equivalente à do pensador (Moisés, 1974).

O asterisco na citação acima remete a uma nota de rodapé como segue: "* *Gracias sean dadas al Señor*". Essa pequena nota carrega em si e define toda uma corrente teórica cujo precursor oficial é Aristóteles. Relativamente a essa observação e mais aos trechos por nós grifados, retornamos ao tema da metaficção. O poeta narrador identifica-se e define-se quanto ao valor da forma em literatura. Isto serve de orientação ao leitor sobre a forma do próprio relato que está sendo lido.

O texto é um poliedro de possibilidades. Concentra vários gêneros e utiliza-se da intertextualidade através de remissões tanto à literatura quanto a textos científicos. O narrador dirige-se a uma segunda pessoa (a Lua) que é, simultaneamente, objeto da narração. De outra parte, é o tempo (verbos) que nos dá o tom metaficcional da narrativa, pois, se quiséssemos enquadrá-la temporalmente, diríamos que se trata do **projeto da narrativa**. É uma etapa na qual o narrador argumenta sobre a necessidade de contar/justificar algo que, em sua visão poética, teria uma causa mais digna do que a apresentada pelo discurso científico. É aí também que entra a ficção poética sobre a *tragédia* havida na Lua (*tú tragédia será dicha*). O fato de ele se dirigir diretamente à Lua dá conta da feição lírica da obra (*¡Sólo a mí! Oh dulcísima Selene! Me es conocida tu espaldar de azúcar*).

O narrador-poeta está na fase que antecede a configuração da obra. É o seu devir. Diz como a fará (*la expondré bellamente*) e pede que a Lua o deixe narrar. (*Dejáme narrar*). O narrador (em um tom entre lírico e épico) ficciona uma possível causa para a oceanografia da Lua tal como os tratados científicos a apresentam. Além disso, diz que os golfinhos são descendentes dos *selenitas* (que seriam seus ancestrais habitantes lunares) antes de a terra ter roubado as águas da Lua que hoje compõem o Oceano Pacífico. E que daí se originam suas carinhas tristes. O narrador, com um estilo próximo da oralidade, em uma linguagem que finge diálogo com o leitor, pede para *decir, contar*. É uma narrativa falsamente interativa que se questiona todo o tempo sobre a forma como deve constituir-se: *¿Cómo narrarlo? [...] ¿Conoces los delfines, lector? [...] ¿Diré algo más?*

Somente para reforçar, lembramos outra característica da linguagem literária que é a variedade de nomes pelos quais o narrador designa a personagem principal – a Lua – sem nenhum tipo de preparo ao leitor, procedimento avesso à linguagem científica: Luna, Astarté, Selene e sugere também o designação de Diana,

pela clara referência a Endimión e à lenda de seu encanto pela astronomia ou pela Lua.

Outro procedimento tipicamente literário e metalingüístico é a intertextualidade com o próprio discurso literário, na forma de remissões, e com o mitológico no corpo do texto (Hesíodo⁷⁸, Lautreamont).

É ficção que se anuncia antes mesmo de a crítica fazê-lo. Porém, é preciso tomar cuidado, pode também ser fingimento, pois o narrador acaba por mostrar (não dizer) que a difenciação rígida de gêneros em literatura é algo que fica definitivamente fora da questão estética e que serve pouco aos reais objetivos da literatura. Dissemos mostrar porque isto não está no texto. Tal idéia surge da própria forma que o relato assume. A palavra “idéia” remete-nos a seu correlato “expressão”. No entanto, não queremos reduzir as possibilidades interpretativas do texto a uma única leitura. A idéia que se forma do texto vai depender de quem o lê. É uma engenhosa e feliz combinação de vocábulos, perspectivas⁷⁹ e tons que se processa de maneira a amparar nossa interpretação. Percebemos uma fusão ou adequação que constitui uma forma antológica⁸⁰ com relação à idéia que expusemos acima.

Sobre os fingimentos do narrador-poeta, é preciso lembrar que Endimion (sábio e astrônomo) que ele chama de “*imbécil*” (mais por concorrência que por verdade) é, na mitologia, aquele que obteve de Júpiter o privilégio de não envelhecer. O que resulta verdadeiro, porque tanto o **gênio** quanto a **ciência** podem levar o homem à imortalidade.

A poesia e a ciência são caminhos diversos que levam ao mesmo fim quando vitoriosas. Se Endimion seguiu o caminho da ciência, ele, narrador, tomou a via literária.

Não queremos aprofundar em demasia a questão dos gêneros, mas consideramos relevante trazer uma ilustração tão rica como esta porque é uma das

⁷⁸ Poeta grego; primeiro dos três grandes poetas didáticos da antigüidade (Virgílio e Lucrecio inspiraram-se em sua obra). Século VIII a.C.

⁷⁹ Mais uma vez o ponto de vista favorece e autoriza o poeta-narrador à atitude metalingüística e metaficcional. Pois ele tem, de um lado, o seu objeto personificado e de outro o leitor a quem se dirige igualmente.

⁸⁰ Em oposição a heterológica. Relativamente ao paradoxo da linguagem que nunca é aquilo que quer dizer. (Mora, 1998).

características marcantes também de Clarice Lispector. Sendo assim, passemos efetivamente às comparações entre os dois escritores.

OS PERSEGUIDORES NA DIMENSÃO DE MOEBIUS

A palavra é minha quarta dimensão. (PSGH)

Lo literário es inagotable y generoso. (Julio Cortázar – Cartas desconocidas)

1. Olhando de fora do texto

Neste capítulo, planejamos evidenciar os indícios resultantes do cotejamento por nós realizado entre as produções literárias de Clarice Lispector e Julio Cortázar. Talvez seja importante mencionar que nossa visão analítica, desde o princípio (só agora percebemos claramente), adota um movimento pendular que oscila entre a significação e a simbolização.⁸¹ E isso, fatalmente, hierarquiza em um primeiro plano o processo da leitura como construção do universo imaginário dos autores aqui trabalhados.

Falar de cosmovisão, de estilo, etc., são modos de familiarizarmo-nos e tentativas de apoderarmo-nos de tal imaginário. Sabemos da dificuldade de dizer que os aspectos destacados neste trabalho são universalmente observáveis, pois não se pode negar um certo *determinismo* histórico, cultural ou intelectual atuando na

⁸¹ Na verdade, desde o primeiro momento deste trabalho, a palavra símbolo persegue-nos insidiosamente. Tentamos por várias vezes delimitá-la em uma definição que não a vinculasse com propósitos simbolistas ou românticos, mas só agora que a vinculamos ao processo de leitura é que a encontramos mais próxima do que queremos dizer. Assim, podemos dizer, junto com Todorov, que alguns elementos do texto são significados por palavras e, por isso, podem ser *compreendidos*. Esse mesmo fato significado pode simbolizar um outro, porém a margem para a simbolização é ampla porque depende da *interpretação* que varia de sujeito para sujeito. Nossa postura certamente é interpretativa e parte de uma teoria da leitura como construção. Construção de um possível universo

interpretação de cada leitura. Inicialmente, tomemos aspectos mais gerais e exteriores ao texto propriamente dito.

No que diz respeito às suas estréias no mundo literário, observamos algumas diferenças que consideramos relevantes para compor uma idéia mais geral. O surgimento de *Presencia* (1938, poemas), primeira publicação do escritor argentino, foi discreta com relação a público e crítica. Até porque esta só se dedicou à sua obra anos mais tarde, por ocasião de outras publicações do autor com maior penetração nos meios de prestígio (Bestiário, 1951, por exemplo).

Quanto à estréia de Clarice Lispector, com *Perto do Coração Selvagem* (1943, romance), como vimos no Capítulo I, provocou uma certa turbulência no meio literário, carecendo de discrição em razão de adesões entusiásticas ou de críticas ácidas do público leitor em geral.

Outra observação sobre as estréias de Cortázar e Clarice diz respeito à diferença de gênero: *Presencia* é um livro de poesia; PCS ficou definido como romance; Cortázar usou pseudônimo (Julio Denis), Clarice não usou pseudônimo; o período que distancia as duas estréias é de seis anos. No entanto, vale lembrar que, embora não tenha publicado poesia, Clarice escreveu-as⁸² (ou, quem sabe, as escrevia secretamente). O segredo da poesia talvez fosse partilhado por ambos, conforme confessado pelo próprio Cortázar.⁸³

2. Tentando entrar no texto

Para melhor situar nossa opção comparativa e fugir à tentação de comparar aleatoriamente aspectos biográficos e literários, tomemos um ponto em comum entre duas obras dos autores em pauta, que entendemos de impacto quanto à *práxis* literária vigente por ocasião de seus surgimentos.

imaginário que poderá ou não estar vinculada ao universo imaginário do autor, mas que deverá estar ancorado na narrativa (Todorov, 1980).

⁸² “Todo mundo parece que começa com poesia. Eu andei escrevendo alguma coisa, mas joguei tudo fora porque vi que não prestava.” (Lispector, 1988-A).

⁸³ “Tengo que reconocer que he sido débil en lo que toca a la poesía; la convertí , la fui convirtiendo en una actividad un poco secreta.” (Cortázar apud Alazraki In: **Rayuela**, 1997, p.575).

Conforme já mencionado na introdução, ambos gravitaram entre os gêneros conto e romance, mas é o modo como o fizeram que subsidiou este trabalho. Referimo-nos à liberdade e à conseqüente revolução formal das narrativas de Clarice e Cortázar, especialmente no que diz respeito a *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *Rayuela* (1963). Assemelham-se, desde que mantidas as devidas proporções de tempo e lugar onde surgiram. *Rayuela* (1963, França) surgiu 20 anos depois de PCS (1943, Brasil).⁸⁴ O impacto da obra de Clarice no Brasil assemelha-se, em termos de repercussão, ao que obteve Cortázar no mundo de língua espanhola com *Rayuela*.

Dessas observações podemos dizer que houve, com relação às suas respectivas estréias, um período de quase 25 anos para que Cortázar se desvencilhasse quase que totalmente dos códigos convencionais do gênero romance para provocar o impacto oriundo da leitura de *Rayuela*. Já Clarice inicia rompendo com esses mesmos códigos. O que sugere que o autor de *El examen* é um pouco mais ligado à tradição literária (como de resto todo argentino a toda tradição), enquanto a autora de *Água Viva* parece deixar-se flutuar sem quaisquer amarras às práticas e às tradições literárias. Dizemos parece porque, na verdade, nas entrelinhas de seus textos Clarice está sempre indicando e referindo sua desobediência aos parâmetros definidos como esteticamente válidos. O processo é, portanto, consciente e o viés metalingüístico que dialoga com a tradição pode ser constatado pela vinculação espectral entre alguns significantes. A configuração e a associação dos mesmos permite uma cadeia de significados específica que pode remeter a aspectos da criação artística.

... sentia dentro de si um **animal** perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de **estética**. [...] é preciso não ter medo de **criar**. [...] ainda havia nela o desejo de agradar e ser amada por alguém poderoso como a tia morta. (PCS)

⁸⁴ Casualmente, 20 anos é o período que decorre para publicação da 2ª Edição de PCS pela Editora Francisco Alves. Mesmo ano da publicação de *Rayuela*. A 1ª Edição foi pela Editora do Jornal A

As três palavras grifadas por nós são apenas a ponta do “iceberg” de uma das possíveis leituras de PCS, que vislumbramos como que equilibrada sobre uma *linguagem simbólica – linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante a investigação da linguagem-objeto* (Barthes, 1999, p. 27) – voltada para seu próprio processo criativo. Na mesma perspectiva, esse *alguém poderoso* a quem ela gostaria de agradar poderia não ser a tia morta, mas sim a prática literária vigente que talvez já considerasse anacrônica, mas que impunha certo temor. Isso se configuraria em uma forma de linguagem na qual o símbolo se articula com a metáfora⁸⁵, tendo como objeto outra linguagem.

Em face do contexto literário em que surgiu, fica evidente o jogo arriscado e de *experimentação*⁸⁶ no qual se lançou a escritora.

Cortázar manifestou-se criticamente sobre essa tendência estetizante e artificial na qual o dinamismo da linguagem com sua vitalidade poderia perder-se. Em seu conto *Etiquetas y prelações*, com uma ironia insuperável, aborda a questão dos apelidos que as pessoas adotam no convívio familiar:

... *el caso de mi tía segunda, visiblemente dotada de un trasero de imponentes dimensiones, jamás nos hubiéramos permitido ceder a la fácil tentación de los sobrenombres habituales; así, en vez de darle el apodo brutal de Anfora Etrusca, estuvimos de acuerdo en el más decente y familiar de la culona (...) aunque tuvimos que luchar com los vecinos y amigos que insistem en los motes tradicionales.*

E ao final arremata:

Noite, na qual Clarice trabalhava (Nota Prévia por Marlene Gomes Mendes em PCS, Rocco, Edição de 1998).

⁸⁵ O substantivo *animal* poderá representar simbolicamente a criação, uma vez que a contigüidade com o substantivo *estética* seguido do verbo *criar* permitem uma cadeia significativa na qual uma secundariedade sugere o universo da criação literária. “A simbolização é uma associação mais ou menos estável entre duas unidades do mesmo nível (isto é, dois significantes ou dois significados)” (Ducrot, Todorov, 1972, p.103).

⁸⁶ “A difamada palavra experimento deve ser empregada em sentido positivo; somente e enquanto experimentação, não como algo posto a salvo do perigo, tem a arte, afinal, ainda uma chance.” (Adorno apud Campos, 1977, p. 5).

(...) *pero nunca falta uno que recoja la lección escondida en estas frases delicadas. Mi tío el mayor, que lee a los escritores argentinos, dice que con muchos de ellos se podría hacer algo parecido, pero nunca nos há explicado en detalle.*

A analogia que se estabelece entre *los motes tradicionales* e os apelidos familiares do narrador (que são totalmente inusitados; poderíamos dizer até literários) e a literatura de um modo geral é bastante óbvia quando o narrador, com (falsa) ingenuidade (*pero nunca nos há explicado en detalle*), menciona a opinião do tio sobre os escritores argentinos. Quando o narrador refere-se a *frases delicadas*, quer nos parecer que a delicadeza está, de fato, atrelada ao risco de uma linguagem inabitual. Causaria estranhamento tanto o apelido de *ánfora etrusca* para uma tia no dia-a-dia do real, quanto o de *culona* para uma tia no ficcional.

A lição retirada talvez seja a de que os recursos lingüísticos devem adequar-se o mais possível a cada circunstância. Não é demérito lançar mão de expressão “menos nobre” se ela estiver a serviço de um fim ou efeito estético específico.⁸⁷ O criador não pode nem deve estar em uma camisa-de-força estipulada por padrões exteriores à própria criação.

Cortázar não se arriscou menos que Clarice apenas teve o solo melhor preparado, em razão de sua ampla produção ficcional e crítica anterior a *Rayuela* e do patrimônio intelectual acumulado e reconhecido nos meios literários e acadêmicos aos quais subsidiou fartamente. Clarice permaneceu mais enigmática ou incompreendida talvez porque não tenha produzido crítica ou teoria propriamente dita; manifestou-se criticamente sempre e somente a partir do espaço da criação estética através de uma *persona*. Era *implícita por natureza*. O risco do sem-sentido e

⁸⁷ Sobre este aspecto da linguagem, é interessante ressaltar o Fragmento 99 de *Rayuela*, especialmente as opiniões dos personagens *Perico* e *Morelli*: *Todas esas fantasías de corregir el lenguaje son vocaciones de académico chico, por no decirte de gramático. Descender o bajar, la cuestión es que el personaje se largó escalera abajo y se acabó lo que busca (Morelli) es quebrar los hábitos mentales del lector, echar abajo las formas usuales.* (Cortázar, 1999–A).

do hermetismo em Clarice fica à espreita, mas a base lingüística é sólida⁸⁸ e não facilita acusações precipitadas e superficiais.

Quando Cortázar coloca em seus textos ficcionais alusões ao ato de narrar, narradores que admitem francamente a invenção e alertam o leitor sobre isso, problematizam categorias narrativas ou ainda quando ele entrega as ações ao seus cronópios, fica mais fácil perceber as segundas significações suportadas pelo texto.

Toda vez que, na escritura de Clarice, esbarramos em um adjetivo ou em uma metáfora insólita ficamos inseguros quanto ao segundo sentido que vislumbramos nas fissuras semânticas entre a denotação e a conotação.

Com Cortázar, podemos socorrer-nos de seus textos quase-teóricos nos quais é possível buscar portas abertas para outros caminhos. Isto não significa que apenas com a leitura e a análise de seus textos ficcionais não possamos sustentar uma camada semântica voltada para a própria criação artística. É o caso, como já vimos, dos cronópios. Em princípio, um cronópio é apenas um substantivo. Um significante desprovido de significado diante de nós. Não chega a ser um signo realmente porque seu significado nos é desconhecido em sua integralidade. É mais um símbolo, na medida em que sua significação só se revela na relação com outros elementos textuais. De qualquer modo, com ambos, tudo se resume em um trabalho sólido da linguagem em que se estabelece a imposição de um segundo código.

3. Uma estética da invenção

A preocupação com a linguagem e com a literatura é, portanto, para nós, o mais sólido ponto de contato entre Clarice e Cortázar. Porém, um aspecto leva-os por caminhos distintos: em Clarice, predomina a angustiante busca do ser da linguagem na expressão, da *palavra-coisa*

⁸⁸ “Na experimentação, importa tanto ter em conta o momento de estranheza ao eu quanto dominá-lo subjetivamente. O verdadeiro fundamento do risco de todas as obras de arte não é, porém, o seu estrato contingente, mas o fato de que cada uma deve seguir o fogo fátuo de sua objetividade imanente, **sem garantia** de que as forças produtivas, o espírito do artista e os seu procedimentos técnicos estejam a altura desta objetividade.” (Adorno, 1970, p. 52, grifo nosso).

pois a coisa nunca pode ser realmente tocada [...] O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é o intervalo para a coisa (PSGH, p. 89 e 90);

em Cortázar, tal preocupação adquire um interesse mais voltado ao literário, sobretudo de caráter crítico e teórico mais evidente. Poderíamos dizer mais intelectualizado. Mas o que sustenta este trabalho é precisamente o procedimento que é análogo e que faz com que grande parte dos enunciados de ambos comportem, implícita ou explicitamente, uma referência a seu próprio código. Fator que caracteriza, se quisermos pensar em termos de linguagem e ação, a quarta função que Jakobson agregou ao esquema de Karl Bühler, isto é, a função metalingüística.

Clarice não possui produção teórico-crítica e, inclusive, manifesta-se avessa às manifestações intelectuais. Contudo, a atitude metalingüística e metaficcional que queremos é a auto-reflexão que permeia a criação de ambos, revelando o transe do ato.

Como se pode observar, há uma certa atitude perceptível na manifestação estética da escritora que, talvez, nem sempre esteja atrelada aos seus níveis táticos/técnicos de consciência estética, mas que remete àquilo que se define como típico da poesia moderna e contemporânea. Ou seja, uma autoconsciência, uma auto-reflexibilidade. Esse fato, verificável pelo grande número de alusões presentes na narrativa de ambos e que diz respeito às categorias narrativas e às questões da linguagem (Capítulo I e II), pode revelar-nos que alguma instância das intenções do escritor segue atuando independente de seu filtro racional premeditado para a comunicação estética. O mecanismo seria de tal modo intrínseco ao processo criador, que se revelaria simpaticamente⁸⁹, inclusive alheio ao próprio escritor; como uma poética da própria criação, mais atrelado ao estilo constituído pela cosmovisão. Mas, sem dúvida, também ligado à tradição que começa com Edgar Allan Poe e Mallarmé.

⁸⁹ “A simpatia é uma instância do ‘mesmo’ tão forte e tão premente que não se limita a ser uma das formas do semelhante, pois possui o perigoso poder de assimilar (...). A simpatia transforma. É um princípio de atração, de mobilidade. Suscita simultaneamente um movimento exterior e interior.” (Foucault, 1966).

No âmbito de características por nós entendidas como metalingüísticas ou metaficcionais, destaca-se em ambos o predomínio de uma certa desconfiança com relação ao sentido das palavras e aos meios de representação ou produção de sentido. (Talvez devêssemos dizer de significação.⁹⁰)

Essa preocupação, enquanto pertencente ao narrador, assegura nos textos de Clarice e Cortázar uma semelhança em profundidade nos seus métodos criativos. Em muitos casos, a opacidade gerada pela técnica elitiza o público. Ambos são exigentes com o leitor. Não entregam facilmente o *ovo*. Às vezes, é preciso, além de ler, analisar a estrutura física da obra, verificar tipograficamente a constituição da página. Ambos carregam, geralmente, o *fazer no dizer*.

Os dois são *escritores* no sentido barthesiano. A palavra de ambos constitui um fazer e não apenas suporta esse fazer. Essa palavra não é mero meio para um fim; ela é um fim em si mesma (Barthes, 1999, p. 31-40). Identificamos esse fazer quando não está na voz do narrador a mensagem estética e sim estabelece-se na consciência do leitor como um acorde que pode ser ouvido (não apenas lido). Só assim nos sentimos merecedores do *segredo*.⁹¹

Apenas um exemplo da importância do trabalho tipográfico para o sentido do texto, em Cortázar, é o recurso já mencionado no Capítulo II sobre citações do pensamento do narrador (*Ahí, pero dónde cómo*) ou do espaço duplo entre parágrafos para evidenciar mudança de perspectiva do mesmo (*Distante espejo*).

No caso de Clarice, podemos lembrar as reticências iniciais ao primeiro parágrafo de PSGH (– – – – – *estou procurando [...] p.11*). Além de exigir do leitor um esforço a mais de atenção devido à quebra da expectativa quanto

⁹⁰ O termo significação situa-nos melhor com relação às mais recentes discussões sobre o signo e sobre a primazia do significante. Mais especialmente sobre a questão de que é a “cadeia significante” que engendra um “efeito de sentido” no momento em que se volta sobre si mesma, permitindo seu fim interpretar retroativamente o seu início “o significado desliza sobre o significante” (Ducrot, Todorov, 1972, p. 314).

⁹¹ O segredo, no sentido em que Clarice o concebe, é objeto do pensamento, parece ser uma fagulha de iluminação do ser do poeta que poderá nos alcançar; uma vibração que emana dos interstícios da cadeia significante. Quanto a esse aspecto, não podemos ignorar sequer a configuração do texto na página.

ao padrão usual para o início de um romance, situa esse mesmo leitor em um plano de audição. É como se estivéssemos ouvindo o texto que se inicia. Outro índice revelador de que o que estamos lendo é *i n v e n ç ã* o seria a repetição da última frase do capítulo anterior no início de cada novo capítulo.⁹² Procedimento próprio da narrativa oral, que é basicamente reiterativa, além de servir de mero revelador do tempo configurado que despendeu o narrador, de uma pausa concreta no processo de elaboração da obra.

Conforme observam alguns segmentos da crítica e algumas correntes teóricas, há uma tendência na literatura contemporânea de considerar o leitor como co-partícipe da obra literária. Essa tendência toma por base a mesma tradição que já referimos antes (Poe, Mallarmé) e que já no romantismo mostrava seus contornos.

Para aproveitarmos o próprio texto de PSGH, cuja fortuna crítica já contempla a perspectiva que adotamos, observamos a presença de uma poética individual da obra que é parte integrante da mesma e que o leitor recebe já no primeiro capítulo. Na verdade, *o primeiro capítulo parece um prólogo teórico que antecede à ação, e no entanto, já é o livro em plena ação* (Sant'Anna, 1988, p. 239).

Para remetermos a uma exemplificação cortazariana, lembramos novamente aos relatos *Diário para un cuento* e *La barca o nueva visita a Venecia*, com a diferença de que a linguagem é (talvez) menos cifrada que a de Clarice.

De uma perspectiva lingüística e com base em categorias gramaticais, podemos ver que Clarice e Cortázar fazem o leitor integrar a obra com o uso explícito da segunda pessoa do singular (*Por enquanto preciso segurar esta tua mão[...]*, p.18). Cortázar nem sempre chega a mencionar ou incluir explicitamente o seu interlocutor no texto, mas as inúmeras alusões ao próprio ato de contar/narrar concorrem para o mesmo fim (*A vos que me lees... em Ahí pero dónde, cómo*, p.81).

⁹² “O ritual é uma seqüência solene, essa narrativa hierática, esse avanço pausado, que se repete circularmente ou de forma espiralada ajuntando o alto e o baixo em um mesmo anelo e aspiração.” (Sant'anna, 1988, p. 242). Porém, essa magnífica visada sobre o aspecto ritualístico do texto não limita outras perspectivas de análise como a que ora fazemos. Até porque o ritual referido poderá ser o da própria criação pela qual o criador precisa passar.

Neste ponto, é necessário dizer que o aspecto mais voltado a uma estética da recepção não interfere no jogo metaficcional. O “tu” a quem a narradora dirige-se é um *ser de papel* e ela assim o concebe honestamente (*mesmo que eu não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca*, p.18), não é o leitor real (*el curioso eterno*, cf. Macedonio Fernandes. *El Museo de la novela de la Eterna*), mas um papel inscrito no texto; tal como se inscreve no discurso o alocutário do enunciado. Do mesmo modo, a narradora assume sua condição fictícia de personagem (*Não estou a altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira*, p.18).

Tal abordagem permite-nos colocar em contato os dois escritores no que tange às revelações do narrador quanto à natureza mentirosa, inventiva dos personagens. Ao evidenciar esse aspecto em Cortázar (Capítulo II), falamos de uma certa honestidade do narrador, da qual podemos dar um novo exemplo na seguinte passagem: ... *lo único que vale es hacer cosas, y por eso las cuento casi sin ganas, nada más que para no sentir tan cerca la lluvia de esta tarde vacía* (*Simulacros*).

Aceitando o jogo de ambigüidade textual que indica vários caminhos ao leitor, optamos por escolher todos os indícios nos quais a texto aponta para sua própria natureza literário-ficcional enquanto tema subjacente da mesma. E o que vislumbramos desse jogo é uma **estética da invenção**, que brinca de se denunciar e de se resguardar constantemente. Há uma camada semântica ligada à questão da própria linguagem e da natureza do texto que se expõe, mais ou menos explicitamente, junto com outras camadas de significação.

4. Sobre gêneros literários

Voltemos logo aos textos escolhidos para a composição dos Capítulos I e II deste trabalho, sob pena e risco de não encontrarmos o fim. Pensamos ser importante referir um procedimento análogo que caracteriza a produção textual de ambos os autores e que, embora não seja nosso objetivo central, merece registro. Trata-se das violações às normas estéticas de cada gênero, conforme já mencionamos na Introdução, adotando o ponto de vista de Gilda de Mello e Souza com relação à

Clarice Lispector e que, ao nosso ver, nada mais é que uma recusa dos parâmetros tradicionais da narrativa de um modo geral e do gênero conto como o praticam Clarice e Cortázar.

Não temos autoridade suficiente para rebater as opiniões que já julgam o procedimento como sendo problemático, apenas identificamos que é um fato literário e como tal deve ser analisado, até porque não é tão isolado como parece. Por isso, recusamos qualquer insinuação de equívoco ou descuido com relação aos limites dos gêneros não terem sido *respeitados* pelos autores que ora analisamos e preferimos encarar como risco voluntário em prol da arte literária, porque temos convicção de que o procedimento segue um projeto e integra um processo mais amplo. Explicando melhor, podemos afirmar que, ao menos no caso de Cortázar, há um pré-texto (*Teoria do Túnel*, 1947 – Cortázar, 1998) no qual ele justifica a superposição, a hibridização ou a diluição (como querem alguns) dos gêneros. Quanto a Clarice, a reincidência consciente e sistemática na sua prática estética serve como evidência bastante sólida de que há uma vetorialidade no mesmo sentido do que defende Cortázar na *Teoria do Túnel* e é, inclusive, anterior⁹³ ao texto teórico do escritor argentino. *Teoria do Túnel* trata da análise genética de um novo modelo de romance e em uma argumentação a seu favor, na qual preconiza uma transformação radical nos modos romanescos. Chama o escritor de *poetista* e o texto de *romancepoema*, o qual patrocinará uma poética antropológica ou uma antropologia poética (*antropofania*, como irá chamar anos depois em *Rayuela*).

Seguindo a análise dos textos escolhidos, temos que, com relação à categoria extensão como a definiu E.Allan Poe, os relatos que compõem o livro *Historias de cronopios y de famas*, por exemplo, estão completamente fora dos padrões reclamados pelos teóricos do conto tradicional. Há alguns relatos de apenas um parágrafo como, por exemplo, *História* (p. 487). Se pensarmos no tema ou assunto, então veremos como os relatos estão aparentemente distantes do que seria

⁹³ PCS, primeira obra de Clarice Lispector, foi publicada em 1943 e já apresentava as características definidas por Cortázar para o *romancepoema*.

um assunto obviamente interessante, como exigem alguns teóricos do conto (Mathews, 1997).

Os contos de Clarice, apesar de estarem mais próximo da práxis literária no que diz respeito ao aspecto extensão, a exemplo de Cortázar, em alguns casos não excede a quatro linhas como, por exemplo, *Lembrar-se* e *Crítica Leve* (Lispector, 1996). Quanto aos assuntos/temas/fábula, nem sempre são o que a teoria tradicional chamaria de naturalmente interessante. E afinam-se mais simpaticamente com o pensamento de que um *bom contista não é um descobridor de assuntos interessantes* (Andrade, 1972). O efeito estático fica garantido pela articulação dos elementos narrativos. É a forma de exposição que vale, na qual o assunto menos bombástico concorre juntamente com outros para que uma única obra possa ser lida em diversos níveis e épocas sem prejuízo da qualidade. Isto é, sem dúvida, o que assegura a complexidade exigida por toda obra de arte. Assim, podemos observar que tanto em Clarice quanto em Cortázar a *motivação realista* serve apenas de ponto de partida para a *motivação estética* (Tomachevski, 1970, p.189). De outro modo, podemos dizer que em ambos a motivação realista serve mais ou está a serviço dos interesses de um narrador tipicamente moderno (voltado para a própria literatura) do que aos fatos da realidade exterior. Nesse caso, a realidade a que se remete é a da sua própria ontogênese, ampliando, assim, as possibilidades internas da obra.

Simultaneamente, ou por isso, há o contínuo que sempre poderemos verificar nas obras de ambos os escritores. Conforme já dissemos reiteradas vezes, ambos têm essa preocupação que ora revela a metalinguagem literária, ora a metaficção literária. No entanto, é possível verificar que em Cortázar é mais intenso o viés metaficcional como busca da forma narrativa ideal e que em Clarice há uma predominância do aspecto metalingüístico no que ele tem de específico relativamente ao embate com a linguagem, com a busca da palavra ou com a metamorfose da mesma.

Retomando ao menos três dos contos de Cortázar apresentados no Capítulo II, nos quais aspectos constitutivos da narrativa são mencionados (*Deshoras*, *Diário para un cuento*, *La barca*, *o nueva visita a Venecia*), podemos

comprovar essa afirmação. As categorias tempo, foco narrativo e personagem, por exemplo, são exaustivamente problematizados na forma. Já nas obras que elegemos para Clarice, predomina o tom metalingüístico no que ele tem relação com a linguagem em si e sua própria busca (Um dia depois de falar ainda terei do que viver? – PCS, p.69).⁹⁴ É a busca pela forma verbal que alcance a unificação do espírito.

5. O tempo na escritura

Diferentemente de Cortázar, o tempo que Clarice problematiza não é a categoria narrativa, e sim o tempo existencial. Em Cortázar, está explicitamente inserido na página (em *Deshoras*, o tempo transcorrido na memória do narrador é marcado por dois espaços entre parágrafos e o tempo da escritura e o da fábula mesclam-se e invertem-se ao final). Em *Diario para un cuento*, o narrador registra com data todos os passos do narrador que antecedem o próprio contar. Em *La barca o nueva visita a Venecia*, é o tempo que distancia a primeira escritura da leitura que origina o conto. A releitura do texto pelo narrador, passados alguns anos, e a desconfiança quanto às *possibilidades internas da obra* levam-no a dar voz a uma das personagens. (A observar que neste conto também há um procedimento intertextual com textos do mesmo autor e de outros o que, aliás, como já vimos, é uma das formas de metalinguagem.)

A luta pelo acesso à expressão em Clarice pode ser reforçada no conto *Menino a bico de pena*⁹⁵, um exemplo típico da reflexão sobre de que modo contar/conhecer algo (o menino). É metaficção no sentido de que nas entrelinhas está abordada a necessidade de *passar da meditação à expressão*, pois se *todo o seu*

⁹⁴ Em Clarice predomina uma questão cujo fundamento filosófico remete a Martin Heidegger (A questão da Coisa, 1962): o papel singular do poeta no mundo. Referimo-nos a tal “relação privilegiada entre o homem e o mundo” que poderá ou não ser revelada pela experiência poética. Dar um nome a coisa é a mais difícil missão, conforme o enigmático conto de Clarice “O relatório da coisa” In: *Os melhores contos*, 1996.

⁹⁵ In: *Melhores Contos*, p.64.

equilíbrio é interno, mas ele tem que se transformar em coisa compreensível, senão ninguém o compreenderá, ninguém irá para o seu silêncio se ele não disser e contar. Aqui contar também pode ser entendido por conhecer/entender *a partir da situação* apenas.

Os questionamentos em Cortázar, no que respeita às obras mencionadas, situam-se basicamente nas escolhas técnicas que conformam a própria obra. Os narradores dos contos em questão comunicam continuamente suas dúvidas sobre as escolhas adequadas para narrar a história. Assim, além de assumir francamente uma ação metaficcional decorrente do que chamamos estética da invenção – voltada aos aspectos constitutivos da narrativa –, inserem o **leitor implícito** no texto. É o caso do narrador do conto *Las babas del diablo* ou de *Ahí pero donde, como*.

Nunca se sabrá como hay que contar eso, si en primera persona o en segunda. (p. 214)

Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo. (p. 82)

Há um *leitmotiv* presente em quase todos os seus textos que tem relação de *segunda potência* com as condições de produção da obra. Sem dúvida, isto caracteriza um procedimento metalingüístico, pois toma como referência a própria busca da expressão que dará vida a uma emoção particular. A invenção é tomada pela raiz

Em Clarice, há várias passagens nas quais as personagens ou narrador mencionam a dificuldade de verbalizar ou dar uma forma para um pensamento ou uma percepção, tal como vimos no Capítulo I. Para ilustrar, mais uma passagem:

Palavras muito puras, gotas de cristal. Sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim. Mas onde está o que quero dizer, onde está o que quero dizer? [...] Nada posso dizer ainda dentro da forma. (PCS, p.69)

Clarice chega, em alguns momentos, a justificar a busca pela palavra ou pela forma como a própria razão da sua existência. E nisso ela se identifica com a

característica da própria literatura moderna e contemporânea, ou seja, aquela que vive de se procurar:

Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver? (PCS, p. 69)

Ao mesmo tempo revela a condição do narrador que, após dizer o que deve ser dito, fatalmente deve morrer. O narrador é um ser que morre junto com cada relato como podemos ver a *A hora da estrela* (*Macabá me matou.*).

Em Cortázar, o método metalingüístico também surge, como vimos, com *Lucas sus Sonetos*, no Capítulo II, mas predomina a atitude metaficcional. Apenas para ilustrar, registramos a passagem de um procedimento análogo ao referido sobre Clarice.

*... ahora que lo escribo. [...] No voy a perder más tiempo; si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme qué es eso que sé [...] preguntarse por el sentido de estar tecleando esta máquina [...] y encasille rápido y pase a otra cosa, a otro cuento (...) lo escribo igual para vos que me leés (..) en esse ahí que ya me exaspera **nombrar com palabras de papel.***⁹⁶ (grifo nosso)

Interessante que as audácias formais de Clarice e Cortázar, apesar de serem facilmente identificáveis como ontologicamente análogas, não podem ser comprovadamente atribuídas à influência (contaminação) mútua. Antes, decorrem de uma atitude estética apoiada em uma cosmovisão semelhante e uma vocação análoga para a quebra de *tabus*.⁹⁷ Tal cosmovisão forma fileira com as tendências mais ousadas da modernidade e que alguns preferem chamar de pós-modernas.

6. Pontos de contato efetivo

Apesar da evolução nas abordagens comparativas e de que nossa base efetiva é o texto, íntima e obscuramente, algo ainda nos conduz ou nos escraviza à dependência de intersecções biográficas entre os autores estudados como a prova de

⁹⁶ Cortázar, “Ahí pero dónde cómo”.

⁹⁷ Foi como quebra de tabu que Roland Barthes definiu seu procedimento ao escrever um texto que deveria ser crítico com conotações inventivas e de colorações psicológicas sobre Racine.

que um influenciou ou era leitor de outro e coisas do gênero. Entre Clarice e Cortázar, imaginamos que isso seria pouco provável em virtude da simultaneidade de seus ciclos produtivos. No entanto, felizmente a encontramos no texto.

A única “prova material” (essa expressão provoca arrepios, pois lembra investigação policial) que temos de ponto de contato efetivo entre os dois escritores é um procedimento intertextual, ou seja, uma citação feita por Julio Cortázar. A mesma constitui-se de um parágrafo de *Perto do Coração Selvagem* (prova de que ele leu Clarice) e aparece como epígrafe do conto intitulado *Anillo de Moebius*. Como segue:

Impossible explicarlo. Se iba apartando de aquella zona donde las cosas tienen forma fija y aristas, donde todo tiene un nombre sólido e inmutable. Cada vez ahondaba más en la región líquida, quieta e insondable donde se detenían nieblas vagas y frescas como las de la madrugada. CLARICE LISPECTOR, Cerca DEL CORAZÓN SALVAJE (Anillo de Moebius).

Para os objetivos deste trabalho, é desnecessário detalhar exaustivamente a fábula que narra a história de um crime de estupro seguido de morte; exemplar punição do assassino com a pena de morte, no qual a vítima descobre, depois da morte física, que deseja unir-se amorosamente ao assassino. A personagem Janet, ao morrer, adquire novas formas que são eólicas e fluidas (metáfora do nada, do pensamento e da imaginação?) nas quais, no entanto, persiste a vontade do encontro dos espíritos (se é o que resta após a morte) que só ocorrerá na **forma cubo**.

Como já vimos antes, o cubo é o símbolo da materialidade e da eternidade. De nossa perspectiva analítica, entendemos essa expressão como metáfora da materialidade da forma literária. Assim como podemos inferir que na literatura tudo é possível e que os personagens não morrem; eles atuam.

Outro fato que não devemos desconsiderar para uma análise mais ampla desse conto é o Anel de Moebius⁹⁸ propriamente dito, que remete aos estudos da topologia.⁹⁹ A nós, importa registrar que Cortázar leu PCS, não há dúvida. Constatado o fato, é tentador, sem qualquer tipo de hierarquização ou questões de influência ou de originalidade, destacar os efeitos de uma *leitura criativa* no sentido mais autêntico e amplo, relacionar a descrição que Cortázar faz para a forma de *ser* das personagens após a morte com as imagens criadas por Clarice, tanto em PCS como em *O Lustre*. Deste, lembramos: *Ela seria fluida toda a vida com relação a Virgínia. Ou ainda como Joana em PCS: Quando me surpreendo no fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma.[...] É que me descubro de outra qualidade.*

Conforme já sugerimos, os espaços privilegiados das personagens Joana e Virgínia são o do pensamento e da imaginação. Pensar de dentro das criaturas permite alternância de foco narrativo. É o destino do verdadeiro poeta: ser aquilo de que fala, viver a coisa na palavra; seja como queriam os românticos, seja como disse John Keats na idéia de *participação*¹⁰⁰, seja como diz Cortázar¹⁰¹, seja como queria Clarice na perfeição da impessoalidade, da não-identidade.

É importante considerar que as imagens evocadas por Clarice no capítulo *A viagem*, em PCS, cujo primeiro parágrafo corresponde à epígrafe do conto de Cortázar, vinculam-se pelas extensões (distensões) dos campos semânticos de palavras como: *leve, imprecisão, fluido, amorfo, flutuante, vago, liberdade, informe,*

⁹⁸ No ANEXO A, fazemos um esclarecimento sobre o Anel de Moebius, uma das formas mais intrigantes da topologia, inventada pelo matemático e astrônomo alemão Augusto Fernando Moebius (1790-1868), que no campo da geometria analítica prestou preciosos serviços introduzindo novos conceitos e métodos. (Enciclopédia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Madrid: ESPASA-CALPE, tomo XXXV).

⁹⁹ Parte da geografia física dedicada ao **estudo da forma** e constituição dos terrenos; ramo da matemática que estuda as propriedades do **espaço** e dos conjuntos de **funções** (grifos nossos).

¹⁰⁰ *Carta de 1817: ... se um pardal vem a minha janela, eu tomo parte em sua existência e bico na areia.* Keats, John apud Cortázar, Julio. *La urna griega*. In: Obra Crítica 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.36.

¹⁰¹ *Um poeta é o menos poético de tudo o que existe, porque lhe falta identidade; continuamente está indo para – e preenchendo – algum outro corpo. [...] Certamente é a menos poética das criaturas de Deus.* Idem Cortázar, op. cit., p.35.

voar, etc. Cortázar, simpaticamente, adere ao estado da personagem Joana e absorve todo esse ambiente para sua personagem Janet. As palavras e as imagens são análogas: *diafanidad, translúcido; ya no tenía cuerpo, algo que era de otro modo; todo seguia estando pero de otro modo, más acá de los sentidos y del recuerdo; ser viento siendo Janet o agua o espacio; un agua fluyendo en el agua; lo informe; baba del diablo, humo, espuma, etc.*

A busca incessante da personagem é pelo *estado cubo*, o qual pressente ser a única forma em que poderá reencontrar e reconciliar-se com Robert. Sendo o cubo o símbolo da materialidade, podemos dizer que a forma cubo pode ser o texto literário, único lugar onde se pode reunir o que vem de *la nada*.

Cortázar, *leitor ativo* do texto clariceano? Parece-nos que sim. E, na leitura que ele faz do Capítulo *A Viagem*, de PCS, acreditamos que opta pela imortalidade de Joana. Imortalidade esta garantida pela literatura. A narrativa de Clarice é aberta para várias interpretações. A morte de Joana é uma possibilidade que também (como outras) encontra respaldo no texto – a opção é do leitor. Falamos em imortalidade e pode soar ilógico, mas se pensarmos que na literatura um personagem só estará realmente morto no momento em que acaba a escritura e a leitura¹⁰², resgatamos uma certa logicidade que encontra respaldo em algumas teorias.

Para reforçar nossa interpretação, lembramos que a personagem de Cortázar morre na primeira parte do conto e permanece com sua existência literária não somente até o fim da narrativa, como seguirá esperando a possibilidade de encontrar Robert em uma próxima *forma cubo*.

Cortázar adere ao estilo clariceano de não fechar portas, mas parte para *otra cosa*; e, para além da fábula, na qual a noção de imortalidade literária vê-se iluminada pelo texto da maga Clarice. Este é o milagre proporcionado pela literatura: nada é impossível! Qualquer personagem permanecerá morto até que alguém resolva

¹⁰² ... gente de fantasía los personajes, parece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación. Tarea innecesaria que se toman los autores con peligro de olvido y de repetirle la muerte a alguno (...) además nuestra estética no es la realista y sí la inventiva (Fernández, 1975, p.17).

escrevê-lo. Acima ou antes disso, está o desejo de ubiqüidade¹⁰³ de todo poeta que permeia o texto de ambos.

Como já vimos no Capítulo II, há duas perspectivas na narrativa de Cortázar reforçadas pela opção tipográfica de citação para uma delas.

O trecho da fala de Joana que grifamos *pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma* permite-nos situar o narrador de *Anillo de Moebius* na mesma condição da personagem Joana. Isto porque o foco narrativo do conto alterna uma terceira pessoa onisciente seletiva aderida ora na vítima, ora no assassino, sem prestigiar um em detrimento do outro, como se estivesse dentro dos personagens.

A nosso ver, tal aspecto está muito vinculado ao estado de ânimo do poeta ou do criador que precisa incorporar, sem julgar, os elementos de sua narrativa, deixando para o leitor vislumbrar a sua própria verdade. Cortázar, nesse conto, faz na prática o que Clarice diz na voz da personagem. Ou seja, é possível que ele tenha aderido ao que propõe Clarice sobre essa instância fantástica do criador na qual ele não se distingue do pensamento, podendo, assim, assumir várias formas, ou ser habitado por seres de linguagem.

Desse modo, um aspecto relevante para as questões formais da narrativa que põem em contato Clarice e Cortázar na maneira de criar é, precisamente, o foco narrativo. Se Clarice, em PCS, narra a partir de uma realidade interior ou de categorias mentais – coisa pouco comum à época –, Cortázar também causa estranheza pelo fato de narrar o conto a partir de dois pontos de vista diferentes. Ambos com um narrador onisciente seletivo. A ousadia maior em termos de forma estrutural é que ele utiliza a norma narrativa da citação para um dos narradores, no caso, o ponto de vista do assassino.

Clarice também utiliza o mesmo processo em PCS, porém não chega a alterar fisicamente a estrutura narrativa. Mescla o narrador de Joana-menina (terceira

¹⁰³ “.. pues sabido es que Dios hizo mal el mundo prohibiendo la ubicuidad.” (Fernandez, 1975, p. 86).

peessoa) com o narrador de Joana-mulher (primeira pessoa) que, não raro, confundem-se e alternam-se na perspectiva. Seriam igualmente dois narradores.

Ainda sobre a análise de PCS e *Anillo de Moebius*, devemos registrar a imagem de uma mão. Em Clarice:... *sobre o mar como sobre mansa mão aberta [...] para abafar-me com tua mão pesada* (p.200). Em Cortázar, ressurge a mesma imagem: *todo igualmente verde y fresco, ofrecidos como dedos de una gran mano terrosa* (p.409, grifos nossos).

Em uma leitura muito específica que fazemos, essa mão que se insinua no texto, para além de uma imagem poética, é a mão do criador (narrador) insinuando-se para confirmar que só a ele cabe conduzir o destino das personagens. Ele pode ser considerado profeta porque é criador de suas existências. Para antes da forma, Clarice água, Cortázar terra. Clarice fluindo, Cortázar enraizando, fixando magistralmente as fagulhas de iluminação da Maga de PCS e fazendo explodir novas fagulhas porque também é mago. Um complementando o outro para que o ciclo (ou círculo) complete-se até que uma nova *forma cubo* possa, enfim, reuni-los no único plano onde eles poderão encontrar-se: no texto literário.

7. Pontos de contato aleatórios (prescindíveis ou reiterativos)

A distensão radical dos gêneros a limites impensados até então, a flexibilização das fronteiras narrativas dos gêneros foi uma das características comuns a Clarice e Cortázar. Esse aspecto já foi amplamente inserido no discurso crítico que tinha por alvo nossos autores, e acreditamos que basta mencioná-lo em nome de uma possível estatística. Mas, por ora, lembremos outro aspecto, também já abordado pelo discurso crítico, que é o fato de ambos não colocarem a ênfase temática exclusivamente no social. Certamente, pode ser indicado como ponto em comum nos procedimentos estéticos de Clarice e Cortázar (especialmente a primeira fase deste que vai até 1966). Durante algum tempo, Cortázar, a exemplo de Clarice, não produziu a chamada literatura engajada e defendia que a criação artística não deve estar subordinada a uma obediência externa. Efetivamente, foi fiel a esse

pensamento mesmo quando a fábula remetia objetivamente a temas políticos. Sua lealdade para com o literário está em que a forma garante sempre uma forte sustentação estético-literária. Mesmo em seus contos mais engajados, como *Reunión*, há uma força poética e uma maestria com as palavras que sempre remete ao próprio contar: *Aunque esto que cuento pasó hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados en la memoria que sólo se pueden decir en presente*. Em outras passagens, remete à intertextualidade como, por exemplo, com a epígrafe de *La sierra y el llano*, de Ernesto Che Guevara, que, por sua vez, atua intertextualmente com a obra de John Griffith London (chamado Jack) *O chamado da selva* (1903). Tampouco há definição de um tempo histórico, negado ou ocultado no plano da narrativa:

Ya nadie se acuerda de cuánto duró, el tiempo, lo medíamos por los claros entre los pastizales, los tramos donde podían ametrallarnos [...] duró vaya a saber cuánto ...

E, novamente, como que permeando um primeiro plano ou sobrepondo-se a ele, estão questões da própria linguagem:

... pero antes alcanzaré preguntarme si algún día sabremos pasar del movimiento donde todavía suena el alalí del cazador a la conquistada plenitud del adagio y de ahí al alegre final que me canturreo com un hilo de voz [...] Ya no hay mucho que contar [...] Uno nunca se explica cómo deja atrás sus perseguidores.

Quanto a Clarice, confessava *não saber como (se) me aproximar de um modo “literário” da “coisa social”*, conforme já mencionamos no Capítulo I.

8. O ovo e a galinha

Metáfora da teoria ou símbolo da criação e do criador? A verdade é que a lapidação metalingüística de certas palavras a partir de procedimentos analógicos entre o plano referencial e metapoético ficcional permite que identifiquemos alguns pontos de contato entre as escolhas de imagens poéticas ou metafóricas efetuadas por Clarice e Cortázar. A noção utilizada reiteradas vezes,

quase uma constante nas obras de Clarice, da composição formal *ovo* e *galinha* como símbolo ou metáfora de obra e poeta, chama a atenção. Produtor e produto da criação literária surgem na obra de Cortázar com esses mesmos significantes já bastante trabalhados no plano poético-ficcional por Clarice.

Referimo-nos ao conto *Lucas, sus sonetos*¹⁰⁴, no qual o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos é convertido em personagem pelo escritor argentino. Como sabemos, Haroldo de Campos é tradutor de Cortázar para o português. O tema do relato é a tradução para o português do *Ziper Sonnet* de Lucas, que é mais do que um personagem, como diz Haroldo, é *una persona cronópica do próprio Cortázar* (Campos, 1997).

A simples alusão ao nome de Haroldo de Campos remete-nos automaticamente a uma dimensão de literatura que envolve níveis de exigência estética bastante altos. Para ampliar ainda essa noção, o narrador do relato diz:

... el poeta Haroldo de Campos, a quien toda combinatoria semântica¹⁰⁵ exalta a niveles tumultuosos [...] razón por la cual Lucas vio con maravillada estupefacción su soneto [...] considerablemente mejorado ... (Lucas sus sonetos, p. 313-316).

Todas as referências de preocupação com a forma e com a tradução do soneto nesse conto indicam o rigor e o grau de criatividade exigidos para a elaboração desse *cangrejo de catorce patas* que é o soneto. Os limites da forma soneto não deixam espaço para inovações, mas Lucas decidiu enriquecê-lo na própria *estructura*, deixando de lado o trabalho interno.

Assim, entendemos que Lucas é um poeta genial e que:

Com la misma henchida satisfacción de una gallina, de tanto en tanto Lucas pone un soneto. Nadie se extrañe: huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo fragilmente duro.

¹⁰⁴ CORTÁZAR, Julio. *Lucas sus Sonetos*. In: *Un tal Lucas. Cuentos Completos/2*.

¹⁰⁵ O grifo é nosso por sugerir uma referência teórica exigida pela poesia para a construção do soneto, caracterizando, portanto, uma abordagem metalingüística sobre poesia na ficção.

A analogia metafórica justifica-se pelas características físicas do ovo com as exigências teórico-formais do soneto.

Efímeros incalculables, el tiempo y algo como la fatalidad los reiteran, idénticos y monótonos y perfectos. Así, a lo largo de su vida Lucas ha puesto algunas docenas de sonetos, todos excelentes y algunos decididamente geniales ...

E parte para explicitação direta da semelhança colocando o leitor diretamente em perspectiva de melhor receber o enigmático conto de Clarice, *O Ovo e a Galinha*.

(Lucas pone sus sonetos con pluma, outra semejanza com la gallina) (...) satisfecho como toda gallina que há puesto su huevo.

Do relato e dos fragmentos citados, fica a certeza de que a metáfora de ovo para uma forma difícil como o soneto, *que por si só es una relojería que sólo excepcionalmente alcanza a dar la hora justa de la poesía*, é algo bastante próximo ao que Clarice Lispector faz em algumas de seus textos, como no acima citado e já registrado no Capítulo I.

As conotações que também Cortázar agrega aos dois signos clariceanos não só reforçam seus significados, como também apontam para uma similaridade no modo de entender o próprio ato criativo. Ambos fizeram as mesmas escolhas de imagem poética na busca da forma literária perfeita. Não importando se prosa ou poesia, para eles o ovo é a perfeição. Em um sentido estrito ao ambiente da temática de Cortázar, pode ser apenas o soneto. No entanto, se cotejamos os textos dos dois autores, podemos aceitá-lo como sendo a própria literatura. Nesse caso, o poeta é o depositário fiel do ovo.

Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. (O ovo e a galinha)

É o que sobrevive à galinha, que é apenas sua depositária. Lembramos que a narradora de *O ovo e a galinha* identifica-se com algumas características da galinha, já mencionado no Capítulo I. Cortázar, apesar de mencionar apenas o soneto, está, na verdade, tratando da criação literária em geral. Nenhum poeta escreve apenas sonetos. É que o soneto, por sua natureza, concentra quase que toda a problemática do ato criador mais em torno da forma do que do tema.

A idéia de que o escritor ou o poeta é um predestinado (convicção de Clarice) também permeia o seu texto: *Para que o ovo use a galinha é que ela existe. [...] A galinha é diretamente uma escolhida* (p.49).

A linguagem de Clarice é altamente opaca e somente com muito esforço podemos acreditar nessa leitura de entender o ovo como a própria literatura, pois *o ovo ainda é o mesmo que se originou na Macedônia. Assim como o destino da galinha é o ovo e seu destino é mais importante que ela, a sua vida pessoal não nos interessa* (p.50). O modo como interpretamos a visão teórico-crítica que está embutida nessa atitude metaficcional dá-nos conta de que os biografismos são irrelevantes, enquanto o que sobrevive é o ovo, ou melhor, a literatura. Assim como *o eu é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada.(...) As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um “eu” sem trégua* (p. 50).

O texto de Clarice volta-se prioritariamente para a relação do poeta com a literatura ou com a criação literária, seu papel, sua missão. Em síntese, teoriza sobre um ideal de relação entre poeta e literatura. Argüi pela *impessoalidade* e pelo *silêncio* como perfeição, conceitos que podem ser ampliados com a leitura de PSGH e o conto *A Imitação da Rosa* (Clarice, 1999), como segue respectivamente.

Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal (p.251) [...] *Nunca se deveria ficar com uma coisa bonita assim dentro do **silêncio perfeito** do coração.* (p. 259)

O relato de Cortázar é em si pura metalinguagem literária por voltar-se sobre a linguagem nas suas várias formas, a saber: tradução, poesia, teoria (*La métrica, la autonomía de los sintagmas, la ziplectura al revés [...] del vencido traditraduttore; quien así “derridianamente”, por no poder sobrepasarla, difiere sus diferencias*) e crítica.

O que o diferencia de Clarice é que não amplia simbólica ou metaforicamente alguns conceitos que têm relação com o ato do criador. Clarice reitera-os e intensifica-os ao longo de quase toda a sua obra. Cortázar desvenda-os imediatamente e utiliza-os para tematizar os percalços da tradução em poesia. A leitura conjunta dos dois, mostra-nos o quanto o texto de Cortázar ilumina e valoriza o texto de Clarice.

A primeira publicação de *O ovo e a galinha* ocorreu em 1964, no livro intitulado *A legião estrangeira*. A publicação de *Lucas sus sonetos* ocorreu em 1979, no livro intitulado de *Um tal Lucas*. Não é possível afirmar que Cortázar leu o conto com o qual Clarice participou de um Congresso de Bruxas na Colômbia. Sabemos, porém, que certa vez Cortázar convenceu Vargas Llosa a participar de um Congresso de Bruxas: *Conocía um París secreto y mágico, que no figuraba em guía alguna, (..) y hasta un congreso de brujas en la Mutualité que a mí me aburrió sobremanera pero que él evocaría después, maravillosamente, como un jocoso apocalipsis* (Llosa, 1994).

10. Alguns temas recorrentes em Cortázar e Clarice

Ambos os autores apresentam uma preocupação com o tempo e o espaço, a passagem do tempo, o ser no tempo e, é claro, o tempo enquanto categoria narrativa.

Aceitamos a idéia de que a preocupação com o tempo está quase sempre ligada à preocupação com a morte ou com uma busca de superação a essa única certeza de todos nós. Outra certeza que temos, mas que somente para alguns é motivo de reflexão, é a de que o único tempo que nos é dado viver é o presente.

Somos reféns do presente. O presente é o nosso redil. O presente é o tempo da matéria. O espaço de fora do redil, ou seja, o passado e o futuro, nos é vedado frequentar a não ser através da memória ou da imaginação, espaços obviamente privilegiados na literatura.

Os dois autores que neste trabalho cotejamos recorrem frequentemente ao tema do tempo e do espaço ou do tempo como espaço. Não podemos negar as evidências de um certo existencialismo em tais abordagens, porém nossa base é literária, não filosófica, muito embora reconheçamos que não há atitude sem uma filosofia e uma ideologia que a sustente. Dessa forma, pela ênfase na tematização de motivos existenciais, é relevante tangenciar esses índices.

Clarice trabalha a questão do tempo mais ligada na passagem dos segundos (gotas de tempo na rádio relógio, o “instante já” que não pode ser apreendido), tempo líquido que escorre, inexorável, incontínente. Este é um movimento para a frente que empurra o homem para seu fim último. Sua luta contra o tempo é interior. É a força de entender e apreender o seu próprio centro que desenrola sua viagem interior. Mas este não é um movimento para a frente, e sim para trás, para as origens. Até chegar ao *ser* mais profundo ou primevo, até a última das “camadas” acumuladas com os 5.000 anos de civilização do homem. Até o núcleo do *ser*. Viagem que leva ao original, ao selvagem e animal, de vida pura, ou seja, do ser nada. Viagem que percorre caminhos que, segundo os juízos de valores da civilização ocidental, devem passar pelo feio, promíscuo, sujo, incompreensível, desprezível, mas que é entendido como indispensável no seu desejo de *eternidade*, pois só o nada ou o tudo são eternos. O resto é matéria sempre sujeita à ação do tempo.

Cortázar, na sua luta com o tempo e o espaço, luta pela possibilidade de atingir a onipresença (*ubicuidad*). A luta pela onipresença ou simultaneidade do ser nos tempos (presente, passado e futuro) como possibilidade de superar as limitações do humano, da matéria.

Presente desde seus primeiro contos, o trânsito de seus personagens entre passado, presente e futuro é argumento para classificação de sua obra, pela

crítica, como fantástica. Cortázar, porém, não se utiliza da técnica da introspecção. Seus recursos são o sonho, o irracional, o incompreensível, o inexplicável logicamente. Poderíamos dizer que, algumas vezes, faz uso de uma espécie de consciência primitiva que todos nós possuímos. Uma espécie de memória atávica (que alguns identificam como o irracional) que eventualmente aflora no homem e que desvela, por alguns momentos, algo nuclear do ser humano, do ser animal. Algo que é comum ao gênero animal, não à espécie humana simplesmente.

Em geral, as narrativas de Cortázar trabalham com categorias de tempo e espaço nas quais os personagens alcançam algum grau de onipresença inconsciente, isto é, sem domínio ou controle sobre essa condição. Melhor dizendo, as personagens normalmente são vítimas desses deslocamentos de tempo e espaço. É o caso do conto *La noche boca arriba*, no qual o sonho é o motivador dos deslocamentos do personagem. (Breve resumo do conto no ANEXO B)

É o mesmo velho tema de Calderón de La Barca, em *La vida es sueño*; porém, enquanto neste a oscilação das realidades fica entre ser um príncipe ou um mendigo, sem disparidades marcadas de tempo, naquele o tempo e o espaço entre sonho e “realidade” são tremendamente antagônicos, garantindo-se, assim, o caráter chamado fantástico da obra.

11. Uma antecipação da Estética da Recepção

Outro ponto de convergência entre os autores, apesar de não ser o objetivo central de nosso trabalho, é a atitude dialógica com o leitor que há em ambos. Como sabemos, o suporte das abordagens teóricas é o texto literário. Tanto Clarice quanto Cortázar, muito antes da década de 60 (surgimento da referida teoria), concretizavam farto material que se encaixava perfeitamente nos pressupostos dessa corrente teórica.

Percebemos nos textos de ambos os autores uma constante vontade de diálogo com o leitor. Isto se deve ora ao tom de conversa que eles impõem a alguns textos, ora à objetivação de uma segunda pessoa na narrativa.

Percebendo isto vamos em busca das “provas” que justifiquem tal impressão que fica indelével em uma leitura inocente. Voltando ao texto com outros olhos, poderemos comprovar que o uso de uma linguagem mais próxima da oralidade, o uso da segunda pessoa, as reticências, as confissões, a revelação das dúvidas por parte do narrador, etc., compõem o quadro que cria o fato (sim, porque neste ponto já é fato).

Clarice estabelece uma cumplicidade com o leitor ao colocá-lo, como, por exemplo, em *Água Viva* ou em *PSGH*, na condição de expectador na primeira e de ouvinte na segunda obra (*preciso segurar esta tua mão* – PSGH).

Nas inúmeras alusões que faz ao próprio ato de contar, Cortázar coloca o leitor implícito em posição de interlocutor e logra sua cumplicidade graças a uma espécie de falso desinteresse sobre a participação do leitor (que, às vezes, também se aproxima bastante de um ouvinte).

A não ser pelos aspectos em que a atitude dialógica remete diretamente à estrutura composicional da obra, ela nos interessa. É o caso das confissões do narrador sobre o próprio ato criativo, como já vimos de uma outra perspectiva nos capítulos anteriores, ou seja, da perspectiva da metalinguagem ficcional. É válido, ao menos, para sabermos que uma mesma passagem textual poderá prestar-se para análises diferenciadas, dependendo da perspectiva que se adota. Fica o registro apenas.

12. O papel do leitor

O leitor principiante da obra de ambos os autores perde o solo seguro debaixo dos pés, não reconhece imediatamente os códigos¹⁰⁶, nem os símbolos¹⁰⁷, nem os caminhos que lhe vão sendo mostrados por narradores que parecem pouco cooperativos e que não *explicam* nada. O leitor pressente o jogo do qual não conhece as regras e receia não poder participar. De fato, não é uma literatura que venha para

¹⁰⁶ Os códigos a que nos referimos abrangem desde as expectativas formais sobre um gênero até a operação da função poética no nível da prosa. Isto fatalmente provoca a quebra da expectativa.

¹⁰⁷ Aqui queremos referir a linguagem simbólica manipulada com fins de procedimento metalingüístico.

explicar, e sim para questionar. Leva o leitor a perguntar-se sobre a natureza do texto e a suspeitar de que está sendo vítima de uma burla ou de que um sentido oculto espreita sua leitura. Às vezes, o texto parece sugerir uma espécie de “maquiavelismo” manipulado exatamente para esse fim: inquietar, mexer com a acomodação do leitor, ir de encontro aos cômodos hábitos de leitura e, por conseguinte, aos hábitos do cotidiano. No mínimo, por alguns momentos, pela sedução da linguagem, leva o leitor a perguntar-se: Por que não? Todavia, o leitor leigo, que deseja apenas o prazer leve de um livro que, ao ser fechado, não lhe exigiu nada, poderá desistir antes da metade da leitura. Isso diz respeito tanto a algumas obras de Clarice quanto de Cortázar.

No universo de leitores está o público especialista, a crítica. Para uma parte dessa, adquirem relevo as *violações* dos códigos e das normas estabelecidas, como a mescla de gêneros, por exemplo. O que causa, em um primeiro momento, um sentimento de contrariedade que acaba sendo contrabalanceado pela curiosidade (invariável) das expectativas de qualquer público que se veja diante de algo um tanto enigmático. Porém, uma outra parcela dessa mesma crítica já vislumbrou a *porta semi-aberta*, convidando ao jogo das inúmeras possibilidades da leitura. O mesmo se passa com o público de leitores leigos que aceitam abrir a porta, embora não tenham necessidade de dar nomes às coisas que vislumbram a partir do texto. Como é possível depreender, o mais importante papel do leitor é seguir “jogando” e multiplicando a visão originária dos autores, porque é exatamente no conceito de pluralidade que ele está inserido. Pluralidade de pontos de vista, pluralidade de escolhas, pluralidade de combinações, do que damos como ilustração o conto (brevíssimo) de Clarice, *A Quinta História* (Lispector, 1999-C), no qual a referência a Leibnitz¹⁰⁸, ao final, remete à noção de arte combinatória:

Farei então pelo menos três histórias verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. [...] A primeira, “Como Matar Baratas”,

¹⁰⁸ Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716), filósofo e matemático alemão. Em 1666, publicou “De arte combinatória”, em que tentou definir uma lógica combinatória do pensamento humano. Em física, substituiu o mecanismo cartesiano, que reduzia a matéria à extensão, por uma dinâmica que se baseava na noção de força vital.

começa assim: queixei-me de baratas. [...] A Quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas.

Da parte de Cortázar, a melhor ilustração, ainda é a antológica *hesitação* do narrador de *Las Babas del Diablo*:

Nunca se sabrá cómo hay que narrar eso ...

CONCLUSÃO

Nesta altura do trabalho, deparamo-nos com várias conclusões que gostaríamos de mencionar por nos parecerem interessantes. No entanto, imediatamente percebemos o embaraçoso fato de nem todas serem relevantes para a linha de abordagem que adotamos neste estudo. É preciso, então, sob pena de que o mesmo adquira o aspecto de uma franja (na qual vários fios apontam para o vazio – “la nada”), que atemos os fios finais com os iniciais.

Uma das conclusões a que podemos (assim, às secas) chegar é a de que a literatura somente atinge *status* de obra de arte quando opera com suas próprias estruturas, pois a linhagem dos poetas mais nobres “se funda e termina na linguagem – seu *gotha*, seus brasões, seu epitáfio” – e, por isso, “podem reclamar-se de uma nobiliarquia a qual ninguém mais pode aspirar” (Pignatari, 1974, p. 98). Não queremos dizer com isso que a possível utilização de outras estruturas (política, social, religiosa, etc.) sejam eliminadas enquanto tema de superfície. Melhor dizendo, as obras de arte (literárias ou não¹⁰⁹) mais intrigantes, enigmáticas e, por isso mesmo, mais compensadoras ao público receptor são aquelas cuja mensagem estética opera e traz contido o trabalho de sua própria construção – metalinguagem ficcional – em níveis de coerência tão altos e elaborados que, às vezes, supera a

¹⁰⁹ Lembramos o quadro “As Meninas”, de Diego Velázquez, no qual a perspectiva do pintor nos é revelada pelos próprios personagens retratados, bem como o romance de John Fowles, que originou o roteiro de Harold Pinter para o filme de Karel Reisz, “A Mulher do Tenente Francês”, em cujas obras são questionados e deslocados os limites de sua própria construção, ou seja, entre a realidade e a ficção. Poderíamos ainda citar o conto “Las babas del diablo”, de Cortázar, que originou o filme *Blow-up* de Michelangelo Antonioni. São obras nas quais o criador não fica imune aos efeitos da arte. Ele é literalmente atingido e deslocado de sua antiga e cômoda posição de demiurgo, sofrendo também os *efeitos* que antes seriam destinados apenas ao expectador ou leitor. É a humanização do autor (não sua morte). O que alinha essas obras em um mesmo núcleo ideativo é o fato de testarem o seu próprio *mediun*, seu próprio código (literatura e cinema), rejeitarem o conceito clássico de *mimese* e adotarem um modelo no qual a obra exhibe e exige sua parcela de realidade, vale dizer sua parcela de realidade inventiva. É o jogo de bola “sem bola” – é preciso saber jogar.

fábula e transforma-se no tema que o escritor resguarda para a apreensão de uma possível realidade por parte do leitor talvez de sua verdade. É verdade que cabe ao leitor encontrá-la e que não necessariamente será a mesma para todos; pois, parece-nos que, no íntimo, todo escritor escreve para si mesmo, ou de tal modo que o *leitor ideal* seria ele próprio. Paradoxalmente, escreve de modo múltiplo e repleto de sobreposições significativas que, a cada horizonte de expectativa posterior à obra, novas facetas revelam-se e, por ser assim, a mesma aliciará um novo contingente de *escreventes*, que poderá ser brindado com alguma nova realidade escritural. Daí talvez o caráter inesgotável das obras de arte. Como vimos, as possibilidades de obras como as de Cortázar e Clarice, que manejam basicamente os meandros da linguagem literária, são quase ilimitadas devido à abertura e à aparente rarefação gerada pelo texto. Dizemos aparente porque, na verdade, há sempre um centro vital que é a própria linguagem, único *coagulante* que possibilita a nós, leitores, vislumbrarmos uma ínfima parcela da matéria em gestação. Ao falar de matéria em gestação, referimo-nos às vivências, às noções confusas e mal-entendidas da realidade que o poeta busca unificar na palavra. Tudo aquilo que talvez seja melhor não nomear; aquilo que está “atrás do pensamento” ou “*debajo de los párpados*”; aquilo que é a razão de uma **perseguição** infinita, indispensável para a sobrevivência da arte.

É a partir dessa unidade da matéria-linguagem – o texto literário – que nós, enquanto leitores, partimos novamente para a rarefação. Estilhaçamos as noções em visões profeticamente outorgadas pelo autor, pelo texto, e seguimos obstinadamente um novo ponto errante que talvez nunca possamos coagular completamente. Apesar de toda a materialidade dos textos de Clarice e Cortázar, o leitor pode ser arremessado por um afã criativo, no qual descobre uma espécie de *antropofania* que nos propõe a idéia de que o homem é criado incessantemente e que é também um criador incessante. Sentimos que sempre “una palabra humea al lado de una palabra que fue dicha” (Barrenechea, 1997) e que ao lado do corpo daqueles que fazem acordos tácitos com a literatura sempre marchará um corpo inexistente: o outro.

Outra conclusão que nos parece relevante é a de que ambos os autores possuem um certo sofrimento existencial, metafísico, por assim dizer. A situação do

homem no mundo, a razão de ser de sua existência, a certeza de sua finitude. Podemos perceber tanto em Clarice quanto em Cortázar esse sentimento como o motivador da criação. Como consequência disso, a ânsia de um salto para a imortalidade, no único lugar onde ela é possível: na história ou na literatura (vale dizer, em ambas). A literatura é o espaço da não-existência, da imortalidade.

Outra convicção que adquirimos é que ambos buscavam o centro vital do humano, em oposição a divino, ou a mecânico ou a autômato. Queremos dizer que ambos buscam o vital do ser pela revitalização da literatura. A literatura, nesse sentido, também se transforma na *mimese* da perseguição à vitalidade do humano; como se através de todas as meditações e movimentos da narrativa sobre si mesma se encerrasse o mesmo gesto com relação à própria existência. Exercício prático que leva à efetiva realização da virtude artística, ascese estética, meio de conhecimento e aperfeiçoamento do *ser*.

De uma perspectiva apenas literária, suas práticas optam pela subversão e não pela revolução. Uma revolução, como já vimos, seria para instaurar uma prática nova e única tida como “a verdadeira” e, portanto, com toda a sua nova rigidez. A subversão, ao contrário, utiliza-se das práticas usuais para, a partir delas, questioná-las constantemente. Esses procedimentos, em termos de efeito, atuam no sentido de oxigenar práticas moribundas ou em processo de falência estética. Aqui, novamente, há uma intrínseca relação entre vida e literatura, em que o correlato de vida é o movimento, não rigidez da morte. Ambos, como sempre, atuando a partir de suas opções de estilo e gênero textual – que, aliás, situam-se em grande atualidade com as tendências da literatura e do conhecimento ocidental, que também começou a questionar suas próprias verdades – operam um processo de oxigenação da literatura latino-americana.

Outra ponte de ligação entre os dois autores é uma queda para o surrealismo caracterizado pelo irracional e pelo ilógico nas categorias de foco narrativo e espaço. Caracterizado também pela não-linearidade no tempo e pela fusão e pelo distanciamento alternados do narrador, que parece não decidir claramente de *onde* quer narrar. Para Cortázar, o surrealismo é “la empresa más alta del hombre contemporáneo y como previsión y tentativa de un humanismo integrado”. Quanto a Clarice, basta sua escritura que, às vezes, aproxima-se algo de uma escrita

automática para constatar o vínculo às práticas surrealistas. As hesitações, as alternâncias e os sentimentos do narrador acerca do(a) personagem que, muito além de ser mera técnica narrativa, é forma que *mima* e assume as dúvidas, os recuos, os avanços e as falências próprias do ser humano com relação à chamada realidade.

Nem Cortázar, nem Clarice são possuidores do que chamaríamos de uma consciência ingênua com relação à literatura: acreditar que a literatura é instrumento causalista de transmissão de pensamento (problema comum na literatura do realismo social). Afinal, exceto pelos progressos da telepatia que desconhecemos, o pensamento não se transmite direta e fielmente com meras palavras. Conforme já disse Barthes: só pode ser doado “através de uma forma laboriosa e ‘regular’” (Barthes, 1999, p. 31-40).

Daí ser o destino de ambos a perseguição da forma que permita um partilhamento mais sólido com as instâncias do pensamento a partir da relação entre a obra e o leitor como um fazer. Isto também nos remete ao que há de mais profundo no surrealismo, que é a possibilidade da poesia mudar a vida. Seja no âmbito individual – a sua própria (do criador) ou do leitor – ou social (ambição maior), uma utopia sempre buscada por todos que se utilizam da palavra.

Esse aspecto leva-nos a um outro que assemelha à trajetória de Clarice e Cortázar: são as acusações sofridas por eles quanto à falta de engajamento político. Essa mesma acusação é exatamente o que justifica e confirma o compromisso com a literatura acima de tudo enquanto instituição com estatuto próprio capaz de, a partir de suas próprias estruturas e articulações, operar a representação mais profunda da vida. O que justifica que os escritores aqui estudados façam de sua palavra literária objeto de uma instituição que, aparentemente, existe apenas para ela mesma. Porém, distanciando-nos do sentido depreciativo de *arte pela arte*, deve ser entendida como **único modo, a partir da própria estrutura literária, de reencontrar o caráter mediador da literatura com o mundo**. Somente depois dessa consciência internalizada e aplicada, qualquer tema externo por eles abordado pôde ter assegurado seu lugar na imortalidade e poderá permanecer em constante interação com o seu presente (da leitura) e com o futuro (o seu devir).

Nesse sentido, ambos são “escritores” na perspectiva ontológica. Voltados para o ser da própria escritura como linguagem e produzindo textos

intrigantes, “escrevíveis” (não apenas legíveis) ampliam o raio de adesão para novos escritores. E aqui não cabe mais a distinção entre crítica, teoria ou ficção: a palavra de ambos antes constitui do que suporta um fazer. Essa palavra não é mero meio para um fim; ela é um fim em si mesma (Barthes, 1999, p. 37).

Assim, podemos ver que a não-identificação do escritor com uma estrutura outra que não a literária, ou, ainda assim, quando há essa identificação¹¹⁰, terá lugar assegurado, na literatura, a que espelha e opera com a própria estrutura literária, na qual fica preservada a ambigüidade indispensável a toda boa obra de arte – teoricamente observada desde a Renascença. Sobrevive um certo mistério incitador. O que prevalece é o não-comprometimento do escritor com nenhuma palavra além daquela que neutralize o verdadeiro e o falso com relação ao real. Sem dogmas, nem julgamentos; assumindo as falências, as contradições, o precário e o frágil da própria condição humana. Ser poeta é antes de tudo ter essa consciência. Consciência da realidade de sua própria condição, que é a condição de todos os homens, de ser simultaneamente uno e diverso, porém potencializada pela reflexão e pela emoção reclamadas pela boa forma.

A realidade do homem, do poeta e da literatura, da qual o discurso científico sozinho não poderá nunca dar conta, é exigida pelo tipo de literatura de Cortázar e Clarice. Por isso mesmo, podemos dizer que o tipo de escritura que vislumbramos em ambos é uma perseguição a essa realidade que a episteme almeja dominar a seu modo. Episteme que diretamente da prática, sem cortes, insinua-se nos seus textos ficcionais. É a realidade da criação insinuando-se na ficção. É o partilhamento de espaço entre a ficção e a realidade nos limites da obra. Ciência e arte fundidas necessariamente como queria Leonardo da Vinci, na sua eterna insatisfação. No entanto, **a realidade a que nos referimos e a da criação literária, ou seja, de suas formas de representação e articulação. É a ficção exigindo sua cota de realidade; realidade de natureza, de constituição.**

Tudo o que avaliamos neste trabalho sobre os dois autores concorre para nossa crença de que as projeções e as decisões estéticas de ambos apontam para uma realização de si mesmos apenas na palavra. E o seu grande mérito ou

¹¹⁰ Referimo-nos aos contos em que Cortázar assume literariamente uma afinidade político-ideológica, conforme já mencionamos no Capítulo II.

contribuição (no panorama da América Latina) é que, diante desse imperativo paradoxal de si mesmos, assumiram a responsabilidade de suportar a literatura como um engajamento ontologicamente fracassado não mais que um “olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real” (Barthes, 1999, p.35) ao qual novos olhares se juntaram com a certeza de que o silêncio reina como senhor absoluto da palavra perfeita jamais pronunciada. Acima disso, ou por isso mesmo, a convicção de que o *ovo*¹¹¹ deve ser carregado, cuidado e protegido até o impossível dia do futuro em que ele nos brindará com a palavra que resumirá e dirá todas as outras. Seguiremos esperando pelo devir da palavra-órfica, palavra-coisa.

Conhecer e **entender** uma realidade que se mostra fugidia e fragmentária, recusar a opacidade e a solidão da existência, contrapor um falso realismo que consiste em pensar que todas as coisas podem ser descritas e explicadas pela literatura são lições que adquirimos com suas obras. Grande parte dos textos de Clarice e Cortázar alcançam a dosagem certa que revela a unidade que contém, juntas, uma pergunta e uma resposta, depois o silêncio.

Com as grandes interrogações incluídas subliminarmente nos textos, descobrimos, a partir da outra margem do livro (a da leitura), uma gama de possibilidades de respostas. E isso nos estimula a atravessar o rio e ir para a margem da escritura. Com a missão ciclópica de escrever a emoção particular que nos ficou depois de freqüentar os mundos Clarice e Cortázar, sabendo que esta é também uma outra perseguição inútil – projeto semifracassado neste trabalho – à palavra que nos absolveria.

As sugestões ao leitor, com suas criações ambíguas e com múltiplas possibilidades de interpretação, sugestão das grandes perguntas a questões fundamentais, como, por exemplo, sobre a verdadeira natureza e finalidade do ser, das realidades temporal e espacial, enfim, suas *verdades*: qual o papel do escritor e por fim da própria literatura na vida do homem e da sociedade?

De repente, tudo o que dissemos até agora parece carecer de profundidade. Mas, então, voltamos às análises efetuadas temendo não ter

¹¹¹ *Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. [...] O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. O ovo é exteriorização.* (Lispector, 1999-A)

constituído um álibi seguro (seguro, sinônimo de científico) para tais afirmações. Voltamos inúmeras vezes aos textos, entregamo-nos novamente a uma voluta que não nos permite tocar, apenas ter uma breve visão do núcleo. No entanto, chegamos novamente à mesma impressão. Voltamos à mesma convicção, apesar da mutilação que fomos obrigados a fazer nos textos de Clarice e Cortázar. Sim, porque a citação é, antes de tudo, mutilação e porque a vida do texto consiste, antes de tudo, na sua integridade física. A parte que de mim não saiu, que não logrou forma verbal, é o branco (silêncio) que talvez somente possa ser partilhado em um outro plano. Mas é um plano que somente existe e talvez possa ser partilhado a partir do que está na forma. Fica o sentimento de frustração de que, apesar de tudo, eu não tenha dito ao longo dessas páginas a palavra salvadora. Aquela que poderia justificar este trabalho. Temo que “a coisa” não se tenha convertido em palavra.

Como o que aprendemos com ambos (no que toda literatura tem de iniciação), é saber que a nossa leitura é apenas uma possibilidade (parcialidade) das inúmeras que as obras permitem, jamais almejamos totalidade. A totalidade é impossível e fatal. Esgotaria todas as possibilidades futuras. Seria a morte. E a verdadeira literatura é o correlato de imortalidade.

São os procedimentos e a atitude de ambos que insistem em mostrar a fragilidade e a impossibilidade de uma totalidade ou de uma verdade com relação ao real. A relatividade do “ponto de vista”, enquanto elemento estruturador da narrativa, acaba por nos revelar nossa própria fragilidade e a relatividade de nosso olhar sobre o real, a exemplo de alguns de seus narradores.

A grande contribuição de ambos os escritores aqui trabalhados e, acreditamos, é o que subjaz aos seus procedimentos criativos e formais é que, a partir de um tipo literatura que olha a si mesma e se estranha enquanto questiona seus próprios códigos, sugere, ao mesmo tempo sem indicar, e a partir de um procedimento estético, o estranhamento e a reflexão do próprio leitor sobre si mesmo. Dessa forma, leva-o a rever conceitos e dogmas. No caso que nos interessa, eles estão vinculados à própria literatura e à sua relação com o homem na consciência de sua finitude.

O que chamamos de metaficção literária – em razão de lidar basicamente com os elementos da narrativa ficcional – e que constitui um modo da

metalinguagem literária, exige, naturalmente, uma revisão da crítica e da teoria sobre a velha pergunta: *O que é, afinal, literatura?*

Ao mesmo tempo que dialoga com questões filosóficas, derrubando os resquícios de uma tal certeza do otimismo filosófico e científico do século XVIII, questiona também a própria existência humana. Nesse aspecto, a arte literária de Clarice e Cortázar faz-se *medium* de entendimento; transita por questões teórico-formais visando a ultrapassar ou transcender o automatismo social e literário (*la gran costumbre*), que já não dá conta dessa realidade experimentada.

Como vimos, a exemplo das maiores obras da modernidade, por uma espécie de contenção miraculosa, a obra de Clarice e Cortázar *se detêm por algum tempo no limiar da Literatura*. E, para respaldar o que entendemos, diremos com Barthes que esse limiar *é o estado vestibular em que a espessura da vida é dada, é estirada, sem contudo ser destruída pelo coroamento de uma ordem dos signos* (Barthes, 1971, p.51).

Como conclusão mais ampla, o que vislumbramos em comum entre os dois autores é a fusão da visão literária e humana. Humana no sentido de que, ao inserir no texto os processos e os percalços constitutivos do mesmo – suas *fraquezas* –, assume e partilha com o leitor a angústia, a limitação e a solidão que advêm do trabalho com a linguagem, em seu paradoxo de ser limitada em sua missão de ser algo que está sempre antes e depois dela mesma e, ao mesmo tempo, de ser a única ponte possível.¹¹²

Simultaneamente, porém, é esse mesmo processo que nos dá a medida da intrínseca relação entre vida e literatura. A obra confunde e funde a busca estética e a busca humana e torna-se uma corda jogada ao outro lado do abismo que fixa o homem na perplexidade de sua finitude e de sua limitação.

Tanto a *perfeição do impessoal* de Clarice quanto o *cronópio* de Cortázar parecem estar buscando o intrinsecamente humano sem interferências de outros planos. Talvez a melhor definição do que estamos tentando dizer tenha sido

¹¹² Paradoxo, aliás, de toda forma de expressão artística, pois não podemos esquecer a linguagem das outras artes. Leonardo Da Vinci, por exemplo, também duvidava de sua capacidade pictural; acreditava que suas mãos jamais lograriam realizar o que seu intelecto e imaginação vislumbravam. Viveu em eterna insatisfação com suas criações e, no entanto, é um ícone de perfeição. (História Geral da arte. Ediciones del Prado, Vídeo n° 4, Colorido, 1995).

fornecido por Oliveira (um dos personagens mais cortazarianos): *una busca sin interposición de mitos, religiones, sistemas y reticulados*.¹¹³

Com isso, ensinam-nos que se pode chegar à vida pela literatura e resgatar a dimensão do nosso “outro” que vive no fundo de cada texto. Aceitar primeiramente essa fragmentação para descobrir que a unidade também é fugaz (acende e apaga qual o vaga-lume, ou qual a estrela que está sempre sofrendo pequenas explosões), mas é possível no plano ao qual podemos, algumas vezes, chegar por meio da literatura.

Sobre o contato efetivo entre ambos, fica a lição de que “a originalidade não é a solidão ou o isolamento de um texto, mas sim a refração deste texto em outro, a incidência de uma experiência na sensibilidade do criador” (Alazraki, 1997, p. 580). O que também pode ser identificado com a dimensão humana da literatura. Ao mesmo tempo, revela a relação dialógica existente entre os autores que, é claro, somente poderá ser constatada no plano em que é válido: o literário.

Assim, a refração do texto de Clarice no de Cortázar é, além de dialógica (o que balança a noção de intransitividade da obra de arte), solidária, pois como Borges já nos ensinou uma obra ilumina outra.

Talvez seja indispensável fazer uma última observação, pois foi o nosso ponto de partida formal para estruturação deste trabalho: iniciamos registrando o fato, já observado por vários estudiosos, de que a literatura argentina ocupa-se menos da brasileira do que o contrário. Sobre isso, somos obrigados a reconhecer que nosso primeiro movimento foi na direção da literatura argentina, o que confirmaria a quase regra anotada pela historiografia literária de ambos os países.

No entanto, temos o dever de reconhecer (e já o dissemos) que foi o próprio Cortázar, ou seja, foi na própria literatura argentina que obtivemos as convicções quanto à opção comparativa com Clarice Lispector. A partir disso, temos que a relação literária entre Cortázar e Clarice exige considerações que evidenciam duas perspectivas de análise. A primeira (uma reflexão sobre as escolhas de estudos comparatistas) é a de que é a própria obra que nos indica os caminhos mais generosos a serem seguidos pelo analista, basta que busquemos minuciosa e

¹¹³ Fragmento nº 124 de *Rayuela*. (Cortázar, 1999-A, p. 531).

atentamente as senhas ouvindo os sussurros do texto. A segunda é a de que talvez ainda tenhamos muito que ler os escritores argentinos para identificar os tipos de relações interliterárias entre nossas letras, porque as mesmas podem se dar menos em quantidade do que em qualidade, e isso já seria razão suficiente para uma perspectiva mais otimista em direção a uma identidade propriamente latino-americana que escapa às questões objetivamente político-sociais e econômicas comuns a nossos países. A própria *antropofanía*¹¹⁴ proposta por Cortázar, que pretendia fazer da palavra poética a instância manifestadora da totalidade do homem, apesar de pertencer a uma moldura estética marcada por tendências facilmente identificáveis, já que propõe a fusão do existencialismo e do surrealismo (como Jean-Paul Sartre) para fundar um novo humanismo (Cortázar, 1998), dá a medida de uma identidade que se deixa conhecer no literário, mas que o transcende e em cuja atitude estética percebemos afinidades não meramente factuais, mas de *essência* (essa palavra antiga, mas tão contagiosa e aderente que, nos dias de hoje, torna-nos quase ousados ao utilizá-la).

Com relação à narrativa latino-americana, Clarice e Cortázar potencializam uma tradição cujo precursor maior é Borges e para a qual não daremos um nome (uma classificação). Contudo, a identificamos com *o velho ideal de todo escritor, uma piscadela de olho, que consiste em contar ao menos com alguns leitores capazes de suspeitar da existência de, ao menos, uma segunda versão de cada texto*¹¹⁵. Nessa tradição literária, é aceita uma dimensão do tempo na qual um homem pode viver um ano ou um século no que é, para outros homens, um segundo ou uma hora (Borges, 1974). Flexibilizam-se os limites entre presente, passado e futuro entre o espaço da memória e o espaço do narrador. Nessa tradição narrativa, grosso modo, podemos dizer que acontece a cristalização racional, erudita ou poética de algo que os outros somente captam em seu estado inculto (Cortázar, 2001-A).

¹¹⁴ Palavra do repertório cortazariano de *Rayuela*. Sugere uma espécie de antropologia poética que faz da palavra a instância manifestadora da totalidade do homem. Na *antropofanía*, a estética verbal fica subordinada e a serviço de uma busca integral do homem.

¹¹⁵ CORTÁZAR, Julio. *O estado atual da narrativa latino-americana*. In: *Obra Crítica*. V. 3, p.95

ANEXO A – CONSTRUINDO MOEBIUS

Como construir uma Cinta ou Anel de Moebius

Tome uma cinta de papel com, pelo menos, três centímetros de largura e vinte de comprimento. Una suas extremidades para formar um anel; antes, porém, de colar gire uma das extremidades. A cinta resultante será a famosa Cinta de Moebius: mesmo sem deixar de ser um objeto material e simples, possui uma só face, uma só superfície, coisa demonstrável pelo simples método de traçar sobre ela uma linha, percorrendo-a longitudinalmente sem levantar o lápis sequer uma só vez. A linha se concluirá onde começou, *mordendo sua própria cauda*, como a serpente mitológica.

Se agora você pegar uma tesoura e cortar a cinta seguindo o traço riscado, não obterá, como seria de esperar, dois anéis de papel, mas apenas um. Outra curiosidade: se você repetir a operação, o resultado serão dois anéis entrelaçados, sem rupturas entre si — encadeados.

Curiosidades sobre o Anel de Moebius

Esta forma geométrica é uma das preciosidades dos aficionados pela topologia. Ela também inspirou os desenhos do holandês M.C. Escher e foi, entre outras coisas, o ponto de partida para notáveis relatos fantásticos, devidos a Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. Também inspirou, junto ao não menos famoso Frasco de Klein, o norte-americano A.J. Deutsch na hora de escrever “Um túnel chamado Moebius”, publicado em 1950, quando a topologia fazia furor no mundo da ficção científica.¹¹⁶

Não há dúvida de que o achado despertou a imaginação dos escritores, os quais viram na justificativa científica mais do que um argumento lógico para novas formas nos temas (e, por que não, nas teorias) de ficção.

Quanto a Cortázar, parece que optou por trabalhar a própria questão da forma no que respeita aos deslocamentos das categorias de tempo e espaço, planos real e ficcional, plano da memória e da imaginação. Tudo como uma continuidade sem-fim que alcança sua unidade somente na literatura.

¹¹⁶ Fundación Universidad de Cine. “Octubre Moebius”. Buenos Aires: 1996. Director Gustavo Mosquera. Ciencia de Ficción. <http://www.giga.com.ar/axxon/e-moebiu.htm>

ANEXO B – RESUMO DE LA NOCHE BOCA ARRIBA

A narrativa começa com uma perspectiva de onisciência seletiva com o protagonista (*A mitad del largo saguán del hotel pensó que podía ser tarde y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta*), com a descrição das ruas de uma cidade contemporânea que possivelmente seja Buenos Aires, até o momento em que uma mulher atravessa a rua inesperadamente e acontece o acidente (*Frenó con el pié y la mano; oyó el grito de la mujer y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe*).

O que segue é a descrição do seu encaminhamento ao hospital (*Mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmácia*), das providências de rotina e das sensações do acidentado que seria submetido a uma cirurgia, mas entre as descrições percebemos que o protagonista percebe tudo isso como um sonho (*Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano [...] Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los astecas. Y todo era tan natural (...)*).

A narrativa segue mesclando impressões de sonho (que presumimos ser a fuga que o protagonista empreende com relação a seus perseguidores) e de realidade que seria a do hospital (*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 visión de la pesadilla*).

A ponte entre sonho e realidade explica-se pela febre (*La fiebre lo iba ganando espacio y hubiera podido dormirse otra vez*), e o leitor tranquiliza-se pela sorte do personagem. Até o momento em que o mesmo *alcanza cerrar 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*.

Apesar de todas as pistas da narrativa em manter um clima de incerteza (*Primero fue una confusión, un atraer para sí todas las sensaciones por un*

instante embotadas o confundidas), o narrador dá ao protagonista, e não ao leitor, a percepção para ver a distinção entre sonho e realidade: *En la mentira infinita de esse sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cutillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.*

A epígrafe confere a circularidade do conto que, desde o início, indicava a perspectiva mais “racional” (para o analista), mais inventiva, mais genial:

Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida.

ANEXO C – CRONOLOGIA CLARICEANA

1925. Nasce Clarice Lispector, a 10 de dezembro, em Tchetchelnik, Ucrânia (URSS).
1926. Chega ao Brasil (Alagoas).
1929. Muda-se com a família para Recife (Pernambuco).
1932. Começa o curso ginásial no Ginásio Pernambuco.
1935. Termina o curso ginásial no colégio Sílvio Leite, na Tijuca, Rio de Janeiro.
1940. Ingressa no curso complementar de Direito do Colégio Andrews.
1941. Inicia a Faculdade Nacional de Direito. Trabalha na Agência Nacional como redatora.
1942. Trabalha como jornalista em *A Noite*.
1943. Casa-se com Maury Gurgel Valente.
1944. Forma-se em Direito, viaja para Nápolis (Itália) acompanhando o marido diplomata. Publica *Perto do Coração Selvagem*, ganha o prêmio Graça Aranha.
1946. Muda-se para Berna (Suíça). Publica *O Lustre*.
1949. Nasce seu primeiro filho, Pedro, em Berna. Publica *A Cidade Sitiada*.
1952. Publica *Alguns Contos* e vive seis meses em Torquay (Inglaterra).
1953. Nasce seu segundo filho, Paulo, em Washington (Estado Unidos).
1954. *Perto do Coração Selvagem* é publicado em francês.
1956. Publica *A Maçã no Escuro*.
1959. Separa-se de Maury Gurgel Valente. Fixa residência no Brasil no ano seguinte.
1962. Ganha o prêmio Carmem Dolores Barbosa (São Paulo) pela obra *Maçã no Escuro*.
1964. Publica *A Paixão Segundo G.H.*
1967. Ganha o prêmio Calunga pela publicação de *O Mistério do Coelho Pensante*.
1969. Ganha o Golfinho de Ouro por *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres*.
1970. *A Maçã no Escuro* e *Laços de Família* são traduzidos para o alemão.
1971. Publica *Felicidade Clandestina* (contos).

1973. Publica *Água Viva* (ficção).

1974. Publica *Onde Estivestes de Noite?* (estórias e textos curtos) e a *Via Crucis do Corpo* (ficção).

1976. Participa, como convidada oficial, do Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá (Colômbia). Recebe o prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal pelo conjunto de sua obra.

1977. Falece no dia 9 de dezembro, no Rio de Janeiro. Meses antes, publicara *A Hora da Estrela*.

ANEXO D – CRONOLOGIA CORTAZARIANA

1914. Nasce Julio Cortázar, a 26 de agosto, em Bruxelas.
1919. Regressa à Argentina com sua família. Instalam-se em Bánfield, próximo a Buenos Aires.
1924. Manifesto Surrealista.
1932. Forma-se professor no curso normal.
1937. Obtém o título de professor normal em Letras. Começa um período no qual percorre algumas cidades da província de Buenos Aires (Bolívar e Chivilcoy) como docente. Segundo suas próprias declarações, é o período de acumulação de leituras por falta de interlocutores.
1938. Publica seu primeiro livro, *Presencia* (poemas), com o pseudônimo de Julio Denis.
1939. Começa a Segunda Guerra Mundial.
1941. Tem início na Argentina – ao mesmo tempo de um avanço econômico – a migração interna através da qual cresce a cidade de Buenos Aires com a influência da gente do interior.
1943. Golpe Militar na Argentina. Dissolução dos partidos políticos. Cria-se a “Secretaria do Trabalho e Previsão” que fica a cargo do Coronel Perón.
1944. Muda-se para Mendoza, onde leciona Literatura na Universidad de Cuyo.
1944. O General Farrell assume a Presidência e o Coronel Perón passa a ser Ministro de Guerra.
1945. Por oposição ao governo peronista, renuncia à universidade intervencionada. Em Buenos Aires, começa a trabalhar na Câmara do Livro.
1945. Perón, condutor de massas. Em 17 de outubro, os trabalhadores congregam-se na Praça de Maio para apoiar seu líder, que se encontrava detido. Convocadas eleições gerais. Fim da Segunda Guerra Mundial. Sartre funda *Temps Modernes*. Cria-se a ONU.
1946. Na revista dirigida por Borges, *Los anales de Buenos Aires*, é publicado seu conto “Casa tomada”, que logo integrará *Bestiário*.

1946. Triunfa na Argentina a fórmula Perón-Quijano. Intervenção nas universidades nacionais. Política de melhorias sociais para os trabalhadores.

1947. Recomeça a corrente imigratória na Argentina. O governo nacional compra a rede ferroviária britânica. Implanta-se o ensino religioso nas escolas. Intervenção nos grêmios.

1949. Deste período, com muito pouca regularidade, são as colaborações em revistas culturais da cidade de Buenos Aires (*Cabalgata, Realidad e Sur*). Durante o verão, escreve *Divertimiento*, primeira novela que já prefigura *Rayuela* e que foi editada somente em 1986. Publica seu poema dramático *Los Reyes* (ed. Gulab e Aldabahor, com escassa repercussão).

1949. Nova Constituição para a Argentina. Segue a intervenção em províncias e grêmios.

1950. Escreve sua segunda novela, *El examen*, que aparecerá depois de sua morte, em 1986.

1951. Com uma bolsa de estudos, viaja para França onde residirá até sua morte em fevereiro de 1984. Começa a trabalhar como tradutor da UNESCO. Aparece *Bestiário* (contos) publicado pela Editorial Sudamericana em Buenos Aires.

1951. Ganha novamente a fórmula Perón-Quijano. Eva Perón renuncia à candidatura à vice-presidência.

1952. Morre Eva Perón.

1953. Casa-se com Aurora Bernardez, tradutora argentina.

1954. Tensão entre o peronismo e a Igreja Católica. Inicia-se neste ano a guerra para libertação da Argélia. Coty é eleito presidente da França; constitui-se um governo de centro.

1955. Leonardi assume a presidência do governo argentino depois de constituída uma junta militar que derruba o Presidente Perón. No fim do ano, Leonardi renuncia, sendo substituído pelo general Pedro Aramburu. Dissolução do partido peronista. Intervenção dos sindicatos.

1956. Publica-se, no México, seu livro de contos *Final de Juego* (ed. Los Presentes).

1956. Intensificam-se os protestos na Argentina. Divisão da União Cívica Radical frente as próximas eleições. Restabelecida a Constituição de 1853.

1958. De Gaulle, primeiro ministro francês. Nova Constituição. De Gaulle, presidente da V República. Eleições Presidenciais na Argentina. Proscrição do peronismo, ganha a fórmula Frondizi-Gómes.
1959. A Editora Sudamericana publica em Buenos Aires *Las armas secretas* (contos).
1959. Revolução Cubana. Conflitos sociais e militares na Argentina.
1960. Aparece *Los Premios* (Editorial Sudamericana), primeira novela publicada por Cortázar, e *La Otra Orilla*.
1960. Explosão da primeira bomba francesa no Saara. Cresce a tensão política na Argentina.
1961. Cuba declara o estado socialista.
1962. Viaja a Cuba, apóia a Revolução. Começo da atuação política de Cortázar. Publicação da *Historia de Cronopios y de Famas* (Minotauro).
1962. A França reconhece a independência da Argélia. Na Argentina, ocorre a intervenção militar no governo de Frondizi. Enfrentamentos no exército entre *azules* (legalistas) e *colorados* (intervencionistas antiperonistas). Ganham os *azuis* e seu líder, o general Onganía, é comandante do exército.
1963. Publicação de *Rayuela* (Editorial Sudamericana).
1966. Publica *Todos los Fuegos el fuego*.
1967. Publica *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos*.
1968. Protagoniza uma mutação extraordinária em seu comportamento ideológico, participando do movimento que ficou conhecido como “Maio Francês”. Nos 16 anos de vida que lhe restava, seria um escritor “comprometido” com o socialismo. Defensor de Cuba e Nicarágua, autor de manifestos e *habitué* de congressos revolucionários.
1979. Publicação de *Un tal Lucas*.
1980. Publicação de *Queremos tanto a Glenda*.
1982. Publicação de *Deshoras*.
1983. Publicação de *Nicarágua, tan violentamente dulce*.
1984. Morre em Paris.

FILMOGRAFIA

ANTONIONI, Michelangelo. **Blow up**. (Baseado no conto *Las babas del diablo* de Julio Cortázar). (1966).

AMARAL, Suzana. **A hora da estrela**. (Baseado na novela *A hora da estrela* de Clarice Lispector). Colorido, 96 min. (1986).

BAUER, Tristán. **Cortázar**. Imagens e declarações do escritor complementadas por material de arquivo e textos cortazarianos por Alfredo Alcón). Países: Argentina e México, P&B, 90 min. (1994).

CAPRA, Bernt, ULLMANN, Liv; WATERSTON, San; HEAR, John; “MINDWALK” Ione Skie. **Ponto de Mutação**. (1990). Color, 126’ aprox. História de Bern Capra; Roteiro de Floyd Byars & Fritjof Capra.

Documentários:

GOETH, Instituto. **Caminhos da Arte**. Direção TRANS-TEL. 30’ aprox. (1988)

MOREIRA, Roberto. **Modernismo: Os anos 20**. (1988) Instituto Cultural Itaú TV CULTURA/ **Projeto Arte na escola**. (1988) . Apoio: Fundação IOCHPE

GOETH Instituto **Arte e Identidade/ Pós-Modernidade**. (1992) 96’ aprox.

Ediciones del Prado. **Velásquez e Rembrandt**. História Geral da Arte, Nº 1, Colorido, 35 min. (1995).

_____. **Leonardo da Vinci**. História Geral da Arte, Nº 4, Colorido, (1995).

_____. **Van Gogh e Mondrian**. Historia Geral da Arte, Nº 13, Colorido, 35 min. (1996).

_____. **Picasso**. História Geral da Arte, Nº 14, Colorido, 30 min. (1996).

PIALAT, Maurice. **Van Gogh**. (Roteiro, diálogos, direção de PIALAT), Co-Produção Erato Filme Le Studio Canal + Belas Artes Cinematográfica. Color MCMXCII. [Distribuição Comercial: AB Internacional Video Ltda. Rua Traipu, 260- casa 8- São Paulo-CEP: 01235-000. Fones: (011) 825-5075 / 826-2758. Fax: (011) 871-2372.] Ator Protagonista: JACQUES DUTRONC .

REISZ, Karel. **A mulher do tenente francês**. (Roteiro de Harold Pinter baseado no romance de John Fowles). (1976).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Textos escolhidos Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas**. 2ª.ed. São Paulo: Abril Cultural, Os pensadores. 1983, 344p., p. 269-273.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ALAZRAKI, Jaime. Cortázar antes de Cortázar. In: **Rayuela**, Edición Crítica, Coordinadores Julio Ortega y Saúl Yurkievich, São Paulo: ALLCA XX, 1997, Colección Archivos, p. 571-582.
- ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1982 (Coleção Esfinge).
- AMÍCOLA, José. **Sobre Cortázar**. Argentina: Editorial Escuela, 1969.
- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: **O Empalhador de Passarinho**. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARÊAS, Vilma. **Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector**. Anais 1º Congresso ABRALIC. V.1. Porto Alegre: UFRGS, 1988. 308 p. p.75-84.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de Nacionalidade (1873). In: **Obras Completas**, Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. A cartomante. In: Contos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 36-50.
- ATHAYDE, Tristão apud BRASIL, Assis. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S.A., Coleção Ediouro, s/d.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. [trad. Antonio de Pádua Danési] São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos). 242 p.
- _____. **A filosofia do não**. In: Os pensadores. [tradução de Joaquim José Moura Ramos]. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 160p.
- BARRENECHEA, Ana María. Rayuela, una búsqueda a partir de cero. In: **Rayuela**, Edición Crítica, Brasil: ALLCA XX, Scipione Cultural, 1997. (Colección Archivos) p. 677-680.

- BARTHES, Roland. **O Grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971. 106p.
- _____. **Lingüística e literatura**. Lisboa: Edições 70. Coleção Signos 9, 1968. [trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona]
- _____. **Crítica e verdade**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 231p.
- _____. Literatura e Metalinguagem. In: **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999-A. 3ª ed., p.27-30.
- _____. Escritores e Escreventes. In: **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999-B. 3ª ed. p. 31-30.
- _____. A imaginação do signo. 3ª ed. In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999-C. 231p. p.41-48.
- BEHAR, Lisa Block de. **Miranda o espectro da mirada crítica** (A invenção teórica na ficção). In: Cadernos de Tradução. [trad.: Cláudia Constanzo]. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, n.3, p. 9-23, 1998.
- BENJAMIN, Walter. . Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana. In: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. [trad. Maria L. Moitz e Maria A. Cruz]. Lisboa: Relógio D'água, 1992, p.177-195.
- _____. **A tarefa do tradutor**. [trad. F. Bruckmann] In: Revista Humboldt. Munique: 19 (40), 1979.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução; Sobre alguns temas em Baudelaire; O narrador — *Observações acerca da obra de Nicolau Leskow* e O Surrealismo — *O mais breve instantâneo da inteligência européia*. In: **Textos escolhidos Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, Os pensadores.1983. 345p. p.3-75.
- _____. **Sociologia**. São Paulo: Ática, Org. e trad. Flávio Kothe. Coord. Florestan Fernandes, 1991. Coleção Grandes Cientistas Sociais. 256p.
- BENVENISTE, E. As relações do tempo no verbo francês. In: **Problemas de lingüística geral I**. 4ª ed. Campinas: Editora Pontes, 1995.
- BITTENCOURT, Gilda Neves. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: **Limiares Críticos: ensaios sobre literatura comparada**. Organização Reinaldo Marques e Gilda Neves Bittencourt. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 256p. p.173-181.

- BORGES, Jorge Luis. **Macedonio Fernandez**. Buenos Aires: Ediciones Culturales, 1961. 155p.
- _____. **Obras Completas**. 20ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994. 3 v.
- _____. **Nueva antología poética**. Madrid: Siglo Veintiuno Editores S.A. de C.V. 20ª ed., 1994.
- _____. El milagro secreto. In: **Artificios**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2000, 293p. p. 7-22.
- BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Editorial Gredos, 1976. 610p.
- CAIRO, Luiz Roberto. **Um olhar portenho sobre Sívio Romero**. In: Anais do 1º Congresso ABRALIC, Porto Alegre: UFRGS, 1988, 308 p. p.133-141.
- CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.130.
- _____. No começo era de fato o verbo. In: **A paixão Segundo G.H.** Ed. Crítica. Benedito Nunes Coordenador. Brasília, DF: NCPq, 1988, 366 p. XVII.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração do imaginário: tradutor como transfigidor. In: COULTHARD, M & C. **Tradução, teoria e prática**. Florianópolis: UFSC, 1991. p. 17-31.
- _____. **Transblanco**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. 222 p.
- _____. **A arte no horizonte do provável**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 234p.
- _____. A linguagem do Iaretê. In: **A Metalinguagem**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977. 3ª ed. 111p. p.47-53.
- _____. **A metalinguagem**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 3ª ed., 1977, 111p.
- _____. Liminar: Para llegar a Julio. In: **Rayuela**, Edición Crítica, São Paulo: ALLCA XX, 1997, 880p., p.XV-XXXII.
- CASTRO, Luiz Gonzaga Garcia de. **Os temas como tecedura narrativa em alguns contos machadianos**. Bauru-SP: Cadernos de Divulgação Cultural, 15 Faculdades do Sagrado Coração, 1985.
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. 88p.
- _____. **Funções da linguagem**. 11ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2001. 63p.
- CHARBONNIER, Georges. **El escritor y su obra**. Entrevistas con Jorge Luis Borges. México: Siglo XXI Editores SA, 1967. 93 p.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 13^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. 996p.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: Teoria da Literatura. Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo S.A, 1973 (Org. Dionísio de Oliveira Toledo). 280p., p. 39-56.
- CORTÁZAR, Júlio. **Prosa do observatório.** [trad. Haroldo de Campos]. São Paulo: Perspectiva, 1974. 83p.
- _____. Não Há Pior Surdo do Que Aquele Que. In: **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993, 254 p., p.191-202.
- _____. Do sentimento de Não Estar de Todo. In: **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993-A, 254 p., p.165-174.
- _____. Louis Enormíssimo Cronópio. In: **Valise de Cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993-B, p. 209-215.
- _____. **Cuentos Completos.** Madrid: Santillana, Alfaguara, Colección UNESCO de Obras Representativas. 1994. 2 v.
- _____. **62 Modelo para Armar.** Buenos Aires: Alfaguara, Grupo Santillana, 1995. 286 p.
- _____. **Rayuela.** Edición Crítica. Julio Ortega – Saúl Yurkievich Coordinadores. Madrid: ALLCA XX, Serie Colección Archivos (1^a reimp.), 1997. 869p.
- _____. **Adeus, Robinson e outras peças curtas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997 [trad. de Mário Pontes] (Teatro Argentino). 190 p.
- _____. **Diário de Andrés Fava.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997. [trad. de Mário Pontes]. 128p.
- _____. **Obra Crítica, Vol. 1.** Julio Cortázar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. (Org. Saúl Yurkievich) [trad. Paulina Wacht e Ari Roitman]. 102 p.
- _____. **Obra Crítica, Volume 2.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. (Org. Jaime Alazraki). [trad. Paulina Wach e Ari Roitman]. 363p.
- _____. **Rayuela.** 3^a ed. Barcelona: Plaza & Janés Editores, Ave Fénix, 1999-A. 600p.
- _____. **Obra Crítica, Vol. 3.** Julio Cortázar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. (Org. Saúl Sosnowski). [trad. Paulina Wacht e Ari Roitman], 336p.

- _____. O estado atual da narrativa na América Hispânica. In: **Obra Crítica 3**. (Org. Saúl Sosnowski). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001-A, p.83-101.
- _____. Sus Obras. Disponível na Internet em 13/07/2000 no endereço. <http://juliocortazar.com.ar/obras.htm>.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles. Mímese e verossimilhança**. (Série princípios) São Paulo: Ática, 1992. 80 p.
- COUTINHO, Afrânio dos Santos. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS n° 609, marzo. **Dossier Adolfo Bioy Casares**. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2001, 160p., p. 35-67.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. **A tradução criativa. A hora da estrela do livro ao filme**. Pelotas: UFPEL, Editora Universitária, 1993.
- DOMINGUEZ, Mignon. **Cartas desconocidas de Julio Cortázar**. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana S.A., 1998. 301p.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. [trad. Renée Eve Levié]. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- _____. **O universo do símbolo** In: A ciência dos símbolos (Org. René Alleau) Lisboa: Ed 70, 1982 (Coleção Esfinge).
- _____. **Mito, símbolo e mitodologia** [trad. de Hélder Godinho e Vitor Jabouille]. Lisboa: Editora Presença/ Martins Fontes, 1981.
- EIKHENBAUN, B.; CHKLOVSKI, V.; JAKOBSON, R. et al. **Teoria da Literatura**. Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1971 (Org. Dionísio de Oliveira Toledo). 280p.
- ESENCIAL. **Diccionario de la lengua española**. Madrid: Santillana, 1991.
- ESPASA-CALPE Enciclopédia Universal Ilustrada- Europeo-Americana. Madrid:, tomo XXXV.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polissistema: Processos y procedimientos [Fragmento de Teoría del polisistema]. In: **Antología**. Literatura de Salta, Facículo 1. Salta: Universidad Nacional de Salta, 1996. p. 59-62.
- FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

- FERNANDEZ, Macedônio. **El museo de la novela de la eterna**. (Primera novela buena). Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975. Obras Completas – Tomo VI.
- FILHO, Domício Proença. **A linguagem literária**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugália Editora. Éditions Gallimard, 1966. [trad. António Ramos Rosa]. 502p.
- FOWLES, John. **A mulher do tenente francês**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- FUNDACIÓN UNIVERSIDADE DEL CINE. Citações e referências. Disponível na Internet. <http://www.giga.com.ar/axxon/e-moebiu.htm>. 21 abril de 2001.
- GENETTE, Gerárd. O universo reversível; Complexo de Narciso; Estruturalismo e crítica literária; Espaço e linguagem e Figuras. In: **Figuras**. São Paulo: Perspectiva. Série Debates, 1972. 256p.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. Organizado por Antônio Cândido de Mello e Souza. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. 119p.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, Série Princípios, 1991. 95p.
- _____. **Clarice no país das narrativas**. In: Anais do 1º Congresso da ABRALIC. Porto Alegre: UFRGS, 1988. 308p. p.65-73.
- _____. Olhos nos olhos. In: **Remate de Males** Nº 9. São Paulo: USP, 1989, p.139-145.
- HEGEL, Friedrich. Trecho das Relações sobre a Estética. Cap. IV Vol. 1, **Plano Geral da Estética**. São Paulo: Editora Abril, 1974 (Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. [trad., introdução e notas de Ernildo Stein]. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).
- HOLANDA, Aurélio B. de. **Dicionário básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1ª ed. 3ª reimpr., 1988.
- HUMBERT, Juan. **Mitología Griega y Romana**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Versión de la 24ª Edición Francesa por B.O.O., 1928, 311 p.

- HUTCHEON, Linda. **A Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. [trad. Ricardo Cruz]. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 331p.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o Pós-Moderno. In: **Pós-Modernismo e Política**.Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000. [trad. Izidro B. e José Paulo Paes]. 162p.
- _____. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: **Linguística e Comunicação**. 22ª ed São Paulo: Cultrix, 2000-A., p. 34-62.
- _____. Linguística e poética. In: **Linguística e Comunicação**. 22ª ed São Paulo: Cultrix, 2000-B, p. 118-162.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. [trad.de Ana Lúcia de Almeida e outros]. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JITRIK, Noe et al. **La vuelta a Cortázar en nueve ensayos**. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968 (Recopilación y Prólogo: Sara Vinocur de Tirri y Néstor Tiri). Colección Hechos y Palabras. 169 p.
- JULIO CORTÁZAR ARCHIVO. Filmes baseados em obras do escritor argentino. Disponível na Internet. <http://www.juliocortazar.com.ar/archivo.htm>. 23 abril de 2001.
- JÚNIOR, Davi Arrigucci. **O escorpião enalacrado**. São Paulo: Cia das Letras, 1995. 342 p.
- _____. Escorpionagem: O que vai na Valise. In: CORTÁZAR, Julio.**Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 254p., p.7-16.
- KAHN, Lauri Hutt. **Vislumbrar la Otredad. Los Pasajes en la Narrativa de Cortázar**. New York: Peter Lang Publishing, Worlds of Change/Latin American and Iberian Literature, 1996.
- KRISTEVA, Julia. A expansão da semiótica. In: **Ensaio de semiologia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., 1971. Org. Kristeva, Rey-Debove, Umiker. [tradução Luiz Costa Lima]. 255 p. p.26-40
- _____. Elipse sobre o fragor e a sedução especular. In: METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATARI, Félix, BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global Editores, 1975. 176 p. p.93-103.

- LIMA, Hermann. **O Conto**. Salvador: Publicações Universidade da Bahia, V.4, 1958.
- LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. Análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda., Coleção Enfoque, 1974.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões 2) 132p.
- LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978. 183p.
- _____. **A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, Benedito Nunes Coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988. 366 p.
- _____. Entrevista. In: **A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, Benedito Nunes Coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988-A. 366p., p.296-303.
- _____. A bela e a fera ou a ferida grande demais. In: **A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, Benedito Nunes Coordenador, Brasília, DF: CNPq, 1988-B, p. 151-157.
- _____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1990.
- _____. **Os Melhores Contos**. Seleção de Walnice Nogueira. São Paulo: Editora Global, 1996 . 291 p.
- _____. Menino a bico de pena. In: **Os melhores Contos**. Seleção Walnice Galvão. São Paulo: Global, 1996-A, p.64-67.
- _____. Literatura e Justiça. In: **Os Melhores Contos**. Seleção Walnice Galvão. São Paulo: Global, 1996-B, p.123-124.
- _____. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. 179p.
- _____. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998-A, 202p.
- _____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998-B. 87p.
- _____. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999. 100p.
- _____. O ovo e a galinha. In: **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999-A, 100p. p. 46-54.
- _____. Os desastres de Sofia. In: **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: 1999-B, p.11-26.
- _____. A legião estrangeira. In: **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: 1999-C, p.74-76.

- _____. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint. Ediouro. Coleção Prestígio, S/D.
- LLOSA, Mario Vargas. Prólogo In: **Cuentos Completos/1**. Madrid: Alfaguara, Santillana S.A., 1994, p.13-23.
- LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 280p.
- LUKÁCS, George. Narrar ou decrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.43-94
- MARQUES, Gabriel Garcia. **Cem anos de solidão**. [trad. Eliane Zagury, ilustrações Caribé] 39ª ed. , Rio de Janeiro: Record, 1994.
- MATHEWS, Brander. La Filosofía del Cuento. In: *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997, p.295-309.
- MEROU, Gabriel Garcia. **El Brasil intelectual: impresiones y notas**. Buenos Ayres: Félix Lajoune, 1900.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 14ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999 (1ª ed. 1974)
- MOISÉS, Leyla Perrone. **Roland Barthes**. O saber com sabor. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Encanto Radical) 110p.
- MORA, Gabriela. **En torno al cuento. De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica**. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1985. 251p.
- MORA, Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 741p.
- MURRY, John Middleton. **O Problema do Estilo**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968. [trad. de Aurélio Gomes de Oliveira]. 159p.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 305p.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. **Pólen**. Fragmentos, diálogos, monólogo. [trad., apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho]. São Paulo: Iluminuras, 1988. 261p.
- NUNES, Benedito. Introdução e Nota filológica In: *A Paixão Segundo G.H.*, Edição Crítica 1988. Brasília, DF: CNPq, 1988. 366p., p. XXIV-XXXIII.

- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. **Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade**, Porto Alegre, 1996. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996. Orientação: Tânia Franco Carvalhal.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Da literatura Comparada à Teoria Literária; Elementos de Reflexão. Rev. TB, RIO DE JANEIRO, 114-115: 11/28, jul-dez., 1993.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **O outro modo de mirar: uma leitura dos contos de Julio Cortázar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- PAZ, Octavio. **Traducción literatura y literalidad**. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. **Crítica y Ficción**. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1992.
- _____. Teses sobre o conto. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. [trad. Luiz Antônio de Assis Brasil]. Nº 1, 03/1991, p.22-25.
- _____. Anotações sobre Macedonio num diário. [trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni]. In: **Prisão perpétua**. São Paulo: Iluminuras, 1983.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 183 p.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. **Poesia e prosa**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960. 569p. 501-511.
- _____. Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento. In: PACHECO y LINHARES, Orgs. **Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento**. 2.ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997, p. 295-309.
- PREGO, Omar. Juego y compromiso político. In: **Conversación con Julio Cortázar**. Disponível na Internet em 13/07/2000, no endereço: <http://www.literatura.org./cortázar/charla.num.9>.
- _____. **La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar**. Barcelona: Müchnick Editores, 1985.
- QUIROGA, Horacio. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO y LINHARES, Orgs. **Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento**. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997. p. 325-339.
- REBOUÇAS, Marilda V. **Surrealismo**. São Paulo, Editora Ática, 1986. 96p.

- REMATE DE MALES. Departamento de Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Org. Vilma Arêas e Berta Waldman. Campinas: UNICAMP, n. 9, 1989. 242p.
- REIS, Carlos. Crise e Relativismo dos Gêneros Literários. In: CONGRESSO DA ABRALIC – Literatura e Diferença, 4º, São Paulo, 1995, 1108p., p.171-177.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988. 328p.
- REVISTA PROA. Fundada em 1922 por Jorge Luiz Borges, Norah Borges, Macedonio Fernández, Eudardo Gonzáles, Guillermo Juan, Francisco Piñero y Jacobo Sureda. Disponível na Internet. <http://www.cbc.umn.edu/~ernesto/Proa.html>. 29 maio de 2001.
- RIGG, Janet. **Intertextualidade do Quixote**. In: ANAIS do 1º Congresso ABRALIC. v.1. Porto Alegre: UFRGS, 1988, 308p. p. 147-152.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice**. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Editora Ática, 1999. 96p.
- _____. O ritual epifânico do texto. In: **A paixão Segundo GH**. Edição Crítica, Benedito Nunes Coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988, p.237-288.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- SELIGMANN, Márcio. **Ler o Livro do Mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SCHNEIDERMAN, Boris. Semiótica na URSS. In: **Semiótica Russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SILVA, Mário Seligman. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras. FAPESP, 1999. 250p.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. [trad. de Joaquim Paiva]. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da Literatura**. 4ª ed. ,São Paulo: Editora Ática. Série Princípios, 1991. 80p.
- SOUZA, Gilda. O Lustre. In: **Remate de males**. Nº 9. Campinas, 1989. 242p. p.171-175.
- TODOROV, Tzvetan. A leitura como construção. **Os gêneros do discurso**. (1ª ed. Brasileira) São Paulo: Martins Fontes, 1980. 305p. p. 83-94.

VALÉRY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.137-166.

VIRGULINO, Maria Cristina Ferraz. **O ar dos desejos (A hora da estrela, Clarice Lispector e Las babas del diablo de Julio Cortázar)**. Rio de Janeiro, 1982. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Departamento de Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1982. Orientação Silvano Santiago.

ZILBERMANN, Regina et al. **Clarice Lispector a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. 144 p.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.