

“AS BABAS DO DIABO”: O INSÓLITO NA DESCONSTRUÇÃO LINGUÍSTICA DE JULIO CORTÁZAR

LILIAN BARBOSA*

Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), São Paulo, SP, Brasil.
Universidade de Pernambuco (UPE), Faculdade de Letras, Campus Mata Norte, Recife, PE, Brasil.

MARIANA LOPES VASCONCELOS OLIVEIRA**

Universidade de Pernambuco (UPE), Faculdade de Letras, Campus Mata Norte, Recife, PE, Brasil.

Resumo

Se, por um lado, Julio Cortázar, autor de uma antologia prolífera e intrigante, provoca satisfação e coleciona elogios, por outro, gera desconforto por sua linguagem trabalhada fora dos padrões e utilizada para narrar as mais diferentes situações, sobretudo em seus contos. Motivada por tais questões, busca-se analisar os caminhos percorridos pelo escritor argentino, por meio de sua linguagem particular em direção ao insólito. Para isso, tentar-se-á identificar características insólitas dentro do conto “As babas do diabo”, bem como as marcas da linguagem de Cortázar que levam o leitor a transpor a barreira do real.

Palavras-chave

Cortázar. Hesitação. Insólito.

* *E-mail:* lilianvotu@yahoo.com.br; ORCID: 0000-0002-1170-085X.

** *E-mail:* mariana.vasc@outlook.com; ORCID: 0000-0002-5257-9494.

O presente estudo busca analisar os caminhos percorridos pelo escritor argentino Julio Cortázar, por meio de sua linguagem particular, em direção ao insólito. Nossa predileção pelo autor em questão justifica-se em razão da versatilidade que marca sua produção literária e a diversidade de opiniões que cercam sua antologia. Para representar o caráter singular da escrita do referido autor, foi escolhido o conto “As babas do diabo”, inserido na coletânea *As armas secretas*, publicada em 1959. Tal escolha apoia-se no fato de que o conto selecionado flui em um contexto ficcional bastante propício à observação da construção do insólito – por meio da linguagem versátil empregada por Cortázar – e a consequente imersão do leitor dentro do universo sobrenatural proposto pelo escritor argentino.

A pesquisa desenvolver-se-á com base nos teóricos que tratam do insólito, tais como Tzvetan Todorov (2014), Ana Luiza Camarani (2014), Filipe Furtado (1980) e Charles Nodier (2005). Serão utilizados também autores como Davi Arrigucci Junior (1973) e Alberto Paredes (1988) no que concerne ao modo cortazariano de produzir literatura, bem como o próprio Julio Cortázar (2006) e sua teoria do conto.

LITERATURA INSÓLITA

Discorrer sobre o fantástico, inclusive se se trata de um gênero ou modo, demanda uma ampla discussão acerca do insólito dentro da literatura e, conseqüentemente, dos caminhos escolhidos por diversos autores com a finalidade de imergir o leitor dentro de um universo completamente diferente do qual está habituado. Para isso, é necessário compreender que tratamento lhe é conferido, quais são os termos utilizados para classificá-lo e sob quais fundamentos ocorre essa categorização.

É indiscutível que a literatura fantástica vem sendo investigada há um longo tempo, sobretudo por teóricos franceses desde Charles Nodier a Irène Bessière, que dedicaram grande parte dos seus estudos à análise de textos. A julgar pelo tempo de averiguação, é de esperar que os critérios para a inserção de um texto dentro do gênero fantástico estejam muito mais do que bem delimitados, tal como a definição do próprio termo “fantástico” no que diz respeito ao gênero literário. Entretanto, apesar de mais de cem anos de estudos envolvendo o tema, as discussões acerca do que vem ou não a ser fantástico reverberam até hoje, tanto na teoria quanto na prática. Para Camarani (2014, p. 7):

Essa oscilação pode ser explicada pelos traços comuns existentes entre o romance gótico, a narrativa fantástica e o realismo mágico, uma vez que essas três modalidades exigem, em sua construção, duas configurações discursivas diversas: a realista e a não realista, no qual o sobrenatural ou insólito se manifesta.

Como se não bastasse a confusão resultante da proximidade entre as três modalidades citadas, o surgimento de um “fantástico atual, contemporâneo ou neofantástico” (CAMARANI, 2014, p. 7), a partir do século XX, apenas acentua a imprecisão que envolve o gênero. Malrieu (apud CAMARANI, 2014, p. 8) pondera: “o fantástico nunca saiu completamente dessa situação confusa, tanto na teoria quanto na prática, desde sua origem no romantismo europeu”.

Apesar de dependerem da oposição entre real e não real para erigir o efeito desejado, o romance gótico, o realismo mágico e a narrativa fantástica diferem no sentido de que cada uma dessas modalidades demanda uma forma diferente de trabalhar com essa oposição ou, em outros termos, o modo como essa dualidade aparece no relato em cada um dos três casos, bem como o leitor (ideal) e/ou os participantes da narrativa (narrador(es), personagem(s)) parecem lidar com ela merecem atenção especial.

Na literatura gótica, cujo marco inicial é datado da publicação do romance *O castelo de Otranto* (1764),¹ de Horace Walpole, os elementos sobrenaturais que levam às situações insólitas estão à vista (ou pelo menos surgirão claramente no decorrer da narrativa); ou seja, eles irrompem na realidade e não deixam dúvida quanto à sua existência; apesar de surpreender (não é comum, por exemplo, que o cliente de um advogado seja um vampiro).² Tais prodígios são aceitos tanto pelo leitor, aqui entendido como uma instância textual, quanto pelas personagens no plano da narrativa; tornam-se, portanto, parte da realidade: seres sobrenaturais, porém, em um plano real. Essa realidade, entretanto, difere, de um modo ou de outro, da realidade do leitor, prepara-o para o que de estranho está por vir; nela, predomina o espaço ou ambiente insólito (castelos, cemitérios, masmorras, habitações abandonadas), os quais são fundamentais para a construção de uma atmosfera propícia ao sobrenatural e ao gótico.

1 A trama gira em torno do príncipe Manfredo e da sucessão de eventos sobrenaturais que o envolvem ao tentar tomar, ilegalmente, a posse absoluta do Castelo de Otranto.

2 *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

A existência de elementos sobrenaturais no realismo mágico (ou realismo maravilhoso), tal como no romance gótico, é igualmente aceita, com a diferença de que, nessa última modalidade, o elemento insólito ou prodigioso não é visto como sobrenatural, ou seja, “há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real” (CAMARANI, 2014, p. 8). No realismo maravilhoso, de acordo com Irleamar Chiampi (1980), os eventos portentosos são aceitos como naturais, sem nenhum tipo de hesitação ou assombro – fator que o distancia estruturalmente das outras vertentes do insólito.

A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade (MARÇAL, 2017, p. 2).

A narrativa fantástica, diferentemente do romance gótico e do realismo maravilhoso, caracteriza-se, de modo geral, pela incerteza quanto à existência e veracidade dos fenômenos sobrenaturais manifestados no decorrer do relato; há a hesitação entre uma explicação racional para a questão ou uma explicação sobrenatural.

Tzvetan Todorov (2014), em sua *Introdução à literatura fantástica*, define o fantástico como um gênero de existência efêmera que hesita entre dois outros: o estranho e o maravilhoso. Tal hesitação, vivenciada pelo leitor e também pela personagem, consiste na dúvida quanto à veracidade dos fatos que lhes estão sendo relatados – se são esses reais ou não. Caso o leitor/personagem decida seguir um destes caminhos (real ou imaginário), passamos do fantástico a outro gênero adjacente a ele. Todorov (2014, p. 31) aponta: “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”. E conclui: “A *hesitação do leitor* é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2014, p. 37).

Apesar de Todorov nos oferecer uma definição do tema já bastante delimitada – que, inclusive, conceitua o fantástico sob uma perspectiva de gênero –, os dilemas e as contribuições anteriores ao teórico búlgaro-francês, bem como as posteriores, são de fundamental importância para a compreensão dessa modalidade que, ainda hoje, se encontra imersa numa cadeia de especulações.

Em 1830, mais de cem anos antes de Todorov concretizar a sua teoria sobre o fantástico, o teórico e escritor francês Charles Nodier (2005) já utilizava o termo em seu ensaio intitulado “Do fantástico em literatura”, o que lhe conferiu o *status* de precursor dos estudos teóricos acerca do tema. No ensaio, Nodier traça uma espécie de retrospectiva literária que vai desde menções de textos presentes na Escritura, até os produzidos no romantismo europeu, salientando as manifestações que possuem, em sua essência, o “tom fantástico”. Para introduzir o seu texto, o teórico francês optou por fazer uma reflexão acerca da imaginação humana e sua intrínseca relação com a literatura, que, em seu primeiro momento, “estética mais por necessidade do que por escolha, limitou-se, por muito tempo, à expressão ingênua da sensação” (NODIER, 2005, p. 19). Para Nodier, quando essa poesia, tratada por ele como “poesia primitiva”, começou a se desgastar, o pensamento humano transgrediu o conhecido e penetrou no universo do desconhecido. “Ela [a poesia] comparou as leis ocultas da sociedade, estudou as forças secretas da organização universal; escutou, no silêncio das noites, a harmonia maravilhosa das esferas, inventou as ciências contemplativas e as religiões” (NODIER, 2005, p. 19). Desse modo, o espírito humano elevou-se gradativamente e os limites do mundo material eram, aos poucos, ultrapassados. Entretanto, essa elevação espiritual não só contribuiu para transcender as fronteiras do palpável, como também para o endeusamento do homem, que se encontrava cada vez mais centrado em si próprio; o núcleo em torno do qual giravam as leis universais.

Apesar de trazer novas verdades à tona, essa nova literatura “achou-se reduzida às coisas ordinárias da vida positiva [...]” (NODIER, 2005, p. 20), portanto não foi suficiente para responder em absoluto os questionamentos de uma sociedade que, diariamente, se via confrontada por acontecimentos e sentimentos inexplicáveis provenientes da vida comum. Assim, como resposta aos anseios de uma sociedade que foge às verdades universais em busca de novas sensações, surge o que Nodier (2005, p. 20) designa como “mentira”:

Foi uma carreira brilhante e incomensurável, em que, abandonada [a literatura] a todas as ilusões de uma credulidade dócil, por ser voluntária, aos prestígios ardentes do entusiasmo, tão natural aos povos jovens, às alucinações apaixonadas dos sentimentos que a experiência ainda não desenganou, às vagas percepções dos terrores noturnos, da febre e dos sonhos, aos devaneios místicos de um espiritualismo terno até a abnegação ou levado ao fanatismo,

aumentou rapidamente seu domínio de descobertas imensas e maravilhosas, ainda mais surpreendentes e multiplicadas que as que lhe fornecera o mundo plástico.

Pouco depois de mencionar as belezas trazidas pela mentira dentro da literatura, Nodier utiliza, pela primeira vez³ em seu ensaio, o termo “fantástico”.

Dessas três operações sucessivas, a da inteligência inexplicável que fundara o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que adivinhara o mundo espiritual, a da imaginação que criara o mundo *fantástico*, compôs-se o vasto império do pensamento humano (NODIER, 2005, p. 20, grifo nosso).

Em outros termos, o fantástico, para Nodier, é fruto da mentira que, por sua vez, resulta da imaginação humana, evidenciando uma das suas principais características: este não nasce das mentes transtornadas, alucinadas ou visionárias, mas sim de um pensamento racional; da evolução natural da mente humana, que, ao seguir o curso habitual da vida e aprofundar os seus conhecimentos acerca do mundo, constata que sempre algo lhe foge à compreensão, deixando lacunas e impedindo-lhe de obter a sabedoria plena a respeito da sua existência e dos fenômenos que lhe rodeiam: “Trata-se da existência de um mundo fantástico ou *superstant*, que não é regido por leis diferentes das que dominam o mundo positivo, mas por uma espécie de hiperbolização das leis positivas” (CAMARANI, 2014, p. 15).

Além do esclarecedor ensaio, o qual é praticamente um tributo ao fantástico, Nodier distribui as suas ideias acerca do tema também ao longo de suas narrativas fantásticas e, inclusive, em alguns de seus prefácios. É no início de *Histoire d’Hélène Gillet* (1832) que ele discorre sobre três tipos de fantásticos: a história fantástica falsa, a história fantástica vaga e a história fantástica verdadeira. A primeira tem o seu encanto dependente da credulidade do autor e do leitor, ou seja, quanto à existência do sobrenatural, nesse caso, não se encontram contestações, como nos contos de Perrault. A segunda provoca na alma uma dúvida sonhadora e melancólica. A terceira faz o coração estremecer, perturbado, porém sem perder a razão (CAMARANI, 2006).

Dez anos após a publicação da introdução teórica ao fantástico de Todorov, o estudioso português Filipe Furtado (1980) publica o seu livro intitulado *A construção do fantástico na narrativa*. Nele, Furtado discorda de alguns

3 Na tradução aqui utilizada.

aspectos da teoria todoroviana, mas converge em outros pontos, não deixando, inclusive, de reconhecer a importância e a notabilidade do antecessor no que concerne aos estudos sobre o fantástico.

[...] para além de numerosas achegas positivas tanto no plano da teoria crítica em geral como no do fantástico, o trabalho de Todorov delinea ainda vários dos aspectos mais importantes para o estabelecimento de uma tipologia temática do gênero, a mais completa e sistemática das até agora esboçadas (FURTADO apud GAMA, 2010, p. 13).

O mais importante ponto no qual Furtado diverge de Todorov refere-se à hesitação que o texto fantástico causa no leitor. Furtado afirma que se há de duvidar de uma teoria que se baseia em depositar sobre o leitor toda a responsabilidade de perceber ou não a hesitação predicativa do texto fantástico; para Furtado, a hesitação é uma arquitetura marcada textualmente, afinal, esse leitor, implícito ou real, pode apresentar um caudal subjetivo de crenças pessoais, fato que inviabilizaria a ele (o leitor) o fantástico, mas não ao texto em sê-lo. Assim sendo, o fantástico não poderia estar a cargo de juízos subjetivos, mas sim a comprovações textuais.

Ainda referente à hesitação, em consonância com o que defende Todorov, Furtado afirma que é imprescindível a existência da ambiguidade para a manutenção do fantástico no texto. “[...] É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos *dois gêneros que lhe são contíguos* [...]” (apud CAMARANI, 2014, p. 110). E conclui: “Assim, um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso” (apud CAMARANI, 2014, p. 110-111).

Furtado, nesse ponto, parece concordar com a teoria todoroviana, agora no que concerne aos dois gêneros adjacentes ao fantástico e ao fato de que apenas neste a hesitação (ou ambiguidade) se mantém até o fim da narrativa. As definições de estranho e maravilhoso também parecem coincidir com as ideias de Todorov, uma vez que, para o teórico português, no maravilhoso, desde o início é instituída uma atmosfera pertencente a um mundo inteiramente novo, “arbitrário e impossível” (FURTADO apud GAMA, 2010, p. 14), enquanto no estranho os acontecimentos sobrenaturais recebem uma explicação racional ao longo da narrativa, quando não se dissipam logo ao início dela.

Discussões e teorias à parte, ao menos em um ponto a maioria dos teóricos da literatura fantástica concorda: em toda narrativa de caráter fantástico irrompem eventos inexplicáveis ou sobrenaturais, que invadem a realidade conhecida e infringem a ordem natural da vida cotidiana comum. “O fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso” (CAILLOUS apud GAMA, 2010, p. 13).

CORTÁZAR

Nascido durante os primórdios da Primeira Guerra Mundial, Julio Florencio Cortázar assumiu diversas facetas ao longo da vida: foi professor, tradutor, teórico, crítico e um dos mais renomados escritores latino-americanos do continente, ocupando, ainda hoje, lugar de destaque na literatura contemporânea. Apesar de viver grande parte da vida na Europa, Cortázar não rompeu definitivamente os laços com suas raízes latino-americanas, pelo contrário, o exílio na França, após certo tempo, apenas contribuiu para o fortalecimento do sentimento patriota, o que o conduziu a um maior comprometimento social e político não só em relação à Argentina, onde passou grande parte da sua juventude, mas também no que tange a toda a América Latina.

Cortázar participou ativamente, ao lado de outros grandes escritores hispânicos – tais como Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa –, do chamado *boom* da literatura hispano-americana, movimento que aliou o compromisso sociopolítico a uma rica produção literária. Para Costa (2009, p. 36): “Um ponto a se destacar é que o *boom* não significava somente o surgimento de um grupo de escritores talentosos, mas também um compromisso político dessas pessoas, que se propuseram a acompanhar as mudanças de seu tempo”.

A década de 1960, embora iniciada pela publicação de *Los premios*, romance que não obteve recepção muito satisfatória entre os argentinos, constituiu um dos mais férteis momentos da literatura cortazariana. Foi nessa década que o escritor publicou *Rayuela* (1963), um romance peculiar que, à primeira vista, impacta os leitores pegando-lhes de surpresa, uma vez que não estão preparados para absorver a riqueza linguística proposta pelo autor que, na tentativa de criação de uma nova linguagem literária, no entanto, encaminha-se para a desconstrução dela mesma, levando ao que Arrigucci Jr. (1973,

p. 22) nomeia de “poética da destruição” e que constitui o âmago da produção cortazariana.

Arrigucci Jr. (1973, p. 15) afirma que “a obra literária de Julio Cortázar parece traçar o itinerário labiríntico de uma busca incessante”. Penetrar no labirinto de Cortázar significa deparar com o caos, mas, nesse caso, o caos não representa desordem sem sentido, embora possa parecer contraditório: surpreendentemente habilidoso com as estruturas linguísticas, Cortázar põe em xeque a nossa capacidade de compreensão à medida que nos coloca ante um embate: a busca permanente da concretização da própria obra enquanto realização estética. Tal caçada ocorre concomitantemente ao desenrolar da narrativa que, em razão dessa simultaneidade, acaba por apresentar como um dos principais temas (se não o principal) a própria *perseguição*. Nas palavras de Arrigucci Jr. (1973, p. 20): “Essa unidade rigorosa do projeto, permite pensar a obra inteira como uma única e infinita narrativa em que um sujeito persegue, sem descanso, um objeto inalcançável”.

Cortázar, em sua busca “de um projeto que é um buscar permanente” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 16), traz à tona uma linguagem, que, a princípio, nos parece nova, diferente do que, inclusive, os leitores mais preparados estão acostumados a ler. Isso porque também ela [a linguagem] persegue uma outra que seja capaz de expressar o que se pretende narrar. Embora pareça ininteligível esse jogo de perseguição, Cortázar afigura-se consciente com relação à obra; ela não constitui um “acidente de percurso”, pelo contrário; o autor, nos termos de Arrigucci Jr. (1973, p. 16):

Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza [...]. Destrói códigos desgastados da tradição literária hispano-americana e recolhe outros ainda vivos do passado. [...] Sugere o fragmentário e o caótico, zomba da coerência com o próprio conjunto, mas acaba por deixar liames seguros entre as partes e o todo, travadas relações entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão interna da obra e garante a sua eficácia estética.

Literatura de invenção, a obra de Cortázar permanece em constante metamorfose; se reinventa a cada palavra utilizada, a cada frase empreendida com um só objetivo, que, aliás, a cada tentativa de prosseguir, parece estar ainda mais distante de ser concretizado: alcançar uma unidade da obra. À medida que avança em meio ao caos existencial em que se encontram os seus personagens, perde-se no seu próprio caos linguístico: suplica à linguagem um meio de

organizar a desordem. Tal súplica é expressa verbalmente por meio dos jogos linguísticos provenientes da dificuldade de narrar, claramente visível. Essa tensão estabelecida pela complexidade linguística de se realizar a obra, segundo Arrigucci Jr. (1973, p. 21):

[...] acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca da sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. *A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria.*

Entretanto, Cortázar, em suas incansáveis tentativas de consumir a obra, acaba por traçar um enredo que se desenvolve por meio de uma “progressão que não avança” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 22), de modo que, ao final da narrativa, o leitor permanece com a sensação de “leitura inacabada”, muitas vezes ansiando por algum novo relato que constitua uma sequência daquele último.

[...] ela [a obra] já não é uma narrativa apenas de herói problemático, mas uma *narrativa problemática*. Não é somente o herói que não consegue alcançar os valores autênticos ao fim da busca; ela própria, enquanto linguagem da busca, titubeia quanto ao modo de indagar esses valores adequadamente, ou pelo menos, apresenta como crítica essa investigação (ARRIGUCCI JUNIOR, 1973, p. 22).

Ainda no que concerne à questão linguística da narrativa cortazariana, Arrigucci Jr. (1973, p. 22) complementa: “A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. O projeto para construir transforma-se, paradoxalmente, num projeto para destruir. A poética da busca se faz uma *poética da destruição*”.

Apropriando-se da metáfora que Antonio Candido utilizou no prefácio do livro de Arrigucci Jr. (1973) para definir a situação da arte e da literatura após a Segunda Guerra Mundial, podemos dizer que a obra cortazariana, ao cair na “tentação suicida da linguagem artística” (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 25-26) assemelha-se ao escorpião, que crava o ferrão em sua própria cabeça. Porém, o “suicídio” da narrativa de Cortázar é, talvez, também a ressurreição do leitor enquanto participante consciente do processo literário: ao final da narrativa, apesar de permanecer nele [o leitor] um sentimento de vazio, o mesmo se vê obrigado a continuar, agora dentro de si, a busca iniciada pelo texto; sente que deve indagar os porquês e suscitar novas teorias e possibilida-

des acerca do que leu. Agora, o leitor, mais do que nunca, é parte e também produto do caos cortazariano, daí a supremacia literária do autor.

Alberto Paredes (1988), em seu livro destinado à análise da contística cortazariana, *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, divide a produção literária do autor argentino em três etapas: a primeira, na qual predomina o fascínio estético e certo apego solipsista; a segunda, em que se percebe maior preocupação em relação aos conflitos humanos e, conseqüentemente, às reflexões que esses embates existenciais suscitam; e a terceira, que constitui um acervo de textos voltados à coletividade e dotados de certa “densidade política” (PAREDES, 1988, p. 32). “As babas do diabo” situa-se nessa segunda etapa.

No relato em questão, nos é apresentado, por meio de um narrador um tanto atípico, “Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 2). Certo domingo, Michel sente-se impelido a aproveitar o sol parisiense para passear e, quem sabe, fotografar lugares despreziosamente. O desejo de fotografar aumenta exponencialmente ao deparar, em uma praça, com um casal, segundo ele, bastante peculiar, formado por um rapaz e uma mulher mais velha. Próximo ao momento que ele acredita ser finalmente um beijo, o protagonista ajusta a sua câmera, enquadra o casal (cuidadosamente excluindo da cena um carro estacionado com um homem que, aparentemente, lia o jornal ao volante) e faz a fotografia. Decorridos alguns dias, após revelar as fotos, ampliar especialmente a imagem do casal e passar mais outros dias a observá-la, o inacreditável acontece.

O desenvolvimento dos fatos fica aos encargos de um narrador que, durante todo o conto, nos confunde: ora incorpora a primeira pessoa, ora utiliza a terceira, mas, ao que parece, nem ele próprio está convicto sobre qual foco narrativo deve utilizar ou quais as palavras certas deve escolher para relatar o acontecido:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo (CORTÁZAR, 2006, p. 1).

Com base no fragmento acima, que constitui também o primeiro parágrafo do conto, é possível perceber que Cortázar trata de estabelecer uma atmosfera insólita desde o momento inicial da narrativa, suscitando no leitor, já nas

primeiras linhas, uma sensação de estranhamento que é fruto de dois aspectos perturbadores: o modo como o narrador escolhe as palavras (ou não consegue escolhê-las) e a curiosidade combinada a certa aflição preliminar quanto ao “isto” que deverá ser contado. “O que será contado?” e “por que tanta dificuldade?” são os questionamentos iniciais de quem se vê imerso desde os primeiros instantes no referido conto cortazariano. O sentimento de que algo está fora do lugar acentua-se mais à frente, quando o narrador, naturalmente, confessa:

Algun de nós tem que escrever, se é que isto vai ser contado. Melhor que seja eu que estou *morto*, que estou menos comprometido do que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair, escrever sem me distrair (aí vai passando outra, com as beiradas cinzentas) e recordar sem me distrair, eu que estou morto (e *vivo* não se trata de enganar ninguém, veremos quando chegar o momento, porque tenho que começar de algum modo e comecei por esta ponta, a de trás, a do começo, que afinal de contas é a melhor das pontas quando se quer narrar alguma coisa) (CORTÁZAR, 2006, p. 1, grifos nossos).

A dúvida é então estabelecida: não se sabe se o narrador está morto ou vivo. Eis que surge no conto do escritor argentino a primeira condição para a existência do fantástico, segundo Todorov: a hesitação. O narrador segue o seu relato, a princípio, utilizando frequentemente a primeira pessoa do plural: “Algun de *nós* tem que escrever [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 1, “E já que *vamos* contar [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 1), o que leva o leitor a mais uma incerteza: não há como saber se o narrador se refere às suas duas facetas (morto/vivo) ou se ele se refere a si próprio e ao leitor. De um modo ou de outro, o leitor encontra-se imerso num encadeamento de dúvidas e mistérios muito propício à ocorrência do fantástico dentro da narrativa, uma vez que “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2014, p. 37).

Ora, essa marca de um narrador que pode estar morto insere o conto em uma operação discursiva designada autonecrografia. Tradição textual surgida nos oitocentos e de forte importância para a caracterização do insólito na narrativa em questão. A autonecrografia é um “modelo discursivo” peculiar, de “densa coesão textual” (GROSSEGESSE, p. 449). Por meio dela, o enunciador acaba por implantar, em seu discurso, a simulação da factualidade de três entidades em uma: narrador, biógrafo e protagonista. Isso permite a edição pós-

ma de uma obra, cuja força se erige, exatamente, dessa fundamentação insólita. Não à toa a indecisão entre estar vivo e morto causa o processo hesitante no conto em análise e amplia a possibilidade interpretativa do mesmo.

Somos, então, convidados a seguir o narrador: “A gente desce cinco andares e já está no domingo sete de novembro” (CORTÁZAR, 2006, p. 1). Quando, finalmente, temos a impressão de que o narrador iniciará a contar o que tanto deseja, ele, mais uma vez, frustra as expectativas e inicia mais um discurso sobre a dificuldade de narrar: “Já sei que o mais difícil vai ser encontrar a maneira de contar” (CORTÁZAR, 2006, p. 2). O conto segue nessa incerteza, de modo que até o próprio narrador chega a admitir que “ninguém sabe direito quem é que verdadeiramente está contando” (CORTÁZAR, 2006, p. 2). A luta constante desse narrador específico em relação às palavras atesta para o caráter complexo da produção literária de Cortázar e seu próprio conflito linguístico que, incessantemente, busca novas formas de expressão na tentativa de narrar o que se pretende, pois, como já vimos, “a narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa” (ARRIGUCCI JR., 1993, p. 21).

É certo que Cortázar convida o leitor a absorver-se na narrativa desde o princípio dela; entretanto, isso não o impede de, por meio do narrador confuso, pontuar o enredo com o devido suspense que não permite, em momento algum, o afastamento do leitor, como é perceptível em “vamos contar devagar, já se verá o que aconteceu à medida que escrevo” (CORTÁZAR, 2006, p. 2). À promessa de uma explicação, o receptor se vê seduzido, incapaz de abandonar a leitura, mesmo que quisesse. Cortázar (2006, p. 157) afirma que “o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na *intensidade* e na *tensão*”. Segundo ele, “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 152). Essa “alta pressão” diz respeito à intensidade e à tensão que devem se manifestar desde as primeiras palavras (ou cenas) do relato.

No caso de “As babas do diabo”, além das técnicas baseadas nos princípios de intensidade e tensão empregadas habilmente por Cortázar, também a ambientação construída pelo escritor contribui para a imersão do leitor em um universo insólito, sobretudo no momento em que depara com o casal na “íntima pracinha” (CORTÁZAR, 2006, p. 3). Uma das primeiras impressões do narrador com relação ao rapaz – e talvez a mais marcante, denunciadora de tudo o que aconteceria mais adiante – é a de que ele possuía medo, “pois isso

se adivinhava em cada gesto, um medo sufocado pela vergonha, um impulso de atirar-se para trás que se percebia como se seu corpo estivesse à beira da fuga, contendo-se num último e doloroso decoro” (CORTÁZAR, 2006, p. 3). O garoto tinha medo e o seu corpo denunciava a ameaça de fugir a qualquer momento: mais uma vez o leitor é convidado a virar as páginas em busca de explicações para a justificação do receio do rapaz. Nas páginas seguintes, mais indicações de que “algo” fora do comum acontecia ou estava para acontecer: “pressenti o *que acontecia* com o menino e a mulher”, “um casal *nada comum*”, “Curioso que a cena [...] tivesse uma *aura inquietante*” (CORTÁZAR, 2006, p. 5, grifo nosso). Todas essas referências ao caráter inusitado da situação – embora apreciada ao longe parecesse muito comum: um casal (ela mais velha do que ele) que conversa recostado sobre um parapeito – provocam no leitor uma excitação progressiva.

A descrição na qual mais predomina o sobrenatural no conto (antes do acontecimento final) é a do homem que, alguns momentos antes, se encontrava sentado ao volante de um automóvel, completamente esquecido do enredo, “porque as pessoas dentro de um automóvel estacionado quase desaparecem, se perdem nessa mísera gaiola privada da beleza que o movimento e o perigo dão” (CORTÁZAR, 2006, p. 5). Eis que o homem surge, após Michel ter fotografado furtivamente o casal, e o aparecimento desse personagem surpreende por dois motivos: primeiro, por não ser esperado pelo leitor (nem mesmo pelo narrador-personagem) – já que é como se não estivesse ali e demorasse a ser notado –, e ainda, pela descrição física sombria que é dada a ele, uma vez que beira ao sobrenatural:

Começou a caminhar na nossa direção, levando na mão o jornal que fingia ler. Do que me lembro melhor é do trejeito que emoldurava sua boca, cobria seu rosto de rugas, alguma coisa mudava de lugar e de forma porque a boca tremia e o trejeito ia de um lado a outro dos lábios como uma coisa independente e viva, alheia à sua vontade. Mas todo o resto era fixo, *palhaço enfarinhado* ou *homem sem sangue*, com a pele apagada e seca, os olhos metidos no fundo e os buracos do nariz negros e visíveis [...] (CORTÁZAR, 2006, p. 7).

A descrição do homem remete o leitor, automaticamente, a algo inumano e confunde, uma vez que não se sabe a natureza da desfiguração do personagem. De qualquer modo, as expressões “palhaço enfarinhado” e “homem sem sangue”, se tomadas no seu sentido literal, remete ao sinistro, a um homem morto. Todorov (2014, p. 85), ao assinalar a primeira propriedade relacionada à unida-

de estrutural da obra fantástica, afirma que “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra”.

Ao tirar a fotografia do casal e antes do aparecimento do sujeito do automóvel, Michel percebe que o garoto, o qual aparentava uns catorze ou quinze anos, foge da cena rapidamente. Após ouvir xingamentos vindos da mulher em razão de ele ter tirado a foto sem nenhuma autorização, Michel dá meia-volta a fim de se retirar e voltar para casa, mas não deixa de perceber que “o palhaço e a mulher se consultavam em silêncio” (CORTÁZAR, 2006, p. 7).

Saindo do espaço da praça, o narrador anuncia: “O que vem a seguir ocorreu aqui, quase agora mesmo, num quarto de um quinto andar” (CORTÁZAR, 2006, p. 7) e somos novamente conduzidos ao espaço inicial da narrativa, de onde parece nunca ter saído o narrador morto (ou vivo). Michel, ao revelar a fotografia daquele encontro que tanto lhe chamou a atenção, via-se, agora, mesmo decorridos alguns dias, ainda mais fascinado pela natureza do acontecido, de modo que providenciou uma ampliação da imagem e “a ampliação era tão boa que preparou outra muito maior, quase um pôster” (CORTÁZAR, 2006, p. 7). Constantemente, interrompia a atividade que desempenhava, isto é, a tradução do tratado de José Norberto Allende do espanhol para o francês a fim de observar a ampliação que colara na parede. Durante uma dessas olhadelas, o inesperado aconteceu:

Creio que o tremor quase furtivo das folhas da árvore não me assustou, que continuei uma frase iniciada e a concluí. [...] Mas as mãos já eram demais. [...] vi a mão da mulher que começava a se fechar devagar, dedo a dedo (CORTÁZAR, 2006, p. 8).

E então, o momento em que se parece assinalar a morte do narrador (ou pelo menos a de um deles): “De mim não restou nada, uma frase em francês que jamais terminará, uma máquina de escrever que cai ao chão, uma cadeira que chia e treme, uma névoa” (CORTÁZAR, 2006, p. 8). A fotografia ampliada continua a se mover diante dos olhos do narrador e do leitor; a verdade daquele encontro, aparentemente inocente, finalmente se revelando, como que punindo Michel por ter transgredido a ordem das coisas ao tirar a foto e espancado o garoto que se pôs a fugir apressadamente.

Quando vi o homem vir, parar perto deles e olhá-los, as mãos nos bolsos e um ar entre cansado e exigente, patrão que vai assoviar ao seu cão depois dos folguedos na praça, compreendi, se isso era compreender, o que ia acontecer,

o que tinha de ter acontecido [...] E o que então havia imaginado era muito menos horrível que a realidade, aquela mulher que não estava ali porque queria [...] O verdadeiro amo esperava, sorrindo petulante, já com a certeza de sua obra; não era o primeiro que mandava uma mulher na frente para trazer-lhe os prisioneiros atados com flores (CORTÁZAR, 2006, p. 9).

E o narrador declara: “De repente a ordem se invertia, eles estavam vivos, movendo-se, decidiam e eram decididos” (CORTÁZAR, 2006, p. 9). Todorov (2014, p. 124-125), quando se refere à relação sujeito-objeto na história fantástica, afirma: “O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta”; ou seja, há o “apagamento do limite entre sujeito e objeto” (TODOROV, 2014, p. 124). No caso do conto em questão, observamos que não há mais limite entre Michel e a fotografia, que, aliás, deixa de ser uma “recordação petrificada, como toda fotografia, onde não faltava nada, nem mesmo e principalmente o nada, verdadeiro fixador da cena” (CORTÁZAR, 2006, p. 7) para se tornar também realidade, pois, como o narrador já havia afirmado: “a ordem se invertia” (CORTÁZAR, 2006, p. 7); Michel agora era o morto (como ele próprio já havia afirmado ao início da narrativa), enquanto a imagem agora era dotada de vida.

Nesse momento, parece não haver espaço para dúvidas com relação à declaração do narrador de que a fotografia está viva. Pelo contrário, nos esforçamos junto a ele para compreender o que de fato está acontecendo. Isso ocorre porque, sendo o narrador um homem comum como todos os outros, acabamos por acreditar em sua palavra; mas esse narrador é também personagem e, então, nos vemos em um impasse: acreditar plenamente ou não? Esse impasse, característico das narrativas fantásticas, pode ser justificado pela seguinte afirmação de Todorov (2014, p. 91, grifo nosso): “Como narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” e é por isso que, segundo o teórico: “O narrador representado convém pois perfeitamente ao fantástico” (TODOROV, 2014, p. 91). Esse narrador representado é justamente o que conhecemos como narrador personagem.

O narrador, percebendo a sua impotência diante da situação e que, mais cedo ou mais tarde, o garoto da imagem deixar-se-ia ludibriar-se, pois “a proposta continha dinheiro ou engano”, emite um grito angustiado (ou pelo

menos nos faz acreditar que gritou): “Acho que gritei, que gritei terrivelmente” (CORTÁZAR, 2006, p. 9), de modo que o “palhaço enfarinhado” o “olhava com os buracos negros que tinha no lugar dos olhos, entre surpreso e raivoso [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 10). E, então, a agradável surpresa:

[...] e nesse instante consegui ver como um grande pássaro fora de foco que passava num voo só diante da imagem, e me apoiiei na parede do meu quarto e fui feliz porque o menino acabava de escapar, eu o via correndo, outra vez em foco, fugindo com os cabelos todos ao vento, aprendendo enfim a voar sobre a ilha, a chegar à passarela, a se virar para a cidade. Pela segunda vez escapava deles, pela segunda vez eu o ajudava escapar, o devolvia ao seu paraíso precário (CORTÁZAR, 2006, p. 10).

À guisa de conclusão, “As babas do diabo”, assim como grande parte da produção cortazariana, é um conto de caráter metalinguístico. A constante busca de Michel por um modo de relatar os acontecimentos representa a própria perseguição de Cortázar a uma linguagem que seja capaz de exprimir a verdadeira essência da obra. Dessa forma, a narrativa se transforma não só em uma reflexão sobre o próprio ato de narrar, mas também sobre a perseguição, uma vez que, assim como o próprio autor, os personagens cortazarianos são também perseguidores.

A escrita de Cortázar é multifacetada, tal como em *Rayuela*. O processo de escrita se converte em um jogo linguístico que prende o leitor, ávido por um desfecho que dificilmente é esperado. Para atingir esse desfecho, o escritor argentino apropria-se de uma linguagem fora dos padrões que, como vimos, muitas vezes acaba por inserir o receptor em um universo insólito, característico da maneira singular de narrar do autor.

Vale lembrar, ainda, as aproximações que o escritor e crítico literário realiza entre o conto e a fotografia, ao afirmar que o contista, assim como o fotógrafo, deve limitar um acontecimento que seja *significativo*. Tal analogia atesta, mais uma vez, para o caráter metalinguístico de “As babas do diabo”, no qual Michel, numa tentativa de “limitar” o momento, tira a fotografia do casal. Entretanto, o que antes parecia ser uma cena tão simples revela-se extremamente significativa.

Delimitar um escritor tão experimental como Julio Cortázar é sempre um risco. Contudo, acreditamos que este trabalho cumpre bem o seu propósito: adentrar, em certo nível, no universo cortazariano, estabelecendo uma ponte com a literatura fantástica, expondo principais características e destacando

peculiaridades do autor que o consagram como um dos mais importantes escritores latino-americanos da contemporaneidade.

“The babas of the devil”: the unwonted in the linguistic deconstruction of Julio Cortázar

Abstract

If, on one hand, Julio Cortázar, author of a rich and intriguing anthology, elicits satisfaction and collects compliments, on the other hand, he generates discomfort for his unprincipled language and used to narrate the most different situations, especially in his short stories. Motivated by such questions, we seek to analyze the paths taken by the Argentine writer, through his particular language towards the unusual. In order to do so, one will try to identify unusual characteristics within the tale “The babas of the devil” as well as the language marks of Cortazar that lead the reader to cross the barrier of the real.

Keywords

Cortázar. Hesitation. Unusual.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JUNIOR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMARANI, A. L. S. *A poética de Charles Nodier*. São Paulo: Annablume, 2006. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?isbn=8574195782>>. Acesso em: 24 jun. 2017.
- CAMARANI, A. L. S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/ApoioaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectivas, 1980.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- COSTA, J. M. S. *Cortázar: Cinema e Performance em Un Tal Lucas*, 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7PRKWE/julia_morena_silva_costa_final.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26 jun. 2017. _
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.
- GAMA, V. L. da. *Todorov e Furtado: elementos e contribuições para um estudo da estrutura do gênero fantástico*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. Disponível em: <<http://sobremedo.wordpress.com/2011/01/24/todorov-e-furtado-elementos-e-contribuicoes-para-um-estudo-da-estrutura-do-genero-fantastico-vanderney-lobes-da-gama/>>. Acesso em: 25 jun. 2017.
- GROSSEGESSE, O. Para uma teoria da autonecografia. In: LOSA, M. L; SOUSA, I. de; VILAS-BOAS, G. (Org.). *Literatura comparada: os novos paradigmas*. Actas do segundo Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Porto: Edições Afrontamento, s. d. p. 449-456.
- MARÇAL, M. R. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. *Fronteira Z*, São Paulo, s. d. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf>. Acesso em: 7 maio 2017.
- NODIER, C. Do fantástico em literatura. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, p. 19-35, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon>>. Acesso em: 11 jun. 2017.
- PAREDES, A. *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução M. C. C. Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.