



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Instituto de Letras Vernáculas
Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura

LitCult

**CORTÁZAR E SEUS MÚLTIPLOS:
CAMINHOS DE UM ESCRITOR CONTEMPORÂNEO**

Tissiane de Jesus Mena Barreto
Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Lígia Guimarães Telles

Salvador - Bahia

2021

TISSIANE DE JESUS MENA BARRETO

**CORTÁZAR E SEUS MÚLTIPLOS:
CAMINHOS DE UM ESCRITOR CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLITCULT/UFBA) para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lígia Guimarães Telles

Salvador - Bahia

2021

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Barreto, Tissiane de Jesus Mena.

Cortázar e seus múltiplos: caminhos de um escritor contemporâneo / Tissiane de Jesus Mena
Barreto. - 2021.
116 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura moderna. 2. Literatura hispano-americana. 3. Cortázar, Julio, 1914-1984 - Crítica e interpretação. 4. Cortázar, Julio, 1914-1984 - Estilo literário. 5. Cortázar, Julio, 1914-1984 - Personagens. 6. Cortázar, Julio, 1914-1984. Diário de Andrés Fava. 7. Cortázar, Julio, 1914-1984. O livro de Manuel. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - A860.9
CDU - 821(7/8).09

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CORTÁZAR E SEUS MÚLTIPLOS:
CAMINHOS DE UM ESCRITOR CONTEMPORÂNEO

Autora: Tissiane de Jesus Mena Barreto

BANCA EXAMINADORA

Titulares

Prof(a). Dr(a). Júlia Morena Silva da Costa – UFBA

Prof(a). Dr(a). Adriana de Borges Gomes – UNEB

AGRADECIMENTO

A Deus, por seu amor incondicional, que me sustentou até aqui.

Antes de tudo, cabe divulgar que esse trabalho não foi feito apenas por mim. Esta dissertação é uma grande tela pintada por várias mãos, por várias tintas, com várias cores. Por isso, eu não saberia dizer quantas e quais pessoas passaram por aqui durante o processo de escrita, deixando a sua marca. Tentarei mencionar aquelas que se encontram mais vívidas em minha memória neste momento. De antemão, registro que é uma imensa alegria poder concluir esta etapa da minha vida assim e dedicar meu profundo agradecimento a cada um que colaborou para que eu pudesse vivenciar esse momento hoje.

Aos meus familiares e amigos, agradeço o apoio, amor e compreensão mesmo mediante a minha ausência no último ano. Aos amigos mais próximos, por lerem meus esboços e me segurarem pela mão. Obrigada Leice, Ingrid e Tânia!

À Profa. Dra. Adriana de Borges Gomes dedico minha profunda gratidão nos múltiplos cenários da minha vida.

À Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles pelo acolhimento, compreensão, ensino, paciência e direcionamentos.

Aos colegas e aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, agradeço pelas múltiplas aprendizagens ao longo do mestrado.

Agradeço ao duplo que completa minha figura original: Everton.

Por fim, ao sujeito ímpar a quem admiro tão profundamente que registrei em minha pele: o grande perseguidor Julio Florencio Cortázar, pelas maravilhosas pistas deixadas para o seu leitor-cúmplice na criação do projeto intelectual.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo bibliográfico sobre o argentino Julio Florencio Cortázar (1914-1984), intelectual, ficcionista, tradutor, professor, crítico e teórico da literatura, reconhecido mundialmente a partir da década de 1960. Conhecido contista do realismo mágico – corrente literária que mescla a realidade e o universo mágico –, Cortázar tem uma vasta produção intelectual que engloba textos críticos, cartas, romances e manifestos. Esta pesquisa centra-se no dimensionamento de Cortázar como um intelectual múltiplo, revisitando os caminhos por ele percorridos ao longo de sua trajetória como escritor. Busquei aqui evidenciar que as temáticas postas por Cortázar, um sujeito do século XX, permanecem presentes na contemporaneidade. Este estudo tem como objetivo investigar a multiplicidade do autor através de dois romances de sua autoria: *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973), os quais, mesmo com o intervalo de 23 anos de publicação de um para outro, possuem como narrador-personagem um homem latino chamado Andrés Fava. A partir da leitura atenta e da análise literária das obras, procurei entender, por meio das similitudes entre as narrativas, como a pluralidade do sujeito se manifesta em sua produção ficcional. Para tal, foram considerados ainda os engajamentos político-sociais e metafísicos de Cortázar materializados em seus personagens homônimos, bem como alguns acontecimentos biográficos que compõem as narrativas e a vida do autor.

Palavras-chave: Julio Cortázar; Múltiplo; Literatura hispano-americana; Andrés Fava.

ABSTRACTO

Esta tesis es un estudio bibliográfico sobre el argentino Julio Florencio Cortázar (1914-1984), intelectual, ficcionista, traductor, profesor, crítico y teórico de la literatura, reconocido mundialmente desde la década de 1960. Mezcla realidad y universo mágico - Cortázar tiene una vasta trayectoria intelectual producción que incluye textos críticos, cartas, novelas y manifiestos. Esta investigación se centra en el dimensionamiento de Cortázar como intelectual múltiple, revisando los caminos recorridos por él a lo largo de su trayectoria como escritor. Aquí busqué mostrar que los temas abordados por Cortázar, un sujeto del siglo XX, permanecen presentes en la época contemporánea. El objetivo de este estudio es indagar la multiplicidad del autor a través de dos novelas de su autoría: *Diário de Andrés Fava* (1950) y *O Livro de Manuel* (1973), que, aun con el intervalo de 23 años de publicación del uno al otro, tienen como personaje-narrador a un hombre latino llamado Andrés Fava. A partir de la lectura atenta y el análisis literario de las obras, traté de comprender, a través de las similitudes entre las narrativas, cómo se manifiesta la pluralidad del sujeto en su producción ficcional. Para ello, también se consideraron los compromisos político-sociales y metafísicos de Cortázar materializados en sus personajes epónimos, así como algunos hechos biográficos que configuran la narrativa y la vida del autor.

Palabras llave: Julio Cortázar; Múltiple; Literatura hispanoamericana; Andrés Fava.

1. SUMÁRIO

PALAVRAS E MOTIVAÇÕES INICIAIS.....	9
2.CORTÁZAR: UM INTELLECTUAL MÚLTIPLO	14
2.1 O ESCRITOR EM SEU TEMPO: O BOOM DA LITERATURA HISPANO-AMERICANA	20
2.1.1 Cortázar e o Boom.....	25
2.2 A POÉTICA CORTAZARIANA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS 28	
2.3 O POETA CRÍTICO: CAMINHOS DE UM INTELLECTUAL MÚLTIPLO.....	35
3. PAPÉIS ESPERADOS: O CARÁTER MÚLTIPLO DO PERSONAGEM ANDRÉS FAVA.....	45
3.1 O PROFESSOR	52
3.2 O ESCRITOR	56
3.3 O TRADUTOR-LEITOR	71
3.3.1 O leitor enquanto crítico	78
4. O JOGO QUE VALIA A PENA JOGAR ERA O DA REALIDADE: UMA LEITURA DE O LIVRO DE MANUEL.....	80
4.1 ELEMENTOS POSSÍVEIS DE UMA ESCRITA DE SI.....	93
4.2 O REALISMO MARAVILHOSO EM CORTÁZAR.....	96
5. PALAVRAS E CONFIRMAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS	109

“Aquilo que penso, aquilo que sinto, impedem-me de chegar à linguagem. Entre o meu pensamento e eu, seria a linguagem uma barreira? Não. O meu pensamento é que se atravessa entre mim e a minha linguagem.”

(Julio Florencio Cortázar)

PALAVRAS E MOTIVAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação pertence à Linha de Pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais¹ e vincula-se ao Projeto de Pesquisa *O Escritor e seus Múltiplos: Migrações*, que se centra no estudo de escritores brasileiros contemporâneos inseridos em distintos espaços em seu fazer intelectual. Sob a coordenação das professoras Evelina Hoisel, coordenadora do projeto, Antônia Herrera, e Lígia Telles, cuja orientação recebo ao escrever esta dissertação. O projeto se debruça sobre a análise do perfil intelectual de sujeitos que recorrem a diferentes tipologias discursivas, por incumbirem-se de atividades plurais, como a docência, a teoria, a crítica, a escrita literária e a tradução.

Este trabalho é a culminância de uma longa trajetória percorrida nos últimos sete anos. O ponto de partida foi a graduação em Letras, Língua Espanhola e suas Literaturas, na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), enquanto o ponto de chegada é o mestrado acadêmico em Literatura e Cultura, cursado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante essa jornada um grande companheiro de percurso foi essencial: Julio Cortázar. Dito isto, saliento que a escolha do corpus desta pesquisa foi baseada no afeto que possuo pelo escritor e pelo legado por ele deixado nos estudos sobre literatura, sobretudo de língua espanhola.

Analisarei aqui o itinerário feito por Cortázar e, refazendo suas andanças, caminharei por essas trilhas em busca de pistas deixadas por ele, propositalmente ou não, na jornada que traçou de forma tão singular, atuando como um escritor múltiplo. A poética desenvolvida em Cortázar e o caráter híbrido desse intelectual construído fora de binarismos, simultaneamente, acopla em sua atuação múltiplos saberes. Assim, não se trata de distintos fazeres e sim de *um* fazer que engloba múltiplas facetas.

O conteúdo abordado ao longo desta dissertação retrata os caminhos percorridos por Julio Cortázar enquanto escritor contemporâneo. Busquei repensar a premissa trazida pelos estudos literários acerca dos escritores múltiplos no século XXI e verificar se os aspectos de sua escrita em questão já não eram conjugados por ele, pelo menos, desde a década de 1950.

As reflexões acerca do escritor múltiplo na atualidade é assunto recorrente dos estudos

¹ Linha 4 do mestrado acadêmico em Literatura e Cultura da UFBA. A linha de pesquisa estuda, a partir de pressupostos teóricos efetivados nos séculos XX e XXI, representações poéticas e ficcionais.

literários, mas ao longo dessa dissertação tratarei do projeto intelectual de Julio Florencio Cortázar, ficcionista, professor, teórico e *transcriador* argentino, que desde o século XX já apresentava o caráter híbrido do escritor contemporâneo. Para dimensionar o discurso plural desse escritor tomei como fio condutor os caminhos dos seus personagens, especificamente, Andrés Fava.

Andrés é narrador-personagem de três romances de sua autoria: *O exame final* (1950), *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973), e, embora não seja possível afirmar que se trata do mesmo personagem, podemos afirmar que ele migra entre distintos discursos pertencentes ao intelectual múltiplo. Com base nas postulações cortazarianas para o gênero romance, é possível inferir que suas ficções de 1950 se configuram como etapas de uma poética e culminará em uma de suas obras mundialmente conhecidas: *O jogo da amarelinha*, publicado em 1963, responsável por dar visibilidade ao autor até a publicação, em 1973, de *O livro de Manuel*. Portanto, o *corpus* desta dissertação constitui-se de dois dos romances que retratam Andrés: *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973)².

Andrés Fava, em 1950, apresentava características e buscas de caráter individual e filosófico, enquanto em 1973 mostra-se por meio de discursos coletivos de caráter social. Ora, em 1950, Cortázar passou por um período de solidão, imerso nos livros em Mendoza. Já em 1973, em Paris, após estreitar os laços com Cuba e adentrar no Tribunal Russell³, Cortázar se interessava por questões políticas que pudessem viabilizar a descolonização do pensamento do latino-americano, vislumbrando, talvez, a formação de uma identidade embasada nas postulações socialistas, o que para Cortázar era dever do intelectual. Em seu texto *O intelectual e a política na América Hispânica*, presente na sua *Obra Crítica* (1998), ele afirma que a abordagem híbrida é essencial para ressaltar o compromisso político do intelectual latino-americano, e que a “situação do escritor diante do seu leitor, isto é, diante do seu povo, exige dele uma árdua e às vezes terrível tarefa cotidiana”. (CORTÁZAR, 1998, p. 329)

O compromisso político deveria fazer parte do lado mental e moral, independente da

²Visto que *O exame final* (1950) e *Diário de Andrés Fava* (1950) foram escritos no mesmo ano, e quase simultaneamente, não cabem dúvidas de que se trate do mesmo sujeito. O diário de Andrés é, portanto, o diário do personagem de *O exame final*. Não se pode afirmar o mesmo a respeito da obra de 1973, pois não fica claro se é o mesmo personagem, inclusive seu sobrenome é dito apenas uma vez, como se tivesse “escapado”.

³O autodenominado Tribunal Internacional de Crimes de Guerra, organizado pelo filósofo Bertrand Russell e mediado pelo filósofo e escritor francês Jean Paul Sartre, investigou as políticas externas dos Estados Unidos e a intervenção militar no Vietnã.

origem do escritor. Ser revolucionário não era incumbência apenas das classes oprimidas, era preciso considerar autores que, “por origem e por evolução cultural” (CORTÁZAR, 1998, p. 332), também são lidos. Uma vez que, para Cortázar, deve-se tratar das mesmas questões tanto no tribunal quanto na ficção: se falar de vida, morte, amor, ódio, justiça, liberdade e opressão. Considerando que “as diferenças são de ordem estética, mas o fundo é o mesmo e se chama América Latina”. (CORTÁZAR, 1998, p. 330)

Ainda no texto supracitado, ele aponta que o hibridismo literário se constrói com o autor nascido para escrever e, que, portanto, é “incapaz de modo geral de mostrar-se eficaz em outros terrenos, esse intelectual é por assim dizer a garantia moral de sua própria obra e deve apresentar, a cada instante e sem a menor vacilação, as provas de que tal garantia é justificada”. (CORTÁZAR, 1998, p. 335)

Assim, o sujeito se torna consciente da responsabilidade contida no compromisso da criação, que deverá se manifestar no “enriquecimento” e não na “limitação da realidade”. Ele suplementará e perpetuará um engajamento pessoal diante das violências, das marcas “da opressão, da exploração, da ditadura e do fascismo que prosseguem sua tarefa horrenda com tantos povos da América Latina”. Esse aspecto anfíbio, como diria Silviano Santiago (2004, p.66), que mescla arte e política, é para Cortázar o ponto que legitima a atuação dos intelectuais nos espaços políticos. Para além das questões abordadas, Cortázar concretiza sua participação política, por exemplo, ao doar a receita arrecadada com *O livro de Manuel* (1973) para presos políticos na Argentina, reafirmando assim seus compromissos políticos para além da sua escrita.

Disto isto, observamos que a postura e os engajamentos dos personagens se distanciam não apenas no tempo, mas nas vivências e experiências enfrentadas pelo autor, que o transformam ao longo dos anos e, por conseguinte, interferem no perfil de Andrés, um dos seus possíveis *duplos*⁴. Tratarei aqui das intersecções de Andrés Fava, personagem emblemático de Julio Cortázar, com o próprio autor em seu tempo.

Antes de seguirmos, faz-se necessário uma breve apresentação. Afinal, como definir o sujeito Andrés Fava? Trata-se de um intelectual portenho que traz em si elementos

⁴Cortázar acreditava veementemente no duplo, entendendo-o como desdobramentos do “eu”. Em entrevista a Ernesto González Bermejo (1978, p. 33-34), ele revela suas experiências com o duplo, colocando-o como uma vivência sua desde a infância.

autobiográficos do autor. É militante de questões literárias, estéticas, teóricas, críticas, sociais e políticas, compartilha dos engajamentos do escritor, modificados no decorrer dos anos e acompanhados pelos personagens.

Segundo Evelina Hoisel, a contemporaneidade artística deve ser pensada a partir da autoconscientização tanto da subjetividade quanto das articulações na escrita. Conforme lemos a seguir:

A contemporaneidade artística é compreendida a partir de um processo de autoconsciência no que se refere à sua condição de entrelaçamento (trans)migratório. Um dos traços particularmente contemporâneos é a consciência da composição de uma subjetividade dramatizada pela tensão articulatória de uma rede de escritas. Diversos escritores, como os estudados nas pesquisas de “*O escritor e seus múltiplos: migrações*”, colocam em pauta projetos múltiplos nos quais se evidenciam algumas dessas linhas de força constituintes do que poderíamos chamar uma poética da contemporaneidade. (HOISEL, 2019, p. 37)

Embora as características mencionadas por Hoisel (2019) se refiram a autores contemporâneos, é possível deslocar Cortázar da sua época e trazê-lo à contemporaneidade. Uma vez que, no seu tempo, ele já se comportava como um autor atual ao apresentar em sua poética características do século XXI que demonstraremos ao longo dessa discussão. Não apenas isto, o supracita do caráter “anfíbio” também já era conjugado por ele, pois seu texto literário, já naquele tempo, propiciava o encontro entre poética e política –um dos maiores comprometimentos do escritor. Tomando a descrição de *entrelugar*, também de Silviano Santiago, podemos afirmar que Cortázar foi escritor do “entre”, um exímio questionador do lugar comum.

Nas páginas seguintes mapearei e reconhecerei os trânsitos discursivos na malha textual de Julio Cortázar, catalogando suas articulações na ficção, na teoria-crítica, no ensaio, na tradução e na docência. Dividi este trabalho em três capítulos no intuito de elucidar a trajetória de Cortázar e sua formação para constituir-se em um intelectual múltiplo, de pensar o caráter plural através de Andrés Fava e, por fim, de trazer à luz a escrita com viés político e militante de Cortázar em narrativas híbridas.

Considerando que o escritor tratado neste estudo é crítico e teórico da literatura, sua *Obra Crítica* (1998) - dividida em três volumes - é forte apoio teórico para esta dissertação. Com isto, pretendemos construir uma interlocução entre suas construções teóricas e ficcionais,

observando as migrações que ocorrem entre campos discursivos distintos e integram um mesmo projeto intelectual.

Como orientação para analisar a práxis docente de Cortázar, utilizarei duas produções: *Aulas de Literatura: Berkeley* (1980), registro de um curso ministrado por ele na universidade norte-americana, e a sua carta *Esencia y misión del maestro*⁵, na qual aponta as orientações necessárias para uma prática docente emancipatória, justa, humanista e libertadora.

Além disso, o aporte teórico conta com reflexões de Walter Benjamin, Evando Nascimento, Irleamar Chiampi, Davi Arrigucci Jr, Michel Foucault e Saúl Yurkievich – críticos que colocamos em diálogo com a poética cortazariana.

Como já foi dito, a dissertação organiza-se em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado *Cortázar: Um intelectual múltiplo* trato de justificar a afirmação título e de situar o autor no seu tempo, levando em conta o contexto do *boom* da literatura latino-americana; abordando também algumas considerações teóricas que compõem este trabalho; e, por fim, apontando caminhos que o levaram a uma intelectualidade múltipla.

No segundo capítulo “*Papéis esperados: o caráter múltiplo do personagem Andrés Fava*” trato de cada aspecto que compõe a multiplicidade discursiva do escritor, tais como: o professor, o escritor, o tradutor e o leitor-crítico.

No terceiro capítulo, nomeado “*O jogo que valia a pena jogar era o da realidade: uma leitura de O Livro de Manuel*”, explico questões da poética cortazariana relacionadas com a política, assim como analiso os possíveis elementos de uma escrita de si e a presença do realismo maravilhoso em suas obras.

⁵ Em língua portuguesa traduz-se: “Essência e missão do professor” (tradução minha).

2. CORTÁZAR: UM INTELLECTUAL MÚLTIPLO

A consciência crítica germina no sentido de tornar a sua linguagem espessa, depositária de outras linguagens, acolhendo o discurso do teórico, do crítico e do historiador da literatura. E todas essas funções estão sintetizadas no poeta-crítico.

(HOISEL, 2019, p. 11)

O objetivo desse capítulo é identificar elementos que permitam acessar a multiplicidade de gêneros textuais nas obras de Julio Cortázar, tais como: o pedagógico, o criativo, o crítico e o transcriativo. Para isso, foram concatenados estudos sobre o autor, além do manejo de algumas de suas obras. Enquanto percurso metodológico para uma leitura crítica das obras recorri constantemente ao contexto político, cultural e social da Argentina, localizando, dessa forma, a produção de Cortázar e sua vida pessoal em consonância com as conjunturas históricas ali estabelecidas. Para confirmar a hipótese da pluralidade intelectual de Cortázar, utilizarei como objeto de estudo dois romances de sua autoria: *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973). Ambas as obras guardam entre si uma série de similitudes que vão desde os narradores homônimos ao perfil psicológico dos personagens.

Cortázar nasceu em 26 de agosto de 1914, em Bruxelas, enquanto seu pai cumpria uma missão diplomática. Foi escritor, professor, crítico literário e tradutor argentino. Ainda na primeira infância mudou-se para a Argentina, onde permaneceu até os 37 anos de idade. Graduou-se como professor normalista em Letras no ano de 1935, e em 1938 teve sua primeira publicação: o livro de poemas *Presencia*.

Em sua trajetória docente ocupou a cátedra de Literatura Francesa na Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza, Argentina, entre os anos de 1944 e 1945. Neste período, escreveu uma série de textos críticos e teóricos que integram sua obra analítica e regem a gênese de sua poética. A experiência como professor universitário propiciou o contato com diversos textos e a imersão nos estudos de crítica e teoria literária. Cabe destacar que o docente Julio Cortázar não tinha formação acadêmica e iniciou a graduação, porém interrompeu os estudos devido à necessidade de trabalhar para ajudar a família.

O acervo intelectual deixado por Cortázar inclui poesias, contos, ensaios, romances, traduções, entrevistas, músicas, cartas e textos de crítica e teoria literária. A partir de um olhar mais atento, é possível visualizar alguns pontos de intersecção nos quais suas produções

literárias e críticas se cruzam, atravessadas ainda por sua atuação enquanto tradutor.

Convém ressaltar que em 1951, por razões de ordem pessoal, e por não concordar com o governo de Juan Domingo Perón, Cortázar optou por seu autoexílio, partindo da Argentina e renunciando ao cargo de professor universitário. O autor mudou-se definitivamente para a França com apenas uma bolsa de estudos, e rapidamente instalou-se em Paris. Na capital francesa trabalhou como tradutor na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco e na tradução da obra de Edgar Allan Poe, que acaba por influenciar ainda mais sua poética, principalmente no que se refere aos contos.

Sobre tais acontecimentos biográficos, Carvalho assinala que

Julio Cortázar, ao deixar a Argentina em meio à sua insatisfação com o regime peronista, se instala inicialmente em Paris, ironicamente beneficiando-se diretamente de uma ação empreendida pela esposa de Juan Domingo Perón: a reforma das instalações da Casa Argentina, na cidade universitária parisiense. (CARVALHO, 2014, p. 54)

Antes de mais nada, vale destacar que a ida de Cortázar para a França, país onde desenvolveu estudos sobre a literatura francesa, foi um acontecimento há tempos desejado por ele e não lhe foi nem um pouco penosa. Pelo contrário, sua destreza com a língua permitia acessar os mais variados textos literários, facilitando sua inclusão entre a elite intelectualizada francesa, através de uma bolsa de pesquisa. Segundo Carvalho (2014, p. 52) “Em agosto de 1951, Cortázar já cuidava dos procedimentos necessários para a sua estadia em Paris, onde assumiria a bolsa de estudos oferecida pelo governo francês, à qual concorrera e fora contemplado, para pesquisa em literatura francesa [...]”.

A partida de Cortázar se deu principalmente por divergência política com o então presidente. O estilo de governar de Juan Domingo Perón não agradou boa parcela da corrente intelectual argentina. Sua característica populista acabou distanciando muitos dos grandes nomes da literatura nacional, a saber: Jorge Luis Borges, Victoria Ocampos, Ernesto Sabato e outros. No campo da cultura e da política, as atuações governamentais foram definidoras. Mesmo estando o período do peronismo delimitado entre os anos de 1945 a 1955, existe, na literatura, certo acordo de que a década de 1930 abria-se para o que foi chamado de “década infame”, como afirma Diana Irene Klinger:

Assim, boa parte da literatura considera os anos 30 somente como preparação das condições sociais que tornaram possível o peronismo. A década de 30 é conhecida como a “década infame”, uma época de trevas, marcada pela fraude eleitoral e pela

intensificação da dependência econômica da Inglaterra e dos Estados Unidos. (KLINGER, 2004, p. 104)

Sem dúvidas, o que se tem de peculiar nesse contexto é a disputa pelo poder revelada entre os agentes estatais e a intelectualidade que buscava impor-se diante dos mandos e dos desmandos de Perón. Considerando tal situação, Klinger observa a ausência de neutralidade entre os envolvidos:

Obviamente, devemos suspeitar dessa aparente neutralidade em favor da verdade. A “verdade”, nos termos de Victoria Ocampos, nada tem a ver com uma pretensa objetividade científica, mas **verdade** equivale ao discurso dos intelectuais antiperonistas e **mentira** ou **falsidade** equivale ao discurso peronista. (KLINGER, 2004, p. 107-108, grifo do autor)

É importante sublinhar que naquele momento a questão da nova massa trabalhadora emergia tanto na Argentina quanto no Brasil. A industrialização e o processo de urbanização fomentaram essa massa ansiosa para gozar de direitos políticos até então negligenciados. Focando no caso argentino, os intelectuais, em sua grande maioria, acabaram estabelecendo forte oposição ao peronismo. Obviamente que o governo foi compreendido como contrário à intelectualidade, recebendo o *slogan* de “alpargatas sim, livros não”. (KLINGER, 2004)

Porém, não se pode colocar a resistência intelectual ao peronismo como homogênea. Fazer isso seria incorrer em um erro. Apesar de estar em contraposição aos princípios governamentais de Perón, há uma clara distinção entre o grupo encabeçado por Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges e Ernesto Sábato, quando comparado com os princípios de Cortázar. Por exemplo, Cortázar acreditava em uma literatura engajada politicamente, sem distanciamentos entre as reflexões do campo intelectual e as orientações práticas da política. Por esse ângulo, *O livro de Manuel* (1973) é esclarecedor. O desenrolar do trecho sobre a visita que o personagem Marcos faz ao grupo primeiro parece incongruente tanto para Andrés quanto para o leitor, devido às conversas soltas e sem objetivo, mas que remete ao campo dos conflitos políticos e perseguições na Argentina. Como frisa o próprio narrador no fragmento que precede a visita de Marcos, no qual Andrés compartilha sua percepção com o leitor:

Finalmente acabei entendendo que um dos motivos mais importantes da visita de Marcos era usar meu telefone porque no seu não confiava nesses dias. Teria gostado de perguntar-lhe por que, mas se não lhe perguntasse evitaria a Marcos ter que mentir e além disso eu não tinha muita vontade de entrar no tema de Marcos, pelo menos até não estar em casa de Patricio, onde a política e a ação direta e indireta eram praticamente a única razão de abrir a boca. (CORTÁZAR, 1984, p. 38)

No romance *El examen*, escrito em 1950, publicado cerca de trinta anos mais tarde, Cortázar explicita as críticas ao regime autoritarista vigente na Argentina da década de 1950. A essa ficção cortazariana, Rafael Vaz de Souza denomina texto alegórico, uma vez que Cortázar aludia criticamente àquele momento:

Ao longo da narrativa, o leitor acompanha as andanças dos protagonistas pela cidade de Buenos Aires, assim como suas impressões e extensos diálogos sobre arte, filosofia, história e a atual situação, política e cultural, do país. Ademais, há a misteriosa e fantástica presença de uma estranha neblina, responsável pela proliferação de fungos que irão progressivamente corroer a capital, levando-a a iminência de sua total destruição ao final do romance. (SOUZA, 2019, p. 130)

A aproximação e a identificação com os ideais socialistas fizeram com que Cortázar não somente resistisse ao governo de Perón por meio da produção intelectual, mas, acima de tudo, em sua atuação política em conjunto com seus alunos, como no caso de sua reclusão na Universidade de Cuyo: “Em um episódio político, Cortázar, outros professores e mais cinquenta alunos ficaram reclusos por cinco dias dentro da universidade enquanto a polícia lançava bombas de gás no prédio. O grupo acabou detido por alguns dias”. (MELO, 2011, p. 18)

Nesse sentido, é possível verificar o ponto de distinção entre a *intelligentsia* argentina da época, isto é, a não politização da literatura e o distanciamento das massas populares: “Essa posição que assumem Victoria Ocampo e Borges, e que é representativa da atitude da elite social e cultural argentina, responde a um conceito de cultura como valor universal, que o intelectual cultivava à margem dos interesses políticos”. (KLINGER, 2004, p. 108)

A postura instaurada por Cortázar remete à reflexão de que ele não deixava de cruzar as identidades em si mesmo. Sua condição flexível diante das diversas potencialidades – escritor, professor, ativista político, teórico – fomentou a sua consolidação enquanto sujeito múltiplo, que percorre os diversos campos sem estabelecimento de hierarquias e divisões.

Ricardo Piglia (1996) refletiu sobre a condição inata do escritor enquanto crítico. Para o autor, não há, mesmo estando em voga tal diferenciação, como separar as interações que se concentram nesse indivíduo. Isto é,

Nesse sentido, o tema que gostaria de tratar aqui com vocês tem a ver com o tipo de relação que se pode estabelecer entre a prática de

literatura e a reflexão sobre a literatura. Assim, poderíamos dizer que o escritor está nesses lugares que acabei de nomear – o do professor, do crítico e do estudante. (PIGLIA, 1996, p. 47)

As reflexões de Piglia tensionam a noção de experiência do escritor. Segundo ele, não é possível que o escritor exista sem que haja o contato direto com a realidade, com a experiência vivida. Partindo desses termos, quaisquer que sejam as produções discursivas que aludem à separação entre ficção (ou arte) e realidade são incongruentes. Ainda de acordo com o autor: “Creio que a idéia [*sic*] do escritor inocente ou ingênuo, que realiza o seu trabalho completamente à margem de qualquer tipo de reflexão é um mito. Não há nenhum escritor que seja assim”. (PIGLIA, 1996, p. 49) Discute-se então, enunciações concernentes à intencionalidade do texto. O autor é, portanto, autoconsciente da sua condição enquanto artista.

Ora, em muitas obras escritas por Cortázar, as indicações de trânsitos entre professor, escritor e crítico são evidenciadas. Por exemplo, ao escrever e divulgar sua carta aberta intitulada *Esencia y misión del maestro* (1939), o autor explicita o que seria, para ele, a essência e a missão do professor, abrindo ainda para o entendimento da própria noção de cultura. Para ele, esta missão seria uma atitude inerente ao ser humano, despertado de forma natural, após um longo estudo daqueles que alcançaram amplificar a visão diante da realidade, questionando-a, sobretudo.

O docente não somente deveria apreciar as qualidades intelectuais, como também deveria se abrir para as emoções, de forma que não deve interessar um professor somente suas ciências, mas também a sensibilidade perante a arte. No fragmento da carta dedicada aos novos professores, os recém-formados, após duas lições (sendo a primeira a consciência de que a realidade está fora das salas de aulas e a segunda diz, que após a primeira lição, os novos professores ganham uma missão para cumprir), Cortázar continua:

O homem é inteligência, mas também é sentimento e anseio metafísico, além de sentido religioso. O homem é um composto; da harmonia de suas possibilidades surge à perfeição. Por isso, ser culto significa atender, ao mesmo tempo, a todos os valores e não apenas aos intelectuais. Ser culto é saber o sânscrito, se quiser, mas também se maravilhar ante um crepúsculo; ser culto é preencher fichas sobre uma disciplina que se cultive com preferência, mas também, se emocionar com uma música ou um quadro, descobrir o íntimo segredo de um verso ou de uma criança. E ainda assim, não conseguir especificar o que se deve entender por cultura; pois as tentativas resultam inúteis. Talvez se compreendesse melhor meu

pensamento concebido neste conceito da cultura: a atitude integralmente humana, sem mutilações, que resulta de um longo estudo e de uma ampla visão da realidade. (CORTÁZAR, 1939, p. 2, tradução minha).⁶

A carta supracitada apresenta um professor crítico e consciente de sua função – e missão – e mais: engajado em atrair mais docentes na busca por um fazer pedagógico mais crítico e humanístico, Cortázar inspira os novos professores. Com o passar dos anos, o escritor publica o livro de contos *Bestiário* (1951) e os romances *Divertimento* (1949) e *Diário de Andrés Fava* (1950). Entretanto, a obra que o torna conhecido mundialmente é *O jogo da amarelinha* (1963), que compila textos teóricos dentro do enredo do romance e configura-se como o ápice da sua produção romanesca até então. Em verdade, o autor experimenta ao longo de sua trajetória enquanto ficcionista nuances dentro do seu fazer literário que vão, por fim, compor a poética da obra de 1963.

Na década seguinte, após estreitar os laços com Cuba, Cortázar publica *O livro de Manuel* (1973), firmando seu compromisso político e o apoio a líderes como Fidel Castro, Salvador Allende e Carlos Fonseca Amador. Cortázar integrou o Tribunal Internacional Russell, que estudava e julgava as violações dos direitos humanos na América hispânica. O posicionamento político do intelectual é sabido por todos os estudiosos do tema e explicitado por ele em distintos momentos: como no prefácio da obra de 1973 no qual registra sua afeição pelo sistema político socialista, que seria um passo essencial para a emancipação da América em relação à Europa e aos Estados Unidos; e em entrevista à rede de televisão ao falar sobre a Nicarágua, declarando que o socialismo é destino da América latina, “movido pelo amor”.

Conceber o projeto intelectual cortazariano como plural é, sobretudo, revisitar o processo criativo e o perfil deste autor que conjuga diversas atividades, seja criadora, teórica, docente e transcriadora, para refletir acerca das fronteiras presentes entre cada um dos seus fazeres intelectuais e como um escritor múltiplo caminha entre essas divisas.

⁶ No original: El hombre es inteligencia, pero también sentimiento, y anhelo metafísico, y sentido religioso. El hombre es un compuesto; de la armonía de sus posibilidades surge la perfección. Por eso, ser culto significa atender al mismo tiempo a todos los valores y no meramente a los intelectuales. Ser culto es saber el sánscrito, si se quiere, pero también maravillarse ante un crepúsculo; ser culto es llenar fichas acerca de una disciplina que se cultiva con preferencia, pero también emocionarse con una música o un cuadro, o descubrir el íntimo secreto de un verso o un niño. Y aún no he logrado precisar qué debe entenderse por cultura; los ejemplos resultan inútiles. Quizá se comprendiera mejor mi pensamiento decantado en este concepto de la cultura: la actitud integralmente humana, sin mutilaciones, que resulta de un largo estudio y de una amplia visión de la realidad. (CORTÁZAR, 1939, p. 02)

Segundo Evelina Hoisel (2019, p. 11), o poeta moderno conta com a consciência crítica que “germina no sentido de tornar a própria linguagem espessa, depositária de outras linguagens, acolhendo o discurso do teórico, do crítico e do historiador da literatura.” Dito isto, torna-se fundamental percorrer alguns caminhos trilhados pelo autor, em busca de rastros deixados por ele nos diversos campos do saber pelos quais transitou, ansiando reconhecer esse escritor múltiplo na obra de Julio Cortázar.

2.1 O ESCRITOR EM SEU TEMPO: O BOOM DA LITERATURA HISPANO-AMERICANA

Entre as décadas de 1960 e 1970 houve uma propagação mundial das narrativas hispano-americanas impulsionada pelo efeito do *boom* literário: movimento que reescreveu o lugar da literatura latino-americana, divulgando-a em proporção mundial. Um dos fatores que fomentou essa produção foi o contexto social, que se apresentava como um terreno fértil para propagar a literatura e seus escritores, que contavam, após o êxito da Revolução Cubana (1959), com o interesse do mercado editorial. Enquanto as editoras se engajavam na publicação de diversas narrativas hispânicas, os escritores aproveitaram o momento para divulgar a literatura de um lugar que, até então, era constituída por vozes desconhecidas.

Sobre Cortázar, Cuba vai exercer forte influência, tanto no aspecto de desabrochar um sentimento de identidade argentina quanto no incentivo de sua luta política. De fato, a conjuntura cubana forneceu alicerces para uma nova perspectiva de luta social e política. Conforme Melo:

A visita a Cuba pareceu fundamental para uma tomada de consciência crítica da situação latino-americana e da intensificação progressiva do ativismo político que, entre outras coisas, possibilitou a denúncia das ditaduras e de seus crimes – como o Tribunal Russell – e o financiamento de lutas armadas que buscassem a revolução ou o fim de regimes ditatoriais. (2011, p. 19)

Embora não possa ser delimitado com exatidão, o ano de 1962 é considerado um marco no mundo literário no que se refere à produção epistêmica da América Latina. Houve o Congresso de Intelectuais de Concepción, no Chile, que contou com publicações de romances que marcariam fortemente a história da produção intelectual do continente.

Naquele momento, os quatro autores que integravam inquestionavelmente o *boom*

eram Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa, embora já com uma produção escrita engajada, quase não tiveram visibilidade no evento, que deveria promover a produção intelectual latino-americana. Ainda assim, a partir de então, começava a se falar nesse movimento que reorganizou as estruturas literárias e, embora iniciado na década de 1960, ecoa até a atualidade.

Tal renovação literária repercutiu em diversas áreas, afetando, além da produção artística, a sociedade de maneira geral. O “estouro” dessa literatura conviveu com mudanças no campo das políticas públicas nas décadas de 1960-70:

Nas décadas de 1960 e 1970, podem ser identificadas novas iniciativas, por parte dos governos, em inserir a cultura no campo das políticas públicas. Em muitos países da América Latina esse período correspondeu ao dos governos autoritários, às ditaduras militares (como no caso da Argentina e do Brasil). (CALABRE, 2013, p. 323)

É importante mencionar que esse período foi marcado por forte repressão e censura, principalmente no nível da cultura. Os conteúdos eram cotidianamente controlados pelo estado argentino, o que não inviabilizou a realização de importantes instituições culturais pelo país: “A sequência de golpes, seguidos de forte censura, mudou o cenário de produção cultural argentina” (CALABRE, 2013, p. 331).

O momento ditatorial não foi suficiente para minar a emergência da identidade latino-americana do país. Xavier Ayén (2014), historiador do *boom*, faz um estudo arqueológico considerando alguns dos escritores integrantes da ação e avaliando de que forma se articularam para promover o fenômeno que teve como resultado a divulgação da própria literatura. Entretanto, dimensionar esse movimento é uma tarefa difícil, pois não se trata de um fenômeno palpável, e sim, de poucos consensos. O próprio Cortázar o questiona, ao declarar em entrevista publicada por Ayén:

Isso que tão mal se convencionou em chamar “boom” da literatura latino-americana me parece um formidável apoio à causa presente e futura do socialismo [...] Finalmente, o que é o *boom* a não ser a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma parte de sua própria identidade?⁷ (AYÉN, 2014, p. 229 - 230, tradução minha)

⁷ “eso que tan mal se ha dado en llamar el “boom” de la literatura latinoamericana me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo [...] Finalmente, ¿qué es el boom sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad?” (AYÉN, 2014, p. 229 - 230, tradução minha).

No pequeno grupo de autores pertencentes ao movimento é justamente seus nomes e seus reconhecimentos que se dimensionam como um dos fatores de maior divergência, de modo que se observa a dificuldade em colocar com exatidão os intelectuais precursores desse momento. Segundo Ayén (2014), Carlos Fuentes (México, 1928 – 2012) é considerado um dos promotores do *boom* por ter iniciado o contato com outros escritores, através de cartas que trocavam entre si como forma de cooperação mútua. Gabriel García Márquez (Colômbia, 1927 – 2014) foi um dos escritores mais famosos, pois sua publicação de *Cem anos de solidão* (1967) teve uma repercussão massiva, divulgando-o mundialmente e tornando-se *bestseller* nos Estados Unidos, por exemplo. Mario Vargas Llosa (Peru, 1936), um dos precursores do movimento, afirmava que as editoras estabeleciam um acordo financeiro abusivo para os autores, mas que eles não se fixavam nisto, e sim na riqueza cultural gerada por essa visibilidade.

Para ele, estavam “todos seguros de que a cultura ia ser uma ferramenta fundamental das mudanças, o grande instrumento para a transformação dessa sociedade em uma mais livre e mais justa.”⁸ (AYÉN, 2014, p. 59). Por fim, temos a presença de Julio Cortázar (Argentina, 1914 – 1984), para ele o *boom* apenas estabelecia relações entre os autores por compartilharem o mesmo ambiente de instabilidade no campo político-social que resultaria numa transformação econômica em boa parte da América latina.

Embora o movimento não possa ser definido com exatidão, e, ainda quena contemporaneidade gere polaridades no campo da crítica literária, esse foi um fenômeno de autoafirmação da identidade literária latino-americana. O *boom* possibilitou a integração ou intercâmbio entre escritores no âmbito da literatura mundial, tirando-os da condição de isolamento em seus países. Finalmente, vozes latinas poderiam ser ouvidas.

A tônica da literatura na segunda metade do século XX na Argentina, também conhecida em toda América Latina, foi a observação da expressão marcante da realidade. Nesse período, já se apresentavam as discussões sobre a fragmentação do homem em sua multiplicidade. Com isso, a própria objetividade se tornara ardilosa e esquivada. Elza Duarte de Melo (2011, p. 44, grifo do autor) afirma que para Cortázar “essa situação converte-se na

⁸“estábamos todos seguros de que la cultura iba a ser una herramienta fundamental de los cambios, el gran instrumento para la transformación de esa sociedad en una más libre y más justa”. (AYÉN, 2014, p. 59)

busca de uma linguagem artística que compreenda os interstícios da realidade, nos quais a representação literária não procura somente incorporar o fantástico ou o insólito, mas *revelar* que estes também *são* parte integrante do real”.

A tendência literária propagada pelo *boom* era de ruptura pela estética, através dos seguintes elementos: uma escrita não linear; múltiplas vozes narrativas; neologismos; jogos de palavras; presença das posições políticas dos protagonistas; um forte sentimento nacionalista; a representação de personagens latinos; e, em muitos casos, a presença de vivências do próprio autor.

No conteúdo, apresenta características do romance histórico ao abordar questões políticas e históricas pertinentes à América Latina e enfatiza cenários e identidades regionais. Essa literatura, por fim, se apresenta por meio de uma linguagem insólita, utilizando como recurso o realismo maravilhoso, que derruba o muro entre o fantástico e o real.

Antes de apresentar o conceito de real maravilhoso, é preciso dizer que a realidade tangível não era objeto de desejo de Cortázar. Ou seja, o real, o óbvio, não era o bastante para esse pensador. Por isso, as correntes surrealista e existencialista ganharam visibilidade em seus trabalhos. Para Cortázar, existem realidades ainda desconhecidas, de difícil acesso e que, por isso, necessitavam de ingredientes que escapavam do racional e do lógico:

Assim, seria preciso agregar a representação artística e a realidade, surgindo o desvão de um mundo mágico, irracional, no qual o fantástico e o insólito poderiam chegar perto dessa revelação. Surge, então, nesse processo, a necessidade de criação ou mesmo uma destruição de certos cânones literários, de certas formas artísticas, de certo pensar literário. (MELO, 2011, p. 46)

O conceito de real maravilhoso foi cunhado pelo ensaísta e romancista cubano Alejo Carpentier (1904 – 1980) visando especificar os acontecimentos mágicos na literatura latino-americana e diferenciando-a da fantástica. Carpentier tomava por maravilhoso o inesperado que irrompe no cotidiano e pode ser visualizado em tudo que se destaca do “comum”. Para o crítico, o realismo maravilhoso

começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado-limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos, [...] Marco

Polo admitia que certas aves voavam levando elefantes entre as garras, e Lutero viu de frente o demônio e atirou-lhe um tinteiro na cabeça. (CARPENTIER, 1987, p. 140-141)

Tais conjecturas estão em consonância com as da professora e crítica literária Irlemar Chiampi⁹ (1980, p.59), ao afirmar que o realismo maravilhoso retira efeitos emotivos de “calafrio, medo ou terror” ante o acontecimento insólito. O extraordinário deixa de pertencer ao desconhecido e incorpora-se ao real, estando a “maravilha” nesta “realidade.” A autora considera o realismo maravilhoso um conceito já consagrado no campo dos Estudos Literários, e que dialoga com outros gêneros.

Surgido na América Latina no início do século XX, o realismo maravilhoso é um equivalente do realismo Fantástico europeu, tendo se propagado amplamente nas décadas de 1960 e 1970 e se configurado como reação às ditaduras vigentes naquele período. Esta corrente se dimensiona pela forma segundo a qual os escritores retratavam a realidade e os prejuízos sofridos pelo continente desde a sua colonização. Para Chiampi, o gênero em questão é um traço da identidade literária dos escritores consagrados pelo *boom*.

Por último, [...] há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial “mágico” e o seu modo de absorção ao sistema de referência ocidental. (CHIAMPI, 1980, p. 50)

As décadas de 1960 e 1970 divulgaram mundialmente uma série de escritores que utilizavam como forma o real maravilhoso, dentre eles, Julio Cortázar. O escritor se reconhece no gênero ao postular, por exemplo, no prólogo de *O livro de Manuel* (1973), que os adoradores da realidade na literatura vão considerar o livro muito fantástico, enquanto os apaixonados por ficção odiarão as histórias cotidianas.

⁹Irlemar Chiampi é professora titular de literatura hispano-americana da USP e professora da pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

O *boom* foi um momento na história que fomentou a visibilidade de escritores com objetivos em comum, pertencentes ao mesmo lugar de fala, que utilizavam gêneros de escrita literária semelhantes. Os contextos político, social, artístico e cultural exigiam uma nova literatura latino-americana que divulgasse a realidade do continente. E, ainda que alguns historiadores não legitimem o *boom*, enquanto movimento literário, não foi um evento qualquer, mas um conjunto formado por um elo capaz de ligar-se a tudo e no qual tudo se misturava.

Para Ayén (2014, p.7, tradução minha), crítico do movimento, “foi o que de mais importante aconteceu à literatura em língua espanhola do século XX e transformou nossa sensibilidade em algo mais rico e profundo”¹⁰. O resultado das questões supracitadas é a valorização da literatura de Língua Espanhola e, com ela, da cultura e da história dos 18 países hispano-falantes da América Latina.

2.1.1 CORTÁZAR E O BOOM

Em entrevista a Soler Serrano, Cortázar afirmou que o *boom* foi simplesmente uma questão de sorte e não concorda que o mercado editorial o tenha encomendado. Para ele, um fenômeno latino-americano não deveria carregar etimologia de uma palavra inglesa. O escritor declarou que o início de sua produção ficcional se deu enquanto atravessava momentos de solidão e dificuldades financeiras. Segundo ele, apenas quando começou a ficar conhecido – a partir do momento em que seus livros eram lidos e comentados –, é que as editoras passaram a procurá-lo, assim como aos demais autores do movimento. Para o autor, o grande feito deste momento de visibilidade para a arte foi sua literatura poder ser lida por seus compatriotas, já que até então, liam majoritariamente livros e autores europeus, como Jorge Luis Borges.

Considerando o contexto histórico e entendendo a revolução cubana como aspecto social relevante, observamos que a produção cultural dessa época sofreu uma grande politização e buscou liquidar barreiras entre a arte e a política. Nos anos 1960, dois aspectos

¹⁰ “Fue lo más importante que le sucedió a la literatura en español del siglo XX y transformó nuestra sensibilidad en algo más rico y profundo.” (AYEN, 2014, p. 7)

se emaranhavam e viravam os olhares da Europa para a América Latina: o êxito da revolução cubana em 1959 seguido da propagação da literatura hispano-americana, talvez pelo interesse europeu em conhecer mais sobre o continente que planejou e executou uma revolução em meio ao regime de ditaduras.

Em síntese, a revolução cubana buscou destituir o governo ditatorial de Fulgencio Batista. As guerrilhas articuladas para derrubar o governo gozavam da força crescente dos populares, como afirmam Martins e Liebel (2015, p. 3): “Entretanto, a tática da guerrilha permitia algumas vitórias decisivas para o movimento, o que não apenas dá alguma vantagem em termos de moral para os guerrilheiros, mas também rendia armas e mantimentos, bem como um crescente apoio da população [...]”.

Com a saída de Batista do país a revolução recebia cada vez mais tons socialistas. Tal movimentação levou à desapropriação de empresas e indústrias. Por outro lado, o governo norte-americano criava sanções econômicas ao modelo político vigente. Mesmo assim, os avanços foram significativos:

O Estado domina econômica e politicamente o país, possibilitando o gerenciamento dos recursos nacionais para as necessidades mais urgentes. Ocorre uma industrialização pontual, especialmente no campo do cimento, da eletricidade e do açúcar, principal produto da ilha e ao qual será designado, posteriormente, o papel cubano na divisão da produção do mundo soviético. Concomitantemente avançam a pesca e, vagarosamente, a agricultura. (MARTINS; LIEBEL, 2015, p. 4)

Pensando o contexto político-social, um fator relevante é a importância da Casa das Américas, fundada em 1959, apenas quatro meses após o triunfo do governo revolucionário cubano. Os prêmios por ela outorgados aos escritores acolhia e ampliava o papel social do intelectual. Essa organização foi fundada visando propagar ações artísticas, científicas e culturais latinas. Ademais, a fundação buscava desenvolver e ampliar “as relações socioculturais com povos da América Latina, o Caribe e o resto do mundo”, segundo o site da própria organização, *Casa de las Américas*¹¹.

Com a repercussão no mercado editorial e no quesito vanguarda, a revolução literária modificou a posição do leitor, que passou a tomar consciência da sua própria identidade.

¹¹ Informações do site oficial da fundação “Casa de las Américas” onde não há menção do autor.

Entende-se, então, o intenso caráter publicitário e o interesse comercial do momento. Assim, o *boom* fortaleceu os laços entre os países da América Latina. Porém, é indiscutível a questão política que envolve a revolução na literatura trazida pelo movimento. As proposições de Vargas Llosa a seguir ratificam esta visão:

O que se chama boom e ninguém sabe exatamente o que é – eu particularmente não sei – é um conjunto de escritores, tampouco se sabe exatamente quais, pois cada um tem sua própria lista, que adquiriram de maneira mais ou menos simultânea no tempo, certa difusão, certo reconhecimento por parte do público e da crítica. Isto pode se chamar, talvez, acidente histórico. Agora bem, não se tratou em nenhum momento, de um movimento literário vinculado por um ideal estético, político ou moral. (LLOSA, 1971 apud RAMA, 1983, p. 242, tradução minha¹²)

Considero importante ressaltar que o lado político, a veia socialista da literatura hispânica dos anos 1960, é um fator relevante na obra de Cortázar, visto que ele mantinha alianças com os revolucionários cubanos. Ele foi, inclusive, investigado pela CIA quando vivia em Paris e trabalhava como tradutor na UNESCO. Em entrevista ao jornalista Ernesto Gonzalez Bermejo, o autor não escondeu seu posicionamento político nem sua admiração pela revolução cubana:

“(...) na verdade, o que me despertou para a realidade latino-americana foi Cuba. Descobri em Cuba um povo que havia recuperado a dignidade. Vi um povo humilhado ao longo de sua história – os espanhóis, o machadismo, Fulgêncio Batista, os ianques e tudo mais – assumir a sua personalidade. Pessoas de todos os escalões – desde os dirigentes a quem praticamente não vi, até os sertanejos, os alfabetizadores, a gente de profissão modesta, os cortadores de cana – todos, enfim, descobriram que eram indivíduos e tinham um papel a cumprir. Foi uma experiência catártica para mim. Mexeu profundamente comigo. Em Cuba, vi com entusiasmo manifestações populares gigantescas, semelhantes àquelas que em Buenos Aires havia olhado com espanto. Foi uma experiência que me obrigou a caminhar ao passado para ver as coisas outra vez. (BERMEJO, 1978, p. 102-103)

É perceptível a influência de Cuba na literatura latino-americana, sobretudo, na cortazariana, como se a revolução cubana servisse para lhe lembrar de que era latino, mesmo quando ele havia escolhido estar a um oceano de distância do seu continente. Em outros

¹² “Lo que se llama boom y que nadie sabe exactamente qué es- yo particularmente no lo sé – es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral.” (LLOSA, 1982 apud RAMA, 1983, p. 242)

termos, as consequências abrolhadas daquela conjuntura propiciaram a elevação da ideia de nacionalismo e, ao mesmo tempo, o sentido de pertencimento dos países da América Latina.

2.2 A POÉTICA CORTAZARIANA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

A poética de Julio Cortázar foi divulgada mundialmente na década de 1960 através de duas publicações: o livro de contos *Histórias de cronópios e de famas* (1962) e o romance *O jogo da amarelinha* (1963). A obra de 1963 seguia a tendência literária propagada pelos demais escritores do *boom* literário da América Latina e é, na verdade, o cume de um longo processo de experimentos literários praticados por Cortázar ao longo de sua trajetória como escritor, que desde a infância se expressava através do texto literário.

Como já mencionado anteriormente, Cortázar não se restringiu apenas à escrita ficcional, e escreveu uma série de ensaios, textos críticos e teóricos, dentre estes, *Teoria do túnel* (1947) que, em certa medida, explicita a teoria que rege sua poética. Nessa obra, o autor delineia preceitos de uma nova narrativa, e propõe inovar as bases do gênero romance através de um espaço híbrido, que visa romper as barreiras naturalmente impostas por gêneros textuais “engessados”.

Considerando a combinação entre a poética e a teoria do escritor, é possível vislumbrar uma relação de suplementação entre elas: o poeta e o teórico caminham lado a lado, compondo o âmago de um intelectual. E, como fruto dessa relação, o poeta-crítico nos presenteia com o romance anunciado pelo próprio autor como um “monstro” que de tudo se apropria, e como um local onde tudo cabe. Vejamos:

Mas ele é o romance, a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Ali tudo vale, tudo se aproveita e se confunde. É o romance, não a poesia. [...] a maioria de seus objetivos continua à margem dos objetivos poéticos, é material discursivo e apreensível apenas pela via racional. O romance é narração, coisa que por um momento pareceu a ponto de ser esquecida e substituída pela apresentação estática própria do poema. (CORTÁZAR, 1947, p. 182)

A metáfora utilizada pelo autor para explicitar o romance se relaciona com a antropofagia oswaldiana. Publicado por Oswald de Andrade em 1928, o *Manifesto Antropófago* resgata a imagem do índio tupinambá, praticante da antropofagia: ação de comer

a carne humana para incorporar as qualidades, a audácia e a coragem do guerreiro derrotado. A antropofagia cultural postula que a arte deve ser uma construção produzida pelas vivências e observações do artista. Deste modo, o processo criativo se dá através da negação dos padrões vigentes, mas utilizando-os como referência para, por fim, conquistar uma arte genuinamente autêntica. Isto é, não existe uma arte “pura”, pois ela reflete todo o repertório do artista, aquilo que ele absorve do outro e do mundo.

A teoria postulada por Oswald de Andrade (1928) anuncia que a arte é uma manifestação plural e abarca as vivências e referências do artista. Assim sendo, o símbolo da teoria posta por Oswald é o índio *Abaporu* (1928) (tela pintada por sua então esposa, Tarsila do Amaral, que o presenteou em seu aniversário e marca o período antropofágico da arte modernista brasileira) e se relaciona com o monstro de muitas patas de Cortázar, pois ambos se valem e destroem aquilo que está ao seu redor para criar o novo.

O texto *Teoria Do Túnel: Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo*, publicado em sua *Obra crítica* – Vol. 1 no ano de 1947, é uma parte essencial do projeto intelectual de Cortázar, e reúne textos de crítica literária que se constituem a partir de noções das correntes surrealista e existencialista, simultaneamente, conforme o autor as teorias elaboradas por ambos os movimentos norteiam a sua poética.

Em 1924, André Breton divulgou o *Manifesto Surrealista* postulando que a arte deveria ser uma expressão livre e desprendida de regras estéticas, de modo a exprimir aquilo que floresce do inconsciente do artista. Como as demais vanguardas europeias, esta buscava a ruptura com a estética vigente com uma singularidade: centrar-se na autonomia da mente. Deste modo, o inconsciente é a verdade.

Tomando por base o surrealismo proposto por Breton, Cortázar enuncia que o poético não imita a realidade, mas a realidade inclui o poético, pois esta também é composta por sonhos, pela magia, pelo extraordinário. Assim, o elemento “mágico” integra a composição da realidade. Para Saúl Yurkievich, crítico e autor do prólogo da *Obra Crítica* – Vol. 1 (1998), a influência do surrealismo na produção romanesca é fruto de “intervenção do acaso, o premonitório, as coincidências extraordinárias, o devaneio onírico, o mágico, a aproximação ao fantástico — componentes surrealistas — infundem ao relato (...) as requeridas dimensões poéticas.” E, com isto, conseguem ampliar o “alcance do romance” enquanto “liberam outras chaves de acesso à realidade”. (YURKIEVICH, 1998, p.12)

Cortázar, em contrapartida, não se satisfaz com o poetismo, uma vez que,

simultaneamente, “aspira transplantar para o romance a inquietação” (YURKIEVICH, 1998, p.12) presente em obras de Kant, Platão, Sartre, entre outros filósofos. Em 1943, Jean-Paul Sartre publicou o livro *O Ser e o Nada*. A corrente filosófica existencialista propõe que o homem se define por si e fatores externos não determinam sua existência, apenas sua consciência o define. Isto é, o existencialismo é a liberdade incondicional de escolha, pois cabe ao homem a responsabilidade exclusiva por suas próprias ações. Para Sartre a existência precede a essência, ou seja, o homem existe para então constituir, por meio de suas atitudes, sua realidade.

Por fim, o existencialismo se fundamenta na liberdade humana como essência de tudo. Posto que, “a liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos liberdade não pode se diferenciar do ser da realidade humana”. (SARTRE, 1997, p.68)

Num campo híbrido que embaralha as correntes surrealista e existencialista, Cortázar semeia sua teoria ao divulgar o texto *Teoria do túnel: Notas para uma localização do surrealismo e do existencialismo* (1947), publicado em sua *Obra Crítica* (1998). Conforme afirma Yurkievich (1998, p.5), da junção entre essas tendências nasce “a fusão do poético com o narrativo como confluência que permita a expressão de todas as possibilidades humanas, obter um romance em que o homem se reencontre com seu reino.” Deste modo, Cortázar enuncia um projeto romanesco seguido em seus romances, e um crítico, materializado em *O jogo da amarelinha* (1963), entretanto, visualizado em *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973). Para Yurkievich (1998, p.5) *Teoria do túnel* (1947) “mostra que a prática do gênero em Cortázar é precedida por uma minuciosa formulação teórica”.

No texto de 1947, Julio Cortázar divulgou seu projeto teórico almejando criar um outro rumo para a produção romanesca, desprendendo-se de determinações estéticas da literatura. A *teoria do túnel* é, pois, a ruptura das poéticas já consagradas, através de uma destruição para a reconstrução que visa a renovação da literatura, representado pelo enfrentamento ante os padrões previamente estabelecidos para a arte.

Essa agressão contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais tem a característica própria de um túnel; destrói para construir. É bem sabido que basta deslocar alguma atividade de sua ordem habitual para produzir alguma forma de escândalo e de surpresa. (CORTÁZAR, 1947, p.34)

O escritor continua refletindo sobre a função do romance, que seria a manifestação

verbal capaz de comprovar o método: “o mecanismo pelo qual um exercício verbal se articula a determinada visão, determinada re-visão da realidade”. O surrealismo e o existencialismo, simultaneamente, embasam as postulações de Cortázar para o gênero romance, que “parece ter nascido para manifestar em suas formas mais diversas – e sempre dentro de uma situação correspondente: o sentimento humano”. (CORTÁZAR, 1947, p. 35/37)

No livro teórico, Cortázar realiza um estudo sobre o gênero romance analisando de forma histórica distintos movimentos literários, situando-se no seu tempo: o século XX. O surrealismo e o existencialismo são duas vertentes que revolucionam a forma de compreender a realidade e se unem para compor o âmago do projeto intelectual cortazariano. Ademais, o autor ansiava pela “destruição” da estética em vigor, com a intenção de que a linguagem não condenasse o romance, ao limitar suas formas de expressão. A linguagem, pois, deveria ser capaz de romper cânones já consagrados.

Cortázar (1947, p.31) critica o ofício dos escritores que não aliam as suas trajetórias acadêmicas e pessoais à luta política, se concentrando apenas na linguagem e nos aspectos estéticos, não fortalecendo a autonomia da linguagem. Ele afirma que “no momento da divisão de águas há grupos que se incorporam ao caminho literário por razões que não emanam da vocação, e sim da conveniência instrumental”.

Escritores que buscam apenas a autorrealização para nutrir a vaidade própria, mas que se encontram à margem de “qualquer realização estética ou com a realização estética, e a expressão de ordem literária lhes resulta mais imediata e mais cômoda.” Segundo ele, a ocupação de tais escritores no espaço literário consiste numa operação chamada “cavalo de Tróia”, na qual alguns sujeitos fingem ser engajados com a literatura e adentram “na fortaleza literária”, porém, por serem descomprometidos, são capazes apenas de destruir o espaço onde circulam.

Importante salientar o que foi dito anteriormente e relacionar aos apontamentos feitos por Michel Foucault (2011) sobre a ordem do discurso. A produção intelectual de Cortázar não deixa de agregar os princípios e regras internas do discurso. Acima de tudo, o que está em jogo em suas obras é a disputa pelo poder na produção literária e no enfrentamento político de sua época. Nesse sentido, retornemos a Foucault (2011, p. 8) que explicita o seguinte pensamento: “Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos”.

Toda estrutura que compõe o discurso caracteriza, indiscutivelmente, o poder. Assim,

são estabelecidos os procedimentos de exclusão para dar espaço a uma nova enunciação. *O Livro de Manuel*, escrito por Cortázar, logo em sua abertura, deixa claro esse movimento:

Mais do que nunca acredito que a luta em prol do socialismo latino-americano deve enfrentar o horror cotidiano com a única atitude que um dia lhe dará a vitória: cuidando preciosamente, zelosamente, da capacidade de viver tal como a queremos para esse futuro, com tudo o que supõe de amor, de brincadeira e de alegria (CORTÁZAR, 1984, p. 8)

A produção crítico-literária de Cortázar só pode ser decodificada quando entendidas tais articulações do desejo com o poder. Desejo esse de transformação da própria literatura de sua época, assim como das disputas políticas. Seguindo essa linha de pensamento, “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder” (FOUCAULT, 2011, p. 10). Por fim, Cortázar anseia que o escritor queira destruir a literatura para reconstruí-la, para que então o novo escritor, após passar pelo túnel –que é a própria destruição – para que possa contemplar outra *luz*.

O romance *Diário de Andrés Fava* (1950) é, por conseguinte, o diário desse personagem que aparece em outras obras do autor, como *O exame final* (1950) e *O livro de Manuel* (1973). A figura de Andrés representa um professor e escritor que reflete acerca do seu ofício através de questionamentos de cunho surrealista e existencialista, simultaneamente. Durante a narrativa, Andrés, único personagem do enredo, analisa o processo criativo do texto literário. De forma crítica, enuncia que o escritor possui o

desejo de uma criação absoluta, sem erro possível, o acordo de uma ideia com seu juízo, de um sentimento com sua imagem, de uma vontade com sua projeção e sua prática. O literário resulta de combinar heterogeneidades potenciais com heterogeneidades em ato. Uma só das operações já é tarefa além do homem. Consequentemente, talvez, o escritor continue. (CORTÁZAR, 1950, p. 15)

Andrés faz algumas anotações do seu cotidiano, comentários sobre leituras realizadas, buscas metafísicas, mas, sobretudo, registra orientações para escritores. O personagem afirma que a criação deve ser independente, e o autor deve “cuidar do realismo ao escrever, iludir a fauna do zoológico, convocar a unicórnios e tritões, e dar-lhes realidade”. (CORTÁZAR, 1950, p. 26) A obra termina com algumas epígrafes, que, talvez Andrés – ou Cortázar – pudesse utilizar em futuros livros.

Ao relacionar o seu projeto literário, divulgado em 1947, com a análise das suas

produções ficcionais, é possível vislumbrar que a poética cortazariana é precedida de uma pedagógica teoria. Cabe salientar que Cortázar escrevia, simultaneamente, textos literários e críticos, e para o seu leitor “cúmplice”, uma leitura suplementa a outra, pois nos textos críticos ele explicita “as concepções e os valores que regem a gênese da sua poética.” (SOSNOWSKI, 1995, p.6). Deste modo, a conexão entre suas diversas práticas de escrita cria um ambiente híbrido através de uma suplementação na qual o romance se dimensiona como um “excipiente açucarado para ajudar a engolir o material extraliterário” (YURKIEVICH, 1998, p. 15) e, desta forma, um texto torna-se indispensável ao outro.

As colocações sobre suplemento baseiam-se nas proposições de Derrida (2004), segundo este autor, a ausência de um centro ou a indeterminação de uma origem ocasiona a suplementaridade. Tal lacuna é então preenchida por outros textos, que não visam configurar-se como um novo centro, mas sim como um suplemento tendo a exclusiva função de suprir a carência, seja do centro ou da origem.

O suplemento supre. Ele não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em lugar de; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. (DERRIDA, 2004, p. 178)

Organizado por Silviano Santiago, o *Glossário de Derrida* (1976, p.88/91) elucida o conceito de suplemento e sua lógica. Argumentando que: “A ausência de um centro e de origem é substituída por um signo flutuante – o suplemento – que se coloca numa determinada estrutura para suprir (*suppléer*) essa ausência e ocupar seu lugar temporariamente”. Suplementar é adicionar um significante para suprir uma “falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso”. É importante ressaltar que o suplemento opera um descentramento, evidencia a ausência de centro, isto é, ele não cria um centro, tampouco um complemento. Em suma, seu objetivo é fugir de dualidades, deslizando entre elas e ocasionando a “disponibilidade de significação”.

Na obra *Questões de literatura e de estética*, mais precisamente no texto “*Epos e romance*”, Bakhtin (1998, p. 397) afirma que o modelo romanescos é a única forma literária em constante construção, pois “[...] é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] Os outros gêneros enquanto tais, isto é, como autênticos moldes rígidos para a fusão da

prática artística, já são conhecidos por nós em seu aspecto acabado.”. Tal pensamento corrobora a metáfora cortazariana do romance como um monstro.

Uma vez que Cortázar (1947, p.43) afirmava não existir linguagem romanesca pura, e, portanto, romance puro. Para ele, o romance é um monstro desses “que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades”. Isto é, o gênero é uma expressão capaz de comportar distintas linguagens, como a “científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática”. (CORTÁZAR, 1947, p.43) Deste modo, ambos os teóricos enxergam esse gênero literário como um terreno fértil para o autor, capaz de incorporar em si infinitos temas através de uma pluralidade de formas.

Em consonância com os caminhos apontados por Bakhtin para o gênero, Cortázar (1998, p. 358) toma o romance como um lugar de experimentação ao afirmar que, dentre os ofícios essenciais de um escritor, está tornar simultâneos “a poesia, a ficção e a experimentação no plano da escrita”, visto que são estas a “razão essencial do seu trabalho e o trabalho da sua razão.”

Como exemplificação, podemos utilizar *O jogo da amarelinha* (1963). Trata-se de um romance que é enriquecido com teoria como forma de complementaridade. Nele, Cortázar apresenta Morelli, personagem que, no enredo, escreve a lápis um livro de notas soltas e presenteia com ele o narrador, Horácio Oliveira, que, então, o organiza. Desse ato, pode-se inferir que o autor convida seu leitor para a participação ativa da construção do sentido de sua obra. Além disto, Morelli oferece orientações a escritores que, por conseguinte, auxiliarão o surgimento de uma nova literatura e, em certo momento, enuncia o conceito de “leitor cúmplice” – aquele que vivencia as experiências narradas no romance, como se pode ver no seguinte fragmento:

Terceira possibilidade: fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de viagem. Simultaneizá-lo, visto que a leitura abolirá o tempo do leitor e o transportará para o tempo do autor. Assim, o leitor poderia chegar a ser coparticipante e copaciente da experiência pela qual o romancista passa, *no mesmo momento e da mesma forma*. (CORTÁZAR, 1963, P. 457, grifo do autor)

E assim, buscando fazer do leitor seu companheiro de bordo, Cortázar explicita seu projeto intelectual, para que seu leitor “cúmplice” o acompanhe durante a viagem. Deste

modo, o autor faz uso de uma das funções da literatura ao tornar seus objetivos evidentes no *Jogo de amarelinha*. Cortázar almeja que seu leitor seja astuto para entender, além da narrativa, todo o processo de criação literária e, com isto, ser capaz de reconhecer o comprometimento, ou não, dos autores lidos.

2.3 O POETA CRÍTICO: CAMINHOS DE UM INTELLECTUAL MÚLTIPLO

Pensando os aspectos de sua escrita, acima mencionados, pode-se afirmar que Julio Cortázar foi um escritor múltiplo. Para pensar a multiplicidade recorreremos à etimologia da palavra “múltiplo”, do latim “*multiplus*”, um adjetivo cujo significado é composto, diverso, plural, ou seja, integrado por muitos elementos. Assim, esse sujeito é capaz de exprimir várias maneiras de ser. Na produção escrita cortazariana, a multiplicidade se desdobra em ramificações que estabelecem ligações entre os diferentes campos de atuação do autor podem ser infinitas. Desse modo, cada atividade dele se conecta a outra e se constitui justamente nessa relação de suplementação.

As obras de Cortázar podem ser analisadas a partir dos fundamentos da conexão e heterogeneidade. Não existem, em seus textos, evidências que garantam a unicidade temática. Cabe decodificar os trânsitos, as confluências, conexões e a complexidade do agenciamento que constitui seus livros: “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10)

Dimensionar o projeto intelectual de Julio Cortázar é uma tarefa que requer, sobretudo, o reconhecimento de suas caminhadas pelos múltiplos cenários do conhecimento. Escrevendo desde a infância até a sua morte, no ano de 1984, Cortázar configura-se na atualidade como um autor contemporâneo, pois, na década de 1960, já transitava pelos distintos espaços do saber. Sendo assim, é importante pensar a trajetória de Cortázar e toda a sua produção crítico-literária como um mapa, ou melhor, dentro da noção de cartografia. Partir de suas obras é reconhecer as variantes que ali proliferam, isto é, as teias da política, da cultura e da sociedade, além de sua multiplicidade enquanto sujeito escritor, crítico, professor, teórico e tradutor. São situações que se conectam e desconectam constantemente:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE;

Para explicitar os percursos desse escritor múltiplo na sua época e na atualidade, é preciso ponderar que a contemporaneidade é uma relação singular que o sujeito possui com o seu tempo. Uma atitude marcada pela incapacidade de estagnar, por olhar em frente e enxergar além do que se vê.

Para Agamben (2013, p. 59), o sujeito contemporâneo, pelo anacronismo, por não estar de acordo com sua época “é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” Deste modo, cabe aqui deslocar Cortázar da década de 1960 e trazê-lo à atualidade, uma vez que ele já apresentava traços da escrita contemporânea:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. [...] A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2013, p. 60)

Embora o seu período de maior atuação tenha sido entre as décadas de 1950 e 1980, o aspecto contemporâneo já se fazia presente em sua escrita, visto que os saberes, as atuações, as reflexões, as leituras e as migrações ainda são pertinentes na atualidade. As suas travessias nos diferentes campos do conhecimento revelam os caminhos de um escritor múltiplo que o leitor crítico atual ainda tem muito para conhecer.

Ponderando que “Diversos escritores da modernidade nos fornecem uma série de ensaios através dos quais podemos estabelecer sua poética e traçar as linhas de força que constituem a poética da modernidade” (HOISEL, 2008, p.81), é possível relacionar sua obra crítica divulgada em 1947 com os romances que integram o *corpus* desta pesquisa, *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1983). Nesta relação de suplementação, analisaremos os trânsitos discursivos na malha textual de Cortázar, pensando as possíveis articulações entre ficção, teoria-crítica, ensaio, tradução e docência, buscando pistas deixadas por ele nos diversos gêneros pelos quais transita.

Silviano Santiago (2004) instaura o termo “literatura anfíbia” para denominar o discurso que pertence ao *entrelugar* a partir do qual o escritor múltiplo se expressa. Santiago (2010) retoma questões pertinentes ao manifesto antropófago de 1928, ao abordar a diferença entre “cópias”, defendendo que a cópia seria uma “repetição” que inclui diferenças, e não uma

“xerox”.

Isto é, a antropofagia cultural é a superação deste *entrelugar* e, portanto, configura-se como um mecanismo de transformação no qual o resultado é um produto original, em que o autor deve superar o *entrelugar*, pois o artista utiliza conceitos defendidos ou modelos já consagrados no *seu* processo de criação, fato que não deve ser considerado como apropriação ou reprodução. O *entrelugar*, o espaço dos atravessamentos, ambienta as observações do artista, que, para Santiago:

não é nem cá, nem lá, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo leitor. É capital, em tudo que penso, o leitor como um manipulador de objetos. E esse leitor é que fica “entre”, entre o canônico e a cópia. Esse leitor, portanto, é capaz de ler e interpretar o que é a transgressão. Sem essa leitura da transgressão, ou bem nós fazemos alguma coisa que achamos que é original, mas no fundo não o é, ou a gente faz cópia-cópia, e acredita estar dando uma grande contribuição. (SANTIAGO, 2010, p.7)

Dito isto, cabe agora apresentar a literatura anfíbia: a que habita o *entrelugar*. Segundo Evelina Hoisel, em seu ensaio *Escritores anfíbios: ficções críticas* (2019, p.73), o conceito de anfíbio – aquele que vive tanto na água como na terra – na literatura é uma contaminação entre arte e política. O termo referido por Hoisel, cunhado por Silviano Santiago, faz referência ao caráter híbrido, ambivalente, de escritores brasileiros do século XX. Portanto, a prática exercida pelo artista que não se distancia de sua atuação política.

Valendo-se dessa definição, Hoisel trata por “anfíbio” não somente a relação entre arte e política, mas também a

Capacidade para definir o híbrido, a mescla, a ambivalência constitutiva dos textos de escritores ficcionistas, teóricos, críticos que ainda exercem ou exerceram a atividade docente – os intelectuais múltiplos. Anfíbio define simultaneamente a condição de pertencimento a uma determinada ordem discursiva (...) habitar o entrelugar de sua própria constituição de sujeito polivalente, estabelecendo mesclas, hibridismos, contaminações. Anfíbio, como desdobramento do entrelugar, é a marca daquele constituído pelas trocas, pela multiplicidade, pela diversidade de registros, valores, temporalidades e espacialidades. (HOISEL, 2019, p.74)

Hoisel evidencia as atuações do intelectual cuja identidade é composta por inúmeras migrações, ele ocupa distintos lugares de fala e encontra, na sua produção ficcional, o terreno fértil para que germine a sua multiplicidade. Deste modo, o intelectual múltiplo postulado pela autora é híbrido e habita o entrelugar, uma vez que possui, em seu repertório, distintos

textos da tradição literária.

Ademais, o escritor múltiplo transpõe barreiras entre ficção e crítica, produzindo uma ficção-crítica, que abarca outras vivências, como seu discurso docente, por exemplo. Na produção ficcional o autor se vale da veia estética, enquanto explicita questões políticas na literatura.

O poeta-crítico imprime rastros da pluralidade nos papéis que desempenha enquanto sujeito múltiplo. Nesse sentido, buscaremos averiguar essas marcas no seu texto literário. Retornando ao estudo de caso, a obra de 1950 é o diário de um intelectual argentino, registradas impressões, estados de humor, cotidiano, angústias e reflexões de um homem que é também professor de literatura. Compreendemos o diário como um gênero aberto, visto que está sempre provocando dúvidas e sendo usado com diversas intencionalidades sejam do âmbito intelectual, metafísico, terapêutico, histórico etc.

Nesse viés, *Diário de Andrés Fava* (1950) mantém o enredo com apenas um personagem e sua vida dialoga com a biografia do escritor em diversos aspectos. No romance, Andrés compartilha com Cortázar data e local de nascimento, leituras, gosto pelo jazz, profissão, além de traços da personalidade. O livro revela duas ocupações primárias do narrador e do autor: ambos são professor e escritor.

Michel Foucault, em *A escrita de si* (1992), faz uma reflexão sobre práticas de escrita fazendo um percurso teórico e histórico, retornando até a antiguidade clássica. Foucault defende o seu método como ferramenta para “um adestramento de si por si mesmo” através da subjetivação. Tal procedimento tem uma função transformadora no indivíduo, fomentando o autocuidado e autoconhecimento.

Foucault orienta o leitor acerca do escritor em processo de criação, defende que *a escrita de si* é um mecanismo capaz de acessar o íntimo do autor. A função estética apontada pelo teórico é elucidadora no entendimento da obra romanesca de Cortázar. Em suas narrativas, encontramos suas vivências utilizadas como recurso no processo de torná-las obra de arte. Cortázar explicita o que vivenciou e experimentou em maio de 1968 em Paris, durante os regimes militares e enquanto professor, por exemplo. *A escrita de si* postulada por Foucault é praticada por Cortázar, e podemos observá-la quando são

consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou

pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (FOUCAULT, 1992, p. 131)

A produção artística de Cortázar acessa sua memória enquanto sujeito, assim, em *Diário de Andrés Fava* (1950), o autor publica o diário de um personagem que integra outras duas obras suas. O personagem Andrés Fava configura-se como um duplo¹³, um desdobramento do próprio autor, este revelou, em entrevista a Ernesto González Bermejo, ter “obsessão pelo duplo”. (BERMEJO, 2002, p. 30)

Para compreender as estratégias de representação da duplicidade do “eu” na produção literária cortazariana encontramos as conjecturas de Otto Rank em *O duplo* (1914), para quem a criação do duplo foi uma forma de autossatisfação do ego e negação da certeza do fim, acolhendo então a ideia de “alma imortal” como duplo do corpo, para que, após a morte, a essência continuasse existindo. Desta forma, Julio Cortázar eterniza suas angústias, reflexões, anseios, pensamentos enquanto intelectual múltiplo através de Andrés Fava, e assim, após sua morte, o personagem continua a perpetuar as vivências do seu criador.

A escrita de um diário é, sobretudo, uma tentativa de elucidar questões que atravessam a consciência daquele que o escreve. Diário é um gênero textual em primeira pessoa, de caráter íntimo e completamente individual. Geralmente, se utiliza uma agenda e as anotações são organizadas por datas; já o conteúdo pode variar entre comentários, pensamentos, experiências, sentimentos e segredos. Embora o *Diário de Andrés Fava* seja uma ficção, o personagem-título compartilha de uma série de traços autobiográficos do seu criador.

Para Foucault (1992, p. 132), a prática de si requer leitura, pois é impossível “tudo tirar do fundo de si próprio”, então a leitura e a escrita caminham lado a lado. Na obra de 1950 está evidenciado que é o diário de um intelectual e oferece ao leitor-cúmplice, que possui conhecimentos prévios sejam eles teóricos e/ou literários, a possibilidade de desemaranhar a teia de conexões nele evocadas, pois trata-se de um livro repleto de alusões a obras canônicas de autores como Rimbaud, Sartre e Mallarmé, por exemplo. Cortázar apresenta suas leituras pessoais no corpo do texto literário e podemos relacionar tal feito com as reflexões de Foucault que explicita de forma pedagógica essa prática de escrita, ao afirmar

¹³ Entendemos o duplo como uma maneira de repartição de um “eu” que seria o original ou a matriz. Deste “eu” que detém a essência e o conhecimento, forma-se outro “eu” que o imita através de uma duplicação.

que o autor

ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez a sua respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue”. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. Em contrapartida, porém o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recollecção das coisas ditas. (FOUCAULT, 1992, p, 133-134)

Como já foi mencionado, *Diário de Andrés Fava* (1950) não se restringe a escrever fatos cotidianos, mas busca refletir as impressões do narrador e suas leituras de mundo. Não existem datas, tampouco podemos sugerir que se trata de uma escrita cronológica – como tradicionalmente seria num diário –, pois ela é feita em pequenos textos, observações, diálogos, citações e pensamentos soltos do personagem.

Essa característica de estilo não linear de Cortázar está presente em diversas obras, podendo ser considerada como um elemento de identidade do autor, sendo notada por vários críticos que se debruçaram para análise e entendimento de sua produção. No livro *O Jogo da amarelinha* (1963), esse mecanismo foi utilizado e percebido por Neiva Kadota:

Assim, mergulhar no texto ficcional de *O jogo da amarelinha* é acompanhar a reinvenção da literatura pela extinção da linearidade, pela unificação dos opostos, pela reunião de fragmentos na busca de um centro, e também pela simbologia existente nos nomes das personagens e de lugares, assim como de situações, intensificando ainda mais os mistérios ali inscritos à espera de serem descobertos por um leitor que com ele queira jogar. (KADORA, 2006, p. 35)

O livro de Manuel (1973) apresenta um grupo de intelectuais e guerrilheiros latino-americanos que vivem em Paris, entre as décadas de 1960 e 1970. Juntos eles escrevem uma cartilha para um bebê chamado Manuel, filho de um casal da *Joda* (grupo de jovens guerrilheiros latinos que compõe o enredo da trama). A criação dos personagens dá-se por meio de um livro com colagens de jornais que noticiam acontecimentos envolvendo as ditaduras militares na América Latina, registrando uma realidade que, talvez, o tempo suavizasse.

O objetivo do livro para Manuel é mostrar a “verdade” para ele, e ajudá-lo em sua formação crítica e humanística. Andrés Fava é um dos narradores da trama e o único sensível para colocar desenhos e frases divertidas entre as reportagens sobre o regime militar, pensando na saúde mental e na descontração do garoto Manuel durante a leitura. Desde o prólogo, Cortázar revela a urgência de publicar este livro no período em que colhia e colecionava as notícias, para que fosse contemporâneo aos seus leitores.

Julio Cortázar fala através de Andrés Fava. O autor registra em ambas as obras o desejo da construção de um mundo melhor. Na obra de 1950, por meio de reflexões, metáforas e frases de incentivo; no romance de 1973, ele presenteia o leitor com um livro dentro do próprio livro, buscando ensinar e desenvolver a criticidade do seu destinatário (que pode, sim, ser o bebê Manuel, mas que também somos nós, leitores). Deste modo, é possível vislumbrar a voz do próprio Cortázar nos discursos do seu personagem, algo recorrente em sua produção literária. Sendo assim, conforme afirma o crítico Davi Arrigucci (1995, p. 103):

(...) o desdobramento no autor-sósia, de que o melhor exemplo, na obra cortazariana, é Morelli, personificação literária da cisão no nível da consciência criadora, se vincula diretamente a essa relação problemática entre a linguagem e a realidade. O próprio Cortázar admite a presença da dicotomia no miolo de sua obra.

Cortázar não se vale da autoficcionalização apenas como recurso para eternizar suas vivências através dos seus personagens, ele o faz de forma espontânea, por compartilhar dos engajamentos naturais do poeta-crítico.

Pode-se interpretar, por outro lado, essa relação dual de Cortázar não apenas por meio de um estilo, mas como um método que visava emaranhar vida e ficção e assim, a escrita alcança os dois níveis, indissociavelmente, o real e o ficcional. Foucault (2011, p. 18), mais uma vez, alertou sobre isso: “Penso na maneira como a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro”. É partindo dessa perspectiva analítica que a obra literária se abre para o desejo imediato de dizer o verdadeiro, ainda que sejam verdades parciais ou contextuais e sempre provisórias.

No entanto, não é somente a vida cotidiana de Cortázar que aparece em seus enredos literários. O escritor recorreu constantemente aos noticiários de seu tempo para elaborar suas abordagens, a exemplo de *O livro de Manuel* (1973), que escreveu enquanto colecionava notícias sobre a América, enviadas a ele duas vezes por semana. Cortázar queria dividir suas impressões sobre os acontecimentos na América Latina com os seus cúmplices: seus leitores.

Por coisas assim não surpreenderá a frequente [*sic*] incorporação de notícias da imprensa, lidas à medida que o livro se ia fazendo: coincidências e analogias estimulantes me levaram desde o princípio a aceitar uma regra do jogo muito simples, a de fazer os personagens participarem dessa leitura cotidiana de jornais latino-americanos e franceses. (CORTÁZAR, 1984, p. 7-8)

Ricardo Piglia (1996, p.47) discorre sobre o tipo de relação estabelecida entre a prática de literatura e a reflexão acerca dela mesma. Para o crítico argentino, o escritor enquanto crítico não se fixa em um local de fala, visto que “um escritor é também um crítico, um escritor é também um estudante, um escritor é também um professor.” Inclusive, Piglia defende que os autores são por natureza pedagogos, afinal, o professor tem como ofício primário a prática de ensino e todo escritor tem muito a ensinar.

O poeta-crítico é uma figura que busca imprimir sua marca pessoal e ser reconhecido pela sua linguagem. Segundo Piglia (1996, p.51), a tentativa de transformar a linguagem em um bem pessoal se dá de forma ilusória, visto toda produção literária pertencer a todos, ou seja, “a palavra é coletiva e anônima.” Isto é, enquanto base para o campo criativo, as leituras do intelectual direcionam sua escritura; o autor configura-se como um transcriador e decodificador dos textos que o afetam enquanto leitor.

As reflexões acima conduzem ao seguinte pensamento: o que seria um autor? Foucault (2001) friccionou o limite a condição do autor. Para ele, as ideias existentes em uma época e os discursos são sempre coletivos. Ou seja, não há um único produtor de tais fenômenos. Todavia, os discursos que transitam pela sociedade não gozam de sistematização. Com isso, o autor aparece para realizar a função de organização dos discursos, atribuindo-lhes sentidos.

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. (FOUCAULT, 2001, p. 276)

O sujeito reconhecido enquanto autor é uma constituição de múltiplos discursos que permeiam a realidade social em que vive. Ele cumpre uma a função de localizar, classificar e sistematizar os discursos: “A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. (FOUCAULT, 2001, p. 277)

Em 1944, o também argentino Jorge Luis Borges lançou o conto *Pierre Ménard, autor do Quixote*. A história traz à memória um ficcionista francês do século XX. Após apresentar a

biografia do escritor burguês, Borges, através do personagem por ele inventado, deleita-se no trabalho de, além da tradução ou revisão, reescrever linha por linha parte do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes – obra do século XVII. Segundo Byron Oswaldo Vélez Escallón¹⁴ (2017, p.2), Pierre Ménard revela uma mistura de vaidade e cobiça ao afirmar que: “A visão de um livro de outro autor me resulta insuportável. Não posso ver sem náusea essas acumulações de obras que ocultam as *minhas* – as que eu teria podido escrever, as que ainda não escrevi, as que nunca escreverei.”

Para Borges, a publicação do seu conto inscreve-se no processo de “lapidação”, mediante o qual ele melhora o texto original, ainda que por meio de sua reprodução. Cabe salientar que Ménard ocupa um lugar de fala já distante do tempo histórico da narrativa, diferente de Cervantes, e pode assim, à luz do seu tempo, melhor refletir acerca do tema abordado. Ménard não pretendia escrever um outro ou novo Quixote, sua pretensão era a de escrever o Quixote. E para Borges, embora idênticos, o texto de Ménard “é quase infinitamente mais rico.” (1992, p.56)

É frequente o uso da figura de Pierre Ménard para discutir autoria, plágio e releituras. Especificamente na literatura argentina. Piglia (1996, p.52) afirma que essa tradição se forma “no vazio do deserto”, tendo “a forma de uma tradução”. Assim, tal literatura vislumbra o que quer ser e torna-se. Piglia (1996, p.53) traz como exemplo o último relato de Borges, “*O escritor argentino e a tradição*”, de 1957, no qual um homem recebe a memória de Shakespeare e retorna à vida na tarde em que escreveu o segundo ato de *Hamlet*. No referido texto, Borges defende que é arbitrária a função atribuída à literatura de estabelecer, obrigatoriamente, uma relação com o país que a produz. O que se evidencia quando, ao citar Shakespeare, diz que este se assombraria se “houvessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe houvessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de temática escandinava, ou Macbeth, de temática escocesa” (1957, p.3).

Piglia (1996, p.53), embasado no exemplo borgiano, coloca que viver com lembranças alheias é uma variante do tema do duplo, porém também é uma analogia sobre os usos da tradição. Assim sendo, é possível relacionar as conjecturas de Piglia com o signo que

¹⁴ Professor de Literatura hispano-americana na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e Profissional em Estudos Literários pela Universidad Nacional de Colombia.

representa Andrés Fava nas obras cortazarianas. Vejamos:

A memória tem uma estrutura de citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, relembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. (PIGLIA, 1996, p.53)

Andrés Fava reaviva as memórias de Julio Cortázar ao apropriar-se do seu local de nascimento, dos seus ofícios profissionais, das suas inquietações enquanto intelectual na obra de 1950. Já em 1973, Andrés se apossa do viés político marcante na escrita do autor, de sua história enquanto latino-americano, exilado na capital francesa durante os regimes ditatoriais na América Latina, do desejo intrínseco do escritor de deixar um mundo melhor para a posteridade.

As reflexões apontadas até o presente momento revelam, ou melhor, demonstram que Julio Cortázar era, de fato, um sujeito múltiplo. Pôde-se observar que, diferentemente da grande maioria dos ficcionistas argentinos, Cortázar não cerrou rigorosamente as linhas que distinguem as atividades intelectuais das ações políticas. Para ele, e isso foi apresentado ao longo da narrativa, a literatura só se torna produção significativa quando lida com a realidade do seu tempo, não separando a ficção do real. Assim, o escritor poderia ser um professor, um crítico, um tradutor e um ativista político, obviamente funções existentes em um mesmo sujeito.

No próximo capítulo, a incursão se dará por meio de cada uma das atividades exercidas por Julio Cortázar. As análises estarão focadas no Cortázar múltiplo, ou seja, o escritor/militante, o tradutor e o professor. Papéis que se cruzam e se conectam em suas obras, principalmente em *O livro de Manuel* e *Diário de Andrés Fava*.

3. PAPÉIS ESPERADOS: O CARÁTER MÚLTIPLO DO PERSONAGEM ANDRÉS FAVA

O estilo romanesco consiste num compromisso do romancista com dois usos idiomáticos peculiares: o científico e o poético. Rigorosamente falando, não existe linguagem romanesca pura, porque não existe romance puro. (CORTÁZAR, 1998, p. 143)

O livro de Manuel (1973), último romance publicado por Julio Cortázar, aborda, na sua poética, determinados aspectos que, segundo os críticos, o configuram como uma obra política. O enredo se desenvolve, dentre outros fatos secundários, através da produção colaborativa de um livro, composto por recortes de notícias sobre as violências enfrentadas por ativistas na América Latina, durante as ditaduras militares.

A trama mistura história e ficção, e narra experiências de alguns jovens latino-americanos que vivem em Paris. Juntos, eles constituem a *Joda* (revolucionários que se reúnem para planejar sequestros de pessoas importantes para serem trocadas por presos políticos) e vivem na capital francesa justamente devido ao frágil momento que seus países de origem atravessam. Assim, decidem escrever uma “cartilha” para Manuel – bebê filho de um casal do grupo.

O livro de Manuel (1973) busca resgatar a memória e registrar para a posteridade, visando manter vivas as feridas abertas na América Latina durante os regimes ditatoriais. Deste modo, faz um retrato da realidade vivenciada pelos países latinos e utiliza a ficção como recurso para divulgar acontecimentos que as editoras, até então, não se interessavam em mostrar.

Neste romance histórico as construções dos sujeitos estão atreladas à perspectiva do contexto político-social, marcado por diversas violências experimentadas pelos opositores das

ditaduras. Como abordamos no capítulo anterior, a obra elucida um dos comprometimentos de Cortázar com o seu continente e consigo mesmo, isto é, do ser humano em relação a sua sociedade, daquele que busca e participa da transformação do meio ao qual pertence e se identifica.

Na primeira página, o autor inicia dizendo que “os defensores da realidade na literatura” vão achar o livro “um pouco fantástico”, fazendo uma referência ao realismo mágico. Esse movimento literário é característico da literatura latino-americana da segunda metade do século XX, e une na narrativa a realidade com elementos fantásticos e maravilhosos, sendo a história a geradora de solo fértil para se desenrolarem os dramas concernentes à obra de cunho realista. (FIGUEIREDO, 2015, p. 11)

Para Tzvetan Todorov (1975) o conceito de fantástico na literatura percorre concepções predecessoras de outros teóricos até chegar à definição de que o eixo do fantástico é a progressão de um acontecimento semelhante às nossas vivências cotidianas em que a hesitação entre a realidade e a fantasia é provocada no leitor. Assim, tal fato não pode ser explicado pelas leis racionais que estamos acostumados a utilizar para elucidar tais ações. Contudo, o fantástico deve ser concebido em função da intensidade emocional provocada por ele, uma vez que os sentimentos de hesitação e perplexidade impactam diretamente o leitor e a maneira como absorve o conteúdo do texto.

Para discorrer sobre a função do fantástico, Todorov cita Penzoldt (1975, p. 167), concordando que: “para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas”. Com referência aos temas levantados na literatura fantástica, afirma: “tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje”.

Considero que a literatura tem o aval para sugerir formas alternativas de conhecer o mundo, através da reprodução de distintos pensamentos, palavras e experiências (HUNT, 2001, p. 158). Deste modo, cabe explicitar o distanciamento entre o fantástico e o realismo maravilhoso, onde os elementos mágicos são tomados com naturalidade pelos personagens e o estranhamento fica por conta do leitor, que se depara com coisas/situações irreais dentro de um cenário realístico.

A subordinação da América em relação à Europa, além de socioeconômica, era artística. Mesmo após a conquista da independência de seus países, o continente seguia

consumindo os hábitos culturais europeus. Por conseguinte, a emancipação literária só teve início no século XX. A partir deste momento os escritores passaram a retratar o clima tropical, o espaço geográfico, os locais sagrados, os pontos turísticos, as lendas e os mitos, personagens nativos e a história da América. Ao considerar tais aspectos, como produto, os autores despertaram para a realidade que os cercava e, naturalmente, após o entendimento do seu lugar de colonizado, a representação nas artes assumiu tom de denúncia, de protesto, de socorro:

Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 19)

O início do século XX é duplamente significativo, pois os literatos estavam inventando uma tradição para se livrar do imperialismo cultural europeu. Tal invenção visava revisitar a própria história da América, além de recorrer aos elementos geográficos, simbólicos, e místicos, postulando uma nova fórmula, específica e pensada para o continente, ou melhor, uma tradição inventada.

Para refletir teoricamente sobre esse modo de operar da elite letrada, composta por intelectuais como Cortázar, no sentido de construir uma nova tradição na América Latina, os postulados de Eric Hobsbawm são fundamentais. O renomado historiador considerou o século XX como o mais propício para a proliferação de tradições inventadas, consequência das transformações políticas, principalmente aquelas que se referiam à nacionalidade. Em sua definição, diz que:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p.9)

O recurso à história foi a principal “arma” desses atores sociais, pois precisavam inventar uma tradição por meio de um passado remoto que desse substância, forma e sentido ao presente. Ou seja, o termo “invenção” não agrega elementos de falsificação de um passado. A invenção com a qual estamos lidando aciona práticas e discursos enquanto justificativa de um novo modelo. Todavia, em muitos casos, aquilo que se enquadra como uma nova tradição, na realidade, possui vastíssimos elementos de um passado antigo. É necessário estar atento a

esse indicador, como afirma Hobsbawm:

Mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos. (1997, p. 14)

Como observado pelo historiador, as tradições inventadas podem e devem ser analisadas em contextos mais amplos que, muitas vezes, envolvem questões nacionais ou, como no caso aqui estudado, transnacionais. Essa é uma metodologia que permite abrangência em narrativas sejam elas históricas ou afins: “Por sinal, o estudo das tradições inventadas não pode ser separado do contexto mais amplo da história da sociedade, e só avançará além da simples descoberta destas práticas se estiver integrado a um estrato mais amplo”. (1997, p. 21)

Em entrevista concedida a Viviana Marcela Iriart, em 1979, o intelectual deixava claro o seu esforço político/intelectual na busca por uma unidade territorial que ultrapassasse os limites administrativos de cada Estado-nação. Era isso que almejava Cortázar: a invenção da tradição literária, mas não apenas nessa seara latino-americana.

Vou dizê-lo de uma maneira sentimental, quase como se o dissera o Rubén Dário: no meu coração, América Latina existe como uma unidade. Sou argentino, claro, (e sinto-me contente), mas fundamentalmente sinto-me latino-americano. Sinto-me na minha casa em qualquer país da América Latina, sinto as diferenças locais, mas são diferenças dentro da unidade. (CORTÁZAR, 1979)

Na prática, de acordo com o contexto histórico, o movimento literário realismo mágico surgiu em meio a um dos períodos mais conturbados da América Latina, entre as décadas de 1960 e 1970, momento no qual países latino-americanos sofriam a instauração de regimes militares ditatoriais.

O movimento literário ergue-se, então, como uma forma de resistência, fazendo o uso do elemento mágico para driblar a censura – tônica comum a tais governos. Tavares admite que “o fantástico surge quando algo se rompe e começam a acontecer coisas que não podiam ter acontecido, no sentido de que não podíamos ter permitido que acontecessem de forma alguma” (2003, p. 13), e tal pensamento converge diretamente com o sentimento da resistência à instalação das ditaduras e todo o seu cenário de violência e terror no território latino-americano. O realismo mágico é, pois, um caminho possível para representar ideias

contrárias aos regimes marcados pelo horror e vencer obstáculos como a censura.

Por outro lado, as inovações propostas pelo realismo mágico numa nova tradição literária não impediram a manutenção de elementos conservadores e imperialistas, a exemplo da língua. A *intelligentsia* não se apropriou de raízes linguísticas indígenas nessa invenção da tradição da Literatura da América Latina, sendo que esse enorme território possui milhares de ramos linguísticos distintos que serviriam como instrumento de combate na construção de valores anti-imperialistas. O espanhol permanece como centro e herança na nova tradição desses intelectuais.

Tais aspectos relacionam-se com *O livro de Manuel* (1973). Nessa obra, alguns dos fatos que geram hesitação estão presentes, a exemplo de um dos narradores não ter, sequer, o nome revelado e ser chamado apenas de “aquele de quem lhe falei”. E a ideia de separar as notícias de segundas e/ou de quintas, lidas enquanto escrevia o livro, e colocá-las na trama, fazendo os personagens lerem e refletirem sobre o tema e escreverem um livro dentro do próprio livro, o que somente o reforça enquanto força histórica. (DARNTON, 2010, p. 190)

Para a confecção do manual, o clube coleciona notícias de torturas de presos políticos e demais militantes contrários às ditaduras instaladas na América Latina na década de 1970. Deste modo, eles utilizam recortes de jornais sobre episódios relacionados ao continente americano com um objetivo: fomentar a consciência crítica para “oferecer um mundo melhor” para Manuel. O autor se preocupa em realizar uma mescla entre a vida de militante político, presença marcante em sua escrita, e sua vida pessoal ao longo da obra.

Ora o narrador é onisciente, ora é “aquele de quem lhe falei”, ora é Andrés Fava – um argentino refugiado em Paris que apresenta diversas características do personagem do romance de 1950. Nesta obra, a criança (Manuel) é símbolo de esperança para o grupo e também para a humanidade. Trata-se de um ser que, após conhecer a verdade, através do livro a ele dedicado, será capaz de desenvolver a criticidade e isso, supostamente, o tornará uma pessoa melhor, como é possível observar no trecho seguinte:

Como para que Manuel aprenda a defender-se já de pequeno contra a lida publicitária que facilita outras lidas telecomandadas, etcétera, e estão em que se o recorte se cola ou não se cola quando Patricio tira outro papel e o passa para Susana com uma piscada para aquele de quem lhe falei. (...) Manuel o agradecerá algum dia, pode ter certeza. (CORTÁZAR, 1973, p. 349)

A ideia proposta na ação de inventar um livro para Manuel e, através desta criação,

conseguir revolucionar o próprio mundo corresponde à crença de que a literatura é um dos caminhos que viabilizam uma revolução para além dos livros; uma transformação na humanidade. Por isso, nos escritos, não raro localizamos elementos que se apresentam como questionamentos existenciais e denúncias sociais. (MORELLIANAS, 2010)

As notícias selecionadas pelo grupo visam nortear o ponto de vista do bebê, para que, no futuro, ele seja capaz de questionar o sistema vigente, a informação como lhe é oferecida e até mesmo a própria realidade. Dessa forma, “(...) estende-se às possibilidades de se reescrever a história e reconstruir seres humanos. Todas as revoluções sociais (...) visam descentralizar ou desconstruir as estruturas dominantes, os significados e os valores canonizados”. (MOREIRA, 2017, p. 57)

É possível conceber que o “livro” feito para o personagem Manuel é feito antes para o próprio leitor, pois é para este último que o autor preparou o texto e é a ele que deseja auxiliar no processo de construção da criticidade. Pode-se dizer que o grupo cria um manual para auxiliar o “novo” homem, aquele que terá a seu favor o futuro e, com isso, novas e infinitas possibilidades de escolhas, mas que, ainda assim, se manterá conectado à realidade vivenciada pelos seus antepassados, através do registro e da perpetuação da memória coletiva, capaz de reavivar feridas na história da América Latina.

Tal aspecto da narrativa cortazariana já havia sido experimentado em *O jogo da amarelinha*, no capítulo 79, ao propor que a literatura deveria defender-se, ser usada como revolver. Cortázar desejava compartilhar com seu leitor a experiência por ele vivenciada enquanto lia as notícias de segunda/quinta. O autor sugere que a literatura “é uma ponte viva de homem para homem” e que a “narrativa atue como coagulante de vivências” (1964, p. 450).

A singularidade contida no gesto simbólico de separar notícias sobre a América Latina fundamenta-se em um dos compromissos do autor, revelado na entrevista (1980) *Topografia de una mirada*, a saber: para além da escrita há uma conduta política, com a qual ele já não estava apenas “comprometido”, mas “casado”, por assim dizer. Para Cortázar (1963, p. 450), “ações, denúncias, ataques ou qualquer tentativa de derrubar o sistema (sinistro) que alienam, destroem e exploram a América Latina” é o verdadeiro compromisso.

Retornando a *O livro de Manuel* (1973), o autor compartilha as notícias para que, enquanto as lê de fora, os personagens o fazem no livro, e nós, leitores, possamos estar *simultaneizados* com os fatos, isto é, “participando da própria experiência” (CORTÁZAR,

1963, p. 450). A revolução proposta na obra se dá por dois vieses.: o primeiro refere-se à sua forma, a qual se constitui através de um gênero híbrido, composto por comentários, recortes de jornais, reflexões individuais e coletivas dentro de um romance.

O segundo, pela tentativa de apontar um novo caminho para a América Latina, como podemos observar a seguir: “durante anos escrevi textos vinculados a problemas latino-americanos, romances e relatos em que esses problemas estavam ausentes (...) hoje e aqui as águas se juntaram” (CORTÁZAR, 1973, p. 7). Cortázar acredita ser o socialismo uma possível solução para o continente, como se pode confirmar em:

Mais que nunca acredito que a luta em prol do socialismo latino-americano deve enfrentar o horror cotidiano com a única atitude que um dia lhe dará a vitória: cuidando preciosamente, zelosamente, da capacidade de viver tal como a queremos para esse futuro, como tudo o que supõe de amor, de brincadeira e de alegria. (CORTÁZAR, 1973, p. 8)

Conforme afirma Marilena Chauí (2007), a figura do intelectual surge na e pela ultrapassagem da dualidade considerada entre cultura “pura” e engajamento. Ainda, para ela,

(...) os intelectuais oscilam entre o recolhimento e o engajamento, o silêncio e a intervenção pública, oscilação que decorre das circunstâncias nas quais a demanda de autonomia racional é respeitada ou ameaçada pelos poderes instituídos. (CHAUÍ, 2007, p. 1-2)

A retratação através de protesto pela dignidade é o centro do romance no qual, mais uma vez, o personagem Andrés Fava traz consigo traços ficcionalizados de Cortázar, pois compartilha dados biográficos com o autor. Assim, como o intelectual Andrés de 1950 acreditava que as palavras precisavam ser ressignificadas, o militante Andrés de 1973 inventa palavras durante toda sua fala, recorrendo ao neologismo de forma natural, por exemplo, a palavra “emplope” (CORTAZAR, 1984, p. 33) para atribuir o mesmo significado do vocábulo “aborrecer”. Com isso, torna-se louvável a fala de Bertolt Brecht ao colocar a figura do intelectual diante de uma exigência fundamental: “(...) não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1996, p. 127).

Andrés, que, durante o enredo, une-se à *Joda*, é escritor e está ocupado na escrita de seu próprio livro; entretanto, participa da confecção da cartilha para Manuel. Ele cuida, alimenta, troca, banha e compreende até a fala do bebê. Zelando também pela integridade emocional do pequeno, Andrés relata, no final do romance, que, se aproveitando de alguns

descuidos da mãe da criança, colocou “uma quantidade de desenhos divertidos e notícias muito pouco sérias” (CORTÁZAR, 1984, p. 427). A relação entre os dois é observada pelo grupo com admiração, devido às diversas brincadeiras, cuidados, anseios, ensinamentos que proporcionam grande satisfação para ambos.

É possível observar que a revolução almejada por Cortázar alcança o corpo do texto, a partir de uma escrita experimental, ou seja, de uma estrutura narrativa apresentada em capítulos independentes, da inclusão de notícias jornalísticas, como uma colagem. “Há um tempo considerável, se deve ao romance o desejo ou a insatisfação das pessoas com as vidas que possuem e, assim, buscam por algo novo – seja isso a vida em outra cidade, um novo amor ou a revolução”. (CULLER, 1999, p. 45)

No conteúdo do livro, Cortázar compartilha a realidade enfrentada pela América Latina na década de 1970 com os personagens, levando acontecimentos reais para a ficção, que, por conseguinte, retorna à realidade através do leitor. Deste modo, o leitor é confrontado com o *entrelugar* onde se mesclam e difundem ficção e realidade.

Nas próximas seções, trataremos sobre as distintas faces de Cortázar. Compreendendo que não podemos dissociar o contexto político, no continente (sul) americano, a ascensão e o boom a literatura latino-americana, do sujeito Cortázar – escritor múltiplo, O professor; O escritor; O tradutor e O crítico, que se encarregou de fragmentar a multiplicidade do intelectual.

3.1 O PROFESSOR

(...) a produção intelectual exige de cada um/a de nós, pela pretensa ‘natureza científica das abordagens’ uma definição de campos de pensamento e de escolha de enfoques. (RAMALHO, 2008, p. 17)

A articulação entre escrita e experiência (de vida) é pertinente e necessária, pois sem o sujeito que vive e passa pela experiência “(...) não haveria o que escrever, e sem a escrita a experiência não faria sentido”. (KEHL, 2001, p. 79)

A primeira relação abordada neste capítulo será entre o ficcionista e o professor. Afinal, como sua formação em Letras (1935) e a sua atuação pedagógica contribuíram para sua produção ficcional? Investigar sua formação educativa é um trabalho biobibliográfico;

faremos, então, um breve retorno aos pontos mais significativos de sua vida enquanto discente e docente para tentar decifrar o educador através das pistas deixadas no seu texto literário.

Ainda adolescente, aos quatorze anos, Cortázar ingressou na Escola Normal para Professores Mariano Acosta, habilitando-se para o magistério e atuando posteriormente nesta mesma instituição. Aos vinte e um anos, em 1935, formou-se como Professor de Letras e iniciou seus estudos na Faculdade de Filosofia e Letras, que não conseguiu concluir devido à necessidade de trabalhar para ajudar a mãe, que fora deixada pelo seu pai anos antes. Embora não tendo terminado o curso universitário, em 1944, aos trinta anos, foi, ironicamente, convidado à cátedra de Literatura Francesa na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, na Argentina.

Sobre a curta experiência como professor universitário, Cortázar comentou em entrevista à TV que seu trabalho foi desenvolvido em condições de “solidão bastante negativas e bastante penosas”, por atuar como docente em cidades do interior onde a “vida intelectual era igual à zero”. A solidão se deve a não ter com quem partilhar suas descobertas e inquietações, entretanto serviu para imergir-se em distintas leituras. Contudo, o intelectual reconheceu sentir-se estimulado pela oportunidade de poder ministrar cursos de Literatura Francesa a seu modo, ainda que se sentisse no mesmo nível de seus alunos.

A atuação docente de Cortázar iniciou-se no ano de 1944 e, aparentemente, ele havia conquistado o lugar almejado durante muito tempo, mas, no ano seguinte, em 1945, o militar Juan Domingo Perón venceu as eleições presidenciais em 1946, assim, o professor universitário renunciou ao seu posto e anos depois se foi da Argentina definitivamente. Na carta intitulada *Esencia y misión del maestro*, Cortázar (2009, tradução minha) afirma que ser professor significa:

[...] construir, no espírito e na inteligência da criança, o panorama cultural necessário para capacitar seu ser no nível social contemporâneo e, ao mesmo tempo, estimular tudo o que, na alma infantil exista de belo, de bom, de aspiração à total realização. Portanto, dupla tarefa: a de instruir/ educar e a de dar asas aos anseios que existem, ainda que embrionários, em toda a consciência nascente. O mestre estende-se para inteligência, para o espírito e, finalmente, para a essência moral que repousa no ser humano. 15

¹⁵ “[...]significa construir, en el espíritu y la inteligencia del niño, el panorama cultural necesario para capacitar su ser en el nivel social contemporáneo y, a la vez, estimular todo lo que en el alma infantil haya de bello, de bueno, de aspiración a la total realización. Doble tarea, pues: la de instruir, educar, y la de dar alas a los anhelos que existen, embrionarios, en toda conciencia naciente. El maestro se tiende hacia la inteligencia, hacia el

No ambiente pedagógico se entrecruzam o ato de escrever e a figura do escritor. Walter Benjamin (1996, p. 132), em seu texto *O autor como produtor*, enquadra a tendência da escrita como sendo algo necessário para organizar funcionalmente uma obra, um escrito. Trata-se de algo de caráter prescritivo e didático por parte do autor, no qual o contexto de ensino e escrita podem se fundir; ou seja, “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”. Em certa medida, a escrita por si, já é (ou deveria ser) uma atuação pedagógica. Afinal, quem escreve visa compartilhar, convencer, ensinar, propagar uma ideia... Enquanto do outro lado da ponte, o leitor encontra no (bom) livro, pelo menos, algum ensinamento.

Nosso repertório enquanto leitores é formado por uma série de textos que, alimentam/auxiliam a formação intelectual. Assim sendo, o autor escreve e, através da leitura, aprendemos. Benjamin aponta para o distanciamento entre o autor, aquele que produz e inspira outros produtores com seu engajamento, e os escritores rotineiros que, por sua vez, mantêm-se apenas como um mecanismo de reprodução.

A distinção entre perfis de “escritores” feita por Benjamin ainda se relaciona com o pensamento cortazariano que separa os autores em dois grupos: vocacionais e “aproveitadores”. Em sua *Obra crítica* (1998), especificamente no texto “*Vocação e Recurso*”, Cortázar aponta que o autor vocacional é comprometido com a língua, valoriza-a por oferecer-lhe um instrumento capaz de atravessar a ponte autor-texto-leitor através de uma expressão eficaz. Tal postura valora o “fundo e a forma”, ou seja, o conteúdo e a estética do texto, entendendo sua relação como uma suplementação.

Em contrapartida, existe um grupo de pessoas que escreve, e envereda pelo caminho literário, contudo não possui vocação para tal, e ainda assim, permanece neste por conveniência. Esses “escritores” visam apenas sua autossatisfação, para tanto, a manutenção do ego. Enquanto os escritores vocacionais levantam a bandeira, buscam inspirar, o outro grupo permanece “à margem de qualquer realização estética”. Afinal, estes escritores passeiam pelo mundo literário, mas não o adentraram, não o integram e, por isto, tampouco se comprometem ou respeitam a literatura.

A trajetória literária e o fazer literário “(...) pode ser tanto uma questão daquilo que as

peças fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as peças” (EAGLETON, 2003, p. 9). Julio Cortázar transmitiu seu legado, fazendo um cruzamento entre suas múltiplas maneiras de consolidar seus trabalhos, a cada obra, diante dos seus sucessores.

Christina Ramalho (2008, p. 19) afirma a relevância da irreverência empregada pelo escritor Fernando Pessoa para pensar a possibilidade do “ser múltiplo” e suas variações de identidade em sociedade. Fernando António Nogueira Pessoa foi um poeta, dramaturgo, filósofo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. Para além das variadas funções exercidas em vida, suas obras eram dotadas de heterogeneidade pela apresentação das suas mais diversas faces, dos seus heterônimos, nomes de indivíduos fictícios, dotados de personalidade, responsáveis por delimitar cada fase e temática literária dos seus escritos. Assim, admite-se que:

(...) [Fernando] Pessoa, com seu fantástico projeto, negou, intencionalmente ou não (...), a morte do sujeito. Ao contrário, afirmou sua multiplicidade. Vários em um e uma produção real, de impecável arquitetura criativa, formam uma das mais importantes heranças que a literatura deixou para que o ser humano pensasse a si próprio e impusesse ao mundo sua forma camaleônica de ser. (RAMALHO, 2008, p. 19)

É possível acentuar que as conjecturas da professora e pesquisadora Christina Ramalho (2007, p. 416 apud RAMALHO, 2008, p. 22) acerca da multiplicidade do poeta Fernando Pessoa, poderiam ser aplicadas, por se conectarem com o projeto intelectual de Julio Cortázar. Para ela, é presumível “pensar que o indivíduo não mais existe (se é que existiu de fato) como unidade conceitual fixa, psíquica ou cultural, pois é múltiplo em si mesmo, vários em um, potência de ser e de não-ser que se realizam a partir das igualmente múltiplas e fracionadas experiências.”

A temática da identidade múltipla a ser assumida por um indivíduo ultrapassa as fronteiras do literário; para além de resultar em distintos estilos de escrita em nível de enredo, possibilitar que o leitor identifique diferentes fins numa escrita engajada, como a de Cortázar. Toda escolha é um ato político e ao leitor crítico parece que a vida de Cortázar é atravessada por escolhas politizadas, bem como sua obra e docência.

Embora tenha passado o restante de sua vida na Europa, continuou escrevendo em Língua Espanhola, e, sendo a palavra a “arma” do autor, o próprio definiu, nas suas aulas de literatura na Universidade Berkley, que a forma direta dos escritores é a palavra, e em seu

caso, a palavra é apresentada por meio a língua espanhola (CORTÁZAR, 1980). A escolha pelo idioma materno revela que os laços com a Argentina não haviam sido desfeitos, conforme destaca Charlles Campos para a revista online *Sul 21*:

(...) Cortázar seria o autor contracultural por excelência da América Latina, no que teve de repúdio à cultura estabelecida, de negação ao apego à euforia da linha reta das academias, das limitações impostas pela natureza a que o criador seja escravo de sua estética pessoal. (CAMPOS, 2011)

Além da língua com variação portenha (específica do local onde fora criado), sua obra sempre gira em torno de personagens latinos e questões inerentes ao seu continente. Cortázar “(...) não se limitou a ser um simples escritor, mas todos os seus experimentos em outras áreas de expressão convergiam inadvertidamente para a escrita” (CAMPOS, 2011). O seu perfil intelectual possibilitou a presença de vários segmentos epistemológicos refletidos na sua carreira, sobretudo, literária, em que se encontram suas mais diversas maneiras de produzir elementos de cultura.

O “entrelugar, portanto, é acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos” (RIBEIRO, 2015, p. 167). Sobre essa perspectiva do *entrelugar*, do perfil híbrido para o escritor:

Esses “entrelugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 19-20 apud RAMALHO, 2008, p. 22)

3.2 O ESCRITOR

Postumamente, a partir do ano 1986, começaram a serem publicadas novas produções de Cortázar, dentre estas, a transcrição de um curso de literatura por ele ministrado na Universidade de Berkeley, na Califórnia, em 1980. As aulas que compõem o livro se apresentam de forma dinâmica, tendo sido construídas com os alunos. Se, enquanto escritor, Cortázar solicita ao seu leitor que participe da história, o imaginário construído pelos leitores quanto a sua docência pode ser confirmado ao encontrar um professor que se articula a partir das necessidades do alunado. A fala de Cortázar está intimamente perto de sua escrita: coerente, pedagógica e original.

É possível conhecer a atuação docente de Julio Cortázar através do livro *Aulas de Literatura: Berkeley* (1980). Neste ano, Cortázar foi professor visitante na Universidade de Berkeley, na Califórnia, Estados Unidos. O autor ministrou um curso de Literatura, e, além de ensinar, pôde esclarecer eventuais dúvidas dos estudantes a respeito das próprias narrativas, utilizando-as como exemplos nas diversas aulas. Cortázar conduziu seu curso de Literatura em Berkeley, não mais como escritor e sim como professor; os participantes, antes seus leitores, passaram a assumir um novo papel: tornaram-se seus alunos.

O livro de 1980 está dividido em oito lições, sendo a primeira intitulada *Os caminhos de um escritor*, na qual ele descreve as etapas passadas, como: estética, metafísica e histórica. Na primeira aula, ele assumiu que sempre apresentou a importância da literatura “como uma das muitas formas de participar dos processos históricos que concernem a cada um em seu país”. (CORTÁZAR, 1980, p. 23) Na sua sétima aula, “De *O jogo da amarelinha*, *O livro de Manuel e Fantomas contra los vampiros multinacionales*”, o autor aprofundou seu engajamento pela autonomia da linguagem, uma vez que, numa aula de Literatura pode fazê-lo através de um discurso direto e livre de metáforas. O autor também declarou que revolucionar é um ato “necessário em todos os campos de atuação”, como explicita o fragmento a seguir:

Fazendo as revoluções, há que fazê-las em todos os planos (...) há que fazê-las, sim, nos fatos, na realidade exterior; mas também há que fazê-las na estrutura mental das pessoas que vão viver essa revolução e que vão aproveitá-la. Se nos descuidamos, a linguagem é uma das gaiolas mais terríveis que estão sempre nos esperando. (CORTÁZAR, 1980, p. 237-238)

Ao referir-se às pessoas que viverão a revolução, o autor revelou outra de suas pautas no que tange às críticas políticas: o leitor que ele classifica como “passivo” ou “cúmplice”. A renovação da linguagem em sua produção literária é uma maneira de alcançar seu leitor, “destinatário que está do outro lado da ponte” (CORTÁZAR, 1980, p. 239). Declarou ainda que sua intenção com a escrita de *O jogo da amarelinha* (1962) foi eliminar toda passividade na leitura, colocando o leitor numa intervenção contínua. A forma de inserir o leitor no processo de participação ativa e continuada caracteriza-se como uma ação pedagógica iniciada em 1950, ao publicar o *Diário de Andrés Fava*, até *O livro de Manuel*, em 1973.

O docente Julio Cortázar reivindica a coparticipação do grupo discente na construção de suas aulas e dos saberes acadêmicos. No início do curso o argentino afirmou não haver uma programação para os encontros em sala, estes seriam conduzidos conforme os gostos e as

necessidades do alunado – característica singular de um professor crítico: pensar no que é necessário à formação do discente e mais, naquilo que mantém aceso o interesse dos alunos.

No curso que o professor Cortázar ministrou nos Estados Unidos, entre outubro e novembro de 1980, os alunos puderam interagir com total liberdade. O livro, que se trata de uma transcrição dos áudios de suas aulas, revela um novo Cortázar: o leitor. Nas classes são discutidas suas leituras, conjecturas e hipóteses acerca de cânones da literatura universal. O Cortázar de Berkeley é professor e escritor, mas é, sobretudo, um leitor, e conduz a atuação docente em consonância com as reflexões sobre suas leituras.

Em busca de vestígios deixados pelo professor Cortázar em sua produção ficcional, tomaremos como estudo de caso o romance *Diário de Andrés Fava* (1950). Nesta obra, temos como narrador e único personagem Andrés Fava – que é também protagonista de outras duas ficções de Cortázar: *O exame final* (1986) e *O livro de Manuel* (1973).

O exame final (1986), embora tenha sido publicado postumamente, foi escrito em 1950, ano em que também foi escrito o *Diário de Andrés Fava*, um dos protagonistas da trama. A narrativa se passa em Buenos Aires e tem como personagens um grupo de cinco amigos. Do título, podemos realizar três inferências: um exame acadêmico que alguns personagens irão prestar em alguns dias; o exame/diagnóstico da Argentina como sociedade e do seu governo, liderado então por Juan Domingo Perón, e um tipo de “autoexame” capaz de fomentar o autoconhecimento do sujeito em relação ao seu local.

O enredo se forma a partir de uma névoa que está no “ar” da capital argentina, fazendo com que todos sejam obrigados a respirá-la. Já utilizando como viés literário o realismo mágico, a obra enuncia reflexões pertinentes à trajetória do escritor, como, por exemplo, a crítica ao contexto político e à forma como os grandes líderes conduzem sua atuação, dominando a consciência crítica do seu povo. A obra consiste na organização de conversas entre amigos, articuladas pelo autor e compiladas numa narrativa de cunho filosófico e político.

É possível que ambos os livros, *O exame final* e *Diário de Andrés Fava*, tenham sido escritos simultaneamente, como forma de suplementação e para registrar as impressões do protagonista Andrés Fava que, na década de 1950, já conjugava engajamentos do seu homônimo apresentado em 1973. Talvez as três obras elucidem e permitam traçar um perfil biográfico de Andrés Fava relacionado com o próprio autor que, ademais das fases filosófica, do compromisso com a literatura, reforçou suas alianças e a sua prática enquanto docente e

escritor, sobretudo no final de sua obra e vida.

O “diário” do personagem traz reflexões de um homem portenho, professor de Letras, além da angústia de quem escreve e acredita na impossibilidade da linguagem expressar plenamente o que se pretende. O narrador é um intelectual e analisa questões morais, filosóficas, éticas, estéticas e literárias, estas seriam, para o seu leitor “cúmplice”, naturalmente, indagações do próprio escritor. Para Andrés (1950, p.65), o diário é a jaula dos monstros, por conter tudo que habita no íntimo de quem o escreve.

Vale ressaltar que o diário como jaula dos monstros pode ser uma metáfora para “cárcere dos romances”, afinal a analogia de monstro – romance está presente na sua obra crítica. Para Cortázar (1998, p. 143), o estilo romanesco incide no duplo comprometimento do romancista: o científico e o poético, isso indica que “não existe linguagem romanesca pura, posto que não existe romance puro.” Ao postular a “impureza” do romance, o autor refere-se ao gênero como um “monstro”. Tal signo é utilizado para defender que no romance cabe “tudo”. Uma vez que o monstro engole outros seres para constituir a si mesmo, o romance é o gênero que engloba em si outros gêneros: “um desses monstros que o homem aceita, alenta, mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico”.

Além disto, ao tomar o signo “diário” soa dificultoso dissociá-lo de uma escrita autobiográfica, pois, em geral, trata-se de um caderno em que uma pessoa escreve seu cotidiano, suas vivências, seus pensamentos. E, no caso em questão, diversos acontecimentos coincidem com a vida do próprio Cortázar, por exemplo, quando o narrador declara ter nascido no mesmo dia e local que o autor: “Nasci no primeiro mês da Primeira Guerra, numa cidade ocupada pelas forças Von Kluck”. (CORTÁZAR, 1950, p. 46)

Para o professor pesquisador Evando Nascimento (2008, p. 159), o diário é o “gênero dos gêneros” por caber em si todos os gêneros textuais. Um espaço onde se pode dizer todas as verdades inconfessáveis. E assim, através de Andrés, o autor critica seus distintos ofícios: o de professor, o de crítico, o de escritor. Cortázar (1950, p. 37) refere-se ao seu fazer literário como “máquina” que almeja uma criação magnífica, sem possibilidade do erro, a perfeita realização de uma vontade e sua projeção até sua prática. A multiplicidade do gênero diário permite-nos alocar, além da obra de 1950 –*Diário de Andrés Fava*, o romance de 1973 –*O livro de Manuel*.

Em 1947, foi publicado o *Diário de Anne Frank*, relatada rotina de uma jovem judia durante o regime nazista, que registra o dia a dia de sua família naquele período histórico.

Anne foi morta, mas as suas impressões, ficaram registradas em anotações e alimentam estudos sobre o tema. Os escritos da jovem alemã permitem ao leitor conhecer um outro lado da historiografia, através do lugar de fala de vozes que, durante o regime e no decorrer da história, foram silenciadas. O diário da jovem configura-se, portanto, como um material biográfico, literário e histórico de valor inestimável.

Em consonância com essa obra, podemos inferir que a escrita da cartilha para Manuel comporta-se como um diário, pois registra acontecimentos históricos de um determinado período, visando compartilhar o cotidiano de horror vivido pelos opositores das ditaduras, mas, sobretudo, eternizados pelos integrantes da *Joda*, que buscavam resguardar a memória para não esquecer as violências vivenciadas na América Latina, durante os regimes ditatoriais. Assim, enquanto Cortázar narra o dia a dia do grupo, escreve um diário para o leitor; enquanto o grupo escreve o livro para Manuel, registra um diário para o bebê.

A pluralidade da obra, que cita inclusive as leituras preferidas de Julio Cortázar, como Eliot, Mallarmé, Gide, Blake, Borges, Sartre, Marx, Malraux e Valéry, retrata a relação do autor como leitor, ou melhor, do autor-leitor. Neste espaço híbrido, o narrador reflete acerca de suas leituras e revela que a sua felicidade é estar diante do seu “caderno”. Segundo Evando Nascimento (2011), seus gostos enquanto leitor, contribuem para a formação do escritor, afinal:

(...) a única biografia que de fato importava era a literária, composta por pedaços de textos que, juntos, consignavam a história intelectual privada de cada escritor. Mas essa biografia se achava inscrita e disponível antes de tudo no tecido de sua obra, entretecida com os múltiplos fios da cultura, exigindo uma abordagem transdisciplinar. (NASCIMENTO, 2011, p. 03)

Em conformidade com as reflexões do também intelectual múltiplo Evando Nascimento (2011) ao formular a concepção de “autor como leitor”, pode-se considerar que o entrecruzamento das leituras e da escrita de Cortázar, constitui sua biografia, de fato, literária, e permite ao seu leitor acessar passagens da sua vida através de elementos extraliterários. A obra do autor, também leitor, está escrita numa tessitura formada por múltiplos fios culturais.

Podemos confirmar tal afirmação ao retornar à instituição que o graduou como professor normal de Letras (Escuela Normal para profesores Mariano A Costa). No ano de 1982 foi publicado o conto *La escuela de noche*, no qual acontecimentos “macabros” são relatados através de um narrador adolescente, aluno do curso de professorado em Letras. A narrativa apresenta dois amigos que tinham um plano simples e bem pensado de entrar na

escola à noite, especificamente, num sábado, pois se algo saísse errado, ainda teriam o domingo para consertar. A dupla desejava descobrir se naquele local havia mais do que “esqueletos quebrados e mapas velhos”.

Um ou dois amigos professores (o de música que nos contava histórias verdes, ou o de sistema nervoso que se encarregava da idiotice de ensinar isso em um professorado de letras) nos disse que o Coxo não era apenas um solteirão convicto e confesso, mas ele enaltecia uma misoginia agressiva, razão pela qual na escola não havia uma única professora (CORTÁZAR, 1982, tradução minha).¹⁶

No decorrer do conto, nota-se que os signos “escola” e “professor” são negativos. A instituição, que é ironicamente apelidada de “escola anormal”, constitui um símbolo da ineficácia do ensino público para o desenvolvimento da criticidade, além de fomentar mecanismos de deformação de sujeitos em vez de promover a sua formação. Os alunos do conto estavam se formando para o magistério, no entanto, para fazer parte do grupo precisavam se submeter a situações de abusos e de humilhação. Após a leitura do conto “Escola à noite”, é possível supor que, ao participar de uma instituição pública, o educador passa a reproduzir a ideologia dominante, e ainda que não se sinta representado por ela, contamina-se pelo sistema vigente e transforma seus alunos em reprodutores de tais discursos.

Cortázar¹⁷ afirma que seu conto foi escrito em 1935, quando cursava o primeiro ano de magistério. O contexto político-social é a posse do general Augustín Justo, e uma eleição com indícios de fraude, Uriburu sofreu o golpe e muitos argentinos aplaudiram a libertação do país. Neste período, os professores da escola Normal tentavam colocar os alunos em associações e brigadas que acompanhavam Justo. Para ele, existia uma tentativa sistemática de deformar “as mentalidades dos alunos para encaminhá-los a um terreno de conservadorismo, de nacionalismo, de defesa dos valores pátrios. Em uma palavra (*sic*): fabricação de pequenos fascistas”. E é isso que a “escuela de noche” nos mostra, isto é, o conto captura o clima da própria escola.

Em conformidade com o conto cortazariano, divulgado em 1982, faz-se necessário um

¹⁶ “Uno o dos profesores amigos (el de música, que nos contaba cuentos verdes, el de sistema nervioso que se daba cuenta de la idiotez de enseñar eso en un profesorado en letras) nos habían dicho que el Rengo no solamente era un solterón convicto y confeso, sino que enarbolaba una misoginia agresiva, razón por la cual en la escuela no habíamos ni una sola profesora.” (CORTÁZAR, 1982)

¹⁷Documentário *Memoria Iluminada* (2014).

retorno ao contexto da atuação pedagógica de Cortázar. Os anos na escola Normal Mariano Acosta deram-lhe o título de professor em Letras, o que, naquela época, significava ensinar qualquer coisa. Entretanto, Cortázar não tinha nenhum diploma universitário. Na Argentina, a educação religiosa incorporou o currículo entre 1943 e 1954, quando houve uma crise entre o estado e a igreja católica.

Entre os anos de 1946 e 1955, os conteúdos textuais experimentaram uma mudança ideológica forte, uma vez que a educação pública foi ambiente para a propagação dos ideais peronistas. Mais especificamente, após 1949, o governo liderado por Juan Domingo quis impor sua doutrina no ensino, através de adoração da sua própria figura e de sua esposa, Eva Perón.

Títulos como *Justicialismo* (1953), *Tiempos Nuevos* (1954), *Privilegiados* (1953), *Evita* (1953), *Pueblo Feliz* (1954) e *Patria Justa* (1955) foram algumas das obras impostas pelo Ministério da Educação argentino e visavam o doutrinamento em prol do governo. Tais materiais didáticos eram obrigatórios a partir desse período, incluíam-se ainda ilustrações, textos e informações sobre o casal, promoviam o Estado através da exaltação das imagens do casal presidencial e de outras figuras que integravam o governo de Perón.

Cabe destacar que a publicação de *La razón de mi vida*, em português “A razão da minha vida”, uma autobiografia de Eva Perón, era uma leitura obrigatória. Após a morte da primeira-dama, o Ministério da Educação da Argentina ainda publicou e incluiu o livro *Evita*, no qual ela era apresentada como “chefe espiritual da nação” argentina e seu esposo como “o libertador da república”, adotando-o para as séries iniciais do ensino obrigatório.

Antes de demonstrar a ação prática do governo na Educação, é preciso atentar-se ao que foi dito por Pierre Bourdieu (2007). Em *Escritos de Educação*, o sociólogo aponta para a manutenção e perpetuação do *status quo* da elite através de intervenções no campo educacional. Ao abordar o conceito de capital cultural, ele contraria os especialistas que ainda veem na Educação condições de transformação social. Sua contribuição pode ajudar-nos no entendimento do contexto político e educacional da Argentina de Perón: “É provavelmente por um efeito de inércia cultural que continuamos tomando o sistema escolar como um fator de mobilidade social, segundo a ideologia da ‘escola libertadora’, quando, ao contrário, tudo tende a mostrar que ele é um dos fatores mais eficazes de conservação social” (BORDIEU, 2007, p. 41)

Bourdieu desenvolve toda a sua análise a partir da noção de capital cultural e

demonstra o desequilíbrio entre classes, observado nos anos iniciais de formação das crianças em instituições escolares e que se estende aos âmbitos universitários. Em síntese, as práticas pedagógicas instituem formas de exclusão e, por outro lado, a continuidade de determinados grupos em detrimento de outros. Estado, escola e família atuam, muitas vezes, em conformidade para isso.

Podemos inferir que a via utilizada para ensinar as crianças na Argentina peronista visava à manutenção da boa figura da família presidencial, reforçando a adoração de sua imagem, visto que eram usados como modelos em texto e frases como “um lutador maravilhoso” ou “Eva e Perón se amam”, por exemplo.

Vejamos duas ilustrações no livro *Evita* (1953):

Figura 1 – Crianças rezando por Eva Perón



Fonte: *Evita: el libro de primer grado*

Na figura 1, se lê, em português: “Mãe me ensinou a rezar. Nas minhas orações, nunca esqueço de Eva Perón, nossa Mãe Espiritual”.

Figura 2 – Utilização do nome “Perón” e de sua figura no processo de alfabetização



Fonte: *Evita*: el libro de primer grado completo.

A figura 2 integra o processo de aquisição da língua, no momento de alfabetização das crianças. Percebe-se um processo de separação silábica, soletração e destaque das consoantes, utilizando-se o nome “Perón” como exemplo, seguido de frases construídas com o auxílio do substantivo próprio. Em português, temos: “Sara e seu esposo aplaudem Perón. São peronistas. Votaram em Perón”.

As duas imagens anteriores permitem acessar as múltiplas maneiras como a Educação cumpre o papel de reprodução do poder social: um trabalho pedagógico que se insere no *habitus*. A exaltação de uma determinada religião e a estreita vinculação com o líder da nação torna esse processo visível. Assim, como dito por Bourdieu (2007, p. 59), “o sistema escolar pode, por sua lógica própria, servir à perpetuação dos privilégios culturais sem que os privilegiados tenham de se servir dele”. No nosso caso, os privilegiados atuaram e com força no sistema educacional, como visto no governo Perón.

Alberto Tosi Rodrigues, ao examinar as contribuições de Pierre Bourdieu sobre Educação, afirma o seguinte: “Assim, todo sistema de ensino institucionalizado visa em alguma medida realizar de modo organizado e sistemático a inculcação dos valores dominantes e reproduzir as condições de dominação social que estão por trás de sua ação pedagógica” (2011, p. 74). As evidências de atuação consciente sobre a Educação são muitas.

Uma delas se aplica às revisões constantes dos materiais didáticos e na existência de manual específico destinado aos docentes.

O governo peronista adentrou no sistema educativo por todos os níveis. Ademais, tinha um interesse particular nas escolas de formação pedagógica, ou seja, nas “Escuelas Normales”, onde se formavam uma nova geração de professores, e foi justamente neste espaço que incorporaram o material de “doutrina nacional”, com componentes curriculares relacionados à mensagem de Perón.

Além dos livros supracitados, cabe ressaltar que o material didático precisaria ser aprovado pelo Ministério da Educação e em consonância com o “Estatuto Profesional del Docente Argentino del General Perón”, com ideias que estavam em voga desde 1949, mas publicado em 14 de setembro de 1954. O manual dos professores visava estabelecer os honorários, direitos e deveres dos professores. Isto posto, é presumível o incômodo gerado em Cortázar, uma vez que o decreto impõe ao docente a incumbência de formar a consciência patriótica com base na doutrina peronista.

Dentre as obrigações, destaca-se a presente no artigo 4º, parágrafo 1º:

Formar em seus alunos uma consciência patriótica que respeite à Constituição e à Lei; sobre a base da “Doutrina Nacional Peronista, que tem como finalidade suprema alcançar a felicidade do povo e a grandeza da Nação, mediante a justiça social, a independência econômica e a soberania política, harmonizando os valores materiais com os espirituais e os direitos do indivíduo com os direitos da sociedade”.¹⁸

Cortázar sobre o contexto de realidade e o que ela pode significar, de forma tão particular, afirma: “a realidade existe ou não existe, em todo caso é incompreensível na sua essência, assim como as essências são incompreensíveis na realidade (...)” (1973, p. 12). Essa noção de real variável e subjetiva não o isenta de uma dimensão fictícia ou imaginária dos fatos, pois “(...) qualquer tentativa de *descrever* os acontecimentos (mesmo enquanto estão ocorrendo) deve levar em conta diferentes formas de imaginação”. (HUNT, 2001, p. 136-137, grifo nosso)

¹⁸ “Formar en sus alumnos una conciencia patriótica de respeto a la Constitución y a la Ley; sobre la base de la ‘Doctrina Nacional Peronista, que tiene como finalidad suprema alcanzar la felicidad del pueblo y la grandeza de la Nación, mediante la justicia social, la independencia económica y la soberanía política, armonizando los valores materiales con los espirituales y los derechos del individuo con los derechos de la sociedad’”.

Pode-se localizar, na contracapa de *O livro de Manuel*, o resumo da temática de denúncia que permeia a obra e outras similares da carreira do escritor. “Cortázar faz aqui a síntese de seu ideário político e estético, como incansável militante da defesa dos direitos humanos”. Para além da palavra, esse processo desvela “(...) a presença de uma personalidade (...)”. (MUKAROVSKY, 2006, p. 285)

No início da obra, o escritor explicita como se dá o processo da escrita-vida para, também, aquele que vive o enredo, operação que muitas vezes se funde, se confunde, ou melhor, coincide com o ofício do escrevente, ao dizer que:

Esse homem sonha algo que sonhei tal e qual nos dias em que começava a escrever e, como tantas vezes no meu incompreensível ofício de escritor, só muito depois percebi que o sonho era também parte do livro e que continha o código dessa convergência de atividades até então díspares. (CORTÁZAR, 1973, p. 7)

A literatura se refere a tudo; não se separa da política, da religião ou da moral. Trata-se do veredito e da visão humana acerca de todas as coisas (TORODOV, 2010, p. 60). No caso de Cortázar, trata-se do modo como o escritor enxergava a vida em sociedade, entre tomar partido e escolher um lado; de como criticava a materialidade dos livros, quanto à sua necessidade de revisões; bem como, da maneira como refletia sobre as posturas dos indivíduos no meio social: “E os livros, esses fósseis necessitados de uma implacável gerontologia, e esses ideólogos de esquerda emperrados em um ideal pouco menos que monástico de vida privada e pública, e os de direita incomovíveis em seu desprezo por milhões de despossuídos e alienados?”. (CORTÁZAR, 1973, p. 26)

No trecho citado logo abaixo, veremos Marcos chamar a atenção para uma realidade muito pior do que estar num emprego que exigia muito do corpo, e explicitar as precárias oportunidades de que dispunham aqueles amigos, sobretudo Lonstein. De forma análoga, mostrava que coisas piores poderiam acometer os corpos de outras pessoas, em situação de maior gravidade, no panorama político, étnico, de gênero ou social. Cortázar, a todo tempo, incorpora na sua escrita denúncias políticas e sociais; os personagens Marcos e Lonstein poderiam ser facilmente imersos em seus conflitos, mas sempre fazem um esforço para perceber problemáticas maiores, enquanto uma pequena camada de privilegiados seguem suas pequenas existências inabaláveis e “respirando honestidade”.

Como já tratamos no capítulo 1, os personagens citados pertencem ao mesmo grupo. Marcos é um ativista revolucionário e chefe da *Joda* (tanto o grupo, quanto a operação que

planejam executar) e a conduz, inclusive, à luta armada. Enquanto Lonstein, é um artista, e com sua alma criativa também revoluciona: sua sensibilidade decodifica mensagens e cria neologismos.

Marcos tinha que chamar-lhe a atenção a cada instante para que o deixasse escutar alguém que devia estar em alguma cabina telefônica de Budapeste ou de Uganda, (...) os asfixiados, os que se jogam pela janela, os queimados, as garotas estupradas com prévio (ou simultâneo) estrangulamento, os garotos idem, os suicidas por veneno, tiro na cabeça, gás de iluminação, (...) os acidentados (...), os mendigos mortos de frio ou de intoxicação alcoólica (...) sem deter-se a atarefada e honesta população pequeno-burguesa e operária da capital. (CORTÁZAR, 1973, p. 39)

Nessa perspectiva de perpetuação da hegemonia das classes dominantes, a ideia de que se vislumbra sempre o poder, o controle econômico e o político retroalimentam uma cadeia de privilégios “concedidos historicamente”, conforme afirma CHAUI:

Ocultando a determinação histórica do saber, a divisão social das classes, a exploração econômica e a dominação política, as ideias se tornaram representações abstratas, imagens que a classe dominante possui de si mesma e que se estendem para todas as classes sociais e para todas as épocas. (CHAUI, 2007, p. 8)

Cortázar denuncia problemas que se estendem até os dias atuais, apesar de ser uma escrita da década de 1970; o argentino se insere, num contexto de conflitos políticos, problemáticas oriundas da desigualdade entre os povos, choques de valores, conflitos de cunho étnico, religioso, legal, entre outros. É sabido que “a própria evolução das coisas e a época em que vivemos ensinaram-nos de modo suficiente que se não pode viver com os olhos fechados à realidade objetiva, exterior (...)”. (MUKAROVSKY, 2006, p. 273)

Há sempre em *O livro de Manuel* (1973) a preocupação de que o leitor saiba não somente as mazelas, mas o que se passava no território habitado pelos participantes do Joda, quando diz que Paris é “(...) essa mistura de força e lixo moral” (CORTÁZAR, 1973, p. 64), como também em outras cidades, países, continentes, e isso se dá através de cartas, notícias de jornais, telefonemas. Daí se estabelece a relevância do escritor atribuir um caráter de transparência à sua escrita, de forma a vislumbrar o panorama exterior a ela:

O exterior obriga-nos a nos formar, a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. (...) Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. Sair pode ser um deles, como quem escolhe o ar. (SANTOS, 1999, p. 58, grifo do autor)

Alguns dos acontecimentos retratados na obra em estudo já são de conhecimento comum, pelo fato de os amigos os terem presenciado das mais diversas formas, nesse contexto de extradição, de imigração:

(...) é que nesses países onde a miséria, a prostituição, a doença e a sujeira te corroem a vida, começaram a limpeza em nome da moralidade, da religião e da lei. Morram os hippies! Sujos, drogados, criminosos. Isso da parte da alfândega e da política. Quanto às pessoas, não sei. Não compreendo. Mas me odeiam, nos odeiam (...). (CORTÁZAR, 1973, p. 52)

Mais adiante, a denúncia acerca do processo de imigração, cujas problemáticas prevalecem fortemente até a contemporaneidade – sobretudo no contexto do atual governo norte-americano – é bastante pertinente e próxima do conhecimento do leitor, o qual, certamente, tem acesso a um jornal ou a uma revista que forneça informações sobre qualquer aspecto ligado aos transeuntes “estrangeiros” em território norte-americano: “Você imagina como se sente uma pessoa que chega ao México depois de meses de viagem, e somente lhe falta o México para chegar ao U.S.A. e não o deixam passar?”. (CORTÁZAR, 1973, p. 53, grifo do autor)

Em algumas passagens do livro, o escritor Cortázar se desvela e nele podemos identificar a relevância atribuída ao leitor e ao ato da leitura, para além do panorama intelectual que lhe compraz. É sabido que o livro feito para Manuel, no panorama ficcional, é direcionado para leitores no panorama real, fator importante no enredo da obra. Para alcançar o leitor, o autor explicita no prólogo e utiliza seus personagens para refletir acerca da necessidade de escrever, de se fazer ler e de se fazer compreender pelo indivíduo. Porém, o escritor nunca está diretamente ligado ao mundo, o livro estabelece uma ponte entre esses dois universos (COMPAGNON, 2003, p. 137). Sobre isso, numa das passagens de *O livro de Manuel*, afirma: “A práxis intelectual (...) exige uma ponte total; eu escrevo e o leitor lê, isto é, supõe-se que eu escreva e estenda a ponte a um nível legível. E se não sou legível, velho, se não há leitor, ergo não há ponte?”. (CORTÁZAR, 1973, p. 26-27)

Mais adiante, mais uma vez, Cortázar aponta para uma constante associação: aquele que está na “presença” de um livro é um intelectual, visão compartilhada por perseguidores da sua época. Lucien Verneuil, personagem da trama, encontra-se num transporte coletivo: “Primeiro a campainha antes da parada, corretamente (sem contar que se está bem-vestido e com um livro (...) debaixo do braço para acentuar a impressão de intelectual) (...)”

(CORTÁZAR, 1973, p. 70). O livro, peça fundamental também na carreira pedagógica do escritor, seria o objeto a salvaguardar e a dividir os indivíduos conforme impressões atribuídas pelo senso comum, o que não se distingue da contemporaneidade.

O professor Andrés em *Diário de Andrés Fava* menciona ter se dado conta do fenômeno contemporâneo enquanto corrigia provas escritas de alunos de uma escola federal. O narrador reflete sobre as mudanças no ritmo verbal causadas pela ausência da pontuação e, mais à frente, traz reflexões sobre a renovação da linguagem como potência criadora e declara que desde a infância tinha o hábito de modificar os nomes das coisas que o rodeavam: “Menino ainda, eu já suspeitava de que dar nome a uma coisa era apropriar-me dela” (CORTÁZAR, 1950, p. 54/59). Em seu diário, Andrés escreve uma coleção de epígrafes que gostaria de usar em futuros/ possíveis livros que escreverá – o que permite vislumbrar o próprio autor.

Menino ainda, eu já suspeitava de que dar nome a uma coisa era apropriar-se dela. Mas isso não bastava, sempre tive necessidade de mudar periodicamente os nomes daqueles que me rodeavam, pois assim derrotava o conformismo, a lenta substituição de um ser por um nome. (...) E durante semanas a coisa ou o animal ou a pessoa me pareciam belíssimos a luz de seu novo signo. (CORTÁZAR, 1950, p. 59-60)

Parece claro que repensar a relação entre o signo linguístico, seu significante e significado é algo inato ao sujeito que se dedicou ao estudo acadêmico das Letras. Neste diário ficcional de um professor de Letras argentino, é possível encontrar diversos traços autobiográficos. Como a reflexão de Andrés (CORTÁZAR, 1950, p.53), ao se dar conta de que não podia escrever como antes, pois estava sendo vencido pela linguagem, e assim teve “a primeira suspeita do fenômeno contemporâneo”. Para o narrador Andrés, explicar é dar significado, convicção, comprovação, a algo que já havia abandonado. Tal pensamento se encerra declarando ter desistido de correções gramaticais nas produções escritas dos seus alunos.

Sabemos que o diário e as demais “escritas do eu” são intencionais, e por isso concordamos com Paul Valéry (1991, p.204): “Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia”. Assim, os interesses do autor em sua escrita com indícios autobiográficos e/ou autoficcionalizados se distanciam da neutralidade e se configuram como produto das decepções e anseios do intelectual múltiplo. Ressalta-se ainda, que datas, assinaturas, acontecimentos podem também configurar um diário

fictício, pois, com afirmação de Evando Nascimento,

essa ausência e de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante (...) O interesse (...) é romper com as comportas, as esclusas, os compartimentos dos gêneros com que aparentemente se limita, sem pertencer legitimamente a nenhum deles. Ela participa sem pertencer nem ao real nem ao imaginário, transitando de um a outro, embaralhando as cartas e confundindo o leitor por meio dessas instâncias de letra. (NASCIMENTO, 2010, p. 65, grifo do autor)

Podemos afirmar, portanto, que Cortázar não se comportou com desdém ou desrespeito para com os escritores de sua época que se furtaram a trazer elementos políticos em suas obras literárias. Na realidade, sua postura trazia à luz a responsabilidade de qualquer escritor com o seu público, conduta irrevogável, para Cortázar. Ele evitava exigir dos outros um engajamento como o seu. O próprio autor afirmava gostar de escrever somente literatura, sem que houvesse a necessidade de tensionar, a todo momento, questões políticas do seu tempo. Esclarecia que as pessoas não eram obrigadas a satisfazer os desejos políticos de outrem. Nesses casos, o literato escritor trazia outro tipo de contribuição. O trecho abaixo é esclarecedor:

Acredito que pode haver escritores puros, que não introduzam mensagem política nenhuma no que fazem (...). A única coisa que exijo nesses casos é que a pessoa que faz literatura pura, mostre com sua conduta pessoal, que não é um escapista. Que se ele não põe política no que faz, é somente porque - por exemplo, sua vocação é escrever um soneto onde a política não entre. Mas ele tem que demonstrar com sua conduta, com sua responsabilidade pessoal, que tem direito a escrever esses sonetos. (CORTÁZAR, 1979)¹⁹

Naturalmente, a “pureza” criticada pelo escritor se inscreve sob o ponto de vista da imparcialidade, do não se contaminar com o dever social que o ofício do escritor carrega em si: o engajamento político capaz de denunciar e atacar o sistema vigente da época que, segundo ele, destruíra e explorava a América²⁰.

¹⁹ Cortázar em entrevista cedida a Viviana Marcela Iriart, Caracasm, em 1979, publicada na Revista Semana. No original: “Yo creo que puede haber escritores puros, que no introduzcan ningún mensaje político en lo que hacen. [...] Lo único que exijo en esos casos es que la persona que hace literatura pura, muestre con su conducta personal que no es un escapista. Que si él no pone política en lo que hace, es solamente porque -por ejemplo- su vocación es escribir un soneto en donde la política no entre. Pero él tiene que demostrar con su conducta, con su responsabilidad personal, que tiene derecho a escribir esos sonetos.”

²⁰ Cortázar em entrevista a Robert León e Claude Namer, no documentário *Topografía de una mirada* (1980).

3.3 O TRADUTOR-LEITOR

Antes de apontar os caminhos de Cortázar enquanto tradutor é necessário um breve retorno a sua biografia. Nascido na Bélgica, justamente na época em que o país estava sendo ocupado por tropas alemãs, Cortázar era filho do casal argentino: Julio José Cortázar e María Herminia Descotte, sendo o pai diplomata e a mãe, dona de casa. Portanto, o nascimento no continente europeu foi apenas uma coincidência, uma vez que, seu pai cumpria uma missão na embaixada argentina no condado de Ixelles. Isto é, foi em Bruxelas como poderia ter sido em qualquer outro lugar do mundo. Devido à guerra, a família se mudou repetidas vezes pela Europa em busca de um lugar neutro, passando pela França, Suíça e Espanha. Cabe destacar que María Herminia, mãe de Cortázar, era filha de franceses, portanto, cidadã francesa também. Quando tinha cinco anos, em 1919, a família retorna para Argentina.

Esse aspecto biográfico o fez ter contato com diversos idiomas ainda na primeira infância. O regresso da família à Argentina, país de origem, já com dois filhos, é seguido pelo abandono paterno definitivo. Instalados em Banfield, não voltaram mais a vê-lo. Tais fatos ocorreram por volta do ano de 1920, e, neste tempo, é presumível que a situação financeira e social da matriarca fosse dificultosa. Para Cortázar²¹, se não fosse o sexismo da época, sua mãe poderia ter sido tradutora, pois dominava as línguas inglesa, alemã, francesa e, naturalmente, a espanhola.

Todos esses acontecimentos na vida de Cortázar favoreceram o interesse por idiomas, como o próprio reconhece ao afirmar “penso também que o que me ajudou foi a aprendizagem, muito cedo, de línguas estrangeiras e o fato de que a tradução, desde o início, me fascinou. Se eu não fosse escritor, seria tradutor (CORTÁZAR, 1986)²². Ademais, estar, especificamente, em Banfield (o local, na década de 1920 era perigoso e sombrio, fazendo com que Cortázar passasse a maior parte do tempo em casa e, conseqüentemente, mergulhasse nos livros), ocasionou o despertar para uma vida culta ainda na infância. Nesse momento, seus autores preferidos eram Julio Verne (1828 — 1905) e Edgar Allan Poe (1809 – 1849).

Ao investigar as questões que envolviam Cortázar, a partir do seu ofício de tradutor,

²¹ No documentário “Memoria Iluminada: Julio Cortázar” (2014)

²² “Pienso también que lo que me ayudó fue el aprendizaje, muy temprano, de lenguas extranjeras y el hecho de que la traducción, desde un comienzo, me fascinó. Si yo no fuera un escritor, sería un traductor”. (CORTÁZAR, 1986)

Janaína Baladão (2007, p. 455) argumentou que essa função, desenvolvida por ele durante boa parte de sua jornada intelectual, refletiu fortemente em sua produção literária. Ou seja, o trabalho de traduzir textos permitiu desabrochar, a princípio, “uma forma de modelação de um estilo literário (...) como bem podemos ver em seus primeiros contos, reunidos postumamente”.

Para a pesquisadora, a função de traduzir diversificados gêneros textuais (Cortázar não traduzia apenas obras literárias) tornou-se um hábito tão forte que impregnou densamente o seu cotidiano. Mesmo sendo privilegiado, pois teve a possibilidade de acessar leituras em línguas diversas ainda muito cedo, Cortázar viu-se incumbido da necessidade de prover, através das remunerações de suas traduções, sua mãe e irmã. Essas informações podem ser confirmadas através de análises das entrevistas concedidas pelo próprio escritor. No final da década de 1950,

Ao abandonar a docência, voltaria aos bancos escolares para completar formalmente seus estudos, recebendo o título de Tradutor Público Nacional em Buenos Aires, com habilitação em francês (1948) e em inglês (1949). Mas precisaria continuar trabalhando para ajudar no sustento de sua mãe e irmã. (BALADÃO, 2017, p. 456)

As informações biobibliográficas revelam a orientação e a postura políticas de Cortázar e permitem sugerir que, talvez, para ele, o fazer docente não fosse possível num ambiente de militarismo e censuras. Enquanto professor na Universidade de Cuyo, chegou a ser preso por um curto período por protestar, ao lado dos seus alunos, contra o governo peronista. Em 1951, após Perón vencer seu segundo mandato, ele decide pelo autoexílio, partindo definitivamente para a França, onde começa a trabalhar como tradutor na UNESCO, além de traduzir da língua inglesa para a língua francesa obras de Edgard Allan Poe (grande influência para os seus contos fantásticos). Neste momento, muda de ofício; encerrando seu ciclo docente e mergulhando definitivamente no campo da tradução.

O valor da tradução para a formação da identidade plural de Julio Cortázar tem como marco o início de sua atividade de tradutor público em Buenos Aires, em 1937, quando sua atividade se resumia a traduções de cartas entre prostitutas e marinheiros. No ano de 1948 ele obteve o título de tradutor juramentado em língua inglesa e língua francesa, possibilitando-o exercer a profissão de forma regulamentada, mas o trabalho resumia-se a tradução para revistas locais. Não por acaso, após chegar em Paris, em 1951, com uma bolsa oferecida pelo governo francês, inicia seu trabalho como tradutor na Unesco, onde traduzia documentos e

textos de distintos assuntos que, segundo Miguel Herráez em *Julio Cortázar, una biografía revisada* (2016, p. 216), iam do trigo e da alfabetização às relações consulares.

Na área da tradução criativa, destacamos algumas transcrições como: Daniel Defoe: *Robinson Crusoe* (Buenos Aires: Viau, 1945); André Gide: *El inmoralista* (Buenos Aires: Argos, 1947); Carol Dunlop: *Llenos de niños los árboles* (Managua: Nueva Nicaragua-Monimbó, 1983). Por fim, de Edgar Allan Poe, grande influência para o seu conto, Cortázar traduziu: *Cuentos* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), *Aventuras de Arthur Gordon Pym* (La Habana: Instituto del Libro, 1968), *Eureka* (Madrid: Alianza, 1972) e também, dois volumes de *Obras en prosa* (tradução, introdução e notas).

Herráez (2016) afirma que no ano de 1953, Cortázar tirou férias na Itália para traduzir os contos e os ensaios de Edgar Allan Poe e, após nove meses, retornou a Paris com quase duas mil páginas. Dentre elas, traduções e prólogos. Neste momento, ele havia acabado de se casar com sua primeira esposa, a também tradutora e escritora argentina, Aurora Bernárdez e enfrentava algumas dificuldades financeiras. Em vista disto, o período na Itália era duplamente agradável, uma vez que a vida no país era mais barata que na França.

É necessário frisar que esse processo havia sido iniciado antes, visto que Cortázar tornou-se leitor de Poe ainda na infância. Deste trabalho transcriativo, o de maior notoriedade é *Cuentos completos*–Edgar Allan Poe (1956). A obra traduzida foi, inicialmente, publicada pela Univerisdad de Puerto Rico com colaboração da Revista Occidente e intitulada *Obras en Prosa*. Atualmente, a editora Edhasa reedita a coletânea. Em entrevista²³, Cortázar (2014) revela que traduzir Poe foi uma das coisas mais prazerosas que fez na vida.

No prólogo da *Obra crítica* (1998) de Cortázar (Vol. 2), Jaime Alazraki discorre sobre o valor dos escritos de Julio Cortázar na obra de Edgar Allan Poe. Para Alazraki (1998, p. 75), os escritos acerca da vida, nas notas e prólogos, bem como as traduções da obra de Poe só foram exitosos devido à experiência leitora e criadora de Julio. E “por isso representam uma valiosa fonte para o estudo da obra desses dois mestres do conto.”

Em sua obra crítica, Cortázar (1998, p. 270) comenta que “todo conto perdurável é como a semente em que está adormecida uma árvore gigantesca. Esta árvore crescerá em nós, dará sua sombra em nossa memória.” A árvore que crescerá pode representar a criação do

²³Documentário *Memoria Iluminada* (2014).

ficcionista, no entanto, consciente de que a nova criação literária guarda em si memórias. Tais reminiscências são ressignificadas de outros textos lidos pelo autor, ou mesmo, neste caso, traduzidos.

O tradutor, agente transcriador da arte, cria uma relação ainda mais próxima com o texto literário advindo da semente da “árvore gigante”. Em entrevista a Bermejo (1977), Cortázar reconhece essa suplementação efetuada pela tradução na escrita romanesca. Ele afirma que “aconselharia a qualquer jovem escritor que tenha dificuldades de escrever (...) que pare por um tempo e faça traduções; que traduza uma boa literatura e, um dia, vai se dar conta que pode escrever com uma desenvoltura que antes não tinha”²⁴.(CORTÁZAR, 1977)

Na obra *O livro de Manuel*, através de um conjunto de notícias dispersas ao longo das páginas do livro, é possível perceber que o idioma utilizado para a escrita delas, majoritariamente, é o francês. Alguns membros do grupo não possuíam o traquejo da tradução, por conhecerem apenas línguas faladas em território latino-americano. Porém, se fazia necessário pensar que a criança poderia, senão crescer naquele território, conhecer o que se passava à época, e as notícias funcionariam como uma espécie de memória ou prova cabal para o registro dos acontecimentos com maior fidelidade.

O exercício da tradução empregado na (re)escrita das notícias e ao longo da narrativa, nesse sentido, atua como uma importante fonte de conhecimento e politização, até para os integrantes da *Joda*. Diante de mais uma notícia a ser traduzida, a personagem Susana endossa, enquanto pertencente ao grupo: “Existem coisas com as quais nunca me acostumarei, e por isso me dou ao trabalho de traduzir-lhe estas notícias, para sentir até que ponto são únicas em seu gênero, e tudo o que nos resta para fazer”. (CORTÁZAR, 1973, p. 31)

A tradução das notícias, para além da principal função, produz um território fértil para a imaginação e criticidade de todos os envolvidos no enredo (inclusive, do leitor), que certamente se questionam sobre a veracidade ou a ficcionalidade dos fatos narrados. De todo modo, “(...) parece-me ser possível produzir uma obra de ficção dentro da verdade” (MEGILL *apud* HUNT, 2001, p. 11).

Sobre Lonstein e a escrita/tradução das notícias, enquanto mundo possível para

²⁴“No original: Yo le aconsejaría a cualquier escritor joven que tiene dificultades de escritura, si fuese amigo de dar consejos, que deje de escribir un tiempo por su cuenta y que haga traducciones; que traduzca buena literatura, y un día se va a dar cuenta que puede escribir con una soltura que no tenía antes.”

Manuel e como motivo/força de sobrevivência para eles, “as palavras não refletiam apenas a realidade social e política; eram instrumentos de transformação da realidade” (HUNT, 2001, p. 23), para que se mantivessem e se sentissem vivos: “Ficava cínico e reacionário, dizia se isso não estivesse escrito não existiria, este jornal é o mundo e não há outro, tchê, esta guerra existe porque os telegramas chegam aqui, escreva à sua velha porque assim lhe dá um pouco de vida.” (CORTÁZAR, 1973, p. 33)

Ao final do livro, a tradutora para a edição brasileira, Olga Savary (1973), ressalta o detalhado trabalho da escrita de Cortázar que, sem desprender-se da carreira de tradutor, transpôs esse perfil para a obra, nas mais diversas passagens. Em algumas delas, a personagem Lonstein fazia uso de corruptelas, espécie de traduções de forma acidentada ou desestruturada de expressões ou palavras, em diversos idiomas, tornando o seu uso característico da linguagem por ele utilizada, salvaguardado pela licença poética do escritor argentino.

Considerando as proposições de Haroldo de Campos (2004), entendemos que a atividade intelectual exercida por Cortázar no campo da tradução configura-se como uma produção transcriativa. Isto é, a tradução de textos literários e de textos criativos é, obrigatoriamente, uma recriação para a língua de chegada, abarcando em si questões que perpassam o código linguístico, o contexto e a cultura. Em suma, a transcrição vai adaptar o texto à cultura que o receberá, usando a potência criativa do transcriador para manter a emoção transmitida pelo autor, ou seja, para que o leitor receba o texto com a sensação com a qual foi escrito.

(...) para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2004, p. 35).

Como forma de ilustração, destacamos dois contos cortazarianos que abordam a tradução, para pensar o labor de Cortázar sob o viés literário. O primeiro é *Carta a uma senhorinha em Paris* (1951). O conto narra a estadia de um tradutor na casa da amiga, que foi por alguns meses a Buenos Aires e deixou seu apartamento em Paris emprestado a ele. O rapaz escreve uma carta à amiga para contar-lhe sua aflição: começou a vomitar coelhinhos em seu apartamento. Logo ao adentrar o local, o narrador-personagem o descreve como “ordem fechada” e ainda “ambiente onde alguém que vive belamente arrumou tudo”. (CORTÁZAR, 1951, p.17)

A angústia do tradutor ao adentrar o texto de outrem é descrita a partir de detalhes a exemplo da culpa por haver colocado “uma tacinha de metal e deixá-la na outra ponta da mesa” (CORTÁZAR, 1951, p.18). Ora, pensando no ofício do tradutor, mudar alguma coisa de lugar pode significar modificar sentenças, o que, no conto gerou imenso desconforto ao narrador. O respeito ao texto original e a necessidade de dar vazão a sua própria criatividade se imbricam no ato de traduzir. Esse personagem explicita seu trabalho ao declarar estar atrasado na tradução de Gide (esta tradução está supracitada neste capítulo) e de Troyat, que sequer começou a traduzir (CORTÁZAR, 1951, p. 26) devido ao tempo gasto para cuidar dos coelhos, que ao final, somavam onze.

A culpa do narrador em encher de vida, de movimento, de entusiasmo, de saltos, de pelos e de coelhos, o apartamento, limpo e tranquilo até então, é tamanha que, em boa parte do tempo, justifica-se informando que o ato de os vomitar sempre aconteceu na sua absoluta privacidade (suas obras), e por isto, sempre foi segredo.

Estando agora na casa da amiga com os coelhos nascendo a todo o momento e, infelizmente, desarrumando sua casa, foi necessário contar-lhe. Seu incômodo e surpresa por haver vomitado o primeiro coelhinho foi tamanho que acabou matando-o. Pelo desespero de não saber o que fazer, nem como contar. Entretanto, matá-lo causou ainda mais dor e desconforto. O coelho é um signo da potência criadora, logo, matá-lo simboliza não transcriar, não permitir que a criatividade natural na sua produção ficcional desabroche na criação do outro. Isto é, a fertilidade criativa agora está aparecendo também na sua transcrição, no texto do outro, e isto o incomoda. Vejamos um trecho da carta:

Os costumes, Andrée, são formas concretas de ritmo, são a dose de ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhinhos depois de ter entrado no ciclo invariável, no método. (...) Um mês distancia muito; um mês é tamanho, pelos longos, pulos, olhos selvagens,

diferença absoluta. Andrée, um mês é um coelho, faz realmente um coelho; mas o minuto inicial (...) como um poema nos primeiros minutos, o fruto de uma noite de Idumea: tão da gente que a gente mesmo... e depois tão não da gente, tão isolado e distante do seu liso mundo (...). (CORTÁZAR, 1951, p. 21)

O inquilino-tradutor entra na casa-obra decidido a não a desequilibrar. Focado em manter o sentido original. Os coelhos, no entanto, vêm a todo momento, espontaneamente. E o narrador, já acostumado com a presença dos pequenos animais, por ser um escritor, entende que no texto do outro a presença do coelho pode ser destrutiva. Abrimos parênteses para lembrar que o coelho é símbolo de alegria e fertilidade em inúmeras culturas. Na literatura, além disto, pode simbolizar a energia vital, que gera movimento, criatividade, mas também pode ocasionar falta de controle.

A presença dos coelhos, que pode se relacionar com a potência criativa do tradutor, o coloca na tensão de ser fiel ao texto (deixar como é) ou convencer a dona da casa (autor da obra original), de sua importância. Os bichinhos são animais que são geram afeição e por isso, não se deve matar, uma vez que todos podem viver em harmonia: a dona do apartamento, o visitando e os coelhinhos; o autor do texto, seu tradutor e a criatividade.

O segundo conto é *Diário para um conto* (1983) que referencia Adolfo Bioy Casares – famoso contista e tradutor argentino. Por não conseguir escrever um conto, inicia a escrita de um diário. No conto, o personagem traduz registros de nascimentos e outros textos técnicos, entretanto, também traduz cartas de amor de marinheiros para prostitutas (primeira experiência de Cortázar enquanto tradutor). O narrador deseja a habilidade de Bioy e afirma que gostaria de ter escrito parte de sua obra, e que o conseguiria sem prejuízo de sentido. O conto em si retoma os procedimentos da escrita do texto literário (uso da primeira pessoa que reforça o caráter autobiográfico da escrita, ao relatar a vida pessoal de Anabel, o narrador fala sobre si), passando pelos desafios da escrita e atravessando o entendimento da dificuldade de construir uma narrativa.

Concluimos que Cortázar percorreu distintos caminhos como tradutor, até realizar-se na profissão. O labor da tradução foi por ele relatado de forma literária, através de entrevistas e de personagens e eternizado na transcrição da obra de Poe, que lhe trouxe plena satisfação neste ofício.

3.3.1 O LEITOR ENQUANTO CRÍTICO

Embora o perfil crítico de Cortázar já esteja evidenciado no desdobramento do professor, tradutor e escritor, nesta seção apresentaremos como o teórico e o crítico se constroem, especificamente, em suas obras literárias.

Segundo Pligia (1996, p. 48) todo escritor é crítico, ainda que nem todos escrevam crítica literária dentro dos moldes que costumamos encontrar. A produção teórico-crítica pode ser até mesmo um caderno de anotações no qual o escritor compartilha sua relação com os seus e com outros textos. Sendo “um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas falhas”, enfim, abarcam todo o processo de escrita e análise.

Por fim, “nem todos os escritores se dedicam profissionalmente a crítica, mas eu diria que todos os escritores trabalham esta relação da escrita com a reflexão e com a teoria.” Assim sendo, não existe escritor ingênuo, uma vez que todos conjugam a escrita criativa com a crítica literária, sendo, portanto, o escritor e o crítico o desdobramento de uma mesma figura.

Posto isso, relembremos que ambos os Andrés escrevem sendo, minimamente, críticos de si. Retornando a Andrés Fava, em 1951 ele escrevia seu diário compartilhando suas aflições enquanto leitor. Andrés, leitor de *Demian* (1919), diz ter iniciado a leitura já atravessado pelas opiniões de terceiros, no final, informa não conseguir respeitar a obra e se questiona se o “repugnante livro” terá um maior equilíbrio, alguma qualidade secreta na língua original, em alemão, uma vez que o lia em espanhol. (CORTÁZAR, 1951, p. 27)

Andrés critica Middleton Murry (1889 -1957) e Thomas Carlyle (1795 - 1881). O leitor incomoda-se com *Sartor Resartus* (1836), obra de Carlyle, na qual, segundo ele, não há uma única passagem que mantenha o frescor ou o sentido (CORTÁZAR, 1951, p. 40). Andrés cita Oscar Wilde, Paul Valéry, Malarmé, Marx, Sartre e ao longo da obra, muitos outros escritores. Ademais, o narrador e único personagem escreve algumas epígrafes no final do seu diário que pretende utilizar em alguma obra que futuramente escreva.

Ao teórico e crítico de literatura em 1951 (CORTÁZAR, 1951, p.4), só interessavam os “primitivos” e seus contemporâneos, para ele do século XVI ao XIX a arte era morna: “não está bastante viva nem bastante morta”. Segue ainda referindo-se a Arthur Rimbaud (1854 - 1891), o poeta francês buscava uma renovação literária total, tendo como marca o inconformismo. Para Andrés, Rimbaud (CORTÁZAR, 1951, p.3) é um poeta “ambulatório”.

Isto é, trata, estimula para que a revelação apareça e se instale.

Em 1973, Andrés enquanto escreve coletivamente o livro para Manuel, naturalmente, reflete sobre as notícias da América latina e divide conosco suas aflições decorrentes do clima de horror enfrentado pelo continente. Entretanto, Andrés não é só um crítico das reportagens, ele é um leitor e concorda em muitos gostos com seu homônimo de 1951. Em dado momento, os companheiros Susana, Monique, Patricio e Roland compartilham a leitura de uma notícia que denunciava a busca por dezesseis jovens menores, estas já apresentavam um comportamento diferente antes do desaparecimento. Em seguida, Susana declara ter sido internada, aos quatorze anos, num convento porque seus pais já estavam fartos de vê-la lendo Sartre e Camus (CORTÁZAR, 1973, p. 121-122), revelando assim, o caráter intelectual também dos companheiros da *Joda*.

Andrés (1973, p. 121) é leitor de René Char (1907 – 1988). Os textos lidos, diário e poemas, tratavam dos tempos de resistência contra os nazistas no Sul da França e da leitura, ele se vê capturado por uma das frases de Char: “Há dias em que não se deve ter medo de nomear coisas impossíveis de descrever²⁵”, quando é interrompido por “aquele de quem lhe falei”. Naturalmente, a reflexão sobre o nazismo e a poética de Char é própria do comportamento de um leitor crítico. Uma característica que também vislumbramos enquanto Andrés analisa versos de um poeta venezuelano. (CORTÁZAR, 1973, p. 34)

Sobre o venezuelano, Andrés, escritor e crítico, está encarregado de responder “duas linhas” ao poeta que pouco lhe agrada, mas lhe enviou um livro. De acordo com o personagem, a obra foi composta por “palavras polidas iguaizinhas a maçanetas de escritório, metáforas e metonímias patenteadas”, que só poderiam gerar visibilidade, ou seja, bons proventos ao escritor. Resultados previstos por Andrés: a poesia alcançaria os leitores em geral, mas seria tida como ruim, para os críticos.

O conto cortazariano *O perseguidor* (1959), trata da vida do músico de jazz Charlie Parker (1920 – 1955), através do personagem Johnny Carter, que beira a lucidez e a loucura ao caminhar sob a linha tênue da arte e do equilíbrio. A narrativa explicita um traço perceptível em grande parte da produção ficcional do seu autor: a busca humana pela autossatisfação. Sob esta perspectiva, tomamos os Andrés Fava, em 1951 e 1973, e os

²⁵ No original: Certains jours il ne faut pas craindre de nommer les choses impossibles à décrire.

colocamos na condição de perseguidores.

Ambos os personagens possuem suas metas bem delineadas, enquanto em 1951, busca por coisas pessoais de ordem filosófica e metafísica, em 1973 ele persegue questões coletivas, afastando-se do individualismo. Ainda que muitos dados os diferenciem, marcando seus distintos caminhos, no fundo, não há uma modificação profunda, visto que, suas buscas não se transformam; se ampliam.

Em certa medida, Andrés realiza e concretiza os anseios de Cortázar: Imagina, sente, vive... e escreve, critica, traduz, ensina, tudo à maneira do seu criador, visando um encontro harmonioso com a realidade.

4. O JOGO QUE VALIA A PENA JOGAR ERA O DA REALIDADE: UMA LEITURA DE O LIVRO DE MANUEL

No meu caso, a literatura tem sido uma atividade lúdica – com toda a seriedade que para mim tem um jogo. E escrever tem me feito muito feliz. (Julio Cortázar)

Diversas obras de Cortázar permitem acessar fatos importantes de sua época. São volumosas páginas que refletem, em termos literários, aspectos da situação política e social não apenas da Argentina, mas de toda a América Latina. Na composição de *O Livro de Manuel* (1984), nota-se que sua estratégia em selecionar notícias dos acontecimentos históricos em toda a América Latina oferece, a partir do seu olhar, não só uma representação da sociedade naquele momento, mas um modo de problematizar a interpretação dos acontecimentos.

Identifica-se, dessa maneira, que “a literatura deve ser uma forma de questionar a percepção da realidade, bem como uma forma de reinventar o fazer artístico” (MELO, 2011, p. 11-12), recriando a realidade. Sua produção recorre constantemente ao nível histórico e, por isso, pode ser reconhecida enquanto estrutura textual que fornece aos leitores possibilidades de acessar o imaginário social e político de um contexto temporal e espacial.

Ingênuo será o leitor ou a leitora que tomar essas obras como expressões puras da realidade argentina, pois o que temos são sempre impressões do acontecido. Estabelecer a distinção entre História e Literatura se torna fundamental. Enquanto a História exige

fidelidade irrestrita aos documentos e às fontes, a Literatura possui uma particularidade, como escreveu o historiador Peter Gay (2010) sobre a atuação do escritor literário: “Seus valorizados poderes de imaginação os liberavam de maneiras que eram vedadas aos cientistas da sociedade – sociólogos, cientistas políticos, antropólogos, historiadores –, para quem os fatos e sua interpretação racional continuavam a ser prioridade”. (GAY, 2010, p. 13)

O realismo proposto por Cortázar torna seus textos verossímeis, no entanto, as divagações em seu empreendimento são bastante particulares. O trecho abaixo demonstra a elaboração criativa do autor quanto ao fictício: “Habitada por palavras, por incidências, por capítulos inteiros, esta consciência é um corredor com um olho na ponta, vendo passar bichos e sons, um desfile monótono de letras de tango, versos soltos e pedacinhos de rostos e cadernos de notas” (CORTÁZAR, 2016, p. 115). Como é perceptível notar na primeira página de *O Livro de Manuel* (1984), vejamos:

Por motivos óbvios fui o primeiro a descobrir que este livro não somente não parece o que quer ser, mas que com frequência parece o que não quer, e assim os defensores da realidade na literatura vão achá-lo um pouco fantástico enquanto os entusiastas da literatura de ficção deplorarão sua aliança deliberada com a história de nossos dias. Não resta dúvida de que as coisas que acontecem aqui não podem acontecer de maneiras tão inverossímeis, de vez que os puros elementos da imaginação se veem anulados por frequentes remissões ao cotidiano e ao concreto. Pessoalmente não lamento esta heterogeneidade que, por sorte, deixou de parecer-me assim, depois de um longo processo de convergência; se durante anos escrevi textos vinculados a problemas latino-americanos, romances e relatos em que esses problemas estavam ausentes ou só assomavam tangencialmente, hoje e aqui as águas se juntaram, mas sua conciliação não teve nada de fácil, como talvez o demonstre o confuso e atormentado itinerário de algum personagem. (CORTÁZAR, 1984, p. 7)

O autor esclarece os motivos pelos quais supõe que seu texto irá desagradar os literatos defensores do caráter exclusivo da ficção na literatura, todavia, diz que seu livro pode agradar os defensores da imersão na realidade. Cortázar argumenta que “(...) não resta dúvida de que as coisas que acontecem aqui não podem acontecer de maneiras tão inverossímeis, de vez que os puros elementos da imaginação se veem anulados por frequentes remissões ao cotidiano e ao concreto” (CORTÁZAR, 1984, p.7). Ou melhor, a força dos acontecimentos

cotidianos daquele tempo era mais intensa que a energia da imaginação criadora da ficção.

Nesse sentido, compreende-se que o escritor criativo é livre para criar seus monstros e corredores com olhos em qualquer parte. Já o historiador necessita ser fiel à fonte e somente apresentar o que dali for possível extrair. Sinteticamente, Gay (2010, p. 14) afirma a propósito do romance realista: “O romance realista corta o mundo em pedaços e monta-o de novo de formas distintas. A sua realidade é estilizada – forçada e torcida – para servir às exigências do enredo e do desenvolvimento de personagens criados pelo autor”.

De toda forma, como já foi salientado, os romances realistas de Cortázar agregam muitos elementos do real, que servem como importantes sinais para entender as disputas que se desenrolavam não só na sociedade, como na própria literatura. Vale lembrar da mensagem de Antônio Candido ao escrever *Literatura e sociedade* (2006)²⁶, em que discute a importância da sociedade para o fazer literário. Para ele, literatura e sociedade estão, a todo o momento, imbricadas. Só é possível entender uma obra literária “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13), pois tanto o aspecto ficcional quanto os acontecimentos do real são levados em consideração, uma vez que a recepção estética é condicionada por fatores externos à obra.

No que tange à produção literária, Candido (2006, p. 13, grifo do autor) argumenta: “Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”.

Nesse sentido, é importante frisar que o século XX vai ver germinar no ocidente uma relação dialética entre literatura e sociedade. Esse modo de operar aparece tanto na Europa quanto na América do Norte:

Na verdade, é justo dizer que durante grande parte do século XX os romancistas por toda a Europa e os Estados Unidos estavam firmemente comprometidos com o princípio da realidade. Fizeram, por assim dizer, um pacto tácito com o público leitor que os obrigava a permanecer fiéis às verdades sobre os indivíduos e sua sociedade, a inventar apenas pessoas e situações “reais”,

²⁶ Texto que resultou de uma exposição feita sob a forma de intervenção nos debates do II Congresso de Crítica e História Literária, realizado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, em julho de 1961.

em suma, a ser dignos de confiança em suas ficções sobre a vida comum. (GAY, 2010, p. 11-12)

Na América Latina não vai ser diferente, e isso pode ser atribuído à efervescência política envolvendo a intelectualidade e as denúncias contra os regimes ditatoriais. Trazer à tona críticas sociais através de obras literárias poderia ser uma fuga da censura. Nesse sentido, nota-se que o estilo de escrita manifestado por Julio Cortázar em *O Livro de Manuel* (1984) coloca o leitor no contexto político latino-americano da década de 1973.

Os personagens do livro são latino-americanos e a situação ficcional é ambientada em todo o continente, o que reitera o compromisso de Cortázar com a formação política das próximas gerações, característica dos escritores que não tomam o texto literário apenas como entretenimento ou forma de deleite individual. Era nítido esse empenho de Cortázar, ao entender a importância dos escritores para a memória histórica dos povos da América Latina. Dito isto, pode-se depreender que seu livro, além do caráter literário tão valioso, se estabelece também como um documento histórico.

Publicado em 1973, o livro se constitui em forma de *collage* de notícias de jornais da época. Os personagens formam um grupo de amigos; argentinos, franceses, brasileiros, chilenos etc. Esse grupo é responsável por recortar notícias de acontecimentos semanais e traduzi-las, a fim de transportá-las para *O Livro de Manuel* (1984). Manuel é o personagem bebê do grupo e que no futuro teria acesso aos acontecimentos do tempo de sua infância.

Como foi mencionado antes, a experiência vivida por Cortázar durante a Revolução Cubana o despertou para a política e os impactos que ela produz na vida em sociedade, talvez, este fato o tenha levado a escolher escrever um livro para o bebê Manuel como forma de compromisso social com as próximas gerações da América Latina. Mestre das palavras e sabedor da sua importância para a formação de um povo e de uma determinada realidade, diz, no livro:

Toda realidade que valha a pena chega pelas palavras, o resto tem que ser deixado para os macacos ou para os gerânios. Ficava cínico e reacionário, dizia que se isso não estivesse escrito não existiria, esse jornal é o mundo e não há outro, tchê, esta guerra existe porque os telegramas chegam aqui, escreva à sua velha porque assim lhe dá um pouco de vida. (CORTÁZAR, 1984, p. 33)

As palavras criam realidades. É por meio da escrita que os personagens têm informações sobre os conflitos da época, e, se assim o era para Cortázar, fazia-se urgente, naquele momento, escrever e possibilitar que as próximas gerações tivessem acesso aos acontecimentos da América Latina, sobretudo em relação às contradições políticas que geravam conflitos.

Nota-se em *O Livro de Manuel* (1984) a estratégia do autor, que imerge os personagens nas leituras dos jornais latino-americanos e franceses ao passo que “o livro ia se fazendo” (CORTÁZAR, 1984, p.7). Aqui se apresenta a autonomia do texto literário de fazer-se. Em outro momento, o autor diz: “os livros devem defender-se por conta própria”, enfatizando a liberdade dos personagens diante dos acontecimentos que lhes chegavam pelos jornais nas segundas e quintas-feiras de todas as semanas.

A heterogeneidade apresentada por Cortázar em seus textos traz as marcas e coincidências do cotidiano; por vezes, se mostram em tom de humor e ironia refinados, sobretudo nos diálogos entre os amigos do grupo, diálogos estes que aconteciam também por meio de cartas enviadas – outro gênero textual que compõe *O Livro de Manuel*. Contudo, para a reflexão aqui em foco, será dada atenção ao conteúdo das notícias jornalísticas escolhidas pelo escritor, a fim de compreender como se desdobravam os conflitos durante o período de ditaduras na América Latina.

Diferente do *Diário de Andrés Fava* (2016), escrito em forma de cartas, notas soltas, prólogos, *O Livro de Manuel* (1984) tem em sua constituição os recortes de jornais da época, mas ambos ambicionam se aproximar politicamente do leitor. Cortázar não hesita ao afirmar que sua literatura não pode ser dissociada da política (BERMEJO, 2002). Em livro que reúne algumas aulas de literatura na cidade de Berkeley, em 1980, Cortázar destaca a importância da identidade latino-americana, mostrando a força da produção literária, dos escritores e leitores desses países:

O que hoje gostaria de dizer aqui responde a esse contato cada dia mais estreito entre o que se escreve e o que está sucedendo na América Latina. Perante a interação e inter fusão da realidade histórica com nossa produção literária, meu dever enquanto latino-americano escritor é o de pôr o acento nesses pontos de contato, tantas vezes deixados de lado por aqueles que seguem pensando um romance, um conto ou um poema, pelo mero fato de terem sido impressos e incorporados às bibliotecas, valem pelo que são e somente assim como obra de criação imaginativa. (CORTÁZAR, 2018, p. 300)

Cortázar, como acredita Yurkievich, esforçou-se para alavancar a literatura de seu país. A ambição estava afinada com a possibilidade de uma produção literária capaz de ultrapassar os limites físicos e simbólicos do seu território, alcançando as vidas em outras atmosferas culturais, políticas, econômicas e sociais. Dessa maneira, “Julio Cortázar foi o principal inventor da nossa narrativa moderna”. (YURKIEVICH, 1985, p. 10, tradução minha)²⁷

Nota-se que o viés político presente na escrita do autor se manifesta quando ele aceita o jogo para falar de política e questões relacionadas ao seu continente, contrariando seus leitores de direita e de esquerda; os primeiros, porque acharam seu livro político e contrário aos seus ideais; os segundos, porque não viram seriedade na obra.

Nas palavras de Cortázar, “Pouca gente de esquerda leu o Livro de Manuel, algumas coisas eram ditas a ela, de companheiro para companheiro. Às vezes acho que estas pessoas faziam de conta que não era com elas, que não se tratava delas” (BERMEJO, 2002, p. 107). Contudo, o que perpassa a escrita de *O Livro de Manuel* (1984) não mostra desejo de agradar a nenhum dos leitores citados; ao contrário, aparentemente, o autor queria registrar a fragilidade de ambos os lados políticos e de como tais fragilidades fundavam uma grande crise política.

Lemos por prazer, e já se sabe que o prazer não tem boa memória e quase em seguida busca renovar-se numa nova experiência prazerosa igualmente fugidia. É perfeitamente legítimo que em geral os leitores abram um livro para desfrutar de seu conteúdo e não para tentar adivinhar o que sucedia em torno do livro enquanto seu autor o estava escrevendo. (CORTÁZAR, 2018, p. 302)

Podemos situar a maturidade do leitor latino-americano de que Cortázar fala em sua aula na Universidade da Califórnia, na cidade de Berkeley, nos anos 1980. Para ele, os leitores e escritores desses países desenvolveram a capacidade de olhar para as suas próprias realidades, não como gesto de negação, mas sim de recusa ao modelo americano e hegemônico de escrita e consumo de cultura. Era mais importante falar de todo o processo histórico dos seus países, ler e consumir sua cultura como ato de enfrentamento às formas de censuras e atrasos econômicos, sem falar nas diversas violências simbólicas que gestaram

²⁷ “Julio Cortázar fue el principal forjador de nuestra modernidad narrativa.” (YURKIEVICH, 1985, p. 10)

preconceitos de várias naturezas. Por outro lado, para além de uma escolha, o leitor também era forçado a olhar para sua realidade, retomando o que foi dito por Cortázar, que o escritor literário é tomado por informações da realidade, as quais ofuscam a imaginação; e o leitor, por outro lado, também é guiado por esses acontecimentos e, conseqüentemente, essa experiência vai interferir em sua interpretação do texto.

O Livro de Manuel (1984) aparece como possibilidade e promessa para as próximas gerações, num exercício de anunciar como foi o passado, mostrando os erros e os acertos, para que o futuro fosse produzido com mais solidez e clareza. No prefácio do livro *Conversas com Cortázar*, Eric Nepomuceno relata um pouco do diálogo que teve com o escritor, no qual fica clara sua posição em relação à incompreensão e à recepção de *O Livro de Manuel* (1984), considerado o livro mais polêmico do escritor:

Em nenhum instante deixou de ser extremamente consciente das agruras do ofício de escrever e de viver. Acompanhava com interesse a interpretação que alguns críticos faziam de seu trabalho. Às vezes se surpreendia, e chegava até mesmo a mudar de ponto de vista sobre o que ele mesmo havia escrito. Mas em nenhum instante deixava-se atazanar quando alguém dava interpretações que eram totalmente desvinculadas das suas. É especialmente interessante a defesa que faz de um de seus livros mais polêmicos, *O livro de Manuel*, como quem defende um filho mal interpretado, mas justificativas nem pedidos de desculpas. (NEPOMUCENO, 2002, p. 9)

O movimento revolucionário em Cuba foi determinante para o estilo militante da linguagem de *O Livro de Manuel* (1984). Em trecho de entrevista usado no sumário do livro *Conversas com Cortázar*, pode-se ler: “A Revolução Cubana me despertou para a realidade da América Latina. Foi quando, de uma indignação meramente intelectual, passei a dizer a mim mesmo: “É necessário fazer alguma coisa”²⁸. E assim o fez. Para ele era importante falar não só de livros, mas do que estava acontecendo, tendo em vista o antes, o durante e o depois; ou melhor, era preciso estar atento ao passado e ao presente para projetar o futuro. E foi o que ele fez em *O Livro de Manuel* (1984): retirar notícias do cotidiano e colocá-las em um livro literário, gênero textual compreendido pelo pensamento hegemônico como lugar para fruição apenas de ordem estética, mas, sobretudo pela crítica literária tradicional.

²⁸ Entrevista concedida a Ernesto González Bermejo e publicada no livro *Conversas com Cortázar* (2002).

Para Cortázar, a produção literária da América Latina é a face que esse mesmo belo esconde, nela se fala da fome, da crueldade, das ditaduras, das mortes injustiçadas, da opressão, da desigualdade, da irresponsabilidade etc. E, se a literatura é um instrumento de poder, em *O Livro de Manuel* (1984) ela demarca seu lugar, por estimular a política e a responsabilidade perante os povos, como é notável na narrativa em que o autor delineia os embates sofridos pelo povo durante o período das ditaduras na América latina, como é o caso do jovem de 19 anos descrito na figura abaixo:

Figura 3 – Notícia: Jovem queima-se vivo porque o obrigaram a cortar o cabelo

Refus d'une « abdication morale »

IL SE DONNE LA MORT PAR LE FEU PARCE QU'ON L'AVAIT OBLIGÉ A SE FAIRE COUPER LES CHEVEUX.

Un jeune homme de dix-neuf ans, Jean-Pierre Souque, qui demeurait chez Maurice Berteaux, aux Mureaux (Yvelines), avait, lors d'un récent voyage en Angleterre, adopté la « philosophie hippie ». Il avait laissé pousser ses cheveux et adopté la tenue vestimentaire appropriée. Du coup, il fut en proie aux moqueries de ses camarades et des adultes. Il travaillait cependant à la société Mingory, 128, boulevard de Charonne, à Paris, où il était mis à l'épreuve avant d'être admis à l'école hôtelière. Mais voilà que, mercredi dernier, son patron lui donna un avis de non-conformité et lui demanda de se faire couper les cheveux. Jean-Pierre refusa sans protester. Et pourtant... après-midi, il quittait le domicile de ses parents et achetait du gaz-oil. Puis, il se dirigea par un chemin peu fréquenté vers une ferme voisine des Mureaux de Paris. C'est là qu'un ouvrier de l'usine, regardant son domicile, le dévota sur le chemin de terre, mort, à demi-brûlé. Dans la nuit, il avait écrit à diriger le bûcher de gaz-oil en tenant un carton sur lequel le jeune homme avait écrit « abdication morale ». Il ajoutait en particulier : « Vous ne comprenez pas, vous, les adultes. Vous imposez votre expérience, votre langue morte, il déclarait en outre vouloir tuer les bosses, préférant se donner la mort que d'accepter la « dictature » de la société.

RECUSA DE UMA "ABDIÇÃO MORAL". QUEIMA-SE VIVO PORQUE O OBRIGARAM A CORTAR O CABELO.

Um jovem de 19 anos, Jean-Pierre Souque, domiciliado na rua Maurice Berteaux em Mureaux (Yvelines) tinha adotado a "filosofia hippie" durante uma viagem à Inglaterra. Deixou crescer o cabelo e se vestiu da maneira usual nesses casos. Não demorou em ser objeto das zombarias de seus amigos e dos adultos. Não obstante (*sic*) trabalhava na sociedade Mingory, situada no bulevar de Charonne nº 128, Paris, na qual tinha ingressado como ajudante de cozinha depois de fazer o curso da escola de hotelaria.

Eis quando na quarta-feira passada seu patrão chamou-lhe a atenção sobre seu comportamento. No sábado de manhã seu pai o acompanhou até a barbearia. Jean-Pierre aceitou sem protestar. E no entanto... à tarde abandonou o domicílio paterno e comprou óleo diesel. Seguiu depois por um caminho

pouco frequentado, em direção a uma granja próxima à fábrica Renault de Flins. Um operário da fábrica, que voltava para casa, descobriu-o no caminho de terra, morto e semicarbonizado. Na bolsa que tinha servido para dissimular o garrafo de óleo diesel foi encontrado um bilhete que dizia: "A resposta está na caixa de correio." Descobriu-se assim uma carta na qual explicava que não lhe era possível aceitar essa "abdicação moral". Acrescentava especialmente: "Vocês, adultos, não compreendem. Vocês impõem sua experiência e julgam o próximo." Em sua extensa carta, declarava também que tinha querido imitar os bonzos, preferindo matar-se a aceitar a "ditadura da sociedade".

Fonte: *O Livro de Manuel* (1984, p. 59-60)

Entre risos de colegas e reclamações do seu patrão a respeito de sua aparência, o jovem foi impedido por seu pai de continuar com seu estilo e cabelo comprido. Por isso, suicida-se, colocando fogo em si, sob a justificativa deixada em carta de que não se dobraria às ditaduras impostas ao seu corpo pela sociedade. Ao escolher e trazer essa notícia para o livro, Cortázar evidencia o poder destruidor da ditadura moral, a qual tenta, sob métodos repressores, moldar, insensivelmente, a vida das pessoas, ao passo que desnuda a face sangrenta de todas as formas de ditaduras. Em outro momento, o autor traz mais um relato de jornal, mostrando que muitas pessoas utilizavam disfarces para não serem mortas.

O trecho a seguir trata de uma mulher que busca uma tática para escapar das

87

armadilhas dos ditadores, coisas como “sumir com os livros”, recorrer aos dicionários para explicar a um capitão que o livro *Alice no País das Maravilhas* não era uma propaganda comunista, ou, como os militares queriam entender,

A coisa me satura demais. Não compreendo, mas isso já disse em outras cartas. Estou completando um disfarce que me ajudará a viajar daqui para a frente, e parte desses dólares penso em utilizá-los nisso. Tenho a lista completa dos cargos pelos quais quase fui para a cadeia na Costa Rica, e me guiarei por isso para evitar tantas aberrações: eliminar a mochila primeiramente, sumir com os livros, e especialmente os livros em inglês. Não sei se contei que tive que recorrer ao dicionário Appleton Cuyás que viaja comigo para convencer a um capitão bem-apanhado, um homem e tanto, tchê, que *Alice no País das Maravilhas* não era parte do modo de vida dissoluto dos hippies. Bom, eliminar a calça, usar a saia abaixo do joelho, usar cabelo preso, nenhum enfeite, e mesmo assim sempre serei suspeita, não sei se pelo ar de gringa, ou porque tenho o hábito de pedir licença para entrar. Mas assim pelo menos já não terei que receber insultos pela rua, ou pedras e outras coisas semelhantes. Não me salvo por nenhum lado. Há quem acredite que sou uma emissária da United Fruit Company, outros uma emissária de Castro (horror), e outros que viajo com carregamentos de “erva”. (CORTÁZAR, 1984, p. 56)

Observa-se ao fim do trecho a confusão causada diante das suposições: “Não me salvo por nenhum lado. Há quem acredite que sou uma emissária da United Fruit company, outros uma emissária de Castro (horror), e outros que viajo com carregamento de ‘erva’”. Em outro momento ela diz que mudará o modo de se vestir, trocando a calça por uma saia abaixo do joelho, cabelo preso, sem enfeite. Nota-se que qualquer pessoa que se vestisse com estilo “hippie” era considerada um inimigo dos militares, suspeita de ser comunista.

Cabe um adendo importante aqui: a prática de esconder livros que a censura proibia também ocorreu no Brasil durante a ditadura militar, principalmente durante os anos de 1968 a 1974, período no qual o AI-5 fora implementado. Em sua tese de doutorado intitulada *Apreensão de livros tidos como subversivos: o que os processos judiciais da ditadura militar revelam*, Ana Caroline Silva de Castro (2017) demonstra que a censura e a apreensão de livros constituíram uma parte importante do contexto da ditadura militar. A autora lista 1.396 obras apreendidas, sendo a grande maioria de literatura marxista, considerada subversiva naquela

época. Outro fato relevante foi que esses livros, em alguns casos, serviram como provas de condenação nos processos criminais.

Voltando ao movimento *hippie*, ele foi motivo de muitas perseguições e preconceitos pelos regimes ditatoriais latino-americanos. Entende-se que a cultura *hippie*, atrelada ao movimento de contracultura, foi gestada por uma sociedade de regras frias. Esse movimento nasceu da rebeldia e do inconformismo de um povo reflexivo e insatisfeito com a cultura dominante em todo o mundo; na França, já com os escritos rebeldes de Antonin Artaud e, nos EUA, com a *Beat Generation* surgida após a Segunda Guerra Mundial. Esse sentimento aflorou na América Latina durante os regimes militares e residiu no desejo e comportamento de um povo que buscava construir um mundo digno para todos, em que coubessem quaisquer tipos de comportamentos, sobretudo os desviantes, investindo em associação comunitária, liberdades individuais etc.

N'O Livro de Manuel (1984), o grupo de jovens responsável por coletar as notícias também fazia a tradução dos textos, como é notável na figura 4. O trabalho de tradução foi de suma importância para a constituição do livro, sobretudo para unificar a interpretação da realidade, para democratizar o acesso, fator que também marca a escrita de Julio Cortázar.

Figura 4 – Tradução de notícias

A Clermont-Ferrand

LE CONSEIL TRANSITOIRE DE LA FACULTÉ FAIT ÉTAT DE BRUTALITÉS POLICIÈRES COMMISES CONTRE UN MAÎTRE ASSISTANT
(De notre corresp. particulier.)

Clermont-Ferrand. — Le conseil transitoire de gestion de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand vient de publier un communiqué, dans lequel il déclare « avoir pris connaissance, avec indignation, des brutalités policières dont M. Pierre Péchoux, maître assistant d'histoire à la faculté, a été récemment victime à Paris ».

Le communiqué précise : « Surpris par une charge de police, le 28 mai, vers 22 heures, alors qu'il passait boulevard Saint-Michel, après une journée de travail en bibliothèque, M. Péchoux, qui est âgé de cinquante-cinq ans, a été soudainement matraqué, jeté à terre et amené d'abord dans un commissariat puis au centre de tri de Beaujon. Transporté, à l'aube, à l'hôpital Beaujon, après qu'on ait reconnu qu'il ne pouvait à son domicile clermontois, M. Péchoux souffre d'une triple fracture de la rotule et de plaies qui le condamnent à plusieurs semaines d'immobilité ».

Le conseil transitoire de gestion a désigné une délégation qui demandera audience au recteur de l'académie de Clermont-Ferrand pour lui exprimer l'émotion de la faculté tout entière.

— Traduza — ordenou Patricio —, você não vê que Fernando acaba de desembarcar e os chilenos não manjam absolutamente nada de francês, tchê.

— Vocês acreditam que eu sou São Jerônimo — disse Susana. — Bom, em Clermont-Ferrand o Conselho Provisório da Faculdade denunciou as brutalidades policiais cometidas contra um professor adjunto. De nosso correspondente particular.

— Por mim, contente-me com uma síntese — disse Fernando.

— Psiu. Clermont-Ferrand. O Conselho Provisório de Gestão da Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Clermont-Ferrand acaba de publicar um comunicado no qual declara, aspas, haver-se inteirado com indignação das brutalidades policiais de que foi vítima em Paris. o senhor Pierre Péchoux, professor as-

Os relatos jornalísticos demonstram que a ditadura perseguia alguns grupos específicos, como estudantes da área de ciências humanas e professores universitários (vide a figura 05, na qual um senhor de 55 anos de idade é atacado com cassetetes, jogado no chão e levado para a delegacia).

O acontecimento mencionado se passa na França. As agressões foram tão violentas que o senhor precisou ficar algumas semanas tratando dos hematomas, além de ter sua mobilidade limitada. Os integrantes dos regimes ditatoriais não escolhiam as pessoas pela idade, e sim por sua ideologia política ou pela profissão. O jornal é claro ao dizer que o senhor retornava de uma biblioteca, ou seja, tratava-se de um professor, leitor, pesquisador que regressava de uma instituição acadêmica. Certamente havia militares de tocaia nos arredores da universidade, pois se trata de uma instituição tida como inimiga das ditaduras, por ser responsável pela formação crítica e intelectual de seus estudantes.

O comunicado explica, aspas, surpreendido por uma carga da polícia, dia 28 de maio por volta das 22 horas, enquanto transitava pelo bulevar Saint-Michel, depois de um dia de trabalho na biblioteca, o senhor Péchoux, de cinquenta e cinco anos de idade, foi bruscamente atacado com cassetetes, jogado ao chão e levado a uma delegacia, de onde o transferiram ao centro de triagem de Beaujon. Transportado ao amanhecer para o hospital de Beaujon, depois de perceberem que não podia caminhar, e a seu domicílio nesta cidade oito dias mais tarde, o senhor Péchoux sofre de uma tripla fratura da rótula e de feridas que o obrigarão a ficar várias semanas imobilizado. Fecha aspas. O conselho provisório de gestão designou uma delegação que pedirá audiência ao reitor da universidade de Clermont-Ferrand para expressar-lhe a indignação da faculdade. (CORTÁZAR, 1984, p. 19)

Já a figura 05 exibe uma jovem estudante de sociologia acusada de realizar ação contra a polícia, violência voluntária com premeditação, violação de domicílio e depredação de patrimônio público. Em tom de ironia e deboche, o integrante do grupo e responsável por essa tradução lembra de outras mulheres guerrilheiras, como Calamity Jane (EUA) e Ágata Galiffi (Argentina), fazendo referência à estudante e supondo que seu excesso de desobediência superaria Calamity Jane e Ágata Galiffi juntas. No final, eles denominam a escrita da notícia de ‘gozação’, ironizando o caráter tendencioso do jornal.

Figura 5 – Jovem acusada de realizar ação contra a polícia



Fonte: *O Livro de Manuel* (1984, p.31)

Ao trazer essas notícias de jornais para o livro de ficção, o autor produz o que Linda Hutcheon (1991) chama de metaficção historiográfica, em seu texto *Poética do Pós-modernismo*. Para a autora,

(...) [o que esse tipo de ficção] também faz, por meio de sua paradoxal combinação entre a autorreflexividade metaficcional e o tema histórico, é problematizar tanto a natureza do referente como a relação dele com o mundo real, histórico, por meio de sua combinação paradoxal da autorreflexibilidade metaficcional com o tema histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 38)

Esse tipo de ficção é apreendido como ação política, como intervenção numa determinada realidade. Não está apenas para fruição, todavia possui compromisso com a sociedade. O texto literário, nesse tipo de literatura, não se limita apenas ao texto escrito, ele precisa da realidade para fazer sentido. *O Livro de Manuel* (1984) não pode, como foi considerado por alguns críticos, ser considerado *kitsch* apenas por não respeitar os critérios da literatura universal, ou melhor, apenas critérios estéticos.

Conforme Hutcheon, críticos como Eagleton e Jameson parecem não perceber o

potencial subversivo da ironia e do humor na contestação das normas universalizantes da arte chamada “séria”. A forma como *O Livro de Manuel* se constitui corresponde a uma característica da ficção pós-moderna, conforme argumenta Hutcheon:

Um Manual para Manuel, de Cortázar, se transforma numa colagem didática de um manual para o filho dos revolucionários, Manuel, e para o leitor, ambos “alcançando a maioridade” na leitura do texto. A “aura” da obra de gênio original, autêntica é única e substituída, conforme previa Benjamin, pela reprodução mecânica de fragmentos da história – no caso, de recortes de jornais. Porém, o que se ganha é uma consciência ideológica quanto à repressão política, social e lingüística [sic] na América Latina e também quanto às formas de possível resistência (...). (HUTCHEON, 1991, p. 231)

As considerações de Hutcheon nos levam a perceber como Julio Cortázar elabora, em *O Livro de Manuel*, uma escrita híbrida, por meio da qual renova seu estilo literário dando enfoque aos elementos do cotidiano que são determinantes para a narrativa. Nela, o contexto social é transformado e passa a fazer parte do texto. Yourkievich (1985, p. 13, tradução minha) concorda com esse mesmo pensamento, ao afirmar que:

Em geral, Cortázar propõe personagens ordinários que realizam ações comuns em um ambiente familiar. Instala sua narração em mundos próximos e opera com seres semelhantes ao leitor, sujeitos a restrições reais parecidas; coloca em funcionamento os efeitos da ilusão para abolir a distância entre leitor e personagem, entre texto e *extratexto*, entre referências e referentes²⁹.

Ao renovar sua escrita de modo radical, Cortázar também reconstrói o conceito de literatura, que, enquanto arte, esteve por muito tempo desatenta aos acontecimentos históricos que envolviam problemas sociais. Na contramão desse estilo de escrita e de produção considerados arte “séria”, Cortázar, em sua genialidade criadora e força política, consegue nos levar ao mundo da imaginação por meio de acontecimentos “reais”, como propõe Hutcheon:

²⁹ “En general, Cortázar propone personajes ordinarios que efecttan acciones comunes en un ambiente familiar. Instala su narración en mundos próximos y opera con seres semejantes al lector, sujetos como él a parecidas restricciones empíricas; pone en funcionamiento los efectos de la ilusión realista para abolir la distancia entre lector y personajes, entre texto y extratexto, entre referencias y referentes.” (YOURKIEVICH, 1985, p. 13)

Mais uma vez, um bom exemplo do vínculo em termos de forma seria *Um Manual para Manuel*, de Cortázar. Ao longo do romance, recortes autênticos de jornais vão sendo textualmente inseridos no texto que lemos. Todos eles funcionam no sentido de alienar o leitor em relação à ilusão realista de um mundo fictício coerente e fechado, e todos se voltam para o mundo mais amplo da política sul-americana. (HUTCHEON, 1991, p. 275-276)

Para a autora, a estratégia utilizada por Cortázar “funciona no sentido de envolver o leitor nessa ‘opinião pública’ e na aceitação da responsabilidade da arte em se manifestar politicamente.” (HUTCHEON, 1991, p.276). Eis o modo como o escritor contribui para a sociedade e para a formação do pensamento de um povo. Sim, esse foi o jogo que valeu a pena jogar, pois, para além da estética da fruição, a produção de Cortázar propõe inquietação política. Ao leitor, cabe a tarefa de encarar a seriedade desse jogo com equilíbrio. É preciso suportar o mundo real sem perder a conexão com a ficção, ao mesmo tempo em que esta última transforma o cotidiano.

4.1 ELEMENTOS POSSÍVEIS DE UMA ESCRITA DE SI

No primeiro capítulo deste trabalho tratamos, ainda que de maneira breve, da contribuição foucaultiana sobre a escrita de si. Cabe, então, retomar suas reflexões acerca do tema para melhor compreender o próprio Cortázar e avançar com as discussões propostas neste capítulo.

Que o personagem Andrés Favas é marcante na autorreflexão de Cortázar não se pode duvidar. Essa personagem é um retrato de si, um produto literário capaz de desnudar Cortázar em suas mais variadas potencialidades e ambiguidades. Ao retomar os pensadores gregos, Michel Foucault (1992, p. 133) chamava atenção para os procedimentos intrínsecos ao exercício da escrita:

Nestes textos de Epicteto, a escrita aparece regularmente associada à meditação, a esse exercício de pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real.

O tempo de estudo e a prática de escrita de Cortázar, juntamente com suas experiências enquanto professor, militante, tradutor e crítico literário, permitiram o desabrochar de um autor capaz de estabelecer sua própria verdade. A ruptura com tendências de sua época é um indicador notável. O *Diário de Andrés Favas* é uma espécie de *hypomnemata*, que Foucault identificava como livros que serviam como guia da existência.

Esse objeto não é um mero demarcador da passagem da vida, mas a indicação da constituição do sujeito, de si mesmo, do Eu. Cortázar, nesse sentido, alcançava a verdade que ele próprio criara em suas reflexões. “A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma (...)” (FOUCAULT, 1992, p. 141).

As reflexões de Foucault podem ser direcionadas ao trabalho de Cortázar e tendem a justificar todo movimento de ruptura acionado por este. Ao se fazer refletir em Andrés Fava, o escritor conduzia sua própria verdade, se construía enquanto pessoa. O exercício individual de tornar lúcidas suas ambiguidades forneceu os instrumentos necessários para a emergência de si. Emergência que é percebida, inicialmente, como empreendimento individual.

Destaca-se em toda obra de Cortázar a ligação, o delineamento da realidade com o texto literário, as marcas de seu tempo. Escritos vivos, eternizados, que parecem caminhar mesmo quando seu criador não mais desfruta da vida. Sua expressiva capacidade de domínio sobre o campo literário pode ter relação com a sua habilidade em autocrítica, conforme nos orienta Saul Yurkievich (1985, p. 9, tradução minha) ao tratar, em seu texto, das experiências de ter conhecido Cortázar e suas aventuras juntos:

Sua inteligência estética é completamente provada, como demonstram seus ensaios de autorreflexão e autojustificação << Del sentimiento de no estar del >> ou << Casilla del camaleón >>, da *La vuelta al día en ochenta mundos*; sua capacidade especulativa, sua dimensão epistemológica está bem comprovada em morellianas de *Rayuela*[...].³⁰

³⁰ “Su inteligencia estética está cabalmente probada, como lo demuestran sus ensayos de autoexégesis o autojustificación <<Del sentimiento de no estar del todo>> o <<Casilla del camaleón>>, de *La vuelta al día en ochenta mundos*; su capacidad especulativa, su dimensión gnoseológica está bien acreditada por las morellianas

Porém, não só o processo cotidiano de escrita de si configura-se como determinante na projeção da pessoa e sua verdade. Claudemar Fernandes, ao examinar as contribuições foucaultianas acerca das escritas de si, destaca:

É no social que se definem as posições-sujeito, não fixas, marcadas por mutabilidade, e a análise de discursos deve fazer aparecer esses elementos e explicitar suas formações e transformações históricas, e também suas implicações e/ou determinações na produção da subjetividade. Não se trata, seguramente, de pontos fixos característicos dos sujeitos, trata-se de movência, de deslocamentos e transformações constantes na constituição dos sujeitos e na produção da subjetividade pelos discursos. (FERNANDES, 2011, p. 5)

A partir das considerações de Fernandes, podemos observar que Cortázar se instaura enquanto sujeito por meio dos discursos circundantes em sua sociedade e em seu tempo. As manifestações contrárias ao governo de Perón, a Revolução Cubana, os embates deflagrados pelo *boom* da literatura latino-americana e outros fatores forneceram condições de possibilidades necessárias à sua ascensão. Isto é, a interação permanente com o social que dá sustentáculo ao sujeito.

Desta maneira, as obras de Cortázar confirmam o que tem sido dito desde o início deste capítulo, isto é, elas são marcadas constantemente por seu posicionamento diante dos problemas sociais e políticos de seu tempo. Não há como dissociar, ao menos na linha de pensamento desse autor, tais níveis da realidade. São revelados os processos de subjetivação e objetivação dos discursos. As formações discursivas de uma época são suficientemente capazes de consumir por inteiro os corpos dos sujeitos. O leitor torna-se, no ato da leitura, cúmplice do escritor.

Nas palavras de Fernandes (2011, p. 6): “Reafirmamos com essa consideração que o sujeito não corresponde a uma individualidade no mundo, e suas enunciações revelam justamente essa presença do exterior na subjetividade manifestada pelos discursos materializados nos enunciados”.

Ao analisar as obras de Cortázar observamos que são inúmeros os casos em que ele deixa aparecer em seus textos os enunciados de sua época, demonstrando o poder dos discursos. Para confirmação dos postulados acima indicados, tomemos como exemplo dois trechos interessantes de *O Livro de Manuel*:

Uns quinze guerrilheiros que circulavam a bordo de cinco veículos ocuparam na terça-feira La Calera, localidade de dez mil habitantes situada a 25 quilômetros de Córdoba. Divididos em vários grupos que se comunicavam por meio de walkies-talkies, e segundo as testemunhas agindo com muito sangue frio (...). (CORTÁZAR, 1984, p. 169)

Quando vemos como uma revolução não demora em pôr em marcha uma máquina de repressões psicológicas ou eróticas ou estéticas que coincide quase simetricamente com a máquina supostamente destruída no plano político e prático, ficamos pensando se não terá que ser olhada mais de perto a maioria de nossas escolhas. (CORTÁZAR, 1984, p. 186)

Vislumbram-se aqui os indicadores discursivos que constituíam Cortázar e operavam dentro dos princípios de subjetivação e objetivação. Fernandes (2011, p. 15), ao interpretar as proposições de Foucault, afirma que sua obra, “(...) de uma maneira geral, coloca questões concernentes ao sujeito, como ética, estética, verdade, escrita, corpo, identidade, conhecimento, saber, poder, que voltam para o si e implicam a noção de discurso como prática (...)”, e continua: “Os discursos, exteriores aos sujeitos, são sempre o motriz dos dispositivos possibilitadores e/ou determinantes de sua constituição e da produção da subjetividade”.

Temos, assim, constantes interações entre os sentidos externos aos discursos de Cortázar e seus empreendimentos de exercício sobre si. Os conflitos sociais e intelectuais de seu tempo mesclavam-se com a sua própria reflexão enquanto sujeito. Isso não pode ser perdido de vista quando se investiga as produções literárias desse autor: Cortázar, mesmo integrado aos diversos discursos, conseguiu avançar e produzir em seus textos sua própria verdade.

4.2 O REALISMO MARAVILHOSO EM CORTÁZAR

A produção intelectual de Julio Cortázar transcende os limites da realidade factual, uma vez que sua multiplicidade enquanto professor, autor de contos, romances, poesias, ensaios, não se alinham à restrição de moldes preestabelecidos. Seu perfil intelectual e de indivíduo atento ao seu tempo e à função de escritor instigava-o a articular estratégias cujo maior objetivo era o de sempre buscar construir uma escrita original.

Sua criação se integrava a uma renovada direção no processo de fazer literatura e isso, como já é sabido, ocorreu entre os escritores latino-americanos num fenômeno justificado por uma espécie de crise do romance ocidental, quando se buscou uma revitalização da narrativa. (SCHOLLHAMMER, 2009)

Parafraseando Arrigucci Jr., em *O escorpião encalacrado*, em diferentes momentos na história da literatura, quando em fases de “crise de um determinado código ou sistema” ou de transição, surgia a necessidade de reinvenção diante da escassez de narrativas e, dessa forma, as artimanhas literárias eram modificadas, desveladas, a fim de serem renovados os processos de composição das obras. Arrigucci (1995, p. 156) explica: “O momento da ruptura torna-se (...) um momento privilegiado para a visão das conexões histórico artísticas”.

A partir da necessária renovação da narrativa – ocorrida paulatinamente e proporcionada por um conjunto de reflexões e consequentes processos de descontinuação de procedimentos –, principalmente no que se refere à dissociação dos referenciais europeus em relação à cultura dos demais locais, julgadas enquanto inferiores, dando destaque aqui para a América Hispânica, –o conceito de realismo maravilhoso irrompeu nesta época.

Em conformidade com Irleamar Chiampi (2015), é interessante destacar também que, quando colonizada, toda a região nomeada como América era vista com encantamento, como um lugar de sonho, por vezes, os viajantes relatavam que nem mesmo sabiam quais palavras utilizar para contar o que viam. A América era um lugar “maravilhoso” para eles. Essa observação pode, de alguma forma, ser adicionada aos entendimentos do conceito.

Elementos como a identidade, capaz de revelar aspectos da história, da sociedade e da cultura locais e das técnicas de escrita, a fim de oportunizar a prática desse desejo de renovação da narrativa desgastada, se faziam presente na elaboração da nova ficção que incorporava as transformações latino-americanas como reflexo de sua produção.

Dessa forma, o discurso do realismo maravilhoso procurava buscar o seguinte: “‘Autenticidade’ (J. Franco), numa ‘visão transcendente da realidade’ (F. Alegría), numa ‘exploração incisiva de seres e situações’ (J. Loveluck), num ‘impulso integrador’ que rechaça

os dualismos realistas (J. Ortega), num ‘afã totalizante’ da complexidade do real (C. Fuentes). (CHIAMPI, 2015, p. 135)

Com isso, os artifícios nessa ficção possuem o comprometimento de, a partir de recursos como metáforas, criticar, por exemplo, regimes ditatoriais, sem fazer uso de uma linguagem tão direta. Muitas vezes expondo o sentimento carregado pelo indivíduo mergulhado num ambiente de incertezas:

É escuro e não sei como dizer: sentir que minha vida e eu somos duas coisas, e que se fosse possível tirar a vida como se tira o casaco, pendurá-la por algum tempo no encosto da cadeira, seria necessário tempo no encosto da cadeira, seria necessário saltar planos, escapar da projeção uniforme e contínua. Depois vesti-la de novo, ou procurar outra. É muito chato que só tenhamos uma vida, ou que a vida tenha apenas um modo de acontecer. Por mais que possamos preenchê-la de fatos, embelezá-la com um destino bem planejado e realizado, o molde é um só: quinze anos, vinte e cinco, quarenta – o corredor. Levamos a vida como levamos os nossos olhos, do modo que nos modela; os olhos veem o futuro do espaço, assim como a vida é sempre dianteira do tempo. (CORTÁZAR, 2016, p. 23)

Dessa forma, é possível inferir que o impacto da situação sócio-histórica no ser humano era trazido à tona pelos escritores que tinham como missão expor os acontecimentos ao seu redor, colocando-os no centro das discussões. Devaneios e realidades se misturam dentro do mesmo nível de produção de um enunciado.

Além disso, outro ponto que deve ser destacado é o narrador que participa de forma atuante na narrativa, apresentando-se em 1ª pessoa. Ele torna-se um narrador-protagonista ou narrador-testemunha ou ainda a combinação das duas possibilidades, de acordo com Arrigucci Jr. (1995).

O cunho autobiográfico presente em *Diário de Andrés Fava* permeia todo o livro, uma vez que detectamos Fava divagar em reflexões sobre o seu modo de expressão e o nível utilizado para se alcançar a exata mensagem a ser transmitida. Indo agora para uma fala de Cortázar nas *Aulas de Literatura*, a qual se assemelha com as encontradas no diário de Fava, temos: “eu gostaria de ter tempo para escrever ainda textos onde pudesse ir muito além em matéria de linguagem”. (CORTÁZAR, 2018, p. 250)

Uma particularidade observável bastante interessante no diário de Fava, e que dialoga com o argumento exposto logo acima, são as inúmeras referências a outros autores e obras, como podemos ver a seguir: “Sempre admirei em Laforgue esse sentido exato, aniquilante, da *proporção universal*. Único poeta francês a olhar planetariamente a realidade”, um pouco mais adiante, é possível reconhecer outro exemplo:

A função incalculável de certos livros em uma vida ainda porosa, atenta, expectante. Penso na *Anthologie des poètes de la NRF* que comprei em 1939 (ou talvez antes) (...). Deslumbramento dos poemas insuspeitos, prestígio de nomes que ainda não estavam fixados numa biografia, num retrato (Jouve, Saint-John; e depois, em 1945 ver uma foto de Perse, com aquela cara de quitandeira jovial, como a cara de Rouault, que acabo de conhecer num filme...). (CORTÁZAR, 2016, p. 12)

Ainda se observa essa marca em: “Como foi estudado por Rivière em Rimbaud, todo passeio ao ar livre e ao sol me excita os sentidos” (CORTÁZAR, 2016, p. 91). E mais:

Uma cadeia: Fulano gosta de um livro sobre Cézanne, que gostava de pintura. Como Fulano está longe da pintura! Ou isto: há um horror sagrado, Keats escreve *Hyperion* é seu horror sagrado. Middleton Murray ocupa-se de Keats porque é atraído pelo *Hyperion*; leio Middleton Murry porque gosto de Keats. Mas há um horror sagrado e este não é Middleton Murry. (CORTÁZAR, 2016, p. 54)

Referenciais são recursos frequentemente presentes no diário de Fava. O autor torna seus textos híbridos e multivocais ao trazer para dentro deles alusões, citações, comentários de outros textos e autores, para conversar com o leitor sobre os seus gostos. Evando Nascimento (2020, p.1), em *Retrato do autor como leitor*, diz que “Um autor plenamente auto identificado é natimorto, pois incapaz de assumir diversas máscaras sem as quais não há autoria: vozes narrativas, personagens, sujeitos poéticos, vozes dramáticas, *dramatis personae*, *personas* ensaísticas, biográficas, sociais, em suma, máscaras de toda ordem”.

É possível constatar essa característica o tempo inteiro em *Retrato do autor como leitor*, em Nascimento. O mesmo acontece na obra de Cortázar quando escreve: “É em tua intenção que bebo este uísque Cyril Connolly, Palinuro, *monsemblablemon com frère*” (CORTÁZAR, 2006, p.78). Ao referir-se a “meu semelhante, meu co-irmão”, Cortázar também se aproxima do leitor, na tentativa de desfazer uma dualidade entre o leitor e o autor.

Esses referenciais são percebidos ainda no trecho abaixo, que descreve sentimentos particulares do autor

O que verdadeiramente me frustra (homenzinho funguinho medroso) é o trabalho do amor, dos carinhos, dos laços com minha gente. Não perco a liberdade porque trabalho, mas trabalho para conservar o círculo, a *family reunion*, o prazer das amizades. Não sei romper laços; e o que é pior, vejo claramente que deveria rompê-los (ou ter pelo menos a certeza de que posso fazê-lo esta noite ou na semana que vem); vislumbro em mim a semente dos que me devem estar sozinhos para poder dar algo, mas permaneço em Buenos Aires, cercado de pessoas que me querem bem (...). (CORTÁZAR, 2006, p. 76)

A ênfase dada à cultura concernente a um determinado povo é elaborada nas narrativas por meio da descrição de hábitos, costumes e mitos que, disseminados por gerações, por meio da oralidade, fazem parte do imaginário coletivo. Existem exemplos em diversas passagens do diário de Fava, sendo este outro aspecto proporcionado pelo realismo maravilhoso. Há uma lista de frases que transita pela família de Fava:

Não falar ao comer peixe.

Não tomar vinho depois da melancia.

O caldo é sempre muito nutritivo.

Não se deve dormir à luz da lua.

O único molho de tomate bom é o que se faz em casa.

Antes, uma empregada custava vinte pesos por mês e era fiel. Agora... et cetera.

Nunca tomar banho depois das refeições, a menos que seja logo em seguida e com água quente.

Os ianques são seres anormais e doentios, porque só comem alimentos enlatados.

– Um cavalo violeta! (Exclamação típica).

(CORTÁZAR, 2006, p. 78-79)

O campo de interação entre a cultura popular e a cultura considerada erudita e que

esteve obstinadamente presente na consciência dos escritores latino-americanos, por conta da dualidade estabelecida “civilização *versus* barbárie” (CHIAMPI, 2015), conduz para o interior dessas narrativas componentes relativos aos costumes, bordões, sentidos comuns próprios daquela terra e nação, elementos que são responsáveis por fazerem parte da construção e da consolidação de uma identidade.

Narrar o próprio tempo, o qual é desprovido de linearidade, composto por simultaneidades e fragmentado, é um recurso muito utilizado e presente no diário. Nele, pode-se facilmente perceber a falta de um fio cronológico que demarque precisamente quando aquelas páginas foram escritas.

O gênero diário possui a peculiaridade de não contar com necessária linearidade em termos de conexão entre as partes, pois, cada dia descrito ali e cada experiência depositada em suas páginas são únicos. Mas, por se tratar de um diário, supõe-se que ele seja datado diariamente à medida em que for escrito, porém, essa não é a estratégia de Fava. O elemento tempo no diário de Fava apresenta-se como um quebra-cabeça que se realizou na mente do narrador, mas chegou ao leitor de maneira imprecisa, ou seja, a perspectiva é atemporal no diário.

A “exploração incisiva de seres” se realiza nos escritos do narrador, na ocasião em que Fava relata dois encontros que experienciou com uma estranha figura chamada Abelito. Apesar de lhe causar certa estranheza, o narrador se mostra onisciente em relação ao personagem, detalhando as prováveis angústias que faziam parte do seu ser:

(...) naquela época, o maltratava uma sensação de perigo e de rejeição. Toquei a campainha (estava à procura de uma pensão, vi um anúncio, era uma casa de dois andares na avenida San Martín, naquele trecho em que ela fica bonita, com as alamedas e as casas de comércio dos sírios) e quem me abriu a porta foi uma criatura que não havia nascido para abrir portas. Vestia um pijama azul e seu rosto era o mais pálido que já vira, um espantoso pierrô de pé contra o fundo escuro do saguão. Olhos dilatados e claros (embora já não me lembre da cor, ou nunca reparei), olhando-me com uma branda intensidade, lambendo-me a cara com um silêncio que eu, culpando-me, fazia durar. Em seguida, falei do anúncio, e então a criatura se pôs de lado a fim de me deixar entrar, e disse: “Suba”. A voz vinha dos olhos, como se uma alga pudesse falar; tinha algo inumano de um papagaio, mas ao mesmo tempo contendo o ser; uma

voz de testemunha que diz a palavra reveladora. Subi certo de que não moraria naquela casa. (CORTÁZAR, 2016, p. 13, 14)

Já no segundo encontro:

Passou-se algum tempo. Eu morava em outra pensão. Certa noite, voltava já muito tarde para casa, adiando o momento de dormir; fazia calor, havia luar, as ruas estavam perfumadas. No meio de uma quadra quase às escuras ouvi alguém rir, cantar, vociferar ao mesmo tempo, um atropelo de palavras e guinchos histéricos, rápidas trocas de frases que se entrecortavam e eram retomadas no instante seguinte. Então vi Abel brincando e cabriolando numa brancura de *palm beach* sob a lua, o rosto o véu branco com vazados de sombra. Estava falante, mudado absolutamente invertido Abel correndo seu *amok* pela cidade. Um grupo de pessoas deve ter rido dele enquanto passava; então ele se soltou, vinha se exibindo, enlouquecido e solto, provavelmente drogado; nem me viu passar, dava pulinhos de felicidade e cantarolava, ria de sua própria brincadeira, por fim começou a cantar uma canção e desapareceu na esquina. (CORTÁZAR, 2016, p. 15, grifo do autor)

Chama atenção aqui que o narrador não questiona a realidade nem a causalidade, pelo contrário, a realidade é “restabelecida” e “não-conflitiva”, utilizando termos empregados por Chiampì. Os dois momentos distintos em que o narrador teve contato com Abelito chamaram, sim, sua atenção. No entanto, não houve tentativa de explicação ou entendimento em relação à mudança ou ao comportamento do personagem. Ou seja, os personagens do realismo maravilhoso não tentam mudar a feição das ocorrências observadas, por mais inusitadas que possam parecer.

Ao dar atenção às obras e ao autor, temas desse estudo, é necessário considerar alguns aspectos do trabalho de Cortázar que são importantes para compreender o processo elaborado pelo escritor, no qual pensava a linguagem como artifício para a sua criação, mas também era um dos motes de todo o seu empreendimento, conferindo-lhe um alto grau de individualidade.

Cortázar explica suas transições, afirmando que: “(...) passou do culto da literatura pela literatura, passando do culto da literatura como indagação do destino humano e depois à literatura como uma das muitas formas de participar dos processos históricos que concernem a cada um em seu país.”. (CORTÁZAR, 2018, p. 23)

Capaz de desconstruir paradigmas convencionais por meio da sua escolha estilística, o autor incorpora hibridismos aos seus textos, dando-lhes movimento, percorrendo os gêneros e incorporando referências de outros contextos em suas criações. Dessa forma, suas obras se distinguem por tratarem, também, de um agrupamento de recortes e colagens advindos de outros suportes, formando um mosaico estrutural, organizados no viés entre o espaço-tempo da elaboração da narrativa. Andrés Fava afirma em seu diário que: “O literário resulta da combinação de heterogeneidades em potencial com heterogeneidades em ação”. (CORTÁZAR, 2016, p. 37)

O personagem Andrés parece falar por seu criador. É o que Cortázar explica nas aulas em Berkeley:

(...) um escritor brinca com as palavras, mas brinca a sério; brinca na medida em que tem à sua disposição as possibilidades intermináveis e infinitas de um idioma e lhe é dado estruturar, escolher, selecionar, rejeitar e finalmente combinar elementos (...) para que o que quer expressar e está buscando comunicar se dê da maneira que lhe pareça mais precisa, mais fecunda; (CORTÁZAR, 2018, p. 195)

O arranjo de expressões fortuitas no diário do personagem-escritor Andrés Fava permite entender que a pronúncia está para além do domínio do escritor e que tudo aquilo contido e não contido no romance integra a elaboração do seu fazer literário. Dessa forma, Fava discorre:

Dizem – e a gente sorri: “A linguagem me impede de expressar aquilo que penso, aquilo que sinto”. Mais certo seria dizer: “Aquilo que penso, aquilo que sinto, impedem-me de chegar à linguagem”. Entre o meu pensamento e eu, seria a linguagem uma barreira? Não. O meu pensamento é que se atravessa entre mim e a minha linguagem. (CORTÁZAR, 2016, p. 21-22)

Em suma, em cada um dos livros trabalhados aqui encontra-se um arranjo de textos reunidos que, em outras conjunturas ou apresentados separadamente, teriam distintas significações e representariam seus gêneros de maneiras próprias. A obra de Cortázar é o produto de uma arte aberta, de significados múltiplos.

A narrativa sofre interrupções ao não obedecer a um fluxo lógico e por expressar uma

dinâmica difusa capaz de deslocar o leitor de uma linha habitual para outra imprevista. Todo esse jogo construído por Cortázar desenvolve-se de forma lúcida, não se estabelecendo como uma casualidade. Cortázar, na verdade, como nos esclarece Arrigucci Jr. (1995, p. 20):

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.

A sagacidade da enunciação de Cortázar traduz por si mesma o caráter político da sua escrita e por ele defendido, no que diz respeito à desconstrução de paradigmas linguísticos e literários importados, sobretudo de espaços como a Europa, local onde a cultura valorizada sempre ditou os ideais de qualquer gênero de produção artística. Isso é perceptível, uma vez que o autor conseguiu articular os níveis estético, metafísico e histórico. Em relação ao nível histórico, a importância desse elemento se dava pelo fato de Cortázar não abrir mão do que considerava ser seu papel a cumprir enquanto escritor latino-americano.

Outro ponto a ser considerado, e que faz parte desse jogo, é o advento gradual do realismo maravilhoso na literatura hispano-americana, a partir da primeira metade do século XX. Advento que pode ser identificado muito facilmente em personagens como Fava, quando relata passagens que confundem a verdade com sonhos, ilusões e impressões. Traços como a realidade imprecisa e a naturalização do irreal e do estranho se fazem presentes. Chiampi (1995, p. 61) considera que: “(...) no realismo maravilhoso o efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”.

Como personagem escritor, Fava assevera a adoção dessa tendência quando explicita: “não pude nunca escrever bem a história que mostraria essa imbricação da literatura e do objetivo, e ao mesmo tempo o voluntário afastamento daquela, que *no fundo odeia o realismo*” (CORTÁZAR, 2016, p. 107, grifo do autor).

Alguns escritores lidos por Fava são mencionados por ele, os quais, segundo a personagem, souberam medir essa “literatura de espelhos” e “tomar a distância que o espírito organiza para conjecturar suas argúcias em um plano em que os elementos estejam mais

próximos dele do que da realidade em bruto”. (CORTÁZAR, 2016, p. 107)

Fava, assim como Cortázar, tinha a ambição de escrever uma “criação absoluta, sem a possibilidade de erro, o acordo entre uma ideia e seu juízo, entre o sentimento e sua imagem, entre uma vontade e sua projeção e sua práxis” (CORTÁZAR, 2016, p. 37). Talvez ele perseguisse a linguagem para alcançar a concretização desse ambicioso desejo de intelectual, enquanto artista das palavras.

Narrar com o linguajar próprio de sua nação constitui-se como uma prática altamente militante, uma vez que este escritor conta a história do seu povo, utilizando a sua língua que é também elemento de sua identidade, e exerce um papel fundamental, pois registra uma época e ajuda a colocar em evidência um local que, muitas vezes, não consegue ter voz, pois seu prestígio é considerado menor do que o prestígio concedido a outras localidades.

Levando em consideração a autonomia que a linguagem possui, cada país ou grupo de países se constitui como ambiente propício para que a comunicação, ali, com suas nuances, signos próprios e cores locais, se desenvolva naturalmente. Assim, Fava reflete acerca da linguagem, por compreender que ela é fruto de seu contexto e representação do cotidiano. Sua escrita se constitui a partir das ocorrências do território. O escritor concede importância à elocução durante toda sua produção, como um mecanismo que, por vezes, pode escapar e exceder a sua própria vontade ou intenção.

Por vezes, questiona-se sobre a possível não realização da expressão precisa dos seus pensamentos no ato da escrita. No entanto, esse mesmo pensamento, que não é expresso exatamente como gostaria, tem a capacidade de alcançar outras múltiplas significações.

O personagem-escritor exemplifica mencionando Joyce, ao afirmar que este

Em vez da quase definição discursiva, vale-se de sua própria e magnífica lentidão narrativa e com isso nos dá um livro em que o sentido excede o dito, proporção pouco frequente na irmandade. Lentidão narrativa quando ele *quer*. Mas deve-se perceber que as passagens lentas (Stephen e Cranly, Stephen e Temple) são verdadeiramente grandes. Já não sinto prazer ao reler os ordenados discursos do jesuíta. Esse inferno está certinho demais. (CORTÁZAR, 2016, p. 38, grifo do autor).

Com isso, *Diário de Andrés Fava* também vem para tentar “romper moldes mentais”, como disse o autor se referindo a *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 2018, p. 251). Uma

ambição do escritor ao brincar com a semântica, compondo um jogo estético capaz de desmontar e, parafraseando-o, desmascarar até mesmo a personalidade das palavras que, na maioria das vezes, têm seus significados cristalizados pela tradição. Cortázar foi capaz de criar metáforas instigantes como outra forma de realizar as possibilidades do realismo maravilhoso.

O tipo da ficção trazida por Cortázar em *O livro de Manuel*, no qual ele insere o leitor no contexto político vigente na década de 1970, na Argentina, “(...) sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo” (HUTCHEON, 1991, p. 147). E é isso que ele faz ao trazer recortes de jornais e seus personagens produzirem uma espécie de manual destinado ao bebê Manuel, como uma forma de orientá-lo politicamente e, também, para possibilitar ao leitor a leitura de uma obra cujo valor não está apenas no prazer literário, mas também no conhecimento do que “sucedia em torno do livro enquanto o seu autor o estava escrevendo” (CORTÁZAR, 2018, p. 302); e, ainda citando Hutcheon (1991, p. 231): “o que se ganha é uma consciência ideológica quanto à repressão política, social e linguística na América Latina e também quanto às formas de possível resistência”.

Sobre isso, Andrés Fava também deixa registrado menos a história e mais os sentimentos humanos compartilhados por muitos cidadãos da época e até dos dias atuais. Cortázar explorou o estilo de suas obras de modo plural, apresentando um objetivo definido para cada recurso adotado. Comparada por Arrigucci Jr. a um labirinto, a obra de Cortázar é mesmo bastante diversa. Por isso, o ideal é “penetrar o labirinto: desmontar e remontar o traçado, em busca do sentido de um projeto que é um buscar permanente. Uma linguagem à caça de outra linguagem que já se busca e enrodilha num complexo traçado” (ARRIGUCCI JR, 1995, p. 19).

Portanto, o sistema de expressão na obra de Cortázar é explorado nos mais variados planos, enquanto instrumento de contestação política no que se refere à manifestação histórica, social, linguística, literária, além de elementos psicológicos. É a busca pela representação de um povo que se torna visível em seus escritos, com seus mais diversos significados.

5. PALAVRAS E CONFIRMAÇÕES FINAIS

Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado.
(CANDIDO, 2011, p. 176)

Após visualizar uma poética capaz de colocar estilhaços de magia, na realidade, retornamos. Despedimo-nos da ficção para retornar ao grande perseguidor. O autor que sonhava com as transposições de barreiras, com sua eternização, com a independência da América hispânica, que sentia, no seu tempo, urgência pelas mudanças e ansiava pela libertação (do povo) diante dos impérios. Sobre esse despertar do escritor, em sua *Obra Crítica*, Cortázar (1996, p. 331) parafraseia o médico e guerrilheiro Ernesto Che Guevara numa pequena frase que diz: “Esta humanidade disse basta e começou a caminhar.”

O engajamento de Cortázar ganhou força e forma entre os anos de 1960 e 1970. Do contexto político e social, marcado pelos governos militarizados, atravessados de violências e abusos, os intelectuais latino-americanos emergiram. O *boom* dessa literatura deu visibilidade ao continente e permitiu escrever uma nova história no âmbito intelectual. Ou melhor, possibilitou que os escritores tivessem suas narrativas reconhecidas pela estética, pela forma, pelo fundo, pelo conteúdo.

Embora os estudiosos se dividam com relação aos feitos, às origens, aos integrantes etc., reconhecer o projeto do *boom* é admitir o movimento que reuniu, aproximou, criou laços e amizades; por identificação ligou ficcionistas hispânicos que se encontravam em distintos países – e como no caso de Cortázar, não só na América – e juntos, todos subiram. Chegaram ao pódio e puderam fazer o que de melhor sabiam: uma literatura genuinamente latina. Valendo-se de teorias, personagens e cenários próprios. A partir de então, findou-se a ideia de reproduzir a estética de cânones europeus ou estadunidenses. Isso significa dizer que o *boom* os colocou na posição necessária e dali então, a sua maneira, os intelectuais de esquerda influenciaram a sociedade, ao se posicionarem contra as ditaduras militares.

Como observo ao longo dessa dissertação, as obras de Cortázar aqui analisadas se configuram como uma base significativa na consolidação do seu compromisso enquanto escritor e do seu processo criativo. Destaco ainda que o autor seguiu em conformidade com os preceitos teóricos trazidos em sua *Obra Crítica* e nos dois romances que compõem o *corpus*

literário desta pesquisa. A produção romanesca do autor irrompe da mesma origem, estando, portanto, respaldada por teorias próprias que explicam e justificam sua narrativa.

Para além disso, *Diário de Andrés Fava* (1950) e *O livro de Manuel* (1973) são vivências literárias que se complementam. A análise simultânea das ficções permite acompanhar a trajetória de Andrés, e com isto, inferir que houve mudanças nas concepções, valores e engajamentos do próprio Cortázar. No outro lado da ponte, de forma simultânea à dele, encontra-se seu cúmplice, o leitor, que, naturalmente, desliza entre as buscas de ordem pessoal e metafísica e as buscas coletivas e sociais. Conforme o autor, a literatura deve ser uma “ponte viva de homem para homem”. (CORTÁZAR, 1963, p. 450)

Ao retornar ao ponto de partida, para lembrar as razões que fomentaram o despertar para essa pesquisa, é tangível que o processo criativo de Cortázar é plural. Nas seções que compuseram este estudo, pudemos acompanhar como Cortázar se constrói fora do binarismo e cria pontes, relações nos diferentes gêneros textuais, caminhando sempre de maneira descentrada. Foi possível ainda catalogar alguns trânsitos discursivos em sua malha textual, em conformidade com suas articulações híbridas. Assim, percorri os caminhos postos pelo escritor, acompanhando a maneira como este entrecruza, contamina-se e desloca-se entre os diferentes cenários do saber, seja a docência, a crítica, a tradução e/ou a ficção.

Esta dissertação possibilitou uma leitura do sujeito múltiplo Julio Cortázar, considerando seu tempo, as batalhas travadas no terreno político enquanto docente e escritor que demarca em sua prática, suas atuações e, principalmente, na sua escrita, um compromisso social em questionar a estrutura que nos cerca enquanto cidadãos, e a necessidade de nos posicionarmos criticamente em todos os espaços em que nos inserimos e sobre todos os assuntos que nos afetam direta e indiretamente enquanto atores sociais.

REFERÊNCIAS

AYÉN, Xavi. **Aquellos año sdel boom**. Barcelona: RBA Libros, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009

ALAZRAKI, Jaime. **Prólogo da obra crítica** – Vol. 2 in CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. In: _____. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ARGENTINA. Ministerio de Educación. **Estatuto Profesional del Docente General Perón**. 14 de septiembre de 1954. Disponível em: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL003000.pdf>. Acesso em 10 mar. 2020.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O escorpião enlacrado: A poética da destruição em Julio Cortázar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALADÃO. Janaína de Azevedo. **Todos os tradutores o tradutor: literatura e tradução na obra de Julio Cortázar**. *Letras de Hoje*, v. 52, n. 4, p. 454-465, out./dez. 2017.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é solido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Trad. Luiz Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORGES, Adriana. **Cortázar plural: um passeio pelos espaços ficcional, crítico e pedagógico**. 2004. Dissertação de mestrado em Letras – UFBA. Salvador, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Pierre Menard, autor del Quijote** (1939). In: _____. Obras Completas (Vol.4). Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (org.). Escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 2007.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Ed. Nau, 2001.

CALABRE, Lia. **História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo entre Brasil, Argentina, México e Colômbia**. In: Escritos: Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 7, n. 7. 2013 3. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/sumario07.php> . Acesso em 20 jan. 2020.

CAMPOS, Haroldo de. **Da Tradução como Criação e como Crítica**. In: Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Charles. **O inclassificável Julio Cortázar**. Sul 21. Rio Grande do Sul. 27 abr. 2011. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/noticias/2011/04/o-inclassificavel-cortazar/>. Acesso em: 04 fev. 2020.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição. Ouro sobre Azul | Rio de Janeiro 2006.

CARPENTIER, C. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prastes Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

CARVALHO, Marco Antonio Serafim de. **Julio Florencio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) –, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, UFF, Niterói, 2014.

Casa de las Américas. Disponível em: <http://www.casadelasamericas.org/>. Acesso em 12 de fev. 2020.

CASTRO, A. C. S. **Apreensão de livros tidos como subversivos: o que os processos judiciais da ditadura militar revelam**. São Paulo, 2017. Tese de doutorado – Programa de

Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Intelectual engajado: uma figura em extinção? Abertura do ciclo de conferências “O silêncio dos intelectuais”**, 2007. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/bss/documentos/intelectual_engajado.pdf. Acesso em 18 jan. 2020.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COMPAGNON, Antoine. **O mundo**. In: O demônio da teoria: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes e Consuelo Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. **Aulas de literatura**. Berkeley, 1980. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CORTÁZAR, Julio. **Diário de Andrés Fava**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. Tradução: Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CORTÁZAR, Julio. **O livro de Manuel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CORTÁZAR, Julio. **Esencia y misión del maestro**. Revista Argentina. Publicación mensual de los alumnos de la Escuela Normal de Chivilcoy, Chivilcoy, nº 31, 20 de diciembre de 1939.

CORTÁZAR, Julio. **“No meu coração a América Latina existe como uma unidade”**. [Entrevista cedida a] Viviana Marcela Iriart. Revista Semana, Caracas, 1979. Disponível em: <https://vivianamarcelairiart.blogspot.com/2012/11/julio-cortazar-entrevista-e-carta.html>. Acesso em: 3 jul. 2020.

CORTÁZAR, Julio. YOUTUBE. 1980. **“Topografia de una mirada”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uBuEmMIIBPo> . Acesso em 05 mar. 2020.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DARNTON, Robert. **O que é a história do livro?** In: A questão dos livros: passado, presente e futuro. Trad. Daniel Pellizzari. Companhia das Letras: São Paulo, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DONOSO, José. **Historia personal del 'Boom'**. Madrid: Alfaguara, 1972.

EAGLETON, Terry. **O que é literatura?** In: Teoria da literatura: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2003. FERNANDES, Claudemar Alves.

Discurso e produção de subjetividade em Michel Foucault. LEDIF - Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos. Uberlândia - MG, ano 2, n. 1, 2011.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Além dos limites do possível: ficção e política**. In:

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: _____. O que é um autor? Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GAY, Peter. **Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. **Políticas da ficção**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HERNANDO, Silvia. **Trasla mecha del 'Boom'**. [S1]. El País, 31 out. 2012. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2012/10/31/actualidad/1351687151_103046.html. Acesso em: 15 jan. 2020.

HERRÁEZ, Miguel. **Julio Cortázar: una biografía revisada**. Barcelona: Alrevés, 2011.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terrence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOISEL, Evelina. **Silviano Santiago e seus múltiplos**. CUNHA, Eneida Leal (Org.). Leituras críticas sobre Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária: O escritor e seus múltiplos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO CERVANTES. Julio Cortázar. **Biografía España**, 2014. Disponível em: https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cortazar_julio.htm. Acesso em: 22 jan. 2020.

JULIO Cortázar a fondo. Direção e produção: TRASBALS S.A. Canal: 50 RTVE, 1977. Disponível em: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>. Acesso em: 21 de jan. 2020.

KADOTA, Neiva Pitta. **O lúdico na literatura de Julio Cortázar**. Facom, n. 2, p. 34-37, 2006.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: BARTUCCI, Giovana (Org). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Organizadora: Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Os intelectuais e o estado: A experiência do peronismo e do estado novo**. Itinerários, Araraquara, 2004

MARCUSE, Herbert. **A contestação juvenil**. Trad. Maria Ester Vaz da Silva. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

MARTINS, Luís Carlos dos Passos; LIEBEL, Vinícius. **A Revolução Cubana e suas recepções: imprensa e academia**. Revista Contemporânea, vol. 2, nº 8, p. 1-24, 2015.

MEGILL, Allan. **Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**. Berkeley e Los Angeles, 1985.

MELO, Elza Duarte de. **Mirar e narrar: as formas do olhar nos contos de Julio Cortázar.** 2011. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 2011.

MEMORIA iluminada: Julio Cortázar. Dirección y producción: Ernesto Ardito y Virna Molina. Argentina. Canal Encuentro. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTppiDW0z6k>. Acesso em: 18 abr. 2020

MOREIRA, Maria Eunice et al (Org). **Histórias da literatura: leituras contemporâneas.** Porto Alegre: Luminara Editorial, 2017.

MORELLIANAS. **Conversas sobre Cortázar. O livro de Manuel.** Disponível em <http://blogmorellianas.blogspot.com/2010/09/o-livro-de-manuel.html>. Acesso em 04 fev. 2020.

MUKAROVSKY, Jan. **A personalidade do artista.** In: Escritos de estética e semiótica da arte. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

NASCIMENTO, Evando. **Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção.** In: Caderno de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul.- dez. 2010.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato desnatural: diários – 2004 a 2007.** Rio de Janeiro: Record, 2008.

NASCIMENTO, Evando. **Retrato do autor como leitor.** Disponível em: http://www.evandonascimento.net.br/ensaios/retrato_do_autor_como_leitor.pdf. Acesso em: 16 jan. 2019.

NEPOMUCENO, Eric. Prefácio. In: BERMEJO, Ernesto Gonzáles. **Conversas com Cortázar.** Trad. Luiz Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

PIGLIA, Ricardo. **Ficção e teoria: O escritor enquanto crítico.** Travessia – Revista de Literatura, n. 33, p. 47-59, ago./dez., 1996.

RAMA, Ángel. **La novela latinoamericana 1920-1980.** Bogotá: Procultura, 1982.

RAMALHO, Christina. **O sujeito cultural híbrido: Uma categoria para se repensar identidade.** In: GOMES, Carlos Magno; ENNES, Marcelo Alário (Orgs). **Identidades.**

Teoria e prática. São Cristóvão: Editora da UFS, 2008, p. 15-25. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/325215131_O_SUJEITO_CULTURAL_HIBRIDO_UMA_CATEGORIA_PARA_SE_REPENSAR_A_IDENTIDADE. Acesso em 09 fev. 2020.

RAMALHO, Christina. **O sujeito épico.** In: SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. História da epopeia brasileira. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, parte II.

RANK, Otto. (2013). **O duplo: um estudo psicanalítico.** (E. L. Schultz, trad.) Porto Alegre: Dublinense.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. **A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira para a análise da relação entre religião e democracia.** REVER, ano 15, n. 2, jul./dez./2015.

RODRIGUES, Alberto Tosi. **Sociologia da educação.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **“Literatura é paradoxo”.** [Entrevista cedida a] Carlos Eduardo Ortolan Miranda. Revista Trópico. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/750/733>. Acesso em: 01 mar. 2020.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1976.

SANTOS, Roberto Corrêa. **O exterior.** In: AUTOR(ES). Modos de saber, modos de adoecer; o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica.** Trad. Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura.** 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SOUZA, Rafael Vaz de. **A história como pesadelo: a representação alegórica da Argentina peronista no romance El examen (1950) de Julio Cortázar.** Intellèctus, n. 1, p. 129-147, 2019.

TAVARES, Bráulio (seleção e apresentação). **Páginas de sombras: contos fantásticos brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL., 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato**. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VÉLEZ, Byron Oswaldo. **Ménard, Pierre (Nîmes 1862 – Montpellier 1937)**. Parentesis. Boletim 06. Disponível em: http://www.plataformaparentesis.com/site/boletim/files/boletim_06.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

YURKIEVICH, Saul. **Julio Cortázar: al calor de su sombra**. Revista Iberoamericana, v. LI, n 1, p. 7-20, enero-junio, 1985.

YURKIEVICH, Saul. **Um encontro do homem com seu reino**. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.