



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

JULIO ALEX LEMOS DOS SANTOS DE ARAUJO

A CONSTRUÇÃO DO DESCONFORTO NOS CONTOS DE JULIO CORTÁZAR

RIO DE JANEIRO

2023

JULIO ALEX LEMOS DOS SANTOS DE ARAUJO

A CONSTRUÇÃO DO DESCONFORTO NOS CONTOS DE JULIO CORTÁZAR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo

RIO DE JANEIRO

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

A663c Araujo, Julio Alex Lemos dos Santos de
A construção do desconforto nos contos de Julio Cortázar / Julio Alex Lemos dos Santos de Araujo. - Rio de Janeiro, 2023.
36 f.

Orientador: Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Literaturas, 2023.

1. Julio Cortázar. 2. Conto. 3. Narrador. I. Giraldo, Rafael Eduardo Gutierrez, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Ana Cláudia e ao Renato, meus pais que tanto amo, por todo o apoio incondicional diante das dificuldades que enfrentei para chegar onde cheguei. Não fosse o sacrifício de vocês e todo o investimento na minha educação, não sei onde estaria agora.

À Carmen, minha avó, por ter me mostrado o maravilhoso mundo dos livros e por todas as vezes que me incentivou a pensar fora da caixa. Se hoje tenho um pensamento crítico, é graças a você.

À Anna Beatriz, minha irmã, por sempre ter tido orgulho de mim e confiado no meu potencial.

Ao André, por ter me incentivado nas inúmeras ocasiões que pensei em desistir e por ter sido minha torcida desde o início.

Ao Rafael, meu orientador, por todo o auxílio nesses últimos meses e toda a paciência diante dos vários imprevistos que enfrentei.

À professora Luciana, que tantos anos atrás me cativou com Cortázar e, sem saber, me colocou no caminho que estou hoje.

E principalmente ao Phelip, por toda ajuda, amor e motivação que tem me dado nessa reta final. Não teria conseguido sem você.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

JULIO ALEX LEMOS DOS SANTOS DE ARAUJO

DRE: 114149710

A CONSTRUÇÃO DO DESCONFORTO NOS CONTOS DE JULIO CORTÁZAR

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas de Língua Portuguesa.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca Examinadora:

NOTA: _____

Prof. Dr. Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo - UFRJ

NOTA: _____

Prof. Dr^a. Luciana Maria Di Leone - UFRJ - Leitora Crítica

MÉDIA: _____

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar como se constrói a sensação de desconforto nos contos de Julio Cortázar. Após uma apresentação breve de um dos contos do autor a fim de exemplificar como será feita a avaliação das obras, será feita uma análise ensaística de cada um dos contos destacados através de vieses específicos, tais quais o papel do narrador e a construção da ambientação das cenas dos contos. O objetivo em cada capítulo é apresentar os elementos que colaboram para a invocação de sensações específicas no leitor, como insegurança e tensão, e avaliar como o uso desses elementos traz à leitura um sentimento maior de desconforto. Em paralelo, será avaliado também como esses mesmos elementos por vezes servem para trazer aos contos o fantástico. Não querendo explicar a totalidade do conto cortazariano, e sim pincelar alguns dos vários aspectos que tornam sua obra tão complexa, este trabalho visa exemplificar de forma prática como o intangível dos contos tem um papel tão vital na obra de Cortázar quanto os próprios eventos narrados.

Palavras-chave: Cortázar; conto; narrador.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. A ABSTENÇÃO DO NARRADOR PROTAGONISTA	10
1.1 O papel do narrador em “Texto numa caderneta”	12
1.2 O papel do narrador em “Casa tomada”	14
2. A POTÊNCIA DAS RETOMADAS	17
2.1 As retomadas em “Continuidade dos parques”	18
2.2 As retomadas em “Fim de etapa”	19
2.2.1. A mesa e sua sombra	22
2.2.2. O par na segunda sala	23
2.2.3. Os sons do exterior	24
2.2.4. A emolduração de Diana	25
3. O DESCONFORTO DA AMBIENTAÇÃO	27
3.1. A tensão do assassinato	27
3.2. O reconhecimento paranoico	29
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS	36

INTRODUÇÃO

Os contos de Julio Cortázar, frequentemente envoltos numa atmosfera de mistério e incertezas, abrem facilmente espaço para leituras inusitadas, individuais e intimistas. Sua forma de dizer o mundo, tudo menos ordinária, é repleta de artifícios que conseguem induzir o leitor a se entregar voluntariamente às armadilhas do autor. Não é de se admirar que os olhos vorazes do leitor, após ser surpreendido em dois ou três contos, enxerguem em uma poltrona verde a sombra de um assassinato, uma amostra de realidades paralelas, ou a si próprio, vulnerável à vontade do texto.

Valendo-nos dessa possibilidade de uma leitura inusitada, poderíamos dizer que no conto “Instruções para subir uma escada” Cortázar se utiliza da descrição de uma escada, desde sua constituição intimamente analisada até o processo de a subir e descer, para descrever o conto e a perfeição de sua forma.

Ouso afirmar que, na maioria dos contos do autor, o cerne da narrativa (seu segredo, sua resposta ou sua reviravolta) está levemente mencionado, profundamente escondido ou explicitamente destacado logo nos primeiros parágrafos. Em parte deles, essa espécie de prenúncio aparece até mesmo na primeira frase. Especificamente nesse conto, antes de o leitor alcançar o primeiro ponto final, ele se depara com o seguinte trecho:

Ninguém terá deixado de observar que frequentemente o chão se dobra de tal maneira que uma parte sobe em ângulo reto com o plano do chão, e logo a parte seguinte se coloca paralela a esse plano, para dar passagem a uma nova perpendicular, comportamento que se repete em espiral ou em linha quebrada até alturas extremamente variáveis.

(CORTÁZAR, 2021, p. 381)

Na leitura aqui apresentada, a escada será interpretada como o conto em si. A primeira tese de Piglia já é bem direta na constatação de que “um conto sempre conta duas histórias” (1994, p. 37), uma aparente e outra latente, uma exposta e outra subentendida, serpenteando sob a superfície da narrativa. Temos, portanto, uma história horizontal, rente ao que é esperado de uma narrativa, que não apresenta esforço para ser desbravada e se encaixa à leitura inicial da mesma forma que um pé se encaixa ao plano horizontal de um degrau. E temos outra história que se liga a essa primeira por um ponto mínimo em comum, mas que exige um esforço maior na leitura para ser desbravada, pede por uma forma diferente de olhar para esse texto da mesma forma que o pé precisa sair de seu estado natural de conforto, apoiado no chão, e fazer um movimento diferente (para cima e para frente) para alcançar o próximo degrau.

Essas duas histórias (ou os dois ângulos do degrau) se unem por um elemento que é importante para ambas (esse encontro entre horizontal e vertical que os une e os apoia de modo que um sustente ao outro). Esse comportamento repetitivo que é apresentar um trecho de uma história que evolua a si própria e à outra simultaneamente (subir a escada utilizando o apoio de um pé na parte horizontal para elevar o outro para acima da parte vertical) pode ser feito de inúmeras formas (como a disposição possível dos degraus em espiral ou em L citada no conto). Isso não muda, porém, o fato de que o conto sempre precisará deste caminhar conjunto das duas partes, desta união mutuamente benéfica – ou parasitismo inevitável. A maneira que esse caminhar se apresenta não muda seu propósito principal: chegar a um ponto final diferente do ponto inicial.

Podemos enxergar essa linha de chegada de “alturas extremamente variáveis” como uma sucessão de escadas unidas em um prédio, onde cada patamar ao fim de cada escada leva a um andar diferente, mas acima há sempre outro a ser explorado; a diferença desse prédio para qualquer um que conheçamos é que o prédio de possibilidades de leituras em um conto não tem um fim conhecido ou pré-estabelecido. É claro que essa leitura não é aberta a *qualquer possibilidade*; não podemos subir uma escada para além de seus limites, portanto também não podemos ler no conto algo que não esteja mesmo que minimamente insinuado ou subentendido no texto; seria como subir a escada utilizando as paredes ao lado como apoio para os pés, e não os degraus em si.

O resto do conto, que consiste em mais dois parágrafos além desse inicial, se aprofunda na elaboração dessa ideia apresentada nas suas primeiras frases. Sempre deixando evidente o texto superficial (descrevendo ato por ato como se constitui a ação de subir uma escada), a história latente vai se desenvolvendo nas entrelinhas dessa comparação metafórica. E como pode ser visto em alguns contos do autor, é comum que o resultado final da narrativa já esteja apresentado ali no início, muito cru para ser compreendido de imediato. Chegar ao ponto final da caminhada para se ver novamente no início já pode ser pontuado facilmente como um primeiro motivo de desconforto para o leitor que percebe, frustrado, que o que havia para ser descoberto ao fim do texto poderia ter sido compreendido já no início.

Com esse conto sutil, Cortázar exemplifica majestosamente como se dá a relação das partes do conto, como elas se relacionam e como se encerram. No presente texto será feita a análise de alguns dos contos do autor utilizando esse mesmo olhar ensaístico; iremos mergulhar em determinados aspectos de uma seleção de contos e buscar identificar quais foram as

ferramentas textuais usadas para criar, no segundo plano do texto, essa atmosfera densa e de todo cortazariana, usualmente repleta de desconforto. A busca aqui, portanto, não será necessariamente pelo topo da escada - o fim do significado dos textos - e sim pelos mosaicos nos degraus - os elementos que compõem, nos contos, essa trilha que levará o leitor ao fim desejado pelo narrador. A ideia é pincelar os itens que possibilitam o suspense quase místico que permeia vários dos contos de Cortázar e permitem que a narrativa seja tão fantástica e ao mesmo tempo tão familiar, que abrace o leitor em uma afetividade esquisita e distante, ainda que próxima.

O que causa esse desconforto prazeroso ao ler sobre o assassinato de um leitor? Quais caminhos o narrador percorre para fazer com que uma sociedade oculta nos trens de Buenos Aires pareça algo absurdamente possível? É a voz narrativa? É algum jogo de palavras? Ou está Cortázar apenas brincando com insanidades comuns a todos os leitores, fazendo-os cair em suas armadilhas literárias sem nem perceberem o absurdo da situação?

Vamos, então, aos contos. E torçamos para não sermos devorados (ou assassinados) por nenhum deles.

1. A ABSTENÇÃO DO NARRADOR PROTAGONISTA

Começamos esta análise pelo “Fim do jogo”. O conto apresenta três personagens principais, quais sejam: Letícia, a prima adoecida e um grande ponto focal de todos os acontecimentos do conto; Holanda, uma prima muito parecida com a narradora; e a própria narradora, cujo nome nunca é mencionado e que junto a Holanda compõe clara oposição a Letícia.

O conto em si não possui nenhum aspecto absurdo, grotesco ou altamente fantasioso, mas ele conta com um desconforto suave – tão suave que o leitor pode levar algumas páginas para notá-lo.

Ao ler um texto redigido na terceira pessoa do singular, o leitor se acostuma com um narrador que não precisa se apresentar. Ele não necessariamente se fará confiável ao longo da narração, mas, ainda assim, a maior responsabilidade de sua figura será contar a história; dificilmente fará parte de suas atribuições ser conhecido do leitor.

Já uma narrativa feita em primeira pessoa exige, de certo modo, que o narrador se apresente. Não de uma forma pedante ou objetiva, “meu nome é Fulano, tenho 16 anos e estudo espanhol”, mas de uma forma progressiva, conforme a história se desenrola. Por vezes o leitor descobre o nome dessa personagem narradora apenas quando outra personagem a chama pelo nome, descobre sua aparência quando essa personagem se olha no espelho, e assim por diante.

Essa narradora cortazariana, porém, é um “eu” que fala por “elas”. Apesar de escrito na primeira pessoa do singular, o conto não se volta, em momento algum, para uma descrição de sua narradora protagonista. Nenhuma outra personagem cita seu nome, ela não se olha no espelho, ela não tem gostos, ela está ali apenas retratando o que está acontecendo ao seu redor. E aí está o desconforto crescente – e, como mencionado antes, suave – desse conto: a falta de apresentação da narradora personagem a torna coadjuvante em uma história que, de praxe, deveria ser sua. Ela é a narradora, mas não a protagonista.

Descrevo esse desconforto como suave porque não é algo que vá causar no leitor uma agonia excruciante; ele talvez chegue ao fim da leitura sem se dar conta desse detalhe, ou talvez o perceba mas não se incomode ao ponto de transformar o detalhe em um problema. Mas em uma segunda leitura, em busca de um conhecimento maior da tríade que compõe a narrativa, o leitor se verá frustrado. A leitura do conto em busca de conhecer a narradora invoca no leitor a

mesma sensação de ver uma pessoa, a reconhecer, mas não conseguir se lembrar exatamente quem ela é ou onde a viu antes; a resposta parece estar ali, explícita, mas por algum motivo ele não consegue alcançá-la.

Em contrapartida, essa narradora sem nome, ao longo de todo o conto, apresenta as outras personagens, seus trejeitos, manias e relações interpessoais, sendo relevantes na história ou não, com uma riqueza imensa de detalhes. O gato da família tem uma apresentação muito grande para quem mal vai aparecer no texto; as vizinhas fofoqueiras são completamente irrelevantes; nem vale a pena citar os tais meninos do colégio que passavam no trem. É essa profusão de personagens e atos se desenrolando que acaba mascarando a ausência de detalhes da protagonista. O leitor está tão envolto em novas introduções e nessa narração que está sempre seguindo em frente, tal qual o trem presente no conto, que ele não se dá conta - não de imediato, pelo menos - que essa narradora não pretende se apresentar.

De acordo com James Wood (2017, p. 20) há, no senso comum, uma ideia de que existe uma narração confiável (em terceira pessoa, onisciente) e uma não confiável (em primeira pessoa, com um narrador que se descobre e se compreende durante a narrativa). Ele considera, entretanto, que “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração ‘onisciente’ na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente”. Ele separa a narrativa em graus de confiabilidade, podendo ser, por exemplo, confiavelmente desconfiável (o leitor consegue ter certeza de que não pode confiar no narrador) ou até mesmo inconfiavelmente não confiável (o leitor não consegue ter certeza que não deve confiar no narrador, ou seja, se trataria nesse caso de um narrador genuinamente misterioso).

Em “Fim do jogo”, com essa figura de um narrador que está incluso na história mas opta por se abster, Cortázar cria o perfeito – ou talvez nem tão perfeito assim – narrador inconfiavelmente confiável. Essa personagem é confiável pois se ela é altruísta ao ponto de relatar os fatos ocorridos de forma tão impessoal, ela não tem motivos para mentir ou adulterar quaisquer detalhes. Isso porque a única coisa que a compõe é a verdade de suas palavras, e se nem isso for sólido, então ela não tem motivo para existir nesse conto. E essa confiança se dá de modo desconfiável porque é extremamente difícil para um leitor confiar em alguém que ele não conhece, então por mais nobre que pareça sua atitude de ser uma fiel historiadora relatando verdadeiramente todos os momentos dessa história, ela continua sendo uma incógnita. O leitor sempre desconfiará de sua real motivação.

Claro, isso tudo se resolveria se Cortázar simplesmente tivesse optado por escrever o conto na terceira pessoa do singular, dando ao conto um narrador onisciente que inclusive poderia ter transcrito ao leitor o conteúdo da carta final que Letícia recebeu. Mas essa simples mudança poderia ser responsável por extinguir do conto toda a complexidade que ele possui.

Segundo Silviano Santiago (2002, p. 44-45), o narrador pós-moderno tende a se retirar da narração, preferindo relatar um acontecimento como mero observador e não como agente da ação. No caso de um narrador que conta suas próprias experiências, dificilmente o leitor questionará a autenticidade da narrativa; é a experiência do narrador que confere autenticidade ao relato. Como fica, portanto, a autenticidade quando o relato está sendo feito por alguém que observou o ocorrido de fora? Ao se mostrar presente na história a narradora do conto consegue trazer às suas palavras uma porção generosa de autenticidade, porém custa ao leitor algumas páginas para perceber que apesar de estar presente nas cenas, ela não passa de uma mera observadora. Percebendo isso, o quanto pode o leitor confiar nessa narração?

Podemos encontrar esse narrador pós-moderno, simultaneamente presente e ausente em sua própria história, em outros contos de Cortázar. Foram selecionados dois deles para uma análise breve: um está presente em “Texto numa caderneta” e o outro em “Casa tomada”. Como o foco desse texto é justamente analisar os elementos que compõem o estranhamento, o mistério e o incômodo cortazariano, esses dois contos estão no panteão dos melhores exemplos.

1.1 O papel do narrador em “Texto numa caderneta”

Neste primeiro conto, temos novamente a figura de um narrador-protagonista sem nome. Ele relata como a empresa que gerencia os trens de Buenos Aires decidiu fazer uma checagem do fluxo de passageiros nas estações após identificarem inconsistências em alguns estudos técnicos. Se valendo de termos bastante específicos tais quais “indeterminação” e “resíduos analíticos”, ele conta como essa empresa decidiu acompanhar por determinada fração de tempo as quantidades de pessoas que adentravam as estações e quantas eventualmente saíam delas, e a surpresa surge quando os números não batem - ora há mais pessoas entrando do que saindo, ora há o oposto. Não fica claro se esse protagonista é funcionário dessa empresa (e se for, qual é sua função nela, pois ele passa o tempo todo relatando o ocorrido como mero observador) ou se é apenas conhecido de algum dos funcionários. Assim como em “Fim do jogo”, não espere que ele vá se dar ao trabalho de se anunciar.

O resto do conto é uma extensa, tensa e arrepiante descida ao subsolo de Buenos Aires para observar, com espanto, que há uma comunidade inteira de pessoas morando às escondidas nos trens e estações da cidade. Esse narrador começa a suspeitar dos membros dessa comunidade pouco a pouco, enxergando, inicialmente, a possibilidade de sua existência em pessoas comuns:

Numa quinta-feira à noite, na estação Medrano, depois de ir ao boxe e ver Jacinto Llanes ganhar por pontos, tive a impressão de que a moça quase adormecida no segundo banco da plataforma não estava lá para esperar o trem que sobe. Na verdade, ela subiu comigo no mesmo vagão, mas só para descer na Ríó de Janeiro e permanecer na plataforma como se tivesse alguma dúvida, como se estivesse muito cansada ou entediada.

(CORTÁZAR, 2021, p. 330)

Com o decorrer do conto, começa a embasar sua teoria em pequenos detalhes que para qualquer outra pessoa seriam irrelevantes:

Elas compram lencinhos, pequenos brinquedos, chaveiros, tudo o que cabe nos quiosques e nas bolsas. Às vezes descem na Lima ou na Peru e ficam olhando as vitrines da plataforma onde se exibem móveis, olham demoradamente os armários e as camas, olham os móveis com um desejo humilde e contido, e quando compram o jornal ou a *Maribel* se demoram, absortas, nos anúncios de liquidação, de perfumes, figurinos e luvas.

(CORTÁZAR, 2021, p. 337)

Página a página ele vai mergulhando nesse mistério que se pôs a observar; o modo como analisa os outros passageiros dos trens é quase como um biólogo observando a vida animal.

Como em “Fim do jogo”, esse narrador-protagonista inconfiavelmente confiável descreve o que ele observa sem levantar no leitor dúvidas da veracidade desse relato. Não que o leitor não ache absurda essa descoberta, mas, em contrapartida, também não há motivos para descrença. O modo como, tão altruísta e puramente científico, o protagonista se põe em risco apenas para trazer à tona essa sociedade secreta faz inclusive o leitor se perguntar se ele próprio já não compartilhou das suspeitas que o narrador relata. Aqui, o artifício do narrador-protagonista quase anônimo em sua própria história tem o propósito de causar no leitor uma entrega total, de modo que a atmosfera de suspense e ansiedade se enraíze mais profundamente e crie espaço para o tão prazeroso - e incômodo - frio na espinha.

1.2 O papel do narrador em “Casa tomada”

No segundo conto selecionado, temos o narrador protagonista presente novamente na figura do irmão de Irene, sendo eles dois os moradores dessa casa que dá título ao conto (e que é talvez mais protagonista que eles próprios). Eles vivem sozinhos nesse lar ancestral onde antes haviam vivido seus pais, avô e bisavô, e juntos o mantêm limpo e organizado. O resto de seus dias é passado em marasmo, Irene tricotando e o protagonista - novamente sem nome - a observando.

Esse narrador protagonista ainda apresenta um pouco mais de si que os anteriores, revelando seu interesse pela literatura francesa e dando a entender que é isso que ele faz com seu tempo livre: ler. Porém no decorrer do conto em momento algum ele relata estar lendo da mesma forma que relata como sua irmã tricota, então o único traço desse personagem que conhecemos pode muito bem ser uma mentira uma vez que nunca é comprovado na narrativa. Fora isso, seu papel é, inicialmente, de observador apenas.

O narrador revela abruptamente que, em determinada noite, uma das alas da casa (a mais ao fundo) foi tomada e ele precisou trancá-la definitivamente. Ele relata o ocorrido à irmã que, incomodada, aceita o fato e, juntos, consentem em viver apenas no que restou da casa. E tudo volta a como era antes; apesar de sentirem eventualmente uma falta ou outra quando notavam que algo que queriam havia ficado na parte perdida da casa, ambos seguiram adiante sem esforço, ela tricotando e ele a observando, quando não estava observando os selos do pai.

Não seria possível ao irmão saber o que se passa nos pensamentos de Irene, e em determinado momento do conto ele deixa bem evidente que na parte da casa em que eles vivem sempre reina o silêncio. Temos então esses dois personagens, um deles narrando os fatos, sendo lentamente excluídos do próprio lar sem revidar ou tentar tomar de volta o que lhes pertence. Qualquer pessoa numa situação similar certamente teria buscado uma forma de reaver o que é seu, mas não eles. Da parte do narrador não parece haver vigor para essa retomada e nem mesmo incômodo com sua situação, visto que ele aparentemente se conformou com o novo estado das coisas e adaptou seu viver aos cômodos que lhe restaram.

Nos primeiros dias achamos penoso porque ambos havíamos deixado na parte tomada muitas coisas de que gostávamos. [...] Era frequente (mas isso só aconteceu nos primeiros dias) fecharmos uma gaveta das cômodas e olharmos tristemente um para o outro.

– Não está aqui.

E era mais uma de todas as coisas que havíamos deixado do outro lado da casa.

Mas também tivemos proveitos. A limpeza se simplificou tanto que mesmo nos levantando muito tarde, às nove e meia por exemplo, antes das onze já estávamos de braços cruzados.

(CORTÁZAR, 2021, p. 87)

Então, a esperança de uma reação estaria em Irene. Ela, por sua vez, praticamente não possui diálogos com o irmão; o que ela acha de tudo é uma incógnita. E suas ações (limpar e tricotar) não revelam nenhuma insatisfação clara.

O único momento em que há uma ruptura no silêncio sepulcral da casa é durante a noite, quando Irene tem seu sono atormentado e fala com uma voz que não parece lhe pertencer. Há nesse trecho, incomodamente destacado em parênteses que engolem todo o parágrafo, uma possibilidade de desconforto por parte de Irene, porém ela não é trazida à tona.

(Quando Irene sonhava em voz alta eu imediatamente despertava. Nunca consegui me acostumar com aquela voz de estátua ou de papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene dizia que meus sonhos consistiam em grandes estremecimentos que às vezes derrubavam o cobertor. Nossos quartos ficavam separados pelo living, mas à noite dava para ouvir tudo o que acontecia na casa. Nós nos ouvíamos respirar, tossir, pressentíamos o gesto dirigido ao interruptor da lâmpada de cabeceira, as mútuas e frequentes insônias.

Fora isso, tudo se calava na casa. [...] Numa cozinha há muito barulho de louça e vidros para que nela irrompam outros sons. Raríssimas vezes permitíamos ali o silêncio, mas, quando voltávamos para os quartos e para o living, a casa ficava calada e a meia-luz, chegávamos a pisar mais devagar para não nos perturbar. Acho que era por isso que à noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, eu imediatamente despertava.)

(CORTÁZAR, 2021, p. 88)

Qualquer chance que havia de ser trazida à narrativa o que Irene achava da situação se perde em meio a devaneios sobre os sons da casa e os hábitos noturnos de seus moradores. Sua voz fica abafada entre os parênteses e se perde em seu sono. No parágrafo seguinte eles perdem o que lhes restou da casa e simplesmente viram as costas e vão embora – de novo, essa dificilmente seria a reação de alguém nessa situação.

Temos então o motivo para o qual o artifício do narrador protagonista ausente está presente nesse conto. Está sendo narrada uma situação extremamente desconfortável, em que a casa desses personagens está sendo aos poucos tomada por vozes e sons misteriosos, e qualquer pessoa nessa situação certamente tentaria reaver seu lar. Eles, em vez disso, se adaptam e se conformam com o pouco que lhes resta. O leitor tem a certeza de que o narrador não está inconformado dada a calma com que ele segue sua narrativa, ao passo que Irene, sua irmã, exhibe traços de desconforto (o sono agitado e o tricotar insistente e contínuo), porém sem o pôr em palavras - de modo que o leitor não tem como saber se o desconforto de fato existe. Em suma, o anonimato e a inércia desse protagonista (que não faz nada senão observar e fechar as portas atrás de si) criam no leitor uma revolta e desesperança que o faz querer gritar - mas ele não pode fazê-lo, senão há o risco de o protagonista fechar a porta e deixar o leitor trancado do outro lado para manter o silêncio em sua narrativa. Além disso, qualquer opinião ou resistência que possa haver em Irene está muito bem encerrada dentro de sua cabeça - a qual não temos acesso pois o narrador está em 1ª pessoa, vendo tudo pelos olhos desse outro personagem apático.

Vemos, com esses três contos, como um mesmo artifício pode ser utilizado com propósitos radicalmente diferentes: conquistar a confiança do leitor, despertar seu interesse ou invocar sua revolta. Em todos esses exemplos a constituição confusa e quase anônima do narrador não é um problema evidente; como citei anteriormente, a maioria dos leitores sequer deve notar esse traço do narrador. Mas isso não significa que o artifício não esteja surtindo efeito, e nem que ele não tenha um propósito. Somado a outras ferramentas textuais, Cortázar cria a receita perfeita para invocar em seus contos a atmosfera que desejar, seja ela de surpresa, confusão ou temor.

2. A POTÊNCIA DAS RETOMADAS

Podemos olhar para este tópico por dois vieses: ou são estes elementos prenúncios do que está por vir, ou são, quando surgem pela segunda vez na narrativa, retomadas de uma aparição prévia. Independente do olhar que escolhamos adotar, a presença deste artifício em alguns contos de Cortázar confere à narrativa uma sensação vertiginosa inconfundível, uma que faz o leitor pensar “é isso!” e perceber que a trama começa a se desenrolar diante de seus olhos. Esse artifício é bastante comum em histórias de detetive, em que o leitor irá, junto do protagonista, desvendar um mistério de forma cooperativa: o protagonista e o leitor são um time, então a narrativa é totalmente indiciária e intuitiva, vai deixando migalhas pelo caminho para que o leitor chegue à conclusão sobre o mistério junto do personagem. Porém no conto breve, o uso dos artifícios que induzem o leitor a ser ativo nessa investigação tem quase o efeito de tomar um choque: é rápido, potente e deixa o leitor alerta, ciente de que a qualquer momento ele irá se deparar com o ápice desse enigma.

Cortázar explica em sua análise “Do conto breve e seus arredores” que “o sempre assombroso dos contos contra o relógio está no fato de [os autores] potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos” (2021, p. 528). É exatamente o que ele faz em contos como “Continuidade dos parques” e “Fim de etapa”: valendo-se de alguns poucos elementos (afinal a extensão dos contos não permitiria o uso de uma profusão imensa de itens sem se tornar maçante), o narrador escolhe sempre o melhor momento de lhes conferir potência através de uma retomada estratégica. Ele os apresenta inicialmente como simples integrantes da ambientação ou partes dispensáveis da narrativa, como uma poltrona ou a forma como uma mesa projeta sua sombra, mas depois os retoma em um momento segundo onde a tensão do conto já está posta e a nova aparição desses elementos surte no leitor o mesmo efeito que surtiria ver um fantasma. Nesse reconhecimento tenso se instala a força dos elementos do conto.

O uso de ambientes pequenos e limitados tem também um papel importante nessa potencialização. Primeiro porque o ambiente reduzido terá uma quantidade menor de objetos e itens a serem apresentados, de modo que o narrador não perderá páginas e mais páginas apenas detalhando a ambientação – não havendo uma profusão de elementos em cena, colocar um ou outro elemento em evidência se torna uma missão mais prática. E segundo porque, sendo um ambiente com poucos itens apresentados e descritos de forma breve, há uma chance maior de eles se mostrarem familiares ao leitor: uma descrição vaga deixará sob responsabilidade do *leitor* preencher as lacunas dos detalhes desses elementos, e ele as preencherá conforme seu

próprio conhecimento de mundo. Nesse ato ele não só gravará esses elementos em sua memória de forma intimista e objetiva, como também os reconhecerá mais facilmente quando forem retomados (seja por haver poucos itens apresentados e este que está sendo retomado acabar ficando em destaque, seja por ter o leitor armazenado esse elemento afetivamente em sua memória).

Uma vez potencializados os componentes do conto, eles podem ser usados de inúmeras formas. Porém aqui nos interessa entender como Cortázar, ao conferir força aos elementos da narrativa, os utiliza em um segundo momento para trazer à superfície do conto a história latente que até então estava oculta, e por vezes inclusive escancarar as portas para que o fantástico surja. Vamos analisar como são apresentados e, posteriormente, retomados esses elementos de peso e força nos dois contos já pontuados no início deste capítulo.

2.1 As retomadas em “Continuidade dos parques”

Em “Continuidade dos parques”, a narrativa se desenrola agilmente e logo de início já são apresentados alguns elementos para compor a cena. O protagonista desse conto se encontra lendo um romance e, chegando em sua casa após uma viagem de negócios, resolve com o mordomo uma questão de parcerias e põe-se a ler um romance sentado em sua poltrona de veludo verde, de costas para a porta do cômodo e de frente para as janelas pelas quais é possível ver a luz do entardecer e o parque de carvalhos. Dentro do primeiro parágrafo são apresentados todos esses elementos (perceba como couberam facilmente em uma única - apesar de longa - frase) e eles compõem a ambientação deste conto. A partir daí o narrador passa a resumir a história do romance que este protagonista lê, história essa que apresenta dois amantes planejando algo em uma cabana. Sutilmente a narrativa passa a contar a história do romance de forma tão profunda que a história inicial desse leitor na poltrona de veludo passa a não existir mais, sobrepujada pela intensidade do romance que ele lê.

O primeiro parágrafo se encerra com a frase: “Começava a anoitecer”. E aqui há um ponto de virada: em toda a descrição da história dos amantes, em momento algum é feita menção à hora do dia em que os fatos se desenrolam... a única menção a um período específico do dia é feita ao detalhar a ambientação da casa *do protagonista*. Esse anoitecer então se passa dentro do romance? Ou fora dele, na casa do protagonista? É plantada a primeira confusão e o leitor desse conto toma seu primeiro choque.

O parágrafo seguinte retoma o romance de onde parou, o que aumenta mais ainda a estranheza da última frase do parágrafo anterior. Ora, se o romance não foi interrompido, esse anoitecer de fato se passou na cabana dos dois amantes... então seria apenas uma coincidência que esse tempo fosse convenientemente próximo ao horário em que o protagonista havia iniciado a leitura do romance? Posteriormente, quando esse amante se aproxima da casa em que ocorrerá o assassinato, começam a ser apresentados os elementos que compõem o local em que será cometido esse crime: uma alameda em frente à casa, um mordomo ausente, a porta de um salão onde há uma poltrona de veludo verde e um homem lendo um romance, todos elementos já apresentados anteriormente. A apresentação da alameda já é um indício forte do que virá a seguir, mas quando é apresentada a poltrona de veludo verde, algo tão específico e de tanto destaque dentro dessa casa, o leitor sente todo o impacto dessa retomada de imediato. O fantástico da narrativa está na possibilidade dessas realidades (a do leitor e a dos amantes) se misturarem, repentinamente tornada possível pela sugestão de que os mesmos elementos apresentados antes estão sendo retomados agora.

Perceba: não é dito em momento algum que esse homem que lê e que está prestes a ser assassinado é o protagonista do conto; afinal, se avaliarmos a narrativa objetivamente, esses detalhes são apenas parte da trama que está se desenrolando no romance. Porém a segunda camada dessa narrativa, essa que é sutil e indiciária, traz uma segunda possibilidade de leitura e força o leitor a chegar sozinho a essa conclusão, nunca dando certeza de que ele está certo – nem de que está errado. Retomo aqui Piglia e o repito: um conto sempre conta duas histórias. A introdução desses elementos que ambientam o conto é, além do desenrolar da história aparente, o engatilhar da história latente; a retomada deles é, portanto, o disparo que traz a história latente à tona. Por isso é necessário que eles sejam potencializados... esses itens não podem passar despercebidos, caso contrário há o risco de o impacto do fantástico ser perdido na narrativa, e com ele o choque da surpresa.

2.2 As retomadas em “Fim de etapa”

Agora que já avaliamos como surgem as retomadas nesse primeiro conto e o tipo de impacto que podem causar, vamos buscar por elas no próximo conto, “Fim de etapa”. Nele temos a protagonista, Diana, fazendo uma viagem e decidindo parar em um povoado para descansar. Ela se senta em um café numa praça cercada de árvores e, observando as pessoas ao

redor, fuma um cigarro e bebe licor de anis. Posteriormente, passeando pelo povoado, ela se depara com uma exposição de belas-artes e decide visitá-la, encontrando obras que se assemelham a fotografias, muito realistas, grandes e coloridas. Os quadros são definidos como algo que se encontra no limiar entre pinturas e fotografias, de modo que Diana não consegue ter certeza se são um ou outro, e essa indecisão acaba despertando seu interesse nas obras.

Há até aqui uma profusão de elementos já apresentados para compor a ambientação desse povoado, afinal o conto não é tão curto quanto o anterior e seria um transtorno descrever todo o povoado com cinco ou seis itens. Na praça, por exemplo, além das árvores que a cercavam, há pessoas jogando cartas, um par de crianças... Porém adentrando a exposição e chegando à primeira sala, o narrador volta seus esforços ao detalhamento dos quadros; neste ponto começam a ser apresentados os itens que serão potencializados mais a frente.

Na primeira sala os quadros retratam todos a mesma cena: uma mesa nua, com poucos objetos em sua superfície e muito iluminada pelo sol, representada com variações mínimas entre as molduras, tal qual uma cadeira aqui, um jarro de pincéis ali, uma sombra em destaque. Essa mesma mesa será, obviamente, o tema central dos quadros e um ponto focal do conto em si, mas há outros itens que a cercam e são igualmente relevantes. Adentrando a segunda sala observa-se, novamente, o tema da casa com a mesa inundada de sol, agora com uma “sombra alongada no chão açoitado pela luz lateral”; porém nessa sala agora há, também um quadro com duas figuras e outro com um telefone (ambos citados muito breve e vagamente). Além desses quadros há ainda outro com um homem em destaque, sua silhueta negra contra a luz aprofundando a solidão da moldura, parado em um cômodo com uma ampla saída para jardins difusos que eram acessados através de uma porta-balcão. Sobre os quadros com a casa no tema central, o narrador conta que eles são como um autorretrato em que o artista se abstraiu e Diana seria a “intrusa que [...] tinha pagado para entrar na casa e passear por suas salas”. É dito ainda sobre os quadros que há neles um silêncio e um vazio que preenchem tudo.

Muito resumidamente, são estes os vários elementos encontrados por Diana em sua primeira visita ao museu. Há uma terceira sala que ela não consegue adentrar pois a visita é interrompida visto que o local seria fechado para almoço, e por esse motivo ela deixa o museu e volta à praça do povoado.

Durante esse intervalo na visita, Diana caminha novamente pelo povoado e se depara com uma casa em que os jardins se parecem bastante com aqueles que ela viu em um dos quadros, e inconsequentemente adentra a casa sem ser convidada. Ela inclusive justifica a coincidência

explicando que a casa poderia ser a inspiração para os quadros, eliminando qualquer chance de um desdobramento fantástico que essa primeira retomada poderia ocasionar. Porém há nesse ato de invasão uma segunda retomada: ao adentrar a casa, Diana se torna *de fato* a intrusa que pagou seu ingresso, entrou na casa e passeou por suas salas. Se trata não da retomada de um objeto, mas de uma analogia que passa a ser realidade. Ela passeia sem grandes surpresas pelos cômodos já familiares depois de tantos quadros que viu, e contendo a ansiedade chega à porta que leva ao terceiro cômodo. Com urgência o adentra e depara-se novamente com a cena da mesa coberta pela luz lateral.

Nesse terceiro cômodo, a mesa é mais desnuda que nos anteriores e sua sombra é retratada como grotesca. Há aqui a retomada da sombra e da mesa, ambas já citadas algumas vezes ao longo do conto com desinteresse, mas agora repentinamente elas passaram de algo imaterial e inanimado para algo gosmento e corpóreo, sucessivamente. Estando nesse cômodo, ela ouve brevemente risadas vindo do cômodo anterior, risadas que soavam como pássaros e às quais ela não dá importância (assim como não a deu à sombra da mesa ou à mesa em si). Insatisfeita com a descoberta de que o terceiro cômodo da casa não tinha nada de especial, ela se senta à cadeira e acende um cigarro, se desenhando naquela sala e se opondo à “vontade de vazio de todos os cômodos”; em seguida, sai da casa sem retornar aos cômodos anteriores.

De volta ao museu, ela passa rapidamente pelos dois cômodos iniciais, notando brevemente que há um casal na segunda sala, e descobre que a cena retratada no último quadro era idêntica ao último cômodo que visitara na casa. Surpreende-se ao perceber que o quadro final e solitário retratava uma mulher sentada de perfil à mesma mesa dos outros quadros, vestida de preto, seus cabelos castanhos caindo até os ombros, largada sobre o assento na mesma posição que Diana estivera momentos antes. Ela chega à conclusão que a mulher está morta, sendo essa morte a “culminação do silêncio, da solidão da casa e de seus personagens, de cada uma das mesas e das sombras e das galerias”.

Abalada, ela deixa o museu; “sem saber como, viu-se outra vez na rua”, seguindo sempre em frente como nas saídas anteriores. Exceto pela primeira ida ao museu, cada vez que ela se inseriu nesses ambientes (a casa, o museu e posteriormente a casa novamente), não foi citado um movimento de retorno aos cômodos anteriores para retornar à porta de entrada. Toda vez que ela deixa os aposentos, ela sempre os deixa seguindo adiante, mergulhando mais profundamente nesse envolvimento. Ela segue seu caminho, mas decide voltar quando já se encontra a uma hora de distância do povoado. Adentrando novamente a casa, ela ouve uma

cigarra cantando e, sem ânimo, ânsia ou qualquer urgência, se adianta até a terceira sala. Novamente senta-se à cadeira, inclinando-se de lado para evitar que a luz da janela a acertasse diretamente, e acende outro cigarro. Deixa-se ali, imóvel, recostada à mesa, a luz cobrindo apenas parte de seu corpo, cogitando ver se a luz do sol continuaria subindo pela parede e alongando “a sombra de seu corpo, da mesa e da cadeira”, sendo todas elas agora uma coisa só.

Esse resumo, em nada curto, apresentou todos os elementos de peso na narrativa que iremos avaliar adiante. Não só houve diversas retomadas diretas como algumas delas foram repescadas não apenas uma, mas duas vezes, e em cada uma delas houve um movimento de inversão dos elementos, variando entre estático e animado, ou entre fantástico e real. Vamos analisar mais minuciosamente essas múltiplas aparições e avaliar como se comportou cada uma delas.

2.2.1. A mesa e sua sombra

Começando pelo protagonista de tantos quadros presentes neste conto, a mesa e sua sombra foram citados inúmeras vezes, mas as retomadas que cito aqui são justamente as que modificaram a mesa de alguma forma. Nas primeiras aparições, essa mesa era um simples objeto compondo a cena, sem nada em sua superfície e por vezes acompanhada de uma cadeira e de “sua sombra alongada no chão açoitado pela luz lateral”. Depois, já tendo adentrado a casa e passeando por seus cômodos, Diana passa novamente pela mesa, definida então como “inevitável”, com sua “longa sombra minuciosa”. Nessa frase breve, foram conferidos a essa mesa e à sua sombra adjetivos que não poderiam ser associados a eles. Ora, uma mesa sempre pode ser evitada, desde que você a circule, passe por cima ou até mesmo por baixo dela. Se esta mesa especificamente se faz inevitável, é porque ela tem o poder de se colocar no seu caminho de uma forma que é impossível ignorá-la: ela tem capacidade de locomoção. E a sombra é nada mais que uma projeção, uma versão suave de outro elemento, composta apenas por suas formas externas; sua falta de detalhes a torna qualquer coisa, menos minuciosa, então essa sombra não é uma simples projeção e sim algo independente.

A terceira retomada desses itens ocorre quando Diana adentra o terceiro cômodo da casa, ocasião em que eles são apresentados da seguinte forma:

“[...] a mesa que parecia mais nua que as outras, sua projeção alongada e grotesca, como se alguém tivesse violentamente arrancado dela uma pasta preta para jogá-la no

chão, e por que não vê-la de outra maneira, como um corpo rígido de quatro pés que acabasse de ser despojado de suas roupas ali caídas numa mancha negrusca?”

(CORTÁZAR, 2021, p. 407)

Agora a sombra é uma coisa alongada e grotesca. A comparação dessa sombra com uma pasta dá a ela uma qualidade gosmenta e grudenta – a violência necessária para removê-la da mesa e a necessidade de atirá-la ao chão deixam evidente o quão viscosa e aderente é essa sombra. As associações que podem ser feitas com essas imagens deixam a impressão de que a sombra agora é um ser vivo e repulsivo, como uma ameba ou algo alienígena. E a mesa, mais nua que as outras, agora pode ser vista como um corpo de quatro pés – o que justificaria sua inevitabilidade, visto que não se trata mais de um objeto inanimado. A associação da mesa com um corpo de quatro pés que é desnudo por ter tido suas roupas grotescas e gosmentas arrancadas e atiradas ao chão transforma esse móvel, antes um simples componente cênico dos quadros, em algo horrendo e vivo. É a potencialização máxima que poderia ser feita numa retomada, dando adjetivos densos e vívidos a um elemento estático e trazendo o fantástico para a superfície da narrativa.

2.2.2. *O par na segunda sala*

Este segundo tópico é apresentado inicialmente quando Diana adentra pela primeira vez a segunda sala do museu e nota que há outros quadros além do principal com a mesa desnuda, um deles retratando “um par de figuras”. Como o foco da protagonista estava em outros quadros, essa foi a breve descrição fornecida para esse outro quadro.

Posteriormente, quando ela visita a casa pela primeira vez e se senta no terceiro cômodo decepcionada, uma “breve risada em algum lugar às costas de Diana [corta] por um instante o silêncio”, e novamente ela não tem reação. Vale ressaltar que ao longo da narrativa é pontuado mais de uma vez que esses quadros todos emanam uma vontade de vazio e *silêncio*; Diana constantemente se opõe ao vazio ao se inserir nos cenários dos quadros, mas nunca se opõe ao silêncio pois, tirando as breves ocasiões em que ela se comunica com o guarda do museu, o garçom do café ou o menino na rua, essa personagem só fala consigo mesma, em sua cabeça. Ela observa todos esses quadros e cômodos no mais completo silêncio, cedendo a essa exigência específica das obras.

Ao retornar ao museu pela segunda vez, Diana passa apressadamente pelas salas até alcançar a terceira, e nesse momento há, entre parênteses, a seguinte constatação: “(havia um casal na segunda [sala] conversando em voz baixa, embora até esse momento fossem os únicos visitantes da tarde)”. Nesse mesmo cômodo onde antes houvera um par de figuras em um quadro e risadas abafadas por trás de uma porta, há agora um casal de carne e osso conversando (não só se opondo ao vazio, mas também ao silêncio). Vale ainda ressaltar que o modo como essa frase surge entre parênteses de certa forma mantém o casal emoldurado (a constatação de sua presença se encontra presa entre dois limitadores). Novamente, temos itens que antes estavam presos em quadros repentinamente tornados realidade.

2.2.3. Os sons do exterior

Ao adentrar a segunda sala do museu pela primeira vez, além de notar também o quadro com o par de figuras, Diana nota que há um quadro com um telefone solitário. Trata-se de um objeto que só tem utilidade quando usado por uma ou mais pessoas, e cujo principal propósito é transmitir e emitir som: é a antítese de tudo que esses quadros emanam. Mas aqui ele está solitário e silencioso, preso nessa moldura muda.

Quando visita a casa pela primeira vez e se senta no segundo cômodo, Diana ouve, como já foi citado no tópico anterior, risadas vindo de suas costas. Porém a alternativa que ela dá para esse som é que poderia ser um “chamado de pássaros lá fora”. Nesse segundo cômodo onde antes houvera um telefone mudo e depois a possibilidade de risadas, também tinha agora a possibilidade de ecoar um canto de pássaros, esse som suave, harmônico e tão associado à liberdade. Uma forma linda de se opor ao silêncio da casa e dos quadros.

Quando ela retorna à casa pela segunda vez, porém, Diana escuta ecoar no alto de um plátano o canto de uma cigarra. Esse som, primeiro mudo dentro da moldura, depois suavemente ecoando no entorno da casa, agora era algo estridente, irritante e constante. Além disso, há a terrível constatação de que a cigarra ecoa seu som incômodo para atrair uma parceira à cópula, momentos antes de morrer; da mesma forma, essa protagonista caminha para a sua morte, para um tornar-se estática e imóvel. Porém, outra vez na contramão da caminhada de Diana, mais um elemento dos quadros passa sutilmente de algo inanimado para outra coisa viva, o casal se opondo principalmente ao vazio e a cigarra se opondo, por sua vez, ao silêncio das obras.

2.2.4. A emolduração de Diana

Essa retomada invoca uma analogia apresentada logo no início do conto. Quando Diana chega ao povoado e se senta ao café, o narrador define a praça com suas árvores que protegem do calor como “um parêntese no qual ela entrou”. Poderíamos pensar aqui nesse parêntese como uma pausa literal (em sua viagem) ou metafórica (em sua vida), mas também podemos olhar para essa ambientação como um quadro, os elementos pacificamente dispostos ao redor desse tema que é Diana e delimitados por esses parênteses, que seriam a moldura. É uma associação que só pode ser feita depois de caminhar um pouco mais adentro do conto, mas uma vez envolvido pela narrativa dos quadros no museu, é muito fácil imaginar esse início como outro quadro sendo pintado diante dos olhos do leitor.

Nesse primeiro momento, a praça é composta por árvores ao redor, pessoas jogando baralho, uma velha numa banca de jornais, dois meninos com um cachorro... e no centro Diana, sentada ao café fumando um cigarro e bebendo licor de anis (uma bebida de cor forte que facilmente se destacaria numa pintura). Tudo ao seu redor tem movimento e está vivo nesse primeiro momento.

A primeira retomada dessa “emolduração”, por assim dizer, ocorre quando Diana já se encontra dentro da casa pela primeira vez. Decepcionada, senta-se à mesa que antes fora tema de tantos quadros no museu, acende um cigarro e se opõe ao vazio do cômodo. Temos essa Diana ainda viva, levemente frustrada e sem rumo, mas ainda obstinada e disposta a voltar ao museu para descobrir o que seu último cômodo encerra. Ao seu redor há a sala que é tema dos quadros, a luz entrando pela janela e criando sombras ao redor: Diana viva no centro e tudo estático em volta.

Há, obviamente, o momento em que Diana descobre o quadro final na última sala com a pintura da mulher sentada à mesa, mas como este tópico está voltado para Diana e qualquer associação feita entre ela e esse quadro seria subjetiva, vamos pular diretamente para o fim do conto. Ela decide retornar à casa e se senta à mesa, apoiada sobre o cotovelo e fumando um cigarro, estática como tudo no cômodo, aguardando para ver se a luz irá continuar se movendo ao redor ou se permanecerá parada como ela e a sala. Aqui, temos a sala estática, os móveis estáticos e uma Diana estática e morta no centro.

A cada retomada dessa combinação de elementos (Diana emoldurada no ambiente ao redor), sutilmente foi feito também um movimento de transformação dessa protagonista,

partindo de um início em que ela era viva e parte do mundo real e resultando numa personagem morta e emoldurada num quadro. Indo na contramão dos elementos nos tópicos anteriores, que foram todos de seus respectivos quadros para a realidade, ela deixou de ser real para se tornar quadro.

Com esses exemplos, vemos como as retomadas podem servir não apenas para trazer a narrativa latente à superfície, como também para trazer o fantástico e potencializá-lo ao máximo (seja de forma objetiva ou subjetiva). Nesse conto especificamente, as retomadas em excesso tornam a leitura quase exaustiva, como se o leitor estivesse caminhando em círculos, sempre retornando aos mesmos itens. Porém a degradação da protagonista a cada retomada traz ao conto uma angústia e solidão que sobrepuja a exaustão, então de certo modo não só a repetição dos elementos possibilita a invasão do fantástico, como traz também consigo o grande protagonista desta análise: o desconforto.

3. O DESCONFORTO DA AMBIENTAÇÃO

Os artifícios utilizados na construção da ambientação de uma narrativa definem majoritariamente como o leitor irá se sentir lendo determinado texto. Segundo Lovecraft (1973), a atmosfera é o elemento mais importante em uma narrativa; a apresentação do cerne de uma trama não confere tanta autenticidade ao texto quanto a sensação que a atmosfera do texto cria no leitor. Cortázar faz um excelente uso da ambientação em seus contos para invocar determinadas sensações para dentro da obra. No capítulo anterior, tratamos da retomada de elementos do conto com o propósito de romper a superfície do texto e trazer o fantástico à tona. Agora, trataremos da construção da atmosfera do conto e avaliaremos como a escolha de determinadas palavras ou elementos cênicos tem o poder de despertar uma sensação específica; ou seja, queremos encontrar o que a narrativa quer que o leitor *sinta* ao adentrar o ambiente detalhado pelo narrador. Para esta análise, retomaremos dois contos já apresentados anteriormente, “Continuidade dos parques” e “Texto numa caderneta”.

3.1. A tensão do assassinato

No primeiro conto, apresentado algumas páginas atrás, temos um homem sentado em sua casa, lendo um romance no qual dois amantes tramam um assassinato (que mais tarde descobrimos implicitamente se tratar justamente desse protagonista que lê). A ambientação apresentada inicialmente não possui nada de desconfortável: um casarão com um parque de carvalhos, altas janelas em um escritório com uma poltrona de veludo verde em destaque, ninguém no local além do proprietário, que dispensou seu mordomo e pôs-se a ler. Porém conforme os leitores (o do conto em si e o do romance) seguem a narrativa cheia de emoção sobre o casal escondido na floresta, os elementos que envolvem este futuro assassinato são descritos muito rapidamente para não só acompanhar o ritmo desse amante violento, como também para aumentar a adrenalina da narrativa.

Ao descrever a trama do romance, o narrador se vale de expressões como “pulsava a liberdade”, “diálogo palpitante [que] corria pelas páginas”, e cita como o amante se vira “por um instante” para ver a amada correr antes de ele mesmo pôr-se a correr, o “sangue galopando em seus ouvidos”. Todos esses termos evocam pressa, agilidade, uma corrida contra o tempo; até que esse personagem comece sua corrida entre as árvores, a adrenalina é a única emoção alcançada pela narrativa.

A mudança dessa atmosfera acelerada para outra, tensa, se dá quando ele adentra a casa. *Deveria* haver cachorros latindo para alertar os moradores sobre eventuais intrusos; esses cachorros *teriam sido* uma ameaça ao amante, mas ao serem removidos da narrativa, a única ameaça existente na casa passa a ser ele próprio, o amante violento adentrando sorrateiramente a casa vazia com seu punhal junto ao peito. Esse tempo verbal que anula a existência de tudo que *teria* representado um risco ao personagem do romance é o principal artifício usado para essa mudança brusca no tom da narrativa.

A falta do mordomo aumenta ainda mais o potencial de violência desse personagem, que além de não ter obstáculos em seu caminho, não teria sequer uma plateia. A forma como as frases se constituem (isso não deveria acontecer, *e não aconteceu*) reforça o quão minuciosamente foi elaborado esse plano, deixando no leitor a impressão clara de que seja lá quem for o alvo, ele não terá a menor chance de se defender diante de tamanha preparação. Se até ali qualquer coisa parecia ser a sorte sorrindo para esse amante acalorado, ela imediatamente deixa de ser acaso e passa a ser estratégia. O comum em uma história como a desses amantes é que o protagonista precise de sorte para se defender de um mal que o assola; neste conto, o protagonista do romance começa a mostrar sinais de ser ele próprio o mal que assolará a outra pessoa. Sutilmente é implantada no leitor a dúvida: ele está apoiando o lado certo dessa história?

A ausência de latidos e de outras pessoas na casa deixa no ar um silêncio denso que a narrativa só faz reforçar ao pontuar que o sangue galopava nos ouvidos do amante, lembrando ao leitor que ele só consegue ouvir sua própria pulsação nos ouvidos quando há silêncio absoluto. A apreensão se transforma em arrepio e desconforto quando são trazidos à cena os elementos que compunham inicialmente a sala em que o protagonista lia o romance, pois até ali a conexão que havia entre o leitor do conto e aquele casal era justamente o leitor do romance, responsável por manter o elo entre a história, dentro do conto, e o leitor, fora dele. É o mais perto de uma afetividade que poderia haver entre esse conto e seu leitor, pois não só é por causa deste homem na poltrona que o leitor do conto pode conhecer o desenrolar do romance, como ele próprio, lendo o conto, está vulnerável tal qual este protagonista esteve durante sua leitura. Há reconhecimento por serem iguais esses leitores, e o reconhecimento é engatilhado justamente pela apresentação dos itens cênicos presentes no início do conto.

Repentinamente, o que era uma atmosfera tensa por sua celeridade e adrenalina adquire uma tensão urgente e assustadora, como se quem estivesse para ser assassinado fosse um amigo, um familiar ou o próprio leitor do conto. Ao criar essa aura de urgência empática (o leitor do

conto inicialmente torce pelo casal, que faz o que faz pelo amor) e transformá-la em algo brutal (esse amor de repente já não justifica mais um atentado contra esse protagonista que se assemelha ao leitor do conto), o narrador consegue, além de romper o real do conto para expor o fantástico, criar um desconforto explosivo no leitor, que se vê impotente diante do fim do conto, tão breve e repentino. As sugestões de leitura possibilitadas pelos elementos da ambientação do conto jogam o leitor em uma armadilha (ele primeiro defendeu e torceu por quem posteriormente seria sua ruína) e permitem que ele sofra uma enorme traição: ser assassinado pelo texto que lê.

3.2. O reconhecimento paranoico

Para este tópico, voltaremos ao conto “Texto numa caderneta”. Ele já foi apresentado anteriormente, então não nos estenderemos na apresentação da narrativa; vamos direto à construção da atmosfera do conto.

Começamos antes mesmo do título do conto. Em destaque, antes de seu início, foi anexado ao texto um mapa de transporte público com diversas estações, tais quais “Medrano” e “Río de Janeiro”. Verificando atentamente os nomes das estações, vemos ao lado da estação “Praça Once” uma anotação “Plat. de trem p/ Morano”, esclarecendo sutilmente qual é o meio de transporte representado. Esse mapa já desperta no leitor dois sentimentos. O primeiro é, naturalmente, a curiosidade: se há um mapa ou qualquer imagem em destaque, os olhos do leitor certamente irão primeiro para a gravura e ele tentará descobrir sozinho o que ela pode significar para o texto. O segundo é a familiaridade: mesmo sem saber de qual meio de transporte se trata esse mapa, uma imagem desse tipo é reconhecível, já invocando a possibilidade de o conto ser referente a uma viagem. O leitor começa o conto, portanto, esperando ser levado a algum lugar e talvez ser introduzido a alguma informação nova, pois um mapa terá diferentes propósitos e significados dependendo de como você olha para ele (portanto o conto precisa dar um ponto de vista para essa gravura).

Ao longo do conto é explicado que o mapa em questão se refere à linha de trens subterrânea de Buenos Aires e que os fatos do conto se desenrolaram nos anos 40. Ou seja, podemos esperar que a história vá se passar debaixo da terra, o que invoca a possibilidade de lugares pouco iluminados e cheios de túneis desconhecidos, no pior dos cenários. E também sabemos que o narrador está contando isso do futuro, então ele já tem conhecimento de todos

os desdobramentos desta história. Muito rapidamente o narrador começa a usar esse lugar de onde ele fala, no futuro, para criar um desconforto no leitor que ficará cada vez maior: já no segundo parágrafo, o narrador conta que o inspetor-chefe parecia pressentir o que eles viriam a descobrir no futuro. O leitor sabe, portanto, que há algo para acontecer, e pelo tom do narrador a expectativa é de que seja algo ruim.

Depois de surgirem as diferenças na contagem dos passageiros, o narrador-protagonista começa a analisar os passageiros ao seu redor em suas viagens de trem. Em dado momento ele pontua que os que iam em pé “se seguravam nas alças de couro como gado nos ganchos”; uma comparação mórbida com um animal abatido, retalhado e sangrento, que colabora para a criação de uma atmosfera tensa e negativa. Em suas análises ele começa a listar passageiros suspeitos, porém vários deles estão em situações corriqueiras e que se sucedem a qualquer um: uma pessoa dormindo num banco do trem, outra que desce em uma estação e fica desorientada por um instante, uma pessoa extremamente pálida em meio às outras (como se não tomasse sol)... É invocada novamente a sensação de familiaridade que o mapa havia fornecido de início: o leitor certamente já viu alguma dessas pessoas pelo menos uma vez na vida e, na ocasião, provavelmente não lhe deu importância. Ele se pega aos poucos pensando se já não esteve perto de descobrir esse mistério que o narrador está prestes a trazer à tona, isso se já não tiver esbarrado em um desses suspeitos aparentemente comuns antes.

Colaborando ainda mais para esse reconhecimento por parte do leitor, o narrador se vale de um espaço temporal bastante confuso para fazer a seguinte constatação: “Digo isso tudo agora, quando já não me resta nada mais por saber, assim como, depois do roubo, as pessoas se lembram de que uns sujeitos mal-encarados estavam rondando o quarteirão”. Aqui o narrador se põe em uma espécie de futuro do pretérito, olhando para o passado em que ele compartilhava o vagão com essas pessoas, mas o observando com o conhecimento que só passaria a ter posteriormente. Ele está em um “meio do caminho” confuso que o leitor ainda não alcançou, e se vale de uma sensação certamente conhecida de qualquer pessoa (a de reconhecer, depois de um ocorrido, os sinais que anunciaram o evento mas não chamaram atenção no passado) para causar uma identificação. Com essa construção, além da familiaridade, o narrador coloca também nessa voz narrativa uma melancolia causada pela solidão de ser o único que sabe o que está acontecendo e ter a certeza que não há mais para saber nada além do que ele já descobriu. Colaborando para o incômodo crescente, essa melancolia causada pelo conhecimento em breve poderá assolar também o leitor, que está a caminho de obter o mesmo conhecimento que o protagonista.

Após uma pausa dramaticamente acentuada por um parágrafo duplo, seguida da afirmação de que esse protagonista desceria novamente ao Anglo, o narrador inicia o novo parágrafo com a seguinte frase: “Aqui é preciso dizer que não tive a menor ajuda deles, muito pelo contrário”. Há uma virada na narrativa, que deixa de rondar uma suspeita para detalhar uma afirmação: *eles* existem, seja lá quem forem, e esse conhecimento não parece ser algo bom, visto que o personagem aparentemente passou por dificuldades para descobrir esses “outros”. Essa frase colabora imensamente para o peso sombrio que cobre o conto, mas também se trata de mais um reforço na pegadinha que o narrador está pregando no leitor: em grande parte do conto (até quase o meio dele, para ser mais exato), esse narrador sempre parece estar prestes a revelar o segredo que descobriu, mas nunca o faz.

Primeiro houve o exemplo do pós-roubo, em que o caminhar da narrativa parecia prestes a chegar a uma conclusão e em vez disso voltou a mais divagações acerca de dúvidas acumuladas. Depois veio essa afirmação de que ele não foi ajudado pelos “outros”, que é seguida por uma longa divagação sobre as percepções do personagem acerca da tal descoberta, sem nunca revelar do que se trata. Ainda depois disso, há uma pontuação dizendo que o que mais o preocupou foi descobrir como eles viviam, seguido mais uma vez de longas ponderações sobre onde (e como) poderiam viver esses “outros”. Em vários pontos do conto o narrador diz ter descartado ideias apenas para retomá-las a todo momento, como a possibilidade de os “outros” viverem em vias mortas dos túneis, ideia que ele diz ter deixado de lado “quase de imediato” mas que ainda assim foi explicada por um parágrafo inteiro e retomada diversas vezes posteriormente. Essas respostas incompletas fazem com que o suspense se estique na narrativa como uma goma, e as familiaridades são o que impedem o leitor de se cansar e abandonar o conto, pois a cada aparição reconhecível ele se enrosca mais na trama e se pergunta que diabos de mistério é esse que lhe parece tão cotidiano. Apesar disso, o narrador parece estar frequentemente testando a paciência do leitor, se valendo de adjetivos desnecessários que quase transbordam as frases sem motivo, retomando ponderações que ele mesmo já havia deixado de lado, entregando a resposta migalha a migalha. É quase como se ele estivesse balançando um suculento pedaço de carne na frente desse leitor que é um leão faminto prestes a mergulhar num frenesi de fúria. Por cima de todas essas camadas (tensão, suspense, ansiedade, angústia), a obsessão deste personagem que não vive para nada além de revelar esse mundo desconhecido beira a paranoia, e com esses artifícios ele traz para seus delírios também o leitor.

Após finalmente revelar o grandioso mistério, o narrador passa a detalhar o cotidiano dessa comunidade escondida nos trens. A cada nova informação ele ingenuamente (ou nem

tanto assim) convence o leitor de já ter visto pelo menos uma dessas pessoas em alguma de suas próprias viagens, nem que tenha sido uma vez na vida. Ele faz uso de hábitos comuns que qualquer pessoa que já viajou num transporte público conhece e os transforma em atos suspeitos, e o leitor passa a ser cúmplice nesse julgamento. No fundo, o leitor já pensou aquelas coisas sobre uma pessoa de ar suspeito parada numa estação vazia, por exemplo, mas nunca ousou revelar suas ideias em voz alta como esse narrador o faz. Uma vez revelado o tal segredo, a cada vez que o leitor reconhece qualquer elemento apresentado, ele está se mostrando tão paranoico quanto o próprio narrador. Paranoico não por ter suspeitado desse mundo que o narrador descobriu, e sim porque em momento algum esse narrador deixa claro que o protagonista de fato *descobriu* algo: suas constatações são cobertas de suspeitas e incertezas, tudo não passa de um achismo, uma grande hipótese. Quando ele diz que “[conseguiu] entender tudo isso depois de tensas projeções mentais, de [se] pôr [na pele deles] e de sofrer ou [se] alegrar com eles”, ou que pôde compreender tudo “juntando delicadamente tantos elementos do mosaico”, ele está seguramente afirmando que tudo o que sabe pode ser fruto de sua imaginação. Mais uma vez, esse narrador está brincando com o leitor: depois da montanha-russa de sentimentos conflitantes (medo, ansiedade, raiva, obsessão), ele convence o leitor de que ele também compartilha do conhecimento que esse personagem obteve, apenas para nunca dar certeza de que essas suspeitas são reais.

Ao fim do conto, quem é trazido à luz não é nenhum morador misterioso dos trens de Buenos Aires, e sim o lado quase psicótico do leitor que ele nem sabia existir e que esse narrador trouxe à tona. Quanto ao mapa apresentado no início do conto, após todos os fatos decorridos, o ponto de vista que a narrativa fornece para analisar essa gravura é que todas aquelas paradas são não destinos para explorar e se aventurar, e sim possibilidades de esconderijos, de becos sem saída, de lugares em que o leitor poderia estar sendo vigiado por olhos ocultos que o acompanham a todo momento. Cada parada nesse mapa, cada elemento utilizado para compor a ambientação desse conto, cada ideia e suspeita apresentada, todas essas coisas são meios de pôr a prova a loucura interna do leitor.

CONCLUSÃO

Ao fim dos três lances da escada cuja subida iniciamos algumas páginas atrás, podemos afirmar que Cortázar é nada menos que um mestre no que faz. Obviamente os pontos elencados não cobrem todo o requinte e todos os artifícios utilizados por ele em suas obras, e muito menos podem ser aplicados a todos os contos do autor. Porém através deles podemos constatar que muito do que pesa no resultado final desses textos, no que o leitor sente durante e ao fim da leitura, está enraizado num lugar fora dos eventos narrados. Diversas vezes os efeitos surtidos no leitor serão causados por um jogo de palavras, pela voz narrativa, pelo jeito como a cenografia do conto foi construída.

Quando se vale de narradores “fora do comum”, Cortázar coloca o leitor em uma situação desconfortável de não saber se ele está ou não em boas mãos. Ele expande o potencial do narrador até alcançar um patamar onde conceitos como autenticidade, experiência e confiabilidade se tornam turvos e imprecisos. De fato, como bem apontou Arrigucci (2007, p. 22), a narrativa cortazariana é um presente de grego; inicia-se em um ponto agradável onde a surpresa parece promissora e acaba em uma frustração, em desconforto ou em uma confusão capaz de deixar o leitor fora do eixo. E também é muito acertada sua percepção de que a obra se abre e expande apenas para terminar exatamente onde começou; muitas vezes em seus contos, Cortázar inicia o texto já apresentando ponderações sobre o fim, apenas para encerrar o conto sem chegar a uma conclusão objetiva sobre o ponto inicial. Muito de sua obra fica a cargo do leitor preencher com sua própria visão de mundo.

As retomadas citadas no segundo capítulo deste texto perdem uma grande parcela de sua força caso o leitor não esteja acompanhando muito atentamente a teia que é tecida parágrafo a parágrafo no conto. Ao sustentar grande parte do peso do clímax nessas retomadas, Cortázar aposta na capacidade do leitor de reconhecer as sutilezas vitais da narrativa a fim de compreender o que está acontecendo. Numa leitura rápida e desatenta, esse leitor pode até mesmo chegar ao fim do conto e se dar conta de que não compreendeu o “pulo do gato”. É uma aposta muito grande, confiar a reviravolta do conto ao olhar do outro, porém percebe-se fortemente em Cortázar essa crença convicta em seu leitor e em sua capacidade de seguir as trilhas de migalhas até o cerne da narrativa.

Ele também se vale dessas retomadas, como vimos anteriormente, para dar brevemente passagem ao fantástico. Segundo o próprio autor, em seu texto “Do conto breve e seus

arredores”, “o fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário” (2021, p. 533), ou seja, ele precisa de um tempo normal que seja apenas brevemente interrompido pelo fantástico, apenas para voltar, em seguida, à normalidade. É o que ele alcança com maestria em suas retomadas, que permitem que o fantástico surja, se instaure, mas não tome toda a narrativa como ocorre nos romances de ficção e fantasia contemporâneos. Em vez disso ele fica ali, secundário, pano de fundo, escondido por trás das cortinas do palco, deixando no leitor a dúvida se o fantástico se jogará nos holofotes ou se continuará sendo essa silhueta nas sombras. Nessa sutileza reside muito da potência do conto cortazariano.

Na construção da ambientação dos contos, Cortázar se vale de um artifício muito comum a outras obras de realismo fantástico. Segundo Bowers (2004, p. 21), o realismo não é feito a partir do que é escrito, e sim do que o leitor *reconhece* do que está escrito. Então a força motora do realismo não está em detalhar algo real o máximo possível, e sim em detalhá-lo com o máximo possível de detalhes que possam ser familiares a qualquer leitor. O reconhecimento do que está sendo descrito é o que faz com que o leitor crie “simpatia” com a narrativa, e através dessa familiaridade o autor consegue esticar os limites do que é real e comum até chegar ao fantástico. É o que Cortázar faz ao trazer imagens cotidianas (como uma estação de trem) ou abrangentes (como uma poltrona verde) para trazer à tona o fantástico e provocar no leitor uma sensação específica.

Com todos seus artifícios, Cortázar consegue produzir uma obra capaz de se manter sempre atual, relevante e relacionável. Ele ainda representa com grande destreza, depois de tantos anos, o que é a humanidade no século XXI.

O olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana.

(SANTIAGO, 2002, p. 59)

Esse ser não-sendo, meio do caminho, perder-se ao se achar, tudo isso está em Cortázar. Os medos que ele invoca no texto; os pensamentos paranoicos que tão delicadamente planta na mente do leitor; as dúvidas e incertezas; o desejo de se entregar que provoca apenas para matá-lo com suspeitas e inseguranças; todos esses elementos se fazem presentes em sua obra para representar a complexidade que as interações sociais e a mentalidade humana têm alcançado dia após dia.

Sua obra, tão intrincada, perigosa e vertiginosa, assusta com o propósito de ser representativa e duradoura, e não poderia existir de outra forma. É sendo esse emaranhado rebuscado de curvas e encruzilhadas que ela retrata magistralmente o que é o ser humano pós-moderno, e o que lhe reserva o futuro.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BOWERS, Maggie Ann. **Magic(al) Realism**. 1ª ed. Abingdon: Routledge, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: **Todos os contos volume 1 (1945-1966)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 85-89.
- CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In: **Todos os contos volume 1 (1945-1966)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 157-158.
- CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: **Todos os contos volume 2 (1969-1983)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 527-534.
- CORTÁZAR, Julio. Instruções para subir uma escada. In: **Todos os contos volume 1 (1945-1966)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 381-382.
- CORTÁZAR, Julio. Fim do jogo. In: **Todos os contos volume 1 (1945-1966)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 251-260.
- CORTÁZAR, Julio. Fim de etapa. In: **Todos os contos volume 2 (1969-1983)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 403-410.
- CORTÁZAR, Julio. Texto numa caderneta. In: **Todos os contos volume 2 (1969-1983)**. Trad. Heloisa Jahn. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 329-340.
- LOVECRAFT, H.P. **Supernatural Horror in Literature**. New York: Dover Publications, Inc., 1945.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: **O laboratório do escritor**. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós moderno. In: **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP, 2017.