

JULIO CORTÁZAR E O ABISMO: UMA LEITURA DA OBRA EM ABERTO EM *BESTIÁRIO*

Roberta Ávila (UFSC)¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo a análise dos contos de Julio Cortázar, do livro *Bestiário*, com a intenção de estabelecer relações entre as narrativas e os temas do abismo, da obra em aberto e do mito. A partir dessas questões, o objetivo é estabelecer relações entre os contos de Cortázar e a obra de autores como Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Roland Barthes, Jacques Derrida e Jacques Rancière.

Palavras-chave: Julio Cortázar; *Bestiário*; literatura argentina.

Julio Cortázar deixou uma extensa obra crítica, com muitos detalhes de sua visão sobre a literatura. Em certo momento, Cortázar conta que leu a tradução de um texto seu para outra língua e que, apesar da tradução correta do texto, faltava algo à versão traduzida. Alguma coisa não estava lá. O objetivo desse artigo é fazer uma análise do primeiro livro de Cortázar, *Bestiário*² (1971), tendo como meta analisar isso que não está lá. Não é a mesma coisa a que se referia Cortázar, acredito que ele se referia a uma certa sonoridade, a combinações entre as palavras da ordem do poético. Faz-se referência àquilo que o próprio Cortázar deixou faltando em seus textos e que é o que faz deles tão interessantes e que se estende ao próprio conteúdo das narrativas.

Pode-se observar, na leitura de *Bestiário* que em boa parte das histórias o desfecho ou motivações dos personagens permanecem indefinidos. O mistério, ou melhor, o enigma, ocupa posição central na coletânea, o que leva o leitor a questionamentos. Por que os personagens de “Casa Tomada” (Cortázar 1971), o

¹ Aluna de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, e-mail: rvc.avila@gmail.com.

² Publicado em 1951.

primeiro dos contos do livro, simplesmente abandonam sua casa, que foi tomada por algo que não é revelado? Será que eles sabem o que invadiu sua casa? Se nem eles sabem, por que abandonar a propriedade? Nos oito contos do livro, aquilo que não é dito muitas vezes é mais importante para a narrativa do que aquilo que está explícito. Logo, outra questão que intriga o leitor é: por que a escritura do autor insiste em tal percurso desviante, ou errante? Por que deixar tantas coisas por dizer, ou apenas entreditas, sugeridas?

No texto “Teoría del túnel” (Cortázar 2004³: 64), Cortázar afirma que a linguagem das letras incorreu na hipocrisia de deformar o informulável para fingir que o formulava e, assim, exibir falsos fragmentos que tomavam o lugar daquilo que fica de fora do âmbito expressivo. Ao conduzir a narrativa até o extremo e interrompê-la, Cortázar leva o leitor até as margens desse âmbito expressivo e o deixa lá, sem conclusão, na beira do abismo. Orientando a narrativa em torno desse centro vazio, trabalha com a destruição daquilo que ele próprio construiu, e que tem o efeito de um túnel: destrói para construir (Cortázar 2004: 67). Dessa forma, ele acreditava que abordar a literatura de forma a colocá-la em crise como modo verbal de ser do homem era o mais importante para a linguagem escrita, e que as questões estéticas eram movimentos de superfície em comparação com essa questão:

La ruptura del lenguaje ha sido entendida desde 1910 como una de las formas más perversas de la autodestrucción de la cultura occidental, consúltese la bibliografía adversa a *Ulysses* y al surrealismo. Se ha tardado, se tarda en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera — rimbaudianamente — una necesaria y lustral tarea de *restitución*. Ante una rebeldía de este orden, que compromete el ser mismo del hombre, las querellas tradicionales de la literatura resultan meros y casi ridículos movimientos de superficie. No existe semejanza alguna entre esas conmociones modales, que no ponen en crisis la validez de la literatura como *modo verbal del ser* del hombre, y este avance en el túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación. (Cortázar 2004: 68, grifos do autor)

Em *Bestiário*, assim como muitas vezes na obra de Cortázar, situações ordinárias se tornam extraordinárias graças a mecanismos que terminam sempre em abismos. São imagens que fazem o observador questionar e que nunca têm apenas uma única resposta possível. Se pensarmos no que existe na natureza e no que existe na imaginação como duas partes de um mesmo arquivo⁴, o mecanismo utilizado por Cortázar é o de promover uma reorganização, um embaralhamento sutil no arquivo,

³ Escrito em 1947.

⁴ O conceito de arquivo é trabalhado por Derrida em *Mal de Arquivo* (Derrida 2001).

de maneira que algumas peças fiquem deslocadas de sua classificação. O resultado é um bestiário como os que eram feitos na Idade Média, em que animais mitológicos, como o unicórnio, eram descritos da mesma maneira e dentro do mesmo grupo a que pertenciam uma vaca ou cavalo. Retirados do arquivo daquilo que fazia parte da mitologia ou da imaginação, passavam a receber o mesmo tratamento do que aquilo que existe na natureza. O leitor começa a ler e todas as partes estão do arquivo estão em seus devidos lugares, até que não estão e toda a “realidade” deixa de ser condicionante daquilo que pode ou não acontecer ou existir. Se o protagonista de “Carta a uma senhorita em Paris” (Cortázar 1971) vomita coelhinhos e a família do conto “Bestiário” vive em sua casa junto com um tigre, é porque essa versão do arquivo com que trabalha Cortázar comporta situações que na versão usual do arquivo, que chamamos realidade, não pertenciam à mesma seção.

Esse movimento com que Cortázar vai de uma parte a outra do “arquivo” sem que a transição seja aparente encontra um paralelo na descrição que Georges Didi-Huberman faz em *O Que Vemos, O Que Nos Olha* (1998), quando ele analisa a frase de James Joyce, em *Ulisses*: feche os olhos e veja (*shut your eyes and see*). Para Didi-Huberman, essa afirmação remete ao fato de que há invasão não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele (1998: 31). Para o autor, tal estratégia, que remete o leitor para dentro de si em busca do que complementa a narrativa, deixada em aberto, faz com que o leitor experimente um jogo, um movimento que o leva para dentro de si ao se encontrar com o vazio que o olha, vazio que de certa forma nos constitui.

A passagem joyceana sobre a inelutável modalidade do visível terá, portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida em que põe em ação o jogo anadiômico, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. (Didi-Huberman 1998: 33)

E para que seja possível esse movimento é necessário que exista esse abismo na obra, essa organização em torno do vazio que preserva o mistério, que coloca limites ao que faz parte da ordem do dizível. Cortázar falou sobre isso em entrevista a José Julio Pelardo

Por lo que a mí se refiere, la idea que yo me hago del cuento y la forma en que lo realizo es siempre un orden muy cerrado. Por ahí he escrito que para mí un cuento evoca la idea de la esfera, es decir, la esfera, esa forma geométrica perfecta en la que un punto puede separarse de la superficie total, de la misma manera que una novela la veo con un orden muy abierto, donde las posibilidades de bifurcar y entrar en nuevos campos son ilimitadas. La novela es un campo abierto verdaderamente; para mí, un cuento, tal como yo lo concibo y tal como a mí me gusta, tiene límites y, claro, son límites muy exigentes, porque son implacables; bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. Y he visto

muchos cuentos venirse abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos, poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado. (Pelardo 1983: online)

Essa travessia da linguagem persegue o abalamento de conceitos essenciais da nossa cultura, em primeiro lugar, o de real (Derrida 1967). O rompimento do discurso, sem que ele se torne insensato, como uma forma de fazer com que o texto permaneça na margem em que se encontram realidade, loucura, sonho e medo, faz com que *Bestiário* seja marcado pela duplicidade, que é uma maneira de avaliar as obras da modernidade (Barthes 1984), já que a cultura retorna como margem, não importa em qual forma, e a margem termina em abismo. Como afirma Barthes em *O Rumor da Língua*, o espaço da escritura é percorrido e propõe sentido sempre para em seguida evaporá-lo.

(...) o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor dizer a escritura), recusando designar o texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e seus hipóstases, a razão, a ciência, a lei. (Barthes 1984: 63)

Barthes afirma que a recusa em designar um sentido último para o texto se relaciona com a recusa da ciência e o conto “Cefaléia”, que nos apresenta as mancúspias, se relaciona com essa questão.

Em linguagem científica, ele apresenta esses seres que são capazes de provocar dor de cabeça ou alterar a percepção de tempo e espaço das pessoas ao mesmo tempo em que indica a maneira como elas devem ser alimentadas, como faria um livro de zootecnia que trate da criação de frangos, por exemplo. Essa apropriação do jargão científico é um indicativo da percepção do culto à ciência na modernidade e uma tentativa de transferir esse culto para a literatura e ao mesmo tempo esvaziá-lo de sentido: não é porque se fala de mancúspias em linguagem científica e com termos em latim que elas existem. Ao mesmo tempo, a estratégia evidencia o fato de que tudo aquilo que é personagem de um livro é tão real quanto a nossa capacidade de distinção permite:

As mancúspias nos distraem muito, em parte porque estão cheias de sagacidade e malevolência, em parte porque sua criação é um trabalho sutil, que exige uma precisão incessante e minuciosa: Não temos por que nos estender, mas isto é um exemplo: um de nós tira as mancúspias mães das gaiolas de inverno — são seis e meia da manhã — e as reúne no curral de pastos secos. Deixa-as retouçar vinte minutos,

enquanto o outro retira os filhotes das casinhas numeradas, onde cada um tem sua história clínica, verifica rapidamente a temperatura retal, devolve a sua casinha os que passam de 37,1°, e por um tubo de lata traz o restante para se reunir às mães, para a amamentação. Talvez seja este o momento mais belo da manhã, comove-nos o alvoroço das pequenas mancúspias e suas mães, sua ruidosa e permanente tagarelice. (...) Por momentos sentimos um pouco de medo de olhar para o chão do curral – um evidente quadro *Onosmodium* –, mas passa e o sol nos salva do sintoma complementar, da cefaléia, que se agrava com a escuridão. (Cortázar 1971: 68)

No contexto do livro, as mancúspias são tão reais quanto os coelhos do conto “Carta a uma Senhorita em Paris”, que são fruto do vômito de um homem. Será possível dizer que as mancúspias são menos reais do que esses coelhos porque já vimos coelhos e nunca mancúspias? Será possível dizer que uma história é menos importante porque ela nunca aconteceu ou por que aconteceu dentro de um livro? A estratégia persiste como uma forma de questionar o leitor sobre a validade da ficção como forma de conhecer o mundo e, também, sobre o potencial da literatura de despertar no leitor a capacidade de imaginar um mundo real diferente.

A abertura da narrativa permite que exista mais de uma hipótese de leitura. O primeiro conto do livro, “Casa Tomada”, que narra a história de dois irmãos que têm a casa invadida aos poucos por algo que não se revela e que acaba por dominar toda a propriedade, pode ser lido de várias formas. Essa imagem tanto pode ser uma metáfora sobre a ditadura, que toma um país e faz com que alguns de seus cidadãos, pessoas que teoricamente têm direito de morar nesse local, tornem-se exilados, como pode ser uma metáfora sobre a passividade do homem, que não busca conhecer ou reagir a determinadas situações e se contenta em reconhecer que elas são inevitáveis. Se como Cortázar afirma, sua luta se dá contra a palavra, usando a própria palavra, também a narrativa pode contar a história de personagens que estão sendo expulsos de sua história:

Nem sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta, sem olhar para trás. Os ruídos ficavam mais fortes, mas sempre abafados, às nossas costas. Fechei de um golpe a porta e ficamos no saguão. Não se ouvia nada agora.

– Tomaram esta parte – disse Irene. O tricô descia de suas mãos e os fios iam até a porta e se perdiam por debaixo dela. Quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, ela largou o tricô sem ao menos olhá-lo.

– Você teve tempo de trazer alguma coisa? – perguntei-lhe inutilmente.

– Não, nada.

Estávamos com o que tínhamos no corpo.

Lembrei-me dos quinze mil pesos no guarda-roupa do meu quarto. Agora era tarde.

Como me sobrava o relógio de pulso, vi que eram onze horas da noite. Cingi com meu braço a cintura de Irene (eu acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de nos afastarmos senti tristeza, fechei bem a porta de entrada e joguei a chave no bueiro. Não fosse algum pobre-diabo resolver roubar e entrasse na casa, a essa hora e com a casa tomada. (Cortázar 1971: 17-18)

Outra questão que se repete em vários contos e que se encaixa nas características da modernidade são as citações. Se na modernidade ocorre um processo de fragmentação, Cortázar se apropria de imagens conhecidas e altera seu uso: elas ganham várias camadas de significado. Os coelhos do conto “Carta a uma Senhorita em Paris”, por exemplo, tanto são parte de um clichê dos números de mágica, que é retirar o coelho de uma cartola, quanto podem ser uma referência a *Alice no País das Maravilhas*, já que o coelho introduz Alice num universo novo, em que nada seguia a mesma lógica do mundo real. Da mesma forma, o coelho insere no conto a quebra da lógica.

Jorge Luís Borges em *Ficções*, na narrativa “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conta o momento em que é encontrada uma caixa com letras do alfabeto de Tlön, como um achado arqueológico de um local que até então era fictício. “Tal foi a primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real.” (Borges 1944: 14). Assim são os coelhos na narrativa de Cortázar, a primeira inserção de fantástico na narrativa. Esse processo se repete nos contos de Cortázar, que começam com descrições de uma percepção de mundo ordinária e que têm sua estrutura real abalada por inserções fantásticas.

Já em contos como “Ônibus” e “Bestiário”, é o comportamento do homem que introduz o fantástico na narrativa ao fugir do padrão lógico. Desvios comportamentais e de significado introduzem elementos novos e causam estranheza em universos que, até então, pareciam fidedignos ao que existe na natureza. Esses desvios são o mecanismo utilizado para criar uma linguagem própria, um mundo próximo ao onírico em que a motivação dos comportamentos e significados permanece velada. Nessas situações, é como se Cortázar criasse um mito que permanece não dito. De repente existe uma regra de comportamento, introduzida por esse mito secreto, que alguns personagens conhecem e outros não.

Em “Ônibus”, duas pessoas entram em um ônibus em que todos carregam flores. Sem portar tal objeto, elas são encaradas por todos os passageiros e chegam a causar indignação no motorista. Além de serem flores reais, objetos que as pessoas levavam a um cemitério no fim de semana, elas funcionam como uma espécie de código pelo qual os passageiros do ônibus se reconhecem e se aceitam. Novamente, não fica claro o que significavam aquelas flores, um denominador comum, para que a ausência delas fosse suficiente para causar tamanha comoção.

No fundo do ônibus, instalados no grande banco verde, todos os passageiros olharam para Clara, pareciam criticar alguma coisa em Clara, que suportou seus olhares com um esforço crescente, sentindo que cada vez era mais difícil, não pela coincidência dos olhos postos nela nem pelos ramos que levavam os passageiros; antes porque havia

esperado um desenlace alegre, uma razão de riso por ter o nariz tisonado (mas não o tinha); e sobre o seu começo de riso pousavam, esfriando-a, esses olhares atentos e contínuos, como se os ramos a estivessem olhando. (Cortázar 1971: 45)

Cortázar sugere até mesmo que as flores observam Clara, condenando-a. Se a história do conto estivesse fechada, e não em aberto, a história poderia revelar o comportamento inadequado contido na situação descrita e dessa forma estabelecer uma moralidade, uma maneira correta de andar neste determinado ônibus e assim fechar o mito. Mas não é o caso. Nesse mito interrompido a protagonista do conto “Ônibus” chega a sentir pena do outro passageiro que não levava flores, incorporando a noção de que não levar flores era horrível ou errado e a própria narração do conto classifica esse pensamento como absurdo. Ou seja, tão absurdo como o de todos os outros personagens, mas ao mesmo tempo tão forte em todos eles que se estabelece como normal na lógica interna do conto e se espalha como padrão de comportamento.

Extrapolando a noção de que a história da poesia moderna resume-se à da substituição de uma linguagem de expressão por uma linguagem de criação para toda a literatura moderna (Picon apud Derrida 1967: 7), Cortázar se enquadra nessa noção ao utilizar a linguagem para produzir o mundo que já não pode exprimir. Ao mesmo tempo o conto pode ser encarado como uma metáfora sobre o que encaramos como comportamento normal em sociedade, que nada mais é do que algo já estabelecido, por mais que não seja lógico.

O mesmo se aplica para o conto “Bestiário”, em que a família convive com um tigre na casa, preocupando-se apenas em descobrir onde se encontra o animal antes de mudar de cômodo.

Mamãezinha, antes de ir comer é como em todos os outros momentos, precisamos reparar se — quase sempre era Rema quem ia ver se já podíamos passar à sala de cristais. No segundo dia veio ao *living* e lhes disse que esperassem. Passou um bom tempo até que o peão veio avisar que o tigre estava no jardim dos trevos, então Rema pegou as crianças pela mão e foram todos comer. (Cortázar 1971: 133)

Se considerarmos que se trata realmente de um animal, então o ataque que se segue na narrativa foi obra de uma besta selvagem que estava em um lugar impróprio, assim como o homem na modernidade: o homem que não tem lugar, que não se encaixa em local algum. Mas se pensarmos que o tigre é uma metáfora para um segredo, para algo de selvagem ou de fora do aceitável socialmente, presente na família, e que deve ser escondido para que a convivência seja possível, então o ataque do tigre é o segredo que vem à tona e que causa danos (possivelmente irreparáveis) à estrutura familiar.

Outra questão em comum é a relação com o mundo do sonho, da loucura e do medo, com aquilo que escapa à razão na nossa realidade, mas que é comum nas realidades estabelecidas nas obras de arte. Dentro dessa questão, cabe citar o conceito de “estranho” (*Das Unheimlich*), que Freud desenvolveu em um artigo publicado em

1919. Freud afirmou que *Das Unheimlich*, apesar de nem sempre ter um significado claramente definível, está relacionado com aquilo que provoca medo e entre os efeitos que causam essa sensação ele relaciona a ideia de um duplo, o *Doppelgänger*, em todas suas nuances e manifestações (Freud 2007: 169). Ou seja, um efeito que vai desde pessoas com aparência semelhante, até a transmissão de pensamento entre elas, que passariam a partilhar conhecimento, emoções e experiências. Essa questão do duplo é explorada por Cortázar no conto “A distante” em que uma personagem sente o que se passa com outra, como se fossem a mesma:

Às vezes sei que tem frio, que sofre, que batem nela. Posso apenas odiá-la muito, detestar as mãos que a atiram ao solo e também a ela, a ela ainda mais porque batem nela, porque sou eu e batem nela. Ah, não me desespera tanto quando estou dormindo ou corto um vestido ou nas horas em que mamãe recebe e eu sirvo chá à Sra. de Regules ou ao menino dos Rivas. Então me importa menos, é um pouco coisa pessoal, eu comigo; sinto-a mais dona do seu infortúnio, distante e só, mas dona. Que sofra. que enregele; e eu suporto daqui. E acho que então a ajudo um pouco. (Cortázar 1971: 36-37)

Em *O Rumor da Língua*, Barthes também explora o medo como uma origem, um caminho a ser percorrido:

Na origem de tudo, o Medo. (De quê? Dos golpes, das humilhações?) Paródia do Cogito, como instante fictício em que, tudo tendo sido rasado, essa tábula rasa vai ser preocupada: "Tenho medo, logo vivo." (...) nunca se fala do medo: ele fica excluído do discurso, e até da escritura (poderia haver uma escritura do medo?). Colocado na origem, ele tem valor de método; dele parte um caminho iniciático. (Barthes 1984: 434)

A relação que liga, em “A distante” duas mulheres em países diferentes, que são a mesma, ou que por algum motivo conseguem partilhar os sentimentos uma da outra, é tão extraordinária quanto o relacionamento que se estabelece em “As portas do céu” com Celina depois de sua morte, quando seu duplo (ou seu fantasma) faz uma aparição em uma pista de dança.

Quando fala sobre o corpo da defunta, o narrador reconhece que ela não é mais Celina, mas uma coisa que não tem mais relação com os vivos. A repetição das carpideiras é a mesma repetição da vida, que sempre termina em morte. O paradoxo somos nós, que somos e logo depois não somos:

Percebi que não tinha nada que fazer ali, aquela peça era agora das mulheres, das carpideiras chegando com a noite. Nem mesmo Mauro poderia vir em paz sentar-se ao lado de Celina, porque nem mesmo Celina estava ali esperando, aquela coisa branca e negra se derramava ao lado das choronas, favorecia-as com seu tema imóvel repetindo-se. (Cortázar 1971: 111)

Celina não era, e era. Era música, era fumaça, era parte do céu numa pista de dança ao som de um tango. Assim como ela era e não era, o narrador não sabe se foi seu braço ou o de Mauro que tremeu. Ele também é e não é.

Tanto como juiste mio, curiosa a crepitação que o alto-falante dava à voz de Anita, outra vez os dançarinos se imobilizavam (sempre se mexendo), e Celina, que estava à direita, saindo da fumaça e dançando obediente à pressão de seu companheiro, ficou um momento de perfil para mim, depois de costas, o outro perfil, e levantou o rosto para ouvir a música. Eu digo: Celina; só que então foi bem mais saber sem compreender, Celina ali sem estar, claro, como compreender isso naquele momento. A mesa tremeu de repente, eu sabia que era o braço de Mauro que tremia, ou o meu, mas não tínhamos medo, isso estava mais perto do espanto e da alegria e do estômago. Na verdade era estúpido, um sentimento de coisa à parte que não nos deixava sair, recuperar-nos. Celina continua sempre aí, sem nos ver, bebendo o tango com todo o rosto que uma luz amarela de fumaça desfazia e alterava. (...) Nada a prendia agora no seu céu só dela, entregava-se inteira à sua sina e entrava outra vez na ordem onde Mauro não podia segui-la. Era o seu duro céu conquistado, seu tango repetido para ela só e seus iguais, até os aplausos desesperantes que encerraram o refrão de Anita, Celina de costas, Celina de perfil, outros pares juntos a ela e a fumaça. (Cortázar 1971: 124-125)

A multiplicidade também se apresenta em “Carta a uma senhorita em Paris” com a multiplicação dos coelhos e também com a narração que a personagem principal faz por meio de cartas, fragmentos de sua visão de mundo que juntas formam o conto.

Outro método de duplicação utilizado por Cortázar é de criar um duplo de um personagem a partir de uma versão preexistente. No conto “Circe”, por exemplo, ele cria uma personagem a partir da figura que, na *Odisseia*, sugeriu colocar cera no ouvido dos marinheiros e disse a Ulisses que se amarrasse no mastro para não ir atrás do canto das sereias. Circe, na mitologia grega, é uma feiticeira ou uma especialista em venenos. Cortázar, inclusive, coloca uma epígrafe que sugere que há outra Circe: um trecho de Dante Gabriel Rossetti que relata um envenenamento. Ele utilizou a mesma estratégia outras vezes, como no conto “Reunião”, de *Todos os fogos, o fogo* (Cortázar 2007), que tem como epígrafe um trecho do diário de Che Guevara e a narrativa é uma versão de uma das batalhas de que participou Che durante a revolução cubana.

Para o crítico Davi Arrigucci Júnior a linguagem também se apresenta como um duplo na obra de Cortázar, pois a linguagem crítica se sobrepõe à narrativa.

(...) linguagem se desdobra e passa a se contemplar, defrontando-se com seu duplo, esse demônio crítico, ao mesmo tempo espelho e ameaça. Vergada sobre a própria imagem, a linguagem pode imitar a

atitude arquetípica de Narciso e, a uma só vez, o arco suicida do escorpião (Arrigucci 1973: 171)

Cortázar constrói narrativas que têm como matéria-prima aquilo que existe na natureza, mas vai além disso. Com o mistério e o enigma, o incompleto, aquilo que fica por dizer ou definir, ele ocupa um lugar central nas suas narrativas. Esses espaços vazios permitem a intrusão do fantástico, como disse Borges. Ou como escreveu Todorov:

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolha uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Todorov 2007: 15-16)

Essa vacilação a que Todorov se refere é a de estar frente a um abismo e não saber ao certo o que estamos olhando, o que existe ou não ali. É essa sensação com que nos deparamos frequentemente nos contos de Cortázar e vacilação, que acredito, ele próprio experimentou e descreveu em “A boneca quebrada” (Cortázar 2008), anos depois:

“Não acho que eu deva escrever o que sei”, dizia Felisberto⁵, “mas também o outro lado”. (...) Entendi que estávamos certos, que era preciso continuar *adiantando-se*. Porque “o outro lado”, quem o conhece? Nem o romancista nem o leitor, com a diferença de que o romancista *adiantado* é aquele que entrevê as portas diante das quais ele mesmo e o futuro leitor irão se deter apalpando as fechaduras e buscando a passagem. Sua tarefa é alcançar o limite entre o sabido e o outro lado, porque nisso já há um começo de transcendência. O mistério não se escreve com maiúscula, como imaginavam tantos narradores, mas está *entre*, intersticialmente. (Cortázar 2008: 258, grifos do autor).

O mito interrompido em Cortázar

Essa opção de Cortázar por deixar a obra em aberto também se relaciona com o que Jean-Luc Nancy expõe em “O Mito Interrompido” (Nancy 2001). Como descreve Nancy, as histórias relatadas nos mitos são confusas, cruéis, selvagens, nem sempre coerentes, mas, às vezes, fazem rir. Usando a definição de Lévi-Strauss, Nancy afirma que, com o mito, o tempo se torna espaço (Nancy 2001: 85).

⁵ Texto de Felisberto Hernández.

El mito es origen, pone en relación con una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta relación.

Es esta fundación la que reconocemos como mítica. Desde ahora sabemos no sólo que toda «reconstitución» del surgimento inicial del poder mítico es «un mito», sino también que la mitología es nuestra invención, y que el mito como tal es una «forma inencontrable». (Nancy 2001: 86)

São exatamente essas as impressões do leitor e observador diante das narrativas criadas por Cortázar nos contos de *Bestiário*. Se nos mitos a narrativa funda uma consciência, povo ou relato e, como afirma Nancy, na modernidade os mitos passam a se tornar mitos do abismo, da ausência (Nancy 2001:91), é exatamente dentro dessa esfera de uma ficção fundadora, ou de uma fundação pela ficção que podemos contextualizar o objeto deste texto.

Se os mitos costumavam oferecer respostas para questões e indagação cruciais, como aquelas relativas ao lugar de onde viemos e àquele a que porventura iremos após a morte, os novos mitos criados pela literatura e a arte da modernidade apresentam apenas questões, possibilidades em aberto, um mito interrompido, como descreve Nancy, com várias respostas possíveis. Ou, como explica Rancière, a arte se torna o local onde se reflete o desencantamento político causado pela constatação de que a “humanidade” em potencial, que o homem acreditava possível alcançar e que é expressa em teorias como o socialismo, comunismo e anarquismo, foram tentativas frustradas, utopias que por vezes são colocadas em suspensão.

A reinterpretação da análise kantiana do sublime transpunha para a arte o conceito que Kant havia situado além da arte, para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento — e a partir daí, um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento. Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento. (Rancière 2000: 13)

A literatura confronta-se com essa questão e reage a ela apropriando-se do formato arquetípico dos mitos, que lidam com problemas magnos humanos, comuns a todos nós. É dentro desse contexto que Cortázar cria narrativas fortes, que impressionam, fixam-se na mente do leitor, assim como os mitos. Da mesma forma que ele se apropria da linguagem científica, em particular no conto “Cefaléia”, se apropria das características do mito, em geral, para criar “narrativas plenas, originais, reveladoras, fundadoras do ser íntimo em uma comunidade” (Nancy 2001: 93). Mas quando chega a hora de pontuar, como fazem os mitos, o momento de criação do mundo ou seu processo, para Cortázar, chega o abismo.

Assim como Nancy afirma que o pensamento mítico, operando de certa forma pelo relevo dialético dos sentidos do mito, é o pensamento de uma ficção fundadora,

ou uma fundação pela ficção; o pensamento mítico em Cortázar é a fundação de sua ficção, o começo de seu bestiário.

JULIO CORTÁZAR AND THE ABYSM: A COMMENTARY ON THE SHORT STORIES FROM *BESTIÁRIO*

Abstract: This paper aims to analyze the stories by Julio Cortázar, from *Bestiário*, with the intention of establishing relations between the narratives and themes such as the abysm, the open work and the myth. Starting from these themes, the goal is to establish relations between Cortázar and the work of authors such as Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Roland Barthes, Jacques Derrida, and Jacques Rancière, who analyze and classify literature and art in relation to modernity.

Keywords: Julio Cortázar; *Bestiário*; Argentine literature.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções* (1944). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPBELL, Joseph; FLOWERS, Betty Sue. *O poder do mito*. 13 ed. São Paulo: Palas, 1990.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. 15 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

_____. (1951) *Bestiário*. Tradução Remy Gorga Filho. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

_____. *Obra crítica*. 1 ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.

_____. *Todos os fogos, o fogo*. Tradução Gloria Rodrigues. Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Último round, tomo I*. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. Civilização Brasileira, 2008.

DERRIDA, Jacques; FREUD, Sigmund. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001.

_____. (1967) *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DI GERÓNIMO, Miriam. *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2004.

FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: WILLIAMS, Gilda (org.) *The Gothic - Documents of Contemporary art*. London Whitechapel Cambridge, Mass. MIT Press, 2007. p. 168-173.

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Tradução Pablo Perera (em colaboração com Isidro Herrera y Alejandro del Río). Madrid: Arena Libros, 2001.

PERLADO, José Julio. *La esfera de los cuentos*. Entrevista realizada el 24 de mayo de 1983 en el hotel madrileño en donde se hospedaba el escritor argentino. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em:

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>>.

Acesso em: 30 jul. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARTIGO RECEBIDO EM 11/04/2015 E APROVADO EM 23/06/2015