

INTERVENÇÃO ENUNCIATIVA COMO VONTADE DE POTÊNCIA NIETZSCHEANA: O PERSONAGEM QUE CONTESTA O NARRADOR ONISCIENTE EM "A BARCA OU NOVA VISITA A VENEZA" DE JULIO CORTÁZAR

Humberto Fois-Braga (UFJF)¹

Resumo: O artigo objetiva compreender como Julio Cortázar, ao propor uma estética de revisão para seu conto "A barca" (1944), acaba por construir uma metáfora da vontade de potência nietzscheana quando, finalmente, o conclui com o título de "A barca ou nova visita a Veneza" (1966). Com a crítica literária pelo viés da filosofia nietzscheana, o artigo conclui que as falas em primeira pessoa de Dora, que irrompem na versão final, causam uma reinterpretação do conto, pois ela traz à cena motivações ignoradas pelo narrador onisciente do manuscrito. Com isso, Dora arranha com sua vontade de potência um discurso que se desejava neutro.

Palavras-chave: vontade de potência; manuscrito; reescrita; Julio Cortázar.

Introdução

Em que sentido a revisão de um manuscrito representa a vontade de potência nietzscheana? E mais: como uma estética enunciativa, posta em prática para acolher o texto-primeiro, serve a uma tripla finalidade: crítica autoral, revisão do já escrito e pedido de desculpas à tal obra de influência?

¹ Professor do Departamento de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF. E-mail: humfois@gmail.com.

Se é certo que, de acordo com Bloom (1991), toda escrita sofre a angústia da influência, posto que ela traz em si releituras de um cânone, o problema que aqui se coloca é compreender como uma obra se dobra sobre si mesma para se recriar; talvez, poderíamos dizer uma *segunda versão*, mas que deixa visível para o leitor as rasuras e os traços da revisão a partir de uma estética enunciativa.

Por sua vez, se de acordo com Nietzsche (2000, 2001, 2002, 2003a, 2003b, 2008), a vontade de potência é uma expansão do poder, de ampliação de uma força que não se curva e nem busca se conservar perante uma outra, mas que, ao contrário, tenta junto com ela criar um devir; então, podemos sugerir que existem estas interpenetrações entre o Manuscrito, que não é cultuado enquanto original imutável, e sua reescrita em outras versões, estabelecendo uma circularidade autoria-leitura-autoria.

Como diz Julio Cortázar no prefácio da obra que estamos prestes a analisar:

Desde jovem me tentou a ideia de reescrever textos literários que tinham me impressionado mas cuja elaboração me parecia inferior às suas possibilidades internas [...]. O que teria tentado fazer por amor só podia ser considerado como um insolente pedantismo; aceitei lamentar sozinho que certos textos me pareciam inferiores ao que algo neles e em mim tinha exigido inutilmente (Cortázar 1981: 89).

Este lamento em relação aos textos alheios torna-se, paulatinamente, uma possibilidade de crítica da potencialidade oprimida de seus próprios. É o que ocorre com um de seus contos, escrito em 1944 (com o título de "A Barca") e reescrito somente após terem se passado 22 anos, em 1966 (agora nomeado como "A barca ou nova visita a Veneza").

Tal conto, enquanto Manuscrito de 1944, apresenta uma narrativa linear, em que o narrador onisciente apresenta as aventuras turísticas de Valentina e Dora pela Itália, tendo Adriano como um par romântico da primeira. Porém, em 1966, o autor, insatisfeito, ao invés de realizar uma revisão da obra que apagasse o que considerava inválido da primeira versão, preferiu articular o narrado do Manuscrito com falas intervencionistas de Dora, que surge expondo suas opiniões sobre o relatado naquela *versão* da década de 40.

Partindo da premissa que entre a obra (texto), o manuscrito e as intervenções da personagem há forças que se entrelaçam, queremos compreender como as falas não convidadas de Dora, que se posiciona enquanto leitora primeira, são vontades de potência que constroem um novo relacionamento e, conseqüentemente, outras interpretações para as experiências de viagem destas colegas.

Para tanto, a crítica literária proposta parte da seguinte premissa:

[...] Nietzsche pensou ao dizer que um texto admite um número infinito de interpretações. O culto do texto original, do significado do texto, só pode ter sido produzido por aqueles que se sentiam impotentes para criar. Interpretar um texto não é explicá-lo, não é transportá-lo de uma linguagem para outra linguagem como se a primeira fosse referência para a segunda; ao contrário, é essa que dará uma nova forma, um novo

conteúdo à primeira. A arte de interpretar um texto é uma recriação. Não há leitura sem interpretação e toda interpretação equivale a uma dominação, a uma nova apropriação. Não há uma leitura sem reescritura, sem uma recriação, que nada mais é do que a doação de uma nova forma, uma reconfiguração de um novo estilo. Um texto pode ser visto de diferentes pontos de vista. Há forças que se apoderam de um texto dando a ele um sentido restrito e negativo, e outras que o fazem com a finalidade de manter com ele uma relação de afinidades. Essas são as que fazem com que o texto sobreviva. Elas utilizarão o texto original como pretexto para uma nova criação [...] (Dias 2011: 30).

São tais considerações nietzscheanas que nos fazem crer que toda leitura propõe uma apropriação do texto. E tal hipótese consideramos como ponto de partida para analisarmos as rasuras que as falas de Dora promovem no Manuscrito, profanando o culto ao texto original. Neste âmbito, há uma força no texto compreendido enquanto vida que, em suas vontades de potência, quer expandir suas interpretações sobre aquilo que narra.

Devido a tais percepções norteadoras da análise, consideramos o Manuscrito, em maiúscula, enquanto um ente que possui suas vontades de potência, assim como Dora, a personagem que o interpela. Por sua vez, designamos como texto o conjunto da obra, sendo uma vida que se expande e propõe devires. Em palavras mais diretas, o Manuscrito é a primeira versão, Dora é a leitora e a personagem-narradora que norteia a reescrita que surge na versão final, enquanto o texto é todo o processo discursivo que existe a partir e para além do conto de Julio Cortázar.

Dora e o Manuscrito

Cortázar realizou uma primeira leitura crítica deste seu conto em 1964, quando descobriu os Manuscritos em suas gavetas e deixou a seguinte observação na última página: "Que ruim! Escrevi-o em Veneza em 1954; eu o releio dez anos depois, e me agrada e é tão ruim" (Cortázar 1981: 89). A partir do momento que se afasta para se torna leitor (de si?), o autor estabelece uma relação de forças com o conto escrito, levando-o a se posicionar enquanto agente interpretativo.

Mas, somente na segunda tentativa de aproximação, já em 1966, quando o conto ainda continua lhe parecendo ruim e mesmo assim lhe agradando, que o autor toma a iniciativa de *recriá-lo*:

O que se segue é uma tentativa de mostrar a mim mesmo que o texto de *A Barca* está mal escrito porque é falso, porque passa ao largo de uma verdade que não fui capaz de apreender e que agora me parece evidente. Reescrevê-lo seria fatigante e, de alguma maneira pouco clara, desleal, quase como se fosse o conto de outro autor e eu caísse no pedantismo que assinalei no começo. Posso, em troca, deixá-lo como nasceu, e mostrar ao mesmo tempo o que agora consigo ver nele. É então que Dora entra em cena (Cortázar 1981: 89).

O autor, ao tornar-se leitor, descobriu-se um mal tradutor da vida que ele tentou expor no papel em formato narrativo. Soa-lhe falso porque agora, lendo-a à distância, não lhe parece mais adequada a interpretação que ele teve desta Vida que lhe perpassou. Por outro lado, querendo ser fiel ao que sentiu no momento da escrita-primeira, o autor também não deseja apagar os traços do que considera falso. O que ele deseja é evidenciar as supostas incoerências do texto-primeiro, e para tal se serve de Dora, uma das personagens que compõem tal Vida, que, por estar inserida enquanto pertencente a este mundo que ele buscou narrar à distância, encontra-se em uma situação privilegiada para se tornar porta-voz crítica do Manuscrito.

Neste sentido, Dora personifica a vontade de potência da obra. Ela é uma força que irrompe e que promove rasuras, blasfemando o texto-primeiro. Como ainda nos diz Cortázar (1981: 89) no prefácio:

Dora não podia saber quem é o autor do conto, e suas críticas se dirigem somente ao que nele acontece visto de dentro, lá onde ela existe; mas que esse acontecer seja um texto e ela uma personagem do que escreve não mudam em nada seu direito igualmente textual de se rebelar frente a uma crônica que julga insuficientemente ou insidiosa.

No total, são 36 irrupções da personagem, em uma vontade de dominar o narrador, expondo as fraquezas do texto a partir de intervenções que dão vozes a uma Dora que, até então, era periférica no Manuscrito. Assim, o texto linear é interceptado pelas forças de uma personagem que se quer fazer ouvir, e que contesta, opina e sugere. Esteticamente recuada da margem e em itálico para ser destacada, a fala em primeira pessoa de Dora jorra como um impulso de intervenção no discurso hegemônico do narrador onisciente que explica os acontecimentos em terceira pessoa.

O mais perturbador desta *estética da intervenção* é que o narrador do Manuscrito é em terceira pessoa e onisciente, ou seja, possuiria uma suposta consciência absoluta do narrado, em uma textualidade que propõe apresentar, e não representar, o Fato. É esta Verdade do narrador que a personagem opinativa estraçalha em suas contestações, promovendo uma interpretação outra da obra, oferecendo outros pontos de vista ignorados por este saber que se queria supremo, mas que no final se mostra parcial com qualquer outro discurso.

Logo, não podemos compreender tal atitude estética e engajada de "A barca ou nova visita a Veneza" como sendo um aperfeiçoamento do Manuscrito, é mais uma contestação de dentro que busca rearticular as suas possibilidades internas. Por isso que Cortázar (1981) diz não ser uma reescrita, posto que isto seria uma atitude dele enquanto autor. Percebemos que, para ele, a autoria não é uma questão de propriedade que lhe permitiria rever o que já escreveu, não é a sua vontade que interessa, mas a do texto enquanto tal. Assim, o conto se torna independente, ele se quer vida, uma vontade de potência que busca se superar, expandir suas forças criadoras, crescendo e gerando mais existências; e, neste caso, o corpo do escritor é apenas o instrumento para estas forças que lhe perpassam².

² Porém, vale mencionar que o autor, apesar deste querer afastar, é pragmaticamente o responsável pelo texto. O que ele disfarça como não sendo sua vontade, é, de fato, um querer autoral. Afinal, como

São, pois, tais forças do texto que fazem com que a versão final do conto não seja uma reescrita, mas, sim, uma interpretação oferecida pela personagem Dora, que não quer mais se calar no Manuscrito, apresentando seu desejo de se expor e de desconstruí-lo por dentro, impondo sua versão dos fatos enquanto personagem-verdade, afinal, "interpretação é ela mesma, na verdade, um meio de se apoderar de algo" (Nietzsche 2002: 159) [grifos do autor]. Dora quer se apropriar do Manuscrito, é esta sua motivação, sua vontade de potência. E, na falta de uma nomeação formal de Cortázar para este ato de Dora, propomos pensá-lo como um diálogo unilateral, em que a convidada "penetra" o texto-primeiro, invadindo-o para opinar.

Dizemos diálogo unilateral posto que, se Dora interpela o Manuscrito, este não reage as suas intervenções; o que ele explica enquanto fato, ela interpreta a partir de seus valores. Após suas falas, o texto-linear continua sem se abalar em sua estrutura primeva, retomando o seu discurso do ponto de onde foi interrompido: esteticamente esta atitude de passividade é comprovada quando percebemos que o texto do narrador interrompido é retomado com letras minúsculas e às vezes no meio ou final da página, demonstrando uma linearidade e um *continuum* que busca apagar e ignorar os comentários de Dora (de fato, se saltarmos todas as falas de Dora, teríamos o texto corrente e corriqueiro do Manuscrito).

tinhas pensado Valentina quando do primeiro diálogo nasceu um convite para beber o famoso coquetel do bar, que Adriano recomendava e que Beppo, agitando-o em um cabrito de lata, proclamava ser a jóia de Roma, o Tirreno metido no cálice com todos os seus tritões e hipocampus. Nesse dia Dora e Valentina acharam Adriano simpático, em seguida o texto original que se trata de um diálogo de fato e a eliminação de breves parágrafos...

parecia turista (ele se considerava um viajante e sempre se sentia o estrangeiro) e o diálogo de fato, dia foi um encanto mais de Rome, em abril. Dora esqueceu-o na segunda...

Falso. Distinguir entre savoir faire e simplicidade. Ninguém como eu (ou Valentina, claro) podia esquecer assim tão de repente alguém como Adriano; conheço porém, que sua inteligência e desde o início senti que não tinha nada de isso. Falso de amizade, não de outra coisa porque não sou eu quem se podia fazer de ridículo. E sou eu que não...

ocupava-se em voltar o... L'Espresso, San Clemente, tudo em uma noite, porque... não deu tempo de... com a chegada de... em um momento... Valentina... lidas atentamente no guia do Touring Club Italiano...

Adriano... Valentina... Falso: fá o sabia. Exato: que me calei.

Valentina lhe disse naquela noite que se encontrara casualmente com Adriano, e que talvez o encontrassem de novo em Florença; quando três dias depois elas o viram sair de Orsanmichele, Dora pareceu a mais contente dos três.

Em casos assim é preciso fazer-se de bobo para que não tomem a gente por boba.

Inesperadamente, Adriano achava a separação inesperante. De repente compreendia que lhe faltava Valentina, que não lhe deixara bastada a pro...

Napen usel en guias do Touring Club Italiano porque são indispensáveis e úteis em fronteiras cheias de bobos. Falsitas sur le nez.

Quando se encontraram no hotel de Adriano, ao entardecer, Valentina mediu a diferença entre esse

Trecho que demonstra a mise en page da obra "A barca ou nova visita à Veneza" (Cortázar 1981: 92 e 94)

diria Benjamin (2004), toda obra é a expressão melancólica de um escritor, de seu temperamento e de suas experiências; de uma certa maneira uma confissão. Basta perceber que o conto se passa em Veneza e o autor deixa claro o local em que este foi escrito, datando a obra como "Veneza, 1954".

Assim, enquanto anfitrião, o Manuscrito não sente (ou não deseja sentir) o incômodo do hóspede que invade a sua territorialidade e se instala com suas opiniões.

Todavia, podemos também pensar que esta atitude de auto-conservação é, em si, uma estratégia da vontade de potência do Manuscrito: ignorar não seria também uma forma de resistir a Dora? Afinal, o desprazer é algo necessário à vontade de potência, e "o encontro de uma quantidade de forças que quer crescer, expandir, com uma quantidade de forças que quer se conservar entrava, temporariamente, esse movimento de tender a mais potência e produzir dor" (Dias 2011: 38). Com isso, o Manuscrito que acolhe Dora, ao transparecer uma passividade que não reage à alteridade que se instala em sua epiderme, pode estar, na realidade, simplesmente impondo sua vontade de potência.

Enfim, como nos diz Dias (2011: 61):

Em suma, toda interpretação estabelece uma relação mais de violência do que de elucidação com o que se pretende interpretar. Uma nova interpretação se superpõe a uma velha interpretação, dela se apodera e se apropria, trucidando-a a golpes de martelo. Utiliza-a para novos propósitos. Para Nietzsche, conhecer é dominar, tornar-se senhor de algo existente.

Logo, Dora impõe uma relação de domínio ao Manuscrito, ela o invade e se apropria *a golpe de martelo*; o que nos faz pensar na existência de um movimento de hospitalidade, ou melhor, de *hosti-pet-s*, entendido como *o senhor do hóspede* (Benveniste, 1995), em que Dora, hóspede não convidada e por isso indesejada, invade uma territorialidade que não lhe pertence, querendo impor-lhe suas vontades de ordenamento de mundo. Porém, quando pensamos que o texto-primeiro também deseja se impor, compreendemos melhor que ambos estabelecem uma relação de *hospitalidade*³ derridiana, em que as invasões se interpenetram, em que os papéis de hóspede e anfitrião não estão bem definidos: *hôte* na melhor definição francesa do termo, que mostra a dubiedade destas relações de acolhimento.

Como consequência, esta luta de duas potências (a do Manuscrito em seu desprezo e a de Dora com seus diálogos unilaterais) estabelece um novo arranjo de forças. Porém, se o texto só adquire sentido em seu ato de recepção, cabe ao leitor interpretar, a partir de seus valores, este novo arranjo, interpenetrando as falas sobrepostas para construir sentidos. Com isso, Dora passa de hóspede-invasora do Manuscrito a uma das anfitriãs do texto, pois se faz presente e proclama sua voz.

Dora e Valentina

Mas, sobre o que fala Dora, e como ela reorganiza o Manuscrito? Quais novas perspectivas a personagem opinativa oferece à interpretação?

³ Termo cunhado por Derrida com o intuito de demonstrar o ato de hostilidade que perpassa e acompanha a hospitalidade.

O Manuscrito apresenta uma história linear de duas personagens, Dora e Valentina, que viajam em turismo pela Itália, quando em Roma conhecem Adriano. Valentina viverá com ele um amor de férias, enquanto Dora, quase insignificante na narrativa, se focará em visitas a museus, igrejas e passeios turísticos tradicionais. Eis como o narrador do Manuscrito nos apresenta a recordação de Valentina sobre o momento em que elas conheceram Adriano: "Quase não se lembrava se Dora estava com ela nessa manhã, certamente sim porque juntas estavam 'fazendo' Roma, organizando uma camaradagem começada totalmente como tantas em Cook e American Express" (Cortázar 1981:91). E eis como Dora, em sua primeira intervenção, reage: "*claro que eu estava. Desde o começo finge não me ver, reduzir-me a comparsa às vezes cômoda, às vezes problemática*"⁴ (Cortázar 1981: 91).

De imediato, Dora já busca desconstruir a narrativa, ao afirmar que sempre foi ignorada. Porém, quem finge não a ver: Valentina ou o narrador onisciente? A utilização dúbia do verbo propõe este reposicionamento do leitor, que deve se digladiar para compreender a quem Dora direciona suas críticas. Este é seu primeiro grito de rebelião contra um discurso que se quer legítimo ao jogá-la para a margem enquanto personagem; ela exige e proclama sua existência em primeira pessoa.

Dora, leitora e personagem das ações, altera as percepções sobre o Manuscrito, acusando o narrador de plágio⁵, recriminando-o por ser clichê⁶, exigindo um outro foco narrativo⁷, apontando mentiras⁸, sendo impaciente⁹ ou sarcástica¹⁰, e lhe criticando por sempre acertar partindo de erros; ou seja, proclama que o narrador se equivoca em suas interpretações, pois estipula causas e consequências pautando em seus próprios valores: "*No fundo, não creio que ela pensasse isso que a fazem pensar; também é verdade que a covardia tende a projetar nos outros a própria responsabilidade, etcétera*" (Cortázar 1981: 103). Em uma percepção nietzscheana, há em Dora um ressentimento em relação ao Manuscrito que a agride, mas, ao invés de se submeter ao texto-primeiro que lhe fere, ela aproveita do seu silêncio para se fortalecer e lutar pela sua existência. Ela é uma ressentida que não quer ser fraca, pois luta para se tornar quem ela deseja ser.

Para Dora, o narrador projeta suas vontades na interpretação dos acontecimentos; assim, por mais que tente se aproximar, ele é incapaz de ser fiel às motivações das personagens, pois narra de fora. Dora busca colocar em cheque as

⁴ Sempre que Dora for citada, o itálico é do próprio autor.

⁵ "[...] Dito isso de passagem, há também aí um plágio avant la lettre de uma famosa cena de Tom Jones no cinema" (Cortázar 1981: 93).

⁶ "D'Annunzio viveu em Veneza, não? A menos que fossem os dialogistas de Hollywood..." (Cortázar 1981: 99).

⁷ "Por que não escutamos o que Valentina pôde murmurar antes de dormir, por que não sabemos mais de seu corpo na solidão, de seu olhar ao abrir a janela do hotel cada manhã?" (Cortázar 1981: 111).

⁸ "Com perdão da palavra, nunca na minha puta vida disse uma frase semelhante. Que tipo de desconhecida vingança há nisto? Ou bem (sim, começo a adivinhar, a acreditar) tudo nasce de um subconsciente que fez Valentina nascer também, que, a desconhecendo na superfície e que equivocando-se todo o tempo sobre suas atitudes e suas razões, sem saber acerta em águas profundas, lá onde Valentina não esqueceu Roma, o balcão da agência, a concordância em dividir um quarto e uma viagem. Nesses brilhos que nascem como um peixe abyssal para mostrar-se um segundo sobre a água, eu sou deliberadamente deformada e ofendida, eu me transformo no que me fazem dizer" (Cortázar 1981:119).

⁹ "Etcétera" (Cortázar 1981: 129).

¹⁰ "Hum" (Cortázar 1981: 99).

percepções do narrador, mesmo porque, ainda que desconheça o que passa na cabeça de Valentina, é ela a sua colega de viagem, e por isso estaria melhor posicionada para se aproximar e supor suas motivações – ao menos ela estaria dentro, mais próxima dos acontecimentos e das vivências do que um certo narrador-voyeur que participou somente à distância destas experiências.

E é neste sentido que o Manuscrito e as falas de Dora se contorcem e se forçam a construir uma outra interpretação, principalmente porque a personagem acusa, sem proferir diretamente, o narrador de ser sexista e heteronormativo. Para ele, o arranjo entre Dora e Valentina é de conveniência financeira e pragmática, posto que elas não se conheciam, e, ao se encontrarem em uma agência de viagem com o mesmo interesse, resolveram viajar juntas, dividindo quartos de hotéis, para economizar. Porém, para Dora, havia algo a mais, pois ela se motivou a compartilhar o quarto na esperança de viver um romance lésbico. Como ela explica nesta passagem:

Falso por omissão: Valentina não olhara assim para Adriano, mas a toda pessoa que a atraía; comigo o fizera mal nos conhecemos no balcão do American Express, e eu que me perguntei se não seria como eu; essa maneira de me cravar os olhos sempre um pouco dilatador... Quase em seguida soube que não, pessoalmente eu não me incomodaria de me familiarizar com ela como parte da no man'sland da viagem, mas quando decidimos compartilhar o hotel sabia que havia outra coisa, que esse olhar vinha de algo que podia ser medo ou necessidade de esquecimento. Palavras exageradas a essa altura de simples risos, xampu e felicidade turística; mas depois....(Cortázar 1981: 93).

O que o narrador omite é aquilo que Dora torna uma premissa para suas motivações: a esperança de vivenciar um romance homossexual com sua colega de quarto ao longo da viagem pela Itália.

E, para tanto, ela tenta desarticular as percepções do narrador, buscando provar que a forma como Valentina se comportava com Adriano não poderia caracterizar uma atitude de exclusividade, pois o que ele percebe como desejo – “Valentina olhou uma vez e outra a boca de Adriano, olhava-a de frente nesse momento em que o garfo leva a comida aos lábios que se separam para recebê-la, quando não se deve olhar” (Cortázar 1981: 93), Dora interpreta como uma banalidade: “Em todo caso Adriano tomou por gentileza o que também teria recebido um barman amável ou uma vendedora de bolsa” (Cortázar 1981: 93).

Em outros momentos, Dora também acredita que Valentina lhe direcionava olhares e gestos que transmitam um desejo: “Também a mim Valentina tinha olhado assim enquanto tomávamos banho e nos vestíamos em Roma, antes de Adriano” (Cortázar 1981: 97).

Em seu diálogo-unilateral, Dora quer rever os fatos narrados, e assim explica o que estava por detrás de todo envolvimento amoroso de sua colega de quarto com Adriano: aquilo que, para o narrador, se assemelhava a um romance tórrido de férias, de que Valentina buscava, inutilmente, escapar, pois previa sofrimentos na separação inevitável no término das férias de ambos, Dora lia como uma vivência de desejos reprimidos projetados no relacionamento conturbado com Adriano. Ao

menos é o que ela insinua no seguinte comentário sobre a ida solitária de Valentina a Veneza:

Se a 'ausência' era Adriano, não vejo analogia entre a conduta precedente de Valentina e esta angst que lhe estraga um passeio na gôndola, além do mais nada barato. Nunca saberei como tinha sido suas noites venezianas no hotel, o quarto sem palavras nem histórias da jornada; talvez a ausência de Adriano ganhasse peso em Valentina, mas uma vez mais como a máscara de outra distância, de outra carência que ela não queria ou não podia olhar cara a cara. (Wishfulthinking, talvez; mas, e a celeberrima intuição feminina? Na noite em que tomamos um sorvete e minha mão se apoiou na sua, e nos olhamos... Por que não completei a carícia que o acaso começava? De alguma forma tudo ficou como que suspenso no ar, entre nós, e os passeios na gôndola são, é sabido, exumadores de semi-sonhos, de nostalgias e de contos arrependidos.) (Cortázar 1981: 110).

Por vias não muito claras, Dora nutria uma esperança de que Valentina ainda lhe amaria, e por isso a jogava nos braços de Adriano, para que mais rapidamente se frustrasse e, na sequência, voltasse para ela em busca de consolo:

No outro dia foram aos Ufizzi. Como que se furtando à necessidade de uma decisão, Valentina aferrava-se obstinadamente à presença de Dora para não deixar qualquer abertura a Adriano. Só em um fugaz momento, quando Dora se atrasara olhando um retrato, pôde ele falar-lhe de perto. [...]

De propósito, naturalmente. Deixá-los falar, marcar encontro, fartar-se. Não ele, já sabia disso, mas ela. Nem fartar-se, antes voltar ao perpétuo impulso da fuga que talvez a devolveria à minha maneira de acompanhá-la sem chateações, simplesmente esperando a seu lado, embora isto não servisse de nada (Cortázar 1981: 98)¹¹.

Em outras palavras: o que no Manuscrito se assemelha a encontros casuais, nas falas de Dora percebemos que são atitudes arquitetadas por ela a partir de uma vontade de possessão e exclusividade. Ela seria, então, a mão invisível, a motivação que impulsiona os acontecimentos aparentemente aleatórios: os encontros e desencontros entre Adriano e Valentina são tramados por ela, que aguarda que a colega fuja do amante e corra em direção a seus braços:

[...] e não é em Adriano que Valentina pensa enquanto vaga por Veneza. Por isso minha galante infidelidade florentina era necessária, tinha de continuar projetando Adriano no centro de uma ação que talvez assim, talvez até o fim da

¹¹ Optamos por fazer um segundo recuo na citação para que assim seja mantida a estética do conto, em que as falas de Dora estão mais afastadas da margem esquerda do que a narrativa linear do Manuscrito, como já explicamos anteriormente.

viagem, me devolvesse a esse começo no qual eu tinha esperado como ainda era capaz de esperar (Cortázar 1981: 108).

E mais à frente, quando Valentina reencontra Adriano em Veneza, aparentemente por acaso, e lhe pergunta se ele a seguiu, eis o comentário de Dora a este respeito:

Se fez tais perguntas, consola-me pelo menos saber que não me imagina envolvida com a presença de Adriano em Veneza. Por trás, claro, a amargura de sempre: essa tendência a me ignorar, a nem sequer suspeitar que havia uma terceira mão embaralhando as cartas (Cortázar 1981: 128).

O que aparentemente era heterossexual e obra do acaso, nesta nova interpretação que nos abre, se demonstra homossexual e tramado. Até porque, para Dora, o relacionamento lésbico que Valentina experimentaria com ela caberia muito bem como uma aventura de férias, de um tempo periférico; e, ao contrário de seu envolvimento com Adriano, que acarretaria paixão e continuação para além da Itália, Valentina poderia se entregar sem culpa e sem pensar nas consequências de seus atos de desejo, pois não haveria um depois para além das férias: *“Uma aposta comigo mesmo (neste momento, lembro-me bem): entre dois males, Valentina escolheria o menor, eu. Comigo nenhum problema (se me escolhia); no fim da viagem adeus querida, foi tão doce e tão bonito. Em troca Adriano...”* (Cortázar 1981: 101).

Como diz Kohnstamm (2010: 75):

As pessoas, quando deslocadas de seu ambiente costumeiro, podem se libertar de noções preconcebidas de comportamento. No exterior, aquilo que anteriormente era inaceitável pode se tornar comum. Aquilo que era normal em casa pode ser tomado como algo ultrapassado. Não há nada de ‘Em Roma, faça como os romanos’. As pessoas, de fato, tendem a fazer do jeito que sempre quiseram fazer – ninguém (pelo menos ninguém que verão de novo) está observando ou julgando, e elas têm permissão para recriar a própria realidade.

Se as viagens de férias possibilitam um ritual de inversão no cotidiano (Krippendorf 2000), Dora compreende que Valentina seria mais feliz vivendo um relacionamento homossexual com uma semidesconhecida e que não pede um engajamento para além, ao contrário de um heterossexual que lhe imporá um comprometimento para depois.

Dora se quer mais lúcida a respeito dos acontecimentos do que o narrador onisciente. Assim, ela constrói, em sua interpretação, um triângulo amoroso que não existia na versão do Manuscrito.

Valentina pensou vagamente que estava fugindo de si mesma mais que de Adriano. Até a rapidez com que se entregara em Roma provava sua resistência a toda seriedade, a todo reinício fundamental. O fundamental tinha ficado do outro lado do mar, feito em pedacinhos

para sempre, e agora era o tempo da aventura sem amarras, como já outras antes e durante a viagem, a aceitação de circunstâncias sem uma análise moral nem lógica, a companhia episódica de Dora como resultado de um balcão em uma agência de viagens. Adriano em outro balcão, o tempo de um coquetel ou uma cidade, momentos e prazeres tão confusos como o mobiliário dos quartos dos hotéis que vão ficando pra trás.

Companhia episódica, sim. Mas quero crer que há mais que isso em uma referência que pelo menos me equipara a Adriano como dois lados de um triângulo no qual o terceiro é um balcão (Cortázar 1981: 105).

Em termos nietzscheanos, são infinitos os pontos de vista para interpretar um único acontecimento, pois as percepções passam por leitores que selecionam, hierarquizam e narram a partir de seus valores. Neste sentido, o que o Manuscrito narra como uma explicação objetiva dos fatos, Dora descontrói e propõe seu olhar, demonstrando motivações homossexuais em um texto que, primeiramente, era heteronormativo. E mais do que isso, ela se declara a mão responsável por detrás do relacionamento entre Valentina e Adriano: são suas motivações que fazem os acontecimentos, é sua vontade de potência que atua para expandir sua vida.

Considerações finais

Em "A barca ou nova visita a Veneza", percebemos que Cortázar nos oferece uma oportunidade de análise crítica em que a vontade de potência do texto e dos personagens se concretiza na estética enunciativa.

Como vimos, o texto quer se expandir, se reinventar, e é através da personagem Dora que esta expansão ocorre, pois ela emerge, irrompe no meio da fala e oferece novas interpretações para o relato. Assim como a Enteadada de "Seis personagens à procura de um autor" (Pirandello 1978: 432), Dora também poderia proclamar: "[...] mas eu quero representar o meu drama! O meu!".

Portanto, nada mais simbólico do que o adjetivo *nova* no título final do conto, pois o autor revisita Veneza para, como um novo olhar narrativo, trazer à tona outras percepções até então ocultas.

Porém, esta atitude não é sem dor, posto que o Manuscrito também reage atais investidas, propondo ignorar as falas da personagem que arranham o seu discurso. E, neste sentido, a conjunção "ou" no título também impõe alternativas, dando ao leitor a opção de ler o conto em sua primeira versão (ao pular as interrupções em primeira pessoa da personagem) ou a partir desta outra construída por Dora.

Antes de nós, Dora é a primeira leitora que interpreta e interpela o Manuscrito, uma personagem que lê em retrospectiva trechos da sua vida narrada por uma outra pessoa, e isso lhe obriga a se posicionar, mais do que isso, a se analisar; e, ao opinar, ela recria o mundo e o organiza a partir de seus valores. O conto é, para Dora, auto-reflexivo, afinal, "os livros que importam são 'amigos' que

incitam o leitor a odiá-los. Zaratustra diz que 'no próprio amigo devemos ter nosso melhor inimigo', visto que só o amigo-inimigo permite a luta entre o sujeito e ele próprio" (Larrosa 2002: 25).

E este novo impulso estético oferece outras condições de existência a Dora, inclusive uma nova possibilidade sexual. Aliás, não uma nova, mas a primeira, pois no Manuscrito ela é assexuada e interessada somente em "fazer turismo". Foi a partir desta performance textual que Dora emerge lésbica e como fio invisível que costura as ações relatadas no Manuscrito.

Dora deseja expandir sua potência, sua vida, seja na enunciação, ao rearticular o texto a uma nova interpretação que lhe interessa, seja no enunciado, arquitetando formas de conquistar a amiga.

NIETZSCHE'S WILL TO POWER THROUGH SPEECH INTERVENTION: THE CHARACTER WHO CONTESTS THE OMNISCIENT NARRATOR IN "A BARCA OU NOVA VISITA A VENEZA", BY JULIO CORTÁZAR

Abstract: The article aims to understand how Julio Cortázar, when he proposes a review of aesthetics for his short story "A barca" (1944), ends up constructing a metaphor of Nietzsche's will to power when, finally, he concludes it with the title "A barca ou nova visita a Veneza" (1966). Making use of literary criticism through Nietzsche's philosophy, the article comes to the conclusion that the lines in first person by Dora, which are found in the final version, cause a reinterpretation of the short story, since it brings about motivations ignored by the omniscient narrator of the manuscript. Thus, Dora hurts, with her will to power, a discourse which was meant to be neutral.

Keywords: will to power; manuscript; rewriting; Julio Cortázar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-européias: economia, parentesco, sociedade*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1995, v.1 [verbete: a hospitalidade].

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *Alguém que anda por aí*. Tradução de RemyGorga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche: vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

KOHNSTAMM, Thomas. *Autores de guias de viagem vão para o inferno?* São Paulo: Panda Books, 2010.

KRIPPENDORF, Jost. *Sociologia do turismo: para uma nova compreensão do lazer e viagens.* Contexto Traduções. São Paulo, SP: Aleph, 2000.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Fragmentos finais.* Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: UNB, 2002.

_____. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém.* Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003a.

_____. *Segunda consideração intempestiva.* Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2003b.

_____. *A Vontade de Poder.* Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dais de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal; Seis personagens à procura de um autor.* Tradução de Mário da Silva, Brutus Pedreira e Elvira RinaMalerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ARTIGO RECEBIDO EM 01/04/2015 E APROVADO EM 12/07/2015