

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MIDORI NANCY ARASAKI CHANG**

**CONFLUÊNCIAS ENTRE O DISCURSO FANTÁSTICO E A POLIFONIA PARA A  
LEITURA DE CONTOS DE JULIO CORTÁZAR**

**PONTA GROSSA**

**2021**

**MIDORI NANCY ARASAKI CHANG**

**CONFLUÊNCIAS ENTRE O DISCURSO FANTÁSTICO E A POLIFONIA PARA A  
LEITURA DE CONTOS DE JULIO CORTÁZAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Professora Doutora Silvana Oliveira

Coorientador: Professor Doutor Evanir Pavloski

**PONTA GROSSA**

**2021**

C456 Chang, Midori Nancy Arasaki  
Confluências entre o discurso fantástico e a polifonia para a leitura de contos de Julio Cortázar / Midori Nancy Arasaki Chang. Ponta Grossa, 2021.  
99 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

Coorientador: Prof. Dr. Evanir Pavloski.

1. Fantástico. 2. Conto. 3. Cortázar. 4. Polifonia. 5. Bakhtin. I. Oliveira, Silvana. II. Pavloski, Evanir. III. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. IV.T.

CDD: 808.3



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

## TERMO

MIDORI NANCY ARASAKI CHANG

### CONFLUÊNCIAS ENTRE O DISCURSO FANTÁSTICO E A POLIFONIA PARA A LEITURA DE CONTOS DE JULIO CORTÁZAR

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de  
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,  
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

A Banca considerou o trabalho **aprovado** e indicou os pontos a seguir para orientar a redação da versão final da Dissertação, a ser entregue ao Programa dentro do prazo máximo de 60 dias: 1. Insrção do Resumo em língua estrangeira; 2. Inserção da Palavra-chave “conto”; 3. Atenção às referências e definição dos conceitos em notas rodapé na primeira vez em que forem mencionados; 4. Inserir citação dos textos literários nos corpo das análises de modo a demonstrar como se chegou às conclusões apresentadas.; 5. Explicitar o diálogo entre as vozes polifônicas no conto A Distante

Ponta Grossa, 22 de setembro de 2021.

Dra Silvana Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dr. Evanir Pavloski – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dra Rosângela Schardong - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dr. Rodrigo Machado – Universidade Federal do Paraná



Documento assinado eletronicamente por **Silvana Oliveira, Professor(a)**, em 22/09/2021, às 21:26, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, Usuário Externo**, em 23/09/2021, às 09:36, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Evanir Pavloski, Professor(a)**, em 23/09/2021, às 09:50, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Schardong, Professor(a)**, em 23/09/2021, às 09:52, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **0599650** e o código CRC **229C3BDD**.

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela sua Providência;

À minha orientadora, professora Silvana Oliveira, pela sua cuidadosa revisão do texto, pelas suas diretrizes que possibilitaram o resultado final desta dissertação e pelo seu acompanhamento e orientações durante minha trajetória no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem;

Ao meu coorientador, professor Evanir Pavloski, pela sua contribuição com suas orientações nos meus estudos sobre a teoria da literatura fantástica e pela cuidadosa revisão do texto da dissertação;

Aos membros da Banca de Defesa, professor Rodrigo Machado e professora Rosangela Schardong, pelas suas contribuições desde a Qualificação para o encaminhamento da pesquisa e a finalização do trabalho;

À minha família: meu esposo, minha mãe, minhas irmãs Júmiko e Tómiiko, e meus amados sobrinhos Kaori, Akemi, Tomoki e Tomomi, pelo apoio em todo momento e pela alegria proporcionada em tê-los comigo;

Ao professor Diego Gomes do Valle, por sua valiosa contribuição em minha formação acadêmica;

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UEPG e

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de discutir as confluências e possíveis aproximações do modo de expressão literária do fantástico em Julio Cortázar à dinâmica do discurso polifônico, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (1929/2018), em *Problemas da poética de Dostoiévski*; a partir da nossa percepção do inacabamento e inconclusibilidade dos personagens e do desfecho das narrativas de Cortázar. Percorremos os estudos teóricos de Todorov (1970/2017), em *Introdução à literatura fantástica*, e de Bessière (1974/2009), em *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, com vistas a contextualizar a realização do fantástico em Cortázar e, desse modo, iniciar as aproximações com a polifonia, sendo a principal ligação entre as duas perspectivas teóricas a impossibilidade de solução do relato fantástico em afinidade com o diálogo inconcluso característico do discurso polifônico. O autor argentino, um dos protagonistas do *Boom* latino-americano, se destacou pela sua produção de contos fantásticos, dos quais selecionamos para nossa análise “Casa tomada”, “A noite de barriga para cima”, “Longínqua”, “O perseguidor” e “Carta a uma senhorita em Paris”, publicados por Cortázar (1951/2016a, 1956/2016b, 1959/2016c) em suas três primeiras coleções *Bestiário*, *Final do jogo* e *As armas secretas*.

**Palavras-chave:** Fantástico. Conto. Cortázar. Polifonia. Bakhtin.

## RESUMEN

Esta disertación tiene el propósito de discutir las confluencias y posibles aproximaciones del modo de expresión literaria del fantástico en Julio Cortázar a la dinámica del discurso polifónico, creado por Mikhail Bakhtin (1929/2018), en *Problemas de la poética de Dostoievski*; desde nuestra percepción del inacabamiento y de la inconclusión de los personajes y del desenlace de las narrativas de Cortázar. Abordamos los estudios teóricos de Todorov (1970/2017), en *Introducción a la literatura fantástica*, y de Bessière (1979/2009), en *El relato fantástico: forma mixta del caso y del enigma*, con el objetivo de contextualizar la realización de lo fantástico en Cortázar y, de esa manera, iniciar las aproximaciones con la polifonía, siendo el principal vínculo entre las dos perspectivas teóricas la imposibilidad de solución del relato fantástico en afinidad con el diálogo inconcluso característico del discurso polifónico. El autor argentino, uno de los protagonistas del *Boom* latinoamericano, se destacó por su producción de cuentos fantásticos, de los que seleccionamos para nuestro análisis “Casa tomada”, “La noche boca arriba”, “Lejana”, “El perseguidor” y “Carta a una señorita en París”, publicados por Cortázar (1951/2016a, 1956/2016b, 1959/2016c) en sus tres primeras colecciones *Bestiario*, *Final del juego* y *Las armas secretas*.

**Palabras-clave:** Fantástico. Cuento. Cortázar. Polifonía. Bakhtin.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 JULIO CORTÁZAR: VIDA, PRODUÇÃO E CRÍTICA</b> .....	12
1.1 DA BIOGRAFIA E PRODUÇÃO LITERÁRIA DE JULIO CORTÁZAR .....	13
1.2 DOS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE A PRODUÇÃO DE JULIO CORTÁZAR .....	23
<b>2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O FANTÁSTICO</b> .....	32
2.1 O FANTÁSTICO DE T. TODOROV .....	33
2.2 O FANTÁSTICO DE IRÈNE BESSIÈRE .....	37
2.3 O FANTÁSTICO EM “CASA TOMADA”, DE JULIO CORTÁZAR .....	38
2.4 O FANTÁSTICO EM “A NOITE DE BARRIGA PARA CIMA”, DE JULIO CORTÁZAR .....	40
<b>3 A POLIFONIA E O FANTÁSTICO: CONFLUÊNCIAS E POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES</b> .....	46
3.1 DA ABERTURA DE SENTIDOS À POLIFONIA .....	47
3.2 “LONGÍNQUA” OU OS DOIS LADOS DA PONTE .....	49
3.3 DIALOGISMO E POLIFONIA EM BAKHTIN E CORTÁZAR .....	59
3.4 <i>A AUTOCONSCIÊNCIA COMO DOMINANTE ARTÍSTICO</i> NO CONTO “O PERSEGUIDOR” .....	64
<b>4 FANTÁSTICO E POLIFONIA NA ABERTURA DO DESFECHO NARRATIVO</b> .....	75
4.1 A DINÂMICA DIALÓGICA DA CARTA .....	75
4.2 A PERSONAGEM QUE SE FALA .....	79
4.3 O IMPASSE DIALÓGICO .....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	96

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo central discutir as possíveis confluências entre o discurso fantástico em Cortázar e a polifonia como visão de linguagem e modo de representação artística, proposta teórica criada por Mikhail Bakhtin (1929/2018), para a leitura do escritor russo Dostoiévski. Nosso intuito é contribuir para ampliar sentidos e percepções artístico-literárias na leitura dos contos de Julio Cortázar.

A formulação da nossa hipótese – acima descrita – se remete às leituras das narrativas curtas de Cortázar, nas quais percebemos a inconclusibilidade e o inacabamento na representação artística de seus personagens e do desfecho da narrativa como características recorrentes, o que nos levou a propor a hipótese de aproximação da produção do autor aos princípios de realização da polifonia, conceito formulado por Bakhtin, inicialmente para os estudos da obra de Dostoiévski.

Para a demonstração das possíveis aproximações propostas entre o fantástico em Cortázar e a polifonia de Bakhtin, analisamos os contos “Casa tomada”, “A noite de barriga para cima”, “Longínqua”, “O perseguidor” e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Cortázar (1951/2016a, 1956/2016b, 1959/2016c), porque consideramos que nestas narrativas breves se mostram mais evidentes as confluências que sugerimos.

Optamos por utilizar as traduções em língua portuguesa dos contos de Julio Cortázar para o estudo aqui proposto, devido às dificuldades concernentes à escrita desta dissertação em língua portuguesa, tendo em vista que minha língua materna é o espanhol. Mesmo considerando que minha formação é em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Espanhola, as dificuldades de redação de uma dissertação em Língua Portuguesa representam um desafio permanente e não nos consideramos, ao menos nesse momento, suficientemente habilitadas a operar a leitura da produção de Julio Cortázar em língua espanhola e, simultaneamente, produzir um discurso crítico hábil em língua portuguesa.

A literatura de Cortázar reflete a perspectiva complexa de sua busca intelectual, artística e política, na medida em que não há apenas interesse na representação do mundo e sim na sua apresentação como experiência aberta. Daí o sentido de liberdade que suas narrativas expressam, na medida em que denotam a existência de múltiplas realidades, algumas delas veladas ao intelecto, mas perceptíveis pela via da intuição – essa é a base sobre a qual o próprio Cortázar (1998) fundamentou seu projeto literário em “Teoria do túnel”, redigida em 1947. Um dos modos de expressão literária utilizado pelo autor é o fantástico, ou seja, a irrupção do

sobrenatural que se naturaliza no cotidiano da narrativa para mostrar-nos o que não conseguiríamos visualizar sem a expressão do extraordinário.

Nosso interesse não é analisar a literatura de Cortázar em sua confluência do surrealismo e do existencialismo, tal como está explícito em sua proposta em “Teoria do túnel”, contudo, esse ensaio nos auxilia a entender seu conceito da arte literária como um modo de subversão da literatura usando como recurso a própria linguagem, como ele a descreve por meio da metáfora do túnel, o que significa perfurar, destruir as superficialidades do tradicional em nossa cultura, para construir com vistas a restituir à humanidade sua liberdade e autonomia de modo a vislumbrar uma nova visão de mundo.

A concepção literária de Cortázar se coaduna com seu compromisso político. Sua busca por uma sociedade igualitária, na qual os homens convivam em paz e com justiça está em harmonia com sua literatura humanizadora. Sua criação literária se inspirou no exercício lúdico, nos jogos como brincadeiras sérias, atividades que potencializam a sensibilidade e os sistemas de valores do ser humano, desse modo procura, por meio de sua literatura o que ele chama de “humanismo mágico”, ou seja, o retorno do homem ao paraíso perdido, pois acredita que a literatura é uma das possibilidades para alcançar a felicidade humana (CORTÁZAR, 1998, 2014a), o que consideramos coerente no contexto de suas criações literárias e suas atividades políticas, profundamente comprometido com o bem da humanidade.

A nossa concepção de literatura como potencializadora da formação humana se soma à de Cortázar, no sentido em que a arte e a literatura contribuem significativamente para o desenvolvimento da nossa capacidade de usufruir do estético, mostrando-nos outras formas de conceber e organizar nossa realidade. O intuito de Cortázar em utilizar a literatura como modo de revolução para devolver ao homem sua liberdade e felicidade pode ser associado à visão de Antonio Candido (2011), em seu ensaio “O direito à literatura”, que considera a fruição da arte e da literatura um direito de todas as pessoas, pois é fator indispensável de humanização.

Concordamos com o crítico brasileiro em sua concepção da obra literária como objeto construído, que nasce da organização das palavras, assim nos capacita a organizar nossas emoções e nossa visão de mundo, conduzindo-nos a experiências humanas profundas, tornando-nos mais compreensivos e abertos ao nosso semelhante, a sociedade e a natureza. A boa literatura tem alcance universal, segundo Candido (2011), por meio de seu usufruto o homem satisfaz sua necessidade de estar em contato com algum tipo de fabulação, por isso o acesso a ela deve ser igualitário para todos os povos.

Tendo em consideração a visão humanizadora da literatura como potencializadora de tudo o que significa ser humano, nosso trabalho se justifica em sua modesta contribuição, em

nosso empenho por estudar a possibilidade de associação da produção de Cortázar aos princípios da polifonia de Bakhtin.

A metodologia utilizada para esta pesquisa teve como base a análise bibliográfica de um conjunto de contos de Julio Cortázar, disponíveis nos livros *Bestiário* (1951/2016a), *Final do jogo* (1956/2016b), *As armas secretas* (1959/2016c); um conjunto de ensaios críticos produzidos pelo próprio autor, composto pelos seguintes títulos “Alguns aspectos do conto” (1969/2008), “Do sentimento do fantástico” (1967/2008), “Do sentimento de não estar de todo” (1967/2008), “Do conto breve e seus arredores” (1969/2008) . Em seguida, nos dedicamos aos estudos críticos de maior relevância em língua portuguesa para a abordagem da produção do autor, desta seleção crítica destacamos o que segue: *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Júnior (1973/1995); “Los últimos cuentos de Julio Cortázar” e “Imaginação e história em Julio Cortázar”, de Jaime Alazraki (1985, 1986); “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica” e “Julio Cortázar: al calor de su sombra”, de Saúl Yurkievich (1980, 1985). A fundamentação teórica ativada para a proposta trazida aqui se deu por meio da leitura aprofundada dos teóricos Tzvetan Todorov, em seu *Introdução à Literatura Fantástica* (1970/2017) e Irène Bessière, principalmente por meio da leitura e estudo de seu livro *O relato fantástico: a poética do incerto* (1974/2009). A partir dos estudos teóricos empreendidos para a compreensão da realização do fantástico em Julio Cortázar, iniciamos a leitura e o estudo sobre o conceito de polifonia desenvolvido por Mikhail Bakhtin, principalmente nos livros *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929/2018) e *Estética da criação verbal* (1920/2011). Os estudos teóricos deram condições para a retomada da leitura dos contos selecionados com vistas ao apontamento das confluências teóricas entre o modo de realização fantástica de Cortázar e a polifonia de Bakhtin.

Para cumprir nosso objetivo organizamos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro capítulo apresentamos o escritor Julio Cortázar, com foco nas relações entre sua vida e sua produção literária; a seguir dialogamos com os principais estudos críticos sobre sua obra, com vistas a estabelecer o campo crítico de interesse para esta pesquisa. No segundo capítulo, discutimos em linhas gerais algumas considerações teóricas sobre o fantástico, a fim de contextualizar a criação literária de Cortázar, na abordagem das concepções teóricas de Tzvetan Todorov (1970/2017) e Irène Bessière (1974/2009) e, com isso, iniciar o processo de aproximação entre o modo de realização fantástica do autor e a polifonia. Aprofundamos o estudo e aplicabilidade da teoria de Bessière na análise dos contos “Casa tomada” e “A noite de barriga para cima”, de Cortázar (1951/2016a, 1956/2016b).

No terceiro capítulo, desenvolvemos as confluências e possíveis aproximações da dinâmica do fantástico em Cortázar ao discurso polifônico como visão de linguagem e representação artística, segundo a proposta teórica de Mikhail Bakhtin (1929/2018), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, sendo este o objetivo principal da dissertação. Com vistas à demonstração das aproximações propostas, dialogamos com o posicionamento de Bessière (1974/2009) sobre o modo literário do fantástico e com a polifonia desenvolvida por Bakhtin; e, para demonstrarmos as confluências entre estas duas perspectivas teóricas, analisamos o conto “Longínqua”, de Cortázar (1951/2016a). A seguir, ampliamos a discussão na apresentação do princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico*, a partir das articulações da visão de linguagem de Cortázar e Bakhtin. Aprofundamos nosso estudo na análise do conto “O perseguidor”, de Cortázar (1959/2016c).

Finalmente, no quarto capítulo, mobilizamos as relações teóricas articuladas nos capítulos anteriores, que relacionam fantástico e polifonia, no conto “Carta a uma senhorita em Paris”, de Cortázar (1951/2016a), publicado em *Bestiário*. Analisamos neste relato o fantástico em Cortázar a partir da proposta teórica de Bessière (1974/2009), *a forma mista do caso e da adivinha*, em suas aproximações à polifonia de Bakhtin (1929/2018), principalmente pelo princípio da *autoconsciência como dominante artístico* e dos conceitos que o acompanham na análise como a *independência e imiscibilidade* da personagem em relação a seu autor e o *microdiálogo* nas vozes em oposição que ecoam na narrativa. Desse modo, demonstramos a aplicabilidade das confluências e possíveis aproximações que desenvolvemos nesta pesquisa.

## 1 JULIO CORTÁZAR: VIDA, PRODUÇÃO E CRÍTICA

O interesse em desenvolver esta pesquisa partiu das nossas leituras e anotações sobre a produção do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), desenvolvidas ainda na graduação em Letras, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa nos anos de 2014 a 2018. Dessa experiência de leitura se originou a percepção de que os personagens do autor são representados de modo que se destaca a sua inconclusibilidade<sup>1</sup> e inacabamento<sup>2</sup>, o que nos levou a formular a hipótese de aproximação entre o modo de realização do fantástico em Cortázar à dinâmica da polifonia, proposta por Mikhail Bakhtin (1929/2018), para a leitura do autor russo Fiodor Dostoiévski.

A polifonia proposta por Bakhtin consiste na interação dialógica entre várias vozes equipolentes reciprocamente, numa relação de “contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’”, o que provoca a inconclusibilidade do diálogo, segundo a visão de linguagem do filósofo russo. Sobre a polifonia na representação artística na narrativa, ele se refere nos seguintes termos: “Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica como centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.” (BAKHTIN, 1929/2018, p. 293).

A responsividade na contraposição da multiplicidade de vozes que caracteriza o discurso polifônico, do qual se origina o diálogo inconcluso, se realiza com base em princípios de construção, apontados por Bakhtin (1929/2018, p. 309-310) do seguinte modo:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. [...] Visto assim, o diálogo exterior composicionalmente expresso é inseparável do diálogo interior, ou seja, do microdiálogo, e em certo sentido neste se baseia. E ambos são igualmente inseparáveis do grande diálogo do romance no seu todo, que os engloba.

Nossa proposta de aproximação entre o modo de realização fantástico na produção de Julio Cortázar e a dinâmica da polifonia, descrita acima, se justifica pela percepção de que o

---

<sup>1</sup> Nos estudos de Bakhtin (1929/2018), o termo *inconclusibilidade* se relaciona ao diálogo inconcluso das personagens provocado pela interação polifônica na contraposição de múltiplas vozes ou ideias que se entrecruzam e respondem mutuamente.

<sup>2</sup> A terminologia *inacabamento* nos estudos de Bakhtin (1929/2018) refere-se ao não fechamento dos personagens e do desfecho da narrativa na unidade do acontecimento literário, ou seja, para o teórico russo o diálogo inconcluso característico da polifonia provoca o impasse dialógico, no qual não há síntese.

diálogo inconcluso provocado pelo discurso polifônico se relaciona com a impossibilidade de solução do relato fantástico do contista argentino, que origina o impasse dialógico no desfecho da narrativa pela contraposição real/irreal, racional/irracional, segundo a caracterização da teoria de Bessièrre (1974/2009).

Neste capítulo, inicialmente apresentamos o escritor Julio Cortázar, com destaque para as relações entre sua vida e produção literária. Na segunda seção, dialogamos com os principais estudos críticos da obra de Cortázar, com a finalidade de estabelecer o campo crítico de interesse para a nossa pesquisa.

### 1.1 DA BIOGRAFIA E PRODUÇÃO LITERÁRIA DE JULIO CORTÁZAR

Julio Cortázar nasceu em 26 de agosto de 1914. Seu registro de nascimento aconteceu na Embaixada da Argentina, em Ixelles, distrito de Bruxelas, na Bélgica. Segundo o próprio autor<sup>3</sup> seu nascimento nesse lugar foi acidental devido ao comissionamento de seu pai em trabalhos relacionados à representação argentina nesse país. Em 1918, com o intuito de fugir da guerra, sua família retorna para a Argentina, pouco tempo depois seu pai o abandona junto com sua irmã Ofélia, deixando-os sob os cuidados de sua mãe, avó e uma tia.

Passou sua infância em Banfield, um bairro da grande Buenos Aires. Sua escrita literária foi intensa desde tenra idade. Aos nove anos escreveu seu primeiro romance, do qual Cortázar recorda ser algo muito sentimental e que sua mãe o escondeu dele para evitar que o destruísse. Por esse mesmo tempo, começou a ler os contos de Edgar Allan Poe, com os quais ficou aterrorizado, mas seus poemas o comoveram. Por influência da leitura de Poe escreveu uma série de poemas, que pensa terem sido um plágio involuntário, desse fato se originou sua primeira frustração como escritor, pois sua segunda série de poemas os entregou a sua mãe dizendo que eram seus, porém ela não acreditou em sua autoria. Esses primeiros textos do autor argentino ficaram no contexto familiar (CORTÁZAR, 1977, informação verbal)<sup>4</sup>.

Em 1932 se formou na Escola Normal de Professores Mariano Acosta, que facultou-lhe exercer o magistério. Com seu título de Professor Normal em Letras, concedido em 1935, passou a assistir aulas durante um ano na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, a qual teve que abandonar por dificuldades econômicas para exercer o trabalho de professor,

---

<sup>3</sup> Cortázar (1977, informação verbal) em entrevista cedida a Joaquín Soler Serrano, minuto 5:30.

<sup>4</sup> Informação fornecida por Cortázar em entrevista cedida a Joaquín Soler Serrano, em 1977, minuto 19:28.



desse modo conseguiu ajudar a sua mãe. Em 1937 deu aulas no Colégio Nacional de Bolívar, cidade pequena da Província de Buenos Aires; e, em 1939 é transferido para a Escola Normal de Chivilcoy, localizada no interior da Argentina. Em 1944 dá cursos de literatura francesa na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza. No ano seguinte renuncia a sua cátedra universitária devido a questões políticas, quando Perón assume a presidência na Argentina.

Seu primeiro livro de poemas, *Presencia*, publicado em 1938, apareceu com o pseudônimo Julio Denis. Cortázar (1977) justifica não ter assinado com seu nome por uma questão de autocrítica muito rigorosa.

O poema dramático *Os Reis*, (1949/2015b), publicado em 1949, marcou sua estreia literária, por ser considerada a primeira obra lançada com sua assinatura. A narrativa está escrita de um modo inusual se comparada à posterior produção do autor, pois sua linguagem é erudita e solene, com tendência ao clássico. O tradutor Ari Roitman, em seu prefácio deste livro, descreve a fase inicial do autor argentino:

*Os Reis* é, na verdade, um Cortázar quase pré-cortazariano. [...] dá a impressão de constituir uma espécie de ‘ensaio geral’ para tudo o que brotaria a seguir de sua pena e criatividade fervilhantes. Tal como uma Isadora Duncan, que quis dominar a técnica do balé clássico antes de inventar, descalça no palco, seus passos revolucionários; tal como um Picasso em seu trabalho de inspiração clássica – que Cortázar tanto admirava –, prévio ao caminho de ruptura estética que o tornou único, também nosso autor precisou exercitar as grandes tradições literárias e dominar essas linguagens antes de iniciar seus procedimentos de sábia subversão. (ROITMAN, 2015, p. 6, grifo do autor).

O exercício do estético inspirado na tradição clássica da literatura se evidencia desde a primeira cena do drama, o que surpreende ao leitor habitual de Cortázar, acostumado com uma linguagem menos suntuosa. Destacamos a descrição inicial do labirinto do Minotauro, em *Os Reis*, a modo de exemplo: “[...] o caracol que se recolhe para considerar, úmido e secreto, as imagens de seu âmbito em repouso. Ó caracol inominável, ressonante desolação de mármore, que silêncio fosco discorrerão tuas entranhas sem saída!” (CORTÁZAR, 1949/2015b, p. 19).

Seus relatos começaram a ganhar leitores com seu conto “Casa tomada”, publicado em 1946, na revista *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges. Este conto é considerado o texto fundador e exemplar da literatura fantástica de Cortázar e em anos posteriores foi coligido e dá abertura à sua primeira coletânea *Bestiário* (CORTÁZAR, 1951/2016a), publicada em 1951.

O crítico literário brasileiro David Arrigucci Jr. (1973/1995, p. 13) destaca este momento importante da carreira literária de Cortázar nos seguintes termos:



Tudo começa quando uma estranha e invisível presença invade, pouco a pouco, os cômodos de uma casa de Buenos Aires, onde vivem solitários Irene e seu irmão, que conta a história. O conto se chamava ‘Casa tomada’ e apareceria pela primeira vez no final da década de 40. Ao irônico secretário da revista mais ou menos secreta em que seria publicado, causou forte impressão a altura insólita do rapaz que trazia a história manuscrita, mas também gostou do conto e o publicou com duas ilustrações feitas pela sua irmã, Nora. Uma noite em Paris, muitos anos depois, Julio Cortázar agradecerá a Jorge Luis Borges a publicação de seu primeiro relato.

Dessa primeira coleção de contos, seu autor menciona que sua complexidade é quase sempre de natureza patológica, aberrações ou exceções à regra, como em “Circe”, “Bestiário” e “Cefaleia”, assim o fantástico nestes relatos acontece em situações marginais (CORTÁZAR, 2014a, p. 32). Além de “Casa tomada”, os contos “Carta a uma senhorita em Paris” e “Longínqua” são relevantes nesta coleção e bastante significativos no conjunto da obra cortazariana.

A formação argentina de Cortázar, segundo Arrigucci Jr. (1973/1995, p. 13) teve seu impulso no rigor intelectual de Borges ao que se lhe acrescentou a paixão por Roberto Arlt, na geração dos anos 1940. Assim, com sua publicação de *Bestiário*, na Argentina, teve início a carreira literária de Cortázar, considerado um dos grandes narradores hispano-americanos do século XX.

Nosso autor se destacou como contista e romancista. Sua principal contribuição ao extenso gênero literário é *O jogo da amarelinha*, publicado em 1963. Outros romances importantes em sua produção são *Os prêmios*, que apareceu em 1960, e *Livro de Manuel*, em 1973. Sua excelência como narrador se distingue também em sua vasta produção do gênero conto, a começar por *Bestiário* (1951) somam oito coleções: *Final do jogo* (1956), *As armas secretas* (1959), *Todos os fogos o fogo* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguém que anda por aí* (1977), *Orientação dos gatos* (1980) e *Deshoras* (1982).

Sentia-se não só um argentino, mas especialmente um latino-americano. Cortázar partiu da Argentina em 1951 com destino a Paris, na França, depois de ter publicado nesse mesmo ano seu primeiro livro de contos. Ao ser questionado por Joaquín Soler Serrano sobre seu autoexílio, em entrevista para a televisão espanhola, Cortázar (1977, informação verbal, tradução nossa) responde: “nunca me considere um exilado, porque saí da Argentina por vontade própria e fiquei em Paris pelos mesmos motivos, regressei com muita frequência à Argentina”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “nunca me consideré un exilado, porque yo me fui de la Argentina porque me dio la santa gana y me quedé en Paris también por los mismos motivos y volví con mucha frecuencia a la Argentina” (CORTÁZAR, 1977, informação verbal). Trecho da entrevista localizado no minuto 1:04:05.

A saída de Julio Cortázar de sua terra natal aconteceu no contexto da Ditadura Militar de Juan Domingo Perón, o que foi determinante para seu exílio voluntário. Em entrevista mais recente, em 1983, cedida a Omar Prego Gadea, nosso autor descreve sua posição contra a ditadura na Argentina:

Eu me sentia antiperonista mas nunca integrei grupos políticos ou grupos de pensamento ou de estudo que pudesse tentar fazer alguma espécie de prática desse antiperonismo. [...] Digamos então que as minhas opções políticas já estavam feitas e tendiam para a esquerda, mas não passavam de opinião; na verdade era um ponto de vista que não se diferenciava muito dos pontos de vista que eu podia ter sobre literatura ou filosofia. (CORTÁZAR, 2014b, p. 170).

Entretanto, na mesma entrevista, Cortázar esclarece que assumiria compromisso político com os povos latino-americanos, principalmente na defesa dos processos libertadores de Cuba e Nicarágua, a partir de seu contato com a revolução cubana, dez anos depois de sua saída da Argentina:

Em contraste, a revolução cubana me mostrou, me inseri em algo que já não era visão política teórica, uma posição política meramente oral: minha primeira visita a Cuba (1961) me colocou diante de um fato consumado. Eu estive lá pouco tempo depois da revolução – a revolução venceu em 1959, e eu fui em 1961 –, um momento muito difícil: os cubanos tinham que apertar o cinto porque o bloqueio era implacável, havia problemas internos em consequência das iniciativas contrarrevolucionárias; pouco depois começou o que ficou conhecido como ‘os sublevados de Escambray’, grupos anticastistas que tiveram que ser eliminados ao custo de uma luta de vários anos. [...] já no caminho de volta para a Europa, vi que pela primeira vez eu tinha mergulhado no coração de um povo que estava fazendo a sua revolução, que estava tentando encontrar seu caminho. (CORTÁZAR, 2014b, p. 170-171).

A vida na França foi fundamental na carreira literária de Cortázar ao provocar o trânsito da solidão na Argentina em direção a uma percepção de seu próximo, por isso Paris representa para o autor uma sacudida existencial, seu caminho para Damasco, segundo ele mesmo conta, em entrevista cedida a Ernesto González Bermejo (2014a, p. 12-14). Essa mudança de direção se reflete em sua obra a partir do conto “O perseguidor”, publicado em *As armas secretas*, em 1959. Dessa coletânea formada por cinco contos, se destaca também o conhecido relato “As babas do diabo” (CORTÁZAR, 1959/2016c), cujo narrador sente a nostalgia de estar morto, envolvendo-nos numa atmosfera permeada pela arte da fotografia fortemente impregnada pela irrupção do fantástico.

A influência do *jazz* na produção literária de Cortázar é resultado de suas novas experiências culturais na Europa, que não se limitam a representação do personagem Johnny

Carter, protagonista de “O perseguidor”, inspirado no músico de *jazz* Charlie Parker, a quem o autor argentino admirava.

Cortázar aponta a importância desse gênero musical no desenvolvimento de sua visão artística da linguagem: “O *jazz* teve grande influência sobre mim porque senti que continha um elemento que a música que se toca a partir de uma partitura não tem, a música escrita: essa incrível liberdade da permanente improvisação” (CORTÁZAR, 2015a, p. 165). O escritor argentino transfere essa característica do *jazz* para sua escrita, pois, sua riqueza de criação espontânea permite todos os estilos e oferece todas as possibilidades. Também traça um paralelo entre o *jazz* e o surrealismo, que o marcou em sua juventude, assim, afirma que este estilo na música corresponde à grande ambição do surrealismo na literatura: “a escrita automática, a inspiração total que no *jazz* corresponde à improvisação, uma criação que não está submetida a um discurso lógico e preestabelecido, mas que nasce das profundezas”, isto significa, para o contista, a maneira de sair de si mesmo (CORTÁZAR, 2014a, p. 108-109).

Desse modo, Cortázar, inspirado por esse *swing*, associa o ritmo musical à sua técnica da tensão no conto. Essa estratégia narrativa significa a continuidade do ritmo, que “[...] vai aumentando, acelerando-se, tornando-se cada vez mais angustiante, como em certos pesadelos, e só é cortado no final”, isto é, não deve haver interrupção do ritmo em parte alguma da narrativa. Um exemplo disso, explica o contista, são as interrupções ortográficas pelo uso da vírgula nas frases, como uma forma de respiração rítmica da escrita no interior dos relatos, acompanhada do *swing*, um movimento pendular, que é a beleza do *jazz*, o que significa que, uma frase pode ser entrecortada por uma série de vírgulas, mas não há interrupção anímica, não há interrupção da tensão (CORTÁZAR, 2014a, p. 107-108).

Na produção literária de Cortázar é possível identificar três momentos marcantes. O primeiro se centra na formalidade do gênero conto e na preocupação pela estética, a seguir o autor cede a suas preocupações metafísicas e ontológicas que culminam em *O jogo da amarelinha* (CORTÁZAR, 1963/2016d), por último sua fase política representada em *Livro de Manuel* (CORTÁZAR, 1973/1984).

Ainda na primeira fase voltada para sua busca estética, Cortázar publica *Final do jogo*, em 1956. De acordo a nossa percepção, os relatos que proporcionam maior visibilidade a esta publicação são “Continuidade dos parques”, “Não se culpe a ninguém”, “Axolotle” e “A noite de barriga para cima” (CORTÁZAR, 1956/2016b). A começar pelo seu título, esta coletânea reflete uma das facetas de Cortázar em relação à sua visão da literatura como atividade lúdica relacionada ao jogo e à brincadeira como algo muito sério, além de agrupar narrativas nas quais o fantástico se apresenta no interstício de duas histórias.

O crítico argentino Jaime Alazraki afirma que cada livro – *Bestiário* e *Final do jogo* – apresenta uma configuração que os diferencia, no concernente ao modo de desenvolver o fantástico a partir da perspectiva dos interstícios cortazarianos. Por exemplo, em *Bestiário*, o interstício que forma duas imagens se resolve numa metáfora: “ruídos, coelhos, mancuspias, ônibus, Celina, baratas, tigre, mendiga, são formas de transmitir alguma dimensão dessa realidade segunda.”<sup>6</sup> (ALAZRAKI, 1985, p. 23, tradução nossa). Em *Final do jogo* o interstício fica aberto entre duas histórias, que se confrontam e articulam. Nestes contos o fantástico não depende da irrupção do extraordinário, como nos relatos de *Bestiário*, mas dependem do modo de fusão desses dois enredos, pois em sua interseção geram um sentido ausente em cada narrativa por separado (ALAZRAKI, 1985, p.28). Consideramos que o relato “Continuidade dos parques” elucidada com exemplaridade essa fusão de dois enredos: o leitor de um romance e o acontecimento do último capítulo de sua leitura, que o envolve e aprisiona nela, configurando a interseção a que se refere Alazraki.

Para o professor argentino Saul Yurkievich (1985, p. 8), em suas três primeiras coleções: *Bestiário*, *Final do jogo* e *As armas secretas*, Cortázar publicou o mais determinante de sua produção como contista. Entretanto, ainda estamos situados na primeira década em relação ao conjunto de sua obra, que o autor criou ao longo de mais de trinta anos e publicou até o fim de sua vida.

Cortázar também realizou trabalhos de tradução, que influenciaram em sua produção literária. Em 1956, publica a tradução de *Obras em prosa*, de Edgar Allan Poe, na Universidade de Porto Rico. O contista argentino teve influência das técnicas de Poe, assim se explicita tanto em suas narrativas como em alguns de seus ensaios sobre literatura: “Alguns aspectos do conto”, “Do conto breve e seus arredores” e “Poe: o poeta, o narrador e o crítico” (CORTÁZAR, 2008).

Em 1960 aparece seu romance *Os prêmios* (CORTÁZAR, 1960/2015c), considerado por Cortázar (1977) uma narrativa escrita de modo experimental, com o intuito de organizar a representação de vários personagens, entre quinze a dezoito, dando-lhes profundidade humana. Em 1962, se publica *Histórias de cronópios e de famas* (CORTÁZAR, 1962/2015d), que são pequenos relatos de criaturas inventadas pelo autor. É precisamente nesta década que surge o movimento do *boom* latino-americano, do qual Cortázar foi um dos protagonistas.

---

<sup>6</sup> “ruídos, conejos, mancuspias, ómnibus, Celina, cucarachas, tigre, mendiga, son maneras de transmitir alguna dimensión de esa realidad segunda.” (ALAZRAKI, 1985, p. 23).

Comumente, a literatura de Cortázar é considerada parte do *realismo maravilhoso*, por este movimento estar associado às narrativas hispano-americanas<sup>7</sup> ligadas, desde 1949, à concepção do escritor cubano Alejo Carpentier, contudo entendemos que a produção do contista argentino pertence à modalidade de expressão literária do fantástico, vinculada à problematização da realidade, resultado da incerteza, da ambiguidade, do paradoxal, da estranheza, como consequência da irrupção do sobrenatural no relato, que leva o irracional a seus limites em aliança com a racionalidade.

Julio Cortázar protagonizou o *boom* latino-americano<sup>8</sup>, junto com o colombiano Gabriel García Márquez, o peruano Mario Vargas Llosa e o mexicano Carlos Fuentes. Este fenômeno foi uma explosão literária e da indústria editorial, que soube aproveitar o surgimento de bons escritores em língua espanhola, assim impulsionou a repercussão de romances e contos de autores latino-americanos, que conquistaram leitores pelo mundo fora e dentro das fronteiras da América Latina. Cortázar como um dos fundadores do *boom* se destacou com a publicação em 1963, de seu romance *O jogo da amarelinha*, que revolucionou o modo de narrar, considerado um dos paradigmas desse movimento.

A posição de Cortázar<sup>9</sup> ao ser questionado sobre o *Boom* latino-americano, pelo entrevistador Soler Serrano, em 1977, situa o *Boom* como um momento de ápice da literatura em língua espanhola, contudo, isso não significa a maturidade das produções na América Latina, e sim a busca por uma identidade, pois o movimento nasce num momento importante na América Latina, quando estava dominada por um imperialismo que buscava transformá-la numa colônia, segundo o autor. Nesse contexto, os escritores que surgiram criaram um estado de consciência na América Latina, pois num período de dez anos do *Boom*, o povo se identificou com as obras de seus conterrâneos, isso contribuiu para que lessem massivamente as produções deste movimento e se sentissem pertencentes a uma cultura, parte de sua história e unidos por uma mesma língua. Assim se posicionou Cortázar em entrevista a Joaquín Soler Serrano, na Espanha.

---

<sup>7</sup> Para um panorama sobre o assunto conferir *Literatura hispanoamericana II*, de Melissa Andres Freitas e Valeska Gracioso Carlos, da UEPG/NUTEAD (2011), os capítulos intitulados “Jorge Luis Borges y la transición para el Boom literario hispanoamericano” e “El Boom a través de sus escritores”.

<sup>8</sup> Ao respeito do *Boom* latino-americano assistimos o documentário *El boom latinoamericano*, dirigido por Joaquín Soler Serrano e produzido pela Radiotelevisión Española (2015) e o Congresso literário “El Canon del Boom”, em comemoração dos cinquenta anos de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa. Nas referências bibliográficas se registraram com os títulos: Mario Vargas Llosa inaugura El canon del Boom (2012) e El canon del boom: El boom en el panorama internacional (2012).

<sup>9</sup> Informação oral de Cortázar durante a entrevista cedida a Joaquín Soler Serrano, localizada no minuto 1:54:40. Nas referências se situa em Cortázar, 1977.

Na mesma entrevista, o contista argentino aponta que o *Boom* foi atacado ao ser considerado uma manobra editorial. Contudo, Cortázar (1977) esclarece que sua obra foi produzida na pobreza, na solidão, longe de latino-américa e sem apoio de amigos editores. O que aconteceu, segundo ele descreve, foi que as primeiras e precárias edições de suas obras, as de García Márquez, as de Vargas Llosa, foram lidas rapidamente por um grande público, desse modo os editores entenderam que havia que publicar esses bons escritores que estavam surgindo.

*O jogo da amarelinha*, além de ser um dos paradigmas do *Boom* latino-americano, representa também essa mudança das preocupações estéticas de Cortázar, que cederam a sua busca metafísica. Observamos isso no caso do personagem Johnny Carter, em “O perseguidor”, pois suas angústias estão centradas no homem, o que ele procura de modo primitivo é o mesmo que Oliveira busca com um pouco mais de bagagem cultural – “Johnny está buscando a si mesmo e está buscando a seu próximo em uma nova escala, o que poderíamos chamar de um homem novo, visto de outra ótica” (CORTÁZAR, 2014a, p. 64).

*O jogo da amarelinha* reflete a busca do seu autor, que vislumbra a partir de suas primeiras publicações, ou seja, a busca de outra realidade, no entanto, neste romance suas perspectivas se ampliam, segundo ele mesmo o descreve:

A ideia de *O jogo da amarelinha* é uma espécie de petição de autenticidade total do homem; que ele deixe cair, através de um mecanismo de autocrítica e de revisão desapiedada, todas as ideias recebidas, toda a herança cultural, não para prescindir delas, mas para criticá-las, para tratar de descobrir os elos frouxos, descobrir onde rompeu-se algo que podia ter sido muito mais bonito do que é. (CORTÁZAR, 2014a, p. 67, grifo do autor).

Ao respeito da relevância de *O jogo da amarelinha* na obra de Cortázar, observamos que esse romance é lugar de convergência de suas fases de escritor. Assim o confirma o crítico literário Jaime Alazraki (1986, p. 4, tradução nossa), para quem *O jogo da amarelinha* é o verdadeiro centro de gravidade de toda a obra de Cortázar, “espaço quase mágico em que converge tudo o que o prepara e tudo o que se deriva dele, texto de desembocaduras e nascimentos”<sup>10</sup>.

Cortázar afirma que esses dois textos – “O perseguidor” e *O jogo da amarelinha* – são anteriores a sua tomada de consciência no plano histórico-político. Sua visita pela primeira vez a Cuba, em 1961, foi um marco que traçou a segunda linha divisória na carreira literária do

---

<sup>10</sup> “espacio casi mágico en que converge todo lo que la prepara y todo lo que se deriva de ella, texto de desembocaduras y nacimientos”. (ALAZRAKI, 1986, p. 4).



escritor argentino. Essa experiência o situou no momento de sua atividade intensamente política, que “pressupunha acabar com o individualismo ou com o egoísmo sempre presente nas pesquisas de Oliveira, já que ele se preocupa em pensar qual é seu próprio destino enquanto destino do homem, mas tudo se concentra em sua própria pessoa, em sua felicidade ou infelicidade” (CORTÁZAR, 2015a, p. 21). Desse modo, revela Cortázar (2014a, p. 74-75), descobriu uma América Latina, que até então não lhe importava.

Nesse período de sua vida produz e publica *A volta ao dia em oitenta mundos*, em 1967 – livro que reúne contos, crônicas, ensaios e poemas; *62 Modelo para armar*, em 1968 – uma extensão do capítulo 62 de *O jogo da amarelinha*; *Último round*, em 1969; *Um tal Lucas*, em 1979 – livros que reúnem pequenos textos a modo de jogos; e, *Livro de Manuel*, em 1973, que representa seu compromisso político com a América Latina.

A respeito da coexistência de sua atividade política e literária, Cortázar expõe que nunca conseguiu essa síntese ideal entre o escritor e o político,

Quando faço política faço política, e quando faço literatura, faço literatura. Mesmo quando faço literatura com conteúdo político – como no *Livro de Manuel* – estou fazendo literatura.

O que trato é, simplesmente, de colocar o veículo literário, não direi a serviço, mas na direção que creio que pode ser útil politicamente. Parece-me que esse é o caso de *Livro de Manuel*. (CORTÁZAR, 2014a, p. 127, grifo do autor).

A propósito de *Livro de Manuel*, Cortázar (2014a, p. 130) expõe que esse texto foi alvo de duras críticas, porém, esclarece que teve leitores que o interpretaram segundo sua intenção, que foi “uma tentativa de convergência de um conteúdo atual, histórico, cotidiano na América Latina e, ao mesmo tempo, mantendo o que posso fazer no plano da literatura, sem sacrificar absolutamente nada”. A respeito desse assunto, Alazraki (1986, p. 15) afirma que Cortázar demonstrou de forma contundente que é possível escrever literatura de tema político, sem trair o nível de exigência característico de sua obra.

Sua próxima coleção de contos surgiu em 1966, com o título de *Todos os fogos o fogo* (CORTÁZAR, 1966/2011b). Nesta coletânea aparece o relato “A autoestrada do Sul”, que narra o cotidiano engarrafamento numa grande metrópole com a irrupção do evento fantástico, assim o tempo se alonga de modo extraordinário, introduzindo-nos num enredo angustiante.

*Octaedro*, localizado a uma distância de oito anos da coleção anterior, surge em 1974 com a imagem de oito faces em seu título e como é esperado contém o mesmo número de relatos, dos quais destacamos o conto “Pescoço de gatinho preto” (CORTÁZAR, 1974/2011a), cuja protagonista se envolve num episódio sombrio em seu apartamento, por causa de suas

mãos desobedientes. Cortázar (2014a, p. 140) caracteriza esta coletânea como uma nova expressão de sua invenção, ou seja, a imaginação pura sob a forma de contos fantásticos.

Em 1977 aparece a coletânea *Alguém que anda por aí* (CORTÁZAR, 1977/1981a), que agrupa onze narrativas. Cortázar (2014a, p. 32) afirma que neste livro seus personagens vivenciam situações comuns a muitos leitores, por isso a relação com os protagonistas é mais estreita. Desta coleção de contos, destacamos “Apocalipse de Solentiname”, que relata a experiência do narrador, aparentemente sem sobressaltos, no arquipélago de Solentiname, na Nicarágua, no entanto, com a realização do fantástico no texto é revelada uma realidade terrível e ameaçadora, por meio da arte fotográfica e pictórica.

A coleção traduzida ao português como *Orientação dos gatos* (CORTÁZAR, 1980/1981b), cujo título original é *Queremos tanto a Glenda*, surgiu em 1980. Nesta coletânea, além das narrativas que levam os mesmos títulos mencionados, se destacam também “Tango de volta” e “Anel de Moebius”. Chamou nossa atenção o relato “Orientação dos gatos”, cujo narrador em primeira pessoa analisa o triângulo misterioso que se forma entre ele, sua esposa e seu gato Osiris, numa atmosfera permeada pela arte da pintura e pela expectativa do olhar do outro, seja o gato, a mulher ou o próprio narrador.

Da última coletânea de contos, *Fora de hora* (CORTÁZAR, 1982/1985), publicada em 1982, o crítico argentino Jaime dá destaque ao último relato “Diário para um conto”, pois se trata da tese e demonstração da própria poética do autor e por encerrar a totalidade de sua obra, é uma misteriosa e bela despedida – afirma Alazraki (1985, p. 42-46). Desta última coleção de contos de Cortázar, a narrativa “Fim de etapa” se destacou em nossa leitura, por ser um relato melancólico, cuja jovem protagonista Diana, na visita a um museu numa pequena e tranquila cidade, enfrenta a nostalgia, a solidão, o silêncio e finalmente é espectadora de sua própria morte.

Concordamos com Alazraki (1985, p. 29, grifo do autor, tradução nossa) quando diz que

Tomará muito tempo e esforço, muita releitura e inteligência, definir o peculiar do relato em cada uma dessas coleções. [...] Cortázar explora em cada livro novo uma geografia inexistente nos mapas anteriores do gênero. Os relatos de *Orientação dos gatos* percorreram regiões tão vastas no domínio do conto desde *Bestiário* que é difícil reconhecer nos dois livros ao mesmo autor<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Llevará mucho tiempo y esfuerzo, mucha relectura e inteligencia, definir lo peculiar del relato en cada una de esas colecciones. [...] Cortázar explora en cada libro nuevo una geografía inexistente en los mapas anteriores del género. Los relatos de *Queremos tanto a Glenda* han recorrido regiones tan vastas en el dominio del cuento desde *Bestiario* que es difícil reconocer en los dos libros al mismo autor. (ALAZRAKI, 1985, p. 29, grifo do autor).



Nesse sentido, a série de conferências sobre sua obra, que Cortázar realizou em 1980, na Universidade de Berkeley, na Califórnia, nos auxiliam a conhecer sua literatura. Publicada no Brasil com o título de *Aulas de literatura* (CORTÁZAR, 2015a), encontramos nesta edição o Cortázar professor numa linguagem coloquial e próximo de seus alunos, estabelecendo diálogo com eles. No decorrer de suas palestras o escritor argentino trata do conto fantástico, tal e como ele o realiza, de sua trajetória de escritor literário, de seu romance *O jogo da amarelinha*, da musicalidade, do lúdico e do erotismo na literatura.

Julio Cortázar faleceu em Paris, no dia 12 de fevereiro de 1984, adoecido de leucemia. O crítico literário e estudioso da obra de Cortázar, Davi Arrigucci Júnior, em artigo publicado em julho desse mesmo ano, lhe rende homenagem com as seguintes palavras:

Enquanto vivem as narrativas, vive o narrador. As narrativas, por assim dizer, adiam a morte daquele que as narra. Prolongam a voz que, um dia, modelou a experiência em palavras. Transferem sempre para a noite seguinte de Xerazade o seu fim. [...] A continuidade da narrativa depende desta passagem [do autor-narrador] para o outro [o leitor]. Como diria W. Benjamin, a ele cabe conservar a chama do vivido que ainda arde nas histórias do narrador. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1984, p. 35).

Cabe a nós, leitores e apreciadores da produção literária de Cortázar, dar continuidade e manter vivas suas narrativas, por meio das nossas leituras e dos nossos estudos sobre sua obra.

## 1.2 DOS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE A PRODUÇÃO DE JULIO CORTÁZAR

Julio Cortázar é um dos autores argentinos mais estudados no contexto acadêmico brasileiro e é preciso reconhecer, de antemão, a impossibilidade de esgotar os estudos críticos disponíveis no curto tempo de elaboração de uma dissertação de mestrado. Nossa atenção se concentrou, sobretudo, nos estudos críticos de maior relevância para a pesquisa que encaminhamos. Destacamos, sobretudo, o trabalho de Davi Arrigucci Júnior, Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich e Saúl Sosnowski.

No Brasil, uma das contribuições de maior importância para a fortuna crítica de Cortázar é a tese doutoral intitulada *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Júnior (1973/1995), orientada pelo prestigioso crítico literário Antonio Candido. A escrita e organização da tese demorou de seis a sete anos, nela se encontra o resultado de pesquisas e reflexões acumuladas durante dez anos de estudos e foi defendida em outubro de 1972, na Universidade de São Paulo. Formaram a banca Décio de Almeida Prado, Boris Schnaiderman,

Alfredo Bosi e Haroldo de Campos. Arrigucci aponta que no tempo de sua pesquisa havia poucos estudos críticos sobre Cortázar, dentre eles se destaca o do antropólogo e crítico cultural argentino Néstor García Canclini, intitulado *Cortázar, Una antropología poética*, publicado em 1968, o qual o estudioso brasileiro considera uma análise bem informada e interessante<sup>12</sup>.

Arrigucci Jr. é o responsável junto com o poeta Haroldo de Campos pela organização e tradução de textos críticos relevantes da autoria de Cortázar (2008), reunidos em *Valise de Cronópio*. Ensaios que nos permitem elucidar a produção literária do escritor argentino foram coligidos nesta seleção. “Alguns aspectos do conto”, “Do sentimento do fantástico”, “Do conto breve e seus arredores” são alguns deles.

Haroldo de Campos redigiu a primeira resenha no Brasil em 1967, de *O Jogo da amarelinha*, na qual considera Cortázar o único em latino-américa à altura de Guimarães Rosa, mas esclarece que Borges é o mestre da prosa renovada (CAMPOS, 1967). O poeta brasileiro levou até Cortázar a tese de doutorado de Arrigucci Jr., a qual foi validada e elogiada pelo próprio escritor argentino.

Em *O escorpião encalacrado*, Arrigucci Jr. apresenta o projeto cortazariano a partir da reconstituição de uma linguagem de destruição da narrativa, testada na análise dos contos “O perseguidor” e “As babas do diabo” e do romance *O jogo da amarelinha*. Segundo o crítico literário, seu estudo se trata de um “exame da construção de um projeto radical de ruptura e depois da prática disso no enredo construído” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2011, p. 174-175).

No prefácio da primeira edição do livro, redigido em 1973, Antonio Candido (1995, p. 9-11) apresenta o estudo de Arrigucci Jr. como um trabalho que é e ao mesmo tempo não é sobre Cortázar, pois, segundo Candido, seu assunto é a crise atual da literatura, ou seja, a análise da destruição dos meios de expressão tradicionais, originados do contexto exterior às artes devido as técnicas de destruição material como a guerra e a violência, consequência da Primeira e Segunda Guerra Mundial; e, desde seu interior pela possibilidade da própria literatura se destruir a si mesma em seu processo de constituição, ou seja, sua autodestruição por meio da linguagem. Encarado pela perspectiva da teoria literária, conforme Candido apresenta, esse é o problema central da tese de Arrigucci Jr., isto é, “o significante destrói lentamente o significado ao se tomar ele próprio como significado”, o que simbolicamente aparece no título: “o escorpião crava o ferrão na própria cabeça”.

A destruição da literatura usando como arma a própria linguagem no processo de construção literária norteia o estudo de Arrigucci sobre a obra de Cortázar, assim o crítico

---

<sup>12</sup> Dados colhidos da entrevista que Arrigucci Jr. concedeu à Revista de Sociologia da USP *Tempo Social* (2011).

brasileiro delinea o projeto cortazariano como a poética da destruição, analisada desde seu interior e também a partir de seu exterior.

Para Cortázar, a linguagem é um instrumento de busca e rebelião: um instrumento de indagação metafísica, na medida em que se entrega fielmente ao tema que lhe garante a autenticidade, a conquista da realidade, no plano ontológico. Um instrumento que se lança na esfera do mito, de volta a sua origem mágica, na medida em que propõe uma reintegração do homem na totalidade. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1973/1995, p. 75).

O trabalho crítico sobre a obra de Cortázar, de Davi Arrigucci Júnior (1973/1995) se divide em dois grandes blocos. No primeiro deles se discute o projeto de criação do autor argentino, suas relações com as vanguardas e a tradição de ruptura, sua poética, suas relações com a literatura hispano-americana, em especial com a fantástica e certa vertente da prosa de ficção do Rio da Prata, de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, María Luisa Bombal, Juan Carlos Onetti, entretanto, segundo o próprio Arrigucci (2011, p. 174) o detalha, ele se dedica de modo mais específico “as relações de Cortázar com a obra de Borges, com o surrealismo, assim como as implicações gerais de seu projeto com relação ao jazz, à fotografia, ao cinema, à montagem, etc.”.

Na segunda parte de seu trabalho, Arrigucci (2011, p. 74, grifo do autor) analisa em “O perseguidor”, “As babas do diabo” e *O jogo da amarelinha*, o problema central nas narrativas de Cortázar, segundo ele, a destruição da literatura tal como aparece no enredo ficcional. Deste modo, o crítico literário descreve suas análises:

Na análise de ‘El perseguidor’, capítulo do livro que designei como ‘A destruição anunciada’, a figura e a biografia de Johnny Carter, baseadas na vida de Charlie Parker, fornecem elementos para a discussão das relações da arte com o mercado e o processo de destruição do próprio artista imerso em sua lógica demoníaca. Caracterizei como ‘A destruição visada’ o capítulo dedicado à análise de ‘Las babas del diablo’, conto em que Michelangelo Antonioni se baseou para construir seu *Blow up*. Nele se leva a questão da destruição da narrativa ao extremo impasse através de uma prospecção ontológica da natureza da realidade que põe em xeque a própria capacidade de expressão da linguagem com que se perfaz a busca. Finalmente, em ‘A destruição arriscada’, analiso *Rayuela* e sua poética implícita em que se joga o destino do relato, levando-se o jogo com a linguagem ao limite da destruição e do silêncio.

Outro dos críticos importantes que se debruçaram sobre a produção de Cortázar é o ensaísta e professor universitário Jaime Alazraki, que de modo semelhante a Arrigucci Jr., reconhece em *O jogo da amarelinha* mecanismos de autodestruição pela própria linguagem, em seu trabalho intitulado *Hacia Cortázar: aproximaciones a sua obra*. Para Alazraki (1994, p. 204), este romance é um exemplo de um texto que se desdobra sobre si mesmo por meio da

maquinária que o movimenta, ou seja, pela própria linguagem que o constrói, desse modo, o texto fala sobre si mesmo, sobre sua própria estratégia; comentários que se originam no interior da própria narrativa.

Numa visão panorâmica da obra de Cortázar como contista, o crítico argentino Alazraki, realiza um balanço da produção literária do autor, em seu ensaio “Los últimos cuentos de Julio Cortázar”, e considera o seguinte:

Esse trânsito a lucidez que em *Bestiário* aconteceu com a colaboração de uma metáfora e em *Final do jogo* com a cooperação de um contraponto de duas narrativas virtuosamente integradas como num madrigal, prescinde mais e mais, na medida em que nos aproximamos às últimas coleções, de tudo o que seja o timbre natural da voz do narrador. O tigre ou os coelhos de *Bestiário* e a inversão motociclista/moteca ou narrador/axolotl de *Final do jogo* foram substituídos em *Fora de hora* (e já em coleções anteriores a esta última) pela visão direta do narrador, que sem sair dessa ótica que todos reconhecemos como a nossa de todos os dias, nos deixa, sem embargo, frente a um silêncio insólito, que não é um fato estranho ou um quiasmo inquietante. [...] A superfície de seus contos se simplificou consideravelmente: nem bestas, nem jogos, nem armas secretas. Apenas a transparência do relato, que a partir de sua límpida superfície cabriola e deixa pressentir através de suas irisações um fundo que somente poderá tocar o leitor de mergulho longo<sup>13</sup>. (ALAZRAKI, 1985, p. 29-31, grifo do autor, tradução nossa).

No mesmo ensaio, orientado pela análise e descrição da realização literária nos contos de Cortázar, Alazraki afirma que toda a obra de Cortázar é marcada pela busca de uma segunda realidade – proposta norteadora do surrealismo (ALAZRAKI, 1985, p. 21). Essa outra ordem procurada a partir dos interstícios cortazarianos é abordada pelo contista argentino pela sua ideia de que

[...] a realidade cotidiana mascara uma segunda realidade, que não é nem misteriosa, nem transcendente, nem teológica, senão que é profundamente humana, mas por uma série de equivocaciones tem sido como que mascarada detrás de uma realidade pré-fabricada com muitos anos de cultura, uma cultura maravilhosa, porém que também carrega profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.<sup>14</sup> (FLORES, 1967, p. 10-11 *apud* ALAZRAKI, 1985, p. 21, tradução nossa).

---

<sup>13</sup> Ese tránsito a la lucidez que en *Bestiario* ocurría con la colaboración de una metáfora y en *Final del juego* con la cooperación de un contrapunto de dos narraciones virtuosamente integradas como en un madrigal, prescinde más y más, a medida que nos acercamos a las últimas colecciones, de todo lo que no sea el timbre natural de la voz del narrador. El tigre o los conejos de *Bestiario* y la inversión motociclista/moteca o narrador/axolotl de *Final del juego* han sido reemplazados en *Deshoras* (y ya en colecciones anteriores a esta última) por la visión directa del narrador, que sin salirse de esa óptica que todos reconocemos como la nuestra de todos los días nos deja, sin embargo, frente a un silencio insólito que no es un hecho extraño o un quiasmo inquietante. [...] La superficie de sus cuentos se ha simplificado considerablemente: ni bestias, ni juegos, ni armas secretas. Apenas la transparencia del relato, que desde su límpida superficie cabrillea y deja presentir a través de sus irisaciones un fondo que solamente podrá tocar el lector de zambullida larga. (ALAZRAKI, 1985, p. 29-31, grifo do autor).

<sup>14</sup> [...] la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero

Para Alazraki (2001), essa visão de Cortázar da realidade cotidiana como uma máscara, que oculta uma segunda realidade, pertence ao *neofantástico*, conceito cunhado pelo estudioso. O crítico argentino empreendeu um estudo<sup>15</sup> com o propósito de estabelecer uma poética que justifique o funcionamento de relatos como os de Kafka, Borges e Cortázar, pois contêm elementos fantásticos, mas que diferem do fantástico tradicional do século XIX. O professor argentino vincula a visão do *neofantástico* também à de Borges, assim o aproxima de Cortázar em sua busca de uma segunda realidade, ao citar o seguinte trecho do ensaio “Avatares de la tortuga”<sup>16</sup>: “Sonhamos o mundo. O sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo, mas consentimos na sua arquitetura tênues e eternos *interstícios de desrazão* para saber que é falso.”<sup>17</sup> (BORGES, 1960, p. 156 *apud* ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa, grifo do autor).

A visão da poética do *neofantástico*, desenvolvida por Alazraki (2001), se relaciona com a intenção metafórica desta modalidade literária, assim se busca expressar essas entrevisões, aberturas ou *interstícios*, que escapam a linguagem da razão, provocando perplexidade e inquietude no leitor. Por isso, a metáfora<sup>18</sup> funciona como uma linguagem segunda ou a linguagem da desrazão, que descreve a visão desses interstícios por meio das imagens do relato *neofantástico* – os ruídos que tomam a casa ou os coelhos vomitados<sup>19</sup>, por exemplo – como alternativas ao conhecimento científico e não como complementos, pois procuram nomear o inominável pela linguagem científica, conduzindo-nos a uma ótica que vê onde a visão comum falha, provocando ambiguidade pela incerteza de sua natureza e sua condição de inominável, por isso é aberta a uma multiplicidade de sentidos.

Jaime Alazraki, junto com seus compatriotas e também especialistas na obra cortazariana, os professores universitários e ensaístas Saúl Yurkievich e Saúl Sosnowski, destacaram os trabalhos críticos de Cortázar em sua organização em três volumes, que

---

también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. (FLORES, 1967, p. 10-11 *apud* ALAZRAKI, 1985, p. 21).

<sup>15</sup>Iniciou suas pesquisas em 1971 e as terminou em 1983 com a publicação de seu livro *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar; elementos para una poética de lo neofantástico* [*Em busca do unicórnio: os contos de Julio Cortázar; elementos para uma poética do neofantástico*]. (ALAZRAKI, 2001, p. 280-281). O livro foi publicado pela Editorial Gredos, em 1983, segundo consta nas referências bibliográficas.

<sup>16</sup>“Avatares da tartaruga”

<sup>17</sup>“Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos *intersticios de sinrazón* para saber que es falso.” (BORGES, 1960, p. 156 *apud* ALAZRAKI, 2001, p. 277, grifo do autor).

<sup>18</sup>Alazraki (2001, p. 278) explica que adota o termo de “metáforas epistemológicas”, cunhado por Humberto Eco em *Obra aberta*.

<sup>19</sup>Referências aos contos “Casa tomada” e “Carta a uma senhorita em Paris”, publicados em *Bestiário* (CORTÁZAR, 2016a).

trouxeram à luz textos até então desconhecidos ou que estavam dispersos em publicações jornalísticas. Estas obras foram traduzidas à língua portuguesa por Paulina Wacht e Ari Roitman, e publicadas pela editora Civilização Brasileira.

*Obra crítica 1*, organizada por Sául Yurkievich, coligiu “Teoria do túnel”, texto redigido pelo contista argentino em 1947, cuja publicação foi póstuma. Este trabalho crítico é importante para entender o projeto literário de Cortázar, nele expõe sua proposta da confluência do surrealismo e do existencialismo – atual na Buenos Aires daqueles anos –, em sua busca da destruição da linguagem literária clássica, com o intuito de construir novas possibilidades de expressão literária, que expressem a manifestação integral do homem na literatura, utilizando a palavra como instância manifestadora (CORTÁZAR, 1998).

Segundo Yurkievich (1998), em seu prólogo “Um encontro do homem com seu reino”, Cortázar enuncia em “Teoria do túnel” seu programa romanesco e sua poética que irá reger sua obra ficcional desde suas primeiras produções e que culminará quinze anos depois em *O jogo da amarelinha*. Daí a relevância deste ensaio para o estudo da obra do escritor argentino, no entanto, o projeto literário de Cortázar em sua abrangência na criação de sua obra ficcional não é o objetivo central da nossa dissertação, consideramos necessário apresentar os estudos de alguns dos especialistas em sua obra, para termos um panorama geral de sua produção literária. Por isso, destacamos a caracterização que Yurkievich (1998, p. 14, grifo do autor) faz do autor argentino:

Desde seus começos como escritor, Cortázar postula uma literatura rebelde que não se contente com singularizar-se estilisticamente, que não se deixe capturar pelas armadilhas do idioma, que não tolere ser circunscrita pelo concebível e pelo representável convencionais. Desde o princípio, Cortázar preanuncia a postura antirretórica própria de *O jogo da amarelinha*, insiste na máxima implicação pessoal – romance não de personagens, mas de pessoas –, persegue autenticidade e intensidade maiores. Quer assentar todo o seu ser na letra, anular toda mediação, abolir toda distância.

Consideramos que desde seus inícios, segundo aponta Yurkievich, Cortázar se preocupou por representar em seus contos personagens que refletem a profundidade do ser humano, por isso, são o espelho de pessoas, que analisamos em nossa pesquisa, com o auxílio da proposta teórica da polifonia de Bakhtin (1929/2018), método artístico que nos permite elucidar a construção dos personagens em Cortázar.

O poeta e professor universitário Saúl Yurkievich se dedicou ao estudo exaustivo da produção literária de Cortázar, assim produz uma série de ensaios que destacam a criatividade



do autor, reunidos em livro com o título *Julio Cortázar: mundos y modos* (2004), publicado no ano em que se comemorava os noventa anos do nascimento do autor argentino.

A propósito do título do livro, Yurkievich (1980) escreveu um artigo para a Revista Iberoamericana que intitulou de modo quase homônimo “Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica”, no qual descreve a realização do fantástico psicológico em Cortázar, que permitem a percepção de dimensões ocultas por meio dos afeitos, das perturbações, das fissuras que se abrem entre o estranho e o normal, mais pela intuição do que pelo intelecto, representado num ambiente próximo ao real, atual e cotidiano. Destacamos, por ter relação com a análise da representação artística dos personagens em Cortázar e do estudo do fantástico, que são assuntos de nosso interesse neste trabalho, a descrição que Yurkiévich (1980, p. 156, tradução nossa) realiza:

Cortázar situa, singulariza, individualiza a seus personagens com profundidade psicológica com vistas a que o retrato seja vibrante, o mais expressivo possível, uma encarnação que parece se prolongar além da letra, como se pudéssemos prever a conduta dos personagens em circunstâncias diferentes das relatadas. Seus personagens são nossos semelhantes, o próximo familiar. Ações e actantes habituais nos sugerem um acontecimento passível de nos suceder, acontecer comum que por deslizes imperceptíveis se encaminha ao fantástico.<sup>20</sup>

Entendemos que as sutilezas na realização do fantástico em Cortázar o levam a abrir mão das estratégias da literatura fantástica tradicional, embora o próprio contista argentino esclareça que seus contos em suas camadas mais profundas possuem indícios inegáveis da influência de escritores como Poe, segundo fragmento transcrito por Alazraki (1999, p. 10), em seu prólogo à *Obra crítica 2*, da fala de Cortázar numa conferência sobre literatura fantástica. No mesmo evento, o autor de “Casa tomada” detalha a influência que recebeu do contista norte-americano ao mencionar que contos de Poe, como *Ligeia* e *A queda da casa de Usher* marcaram sua predisposição ao fantástico e o motivaram a escrever.

Alazraki destaca essa fala de Cortázar para colocar em evidência a relevância de um dos ensaios coligidos referente a vida de Poe, e sua influência sobre o fantástico do autor argentino. Em *Obra crítica 2* (CORTÁZAR, 1999), Alazraki compilou textos críticos anteriores à publicação de *O jogo da amarelinha*. Este livro reúne escritos cuja leitura é útil para o

---

<sup>20</sup>Cortázar sitúa, singulariza, individualiza a sus personajes, abunda en la indicación psicológica para que el retrato imponga una presencia lo más vibrante, lo más expresiva posible, una encarnación que parece prolongarse más allá de la letra, como si se pudiese prever la conducta de los personajes en circunstancias diferentes de las relatadas. Sus personajes son nuestros semejantes, prójimo familiar. Acciones y actantes habituales sugieren un acaecer pasible de ocurrir a cualquiera, acaecer corriente que por sutiles deslices se encamina a lo fantástico. (YURKIEVICH, 1980, p. 156).

conhecimento da visão e prática literária do autor argentino, suas ideias sobre poesia, surrealismo, romance, metaficção, existencialismo, fantástico e o gênero conto, estão registradas nestes ensaios e resenhas de crítica literária de autoria de Cortázar.

Saúl Sosnowski foi o responsável pela organização dos ensaios posteriores à *O jogo da amarelinha*, em *Obra crítica 3* (CORTÁZAR, 2001). Esses textos transparecem o amadurecimento político e a dedicação a causas sociais e humanitárias de Cortázar, assim o descreve Sosnowski (2001, p. 12):

[...] sua profunda obsessão por obter uma via menos alienante da história adquirirá um matiz político cada vez mais pronunciado a partir do triunfo da Revolução Cubana. Esta chave de acesso a toda a América Latina levou-o a se pronunciar explicitamente a favor do socialismo ('uma resposta política'). A partir desse momento, e em função de outros fatos (Allende e as ditaduras no cone sul, o sandinismo, a guerrilha salvadorenha...), multiplicaram-se suas atividades políticas e sua expressão solidária com as lutas que atravessaram o continente americano.

Nesse sentido, o estudioso argentino destaca – no mesmo texto – que Cortázar soube incorporar a seu compromisso social e político, suas responsabilidades éticas e literárias como escritor, por isso, para Sosnowski (2001, p. 14-15), as leituras de Cortázar sobre Leopoldo Marechal, de Roberto Arlt, de José Lezama Lima e de Felisberto Hernández – que inclui em sua compilação –, são importantes porque nos auxiliam a informar-nos sobre a heterogeneidade cultural latino-americana.

O crítico argentino expressa sua experiência nos estudos e leituras sobre Cortázar, em seu sentido e significado para consigo mesmo, contudo, entendemos que esta é também a experiência que outros leitores do contista argentino – entre os que nos incluímos –, principalmente no que concerne ao nosso interesse de estudo nesta dissertação, ou seja, a experiência do fantástico em Cortázar:

Ler, no sentido pleno que exige adentrar-se no mundo de Cortázar, é deambular por estratos múltiplos da realidade exorcizando as categorias de 'o conhecido'; é, também, retornar (deliciado ou apavorado) a um mundo que se sabe merecedor de um legado melhor. (SOSNOWSKI, 2001, p. 10).

O resultado dos estudos especializados na obra do escritor argentino, realizados por Saúl Sosnowski (1973), foram publicados em seu livro *Julio Cortázar: una búsqueda mística*, publicado em Buenos Aires, em 1973, no qual aborda, entre outros assuntos, as contribuições de escritores latino-americanos como Cortázar, em suas incursões em discursos críticos que fundamentaram sua prática literária.



O diálogo, mesmo que parcial, com a fortuna crítica produzida sobre a obra de Cortázar esclarecem a multiplicidade de abordagens possíveis para seus textos. Nossa pretensão, neste trabalho, é articular o conhecimento já sistematizado sobre o autor com a nossa modesta contribuição, por meio da qual gostaríamos de expandir a percepção dos sentidos artísticos e criativos do autor com a aproximação com a dinâmica da polifonia.

## 2 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE O FANTÁSTICO

O objetivo central desta dissertação é discutir as relações existentes entre a literatura fantástica e a polifonia como visão de linguagem e representação artística para, a partir desta confluência, operar a leitura de um conjunto de contos do escritor argentino Julio Cortázar.

Uma das premissas da concepção polifônica da linguagem - como a encontramos em Bakhtin (1929/2018) - é a de que a linguagem funciona com a enunciação múltipla de várias vozes simultâneas e/ou alternadas, assim, a consideramos como uma premissa de diálogo intermitente. Tendo em vista o caráter inconclusivo e inacabado do desfecho da maioria dos contos fantásticos de Cortázar, que colocam o leitor diante de algo ainda por dizer, ou seja, na previsão de elocuições em andamento, consideramos que a dinâmica da polifonia se manifesta em seus contos, de modo articulado ao elemento fantástico.

Para iniciar a aproximação entre polifonia e discurso fantástico, para então podermos demonstrar suas confluências, neste capítulo discutimos em linhas gerais algumas questões teóricas sobre o fantástico com o intuito de contextualizar a criação literária de Cortázar. Nossa abordagem do fantástico se dará, principalmente, a partir do estudo das concepções teóricas de Tzvetan Todorov (1970/2017) e Irène Bessière (1974/2009).

O termo *fantástico* aparece no contexto dos estudos literários como uma referência às narrativas não realistas, ou seja, àquelas narrativas que, de uma forma ou outra, subvertem as leis da física e da experiência imediatamente verificável. Todorov (1970/2017, p. 30-31) conceitua o *fantástico* da seguinte forma:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.

Embora esta concepção possa parecer de início bastante generalista, é a partir desse princípio de subversão de uma noção geral e naturalizada de realidade que o fantástico se estabelece na história da literatura como um modo outro de produção artística. Podemos dizer que esta modalidade narrativa ganha espaço e reconhecimento a partir de finais do século XVIII.

Ao evocar eventos não passíveis de redução às leis naturais, o fantástico desafia o pensamento humano ao elaborar uma abordagem para esses eventos, desde considerá-los como metáfora para eventos realistas ou, ainda, considerá-los como uma estratégia de questionamento das noções de realidade com as quais cada época e lugar negociam os seus sentidos.

## 2.1 O FANTÁSTICO DE T. TODOROV

Consideramos necessário para os estudos da literatura fantástica abordar a teoria de Todorov porque nos proporciona um entendimento da matriz teórica do fantástico, mesmo que para a abordagem do fantástico em Cortázar suas categorias não sejam as que melhor esclareçam seu funcionamento. No entanto, o estudo de Todorov é importante porque nos permite elucidar as mudanças na realização do fantástico, o que nos auxiliou na análise da teoria de Bessière, pois entendemos que as concepções da estudiosa francesa nos proporcionam as condições para realizarmos as confluências do fantástico em Cortázar e o discurso polifônico de Bakhtin.

As principais contribuições de Todorov (1970/2017) para a teoria do fantástico são os conceitos de *hesitação* e *ambiguidade*. Para o teórico búlgaro-francês, a hesitação é originada pela figuração de um evento insólito que pode, ao longo do texto, receber explicações naturais e sobrenaturais, sendo que ambas possibilidades são viáveis, na maioria dos textos, ao longo de grande parte das narrativas. Desse modo, o texto provoca a ambiguidade entre essas duas posições, ou seja, duas interpretações que não se excluem, mas que permanecem ao longo da leitura: uma mais voltada à aceitação do sobrenatural na narrativa, o que coloca o texto na esfera do maravilhoso; e, outra filiada ao natural como explicação lógica para eventos inicialmente tidos como inexplicáveis, situando o texto na esfera do estranho. A alternância entre essas duas esferas no texto causa a hesitação no leitor em relação a qual delas seria a verdadeira. Assim o explica Todorov (1970/2017, p. 47-48):

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da 'realidade', tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Entendemos que, para o teórico, o fantástico se localiza no limite dessas duas categorias vizinhas, caracterizando-o como um gênero evanescente em seu vínculo com a hesitação, pois sua duração se limita ao instante da conclusão do texto e o seu movimento final entre o estranho e o maravilhoso. Essa efemeridade do fantástico e seus limites são descritas pelo teórico numa relação de analogia com o tempo.

A definição clássica do *presente*, por exemplo, descreve-o como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir; logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (TODOROV, 1970/2017, p. 49, grifo do autor).

Inferimos desta comparação que a permanência do fantástico no presente o situa numa contínua hesitação, na qual o leitor<sup>21</sup> e, na maioria dos casos, a personagem oscilam entre as categorias do estranho e o maravilhoso, ou seja, dito em outras palavras, entre o natural e o sobrenatural. Sendo assim, com o fim da oscilação o fantástico desaparece.

Entendemos que a oscilação entre o natural e o sobrenatural, atribuída por Todorov ao fantástico se explica em suas categorias. De um lado, na categoria do estranho, descrita como o *sobrenatural explicado*, agrupam-se os acontecimentos que causam a hesitação porque parecem sobrenaturais na narrativa, mas no final são explicados pelo *real-imaginário*, assim o que acreditávamos ver é apenas fruto da imaginação desregrada (sonho, loucura, drogas), ou pelo *real-ilusório*, onde os acontecimentos se explicam pela razão (acazos, fraudes, ilusões) (TODOROV, 1970/2017, p. 51). De outro lado, na categoria do maravilhoso, que o teórico caracteriza como o mais próximo do fantástico-puro, incluindo nesta categoria os relatos que terminam na *aceitação do sobrenatural*, porque o fato permanece sem explicação e, dessa forma, indica-nos a existência do sobrenatural na narrativa (TODOROV, 1970/2017, p. 58). Portanto, consideramos que o teórico assinala que o leitor e, na maioria dos casos, a personagem permanecem num movimento de hesitação entre uma categoria e outra, que permeia a narrativa fantástica, provocando a sensação de ambiguidade. Dito de outro modo por Todorov (1970/2017, p. 92) “O fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?”.

Consideramos que a teoria de Todorov se propõe a sistematizar e regulamentar a literatura fantástica. Contudo, sua teoria é aplicável a maior parte das obras fantásticas do

---

<sup>21</sup>Todorov (1970/2017, p. 37) esclarece que ao referir-se ao leitor tem em vista o leitor implícito inscrito no texto “com a mesma precisão com que estão os movimentos dos personagens” ou do mesmo modo que está implícito no texto a noção de narrador.

século XIX, mas para a posterior produção literária se faz necessária a abertura de seus conceitos em direção a outras teorias do fantástico, tendo em vista o que o autor manifesta nas últimas páginas de seu livro, “[...] o termo ‘introdução’ que aparece no título deste ensaio não é uma cláusula de modéstia” (TODOROV, 1970/2017, p. 166).

Todorov afirma que no século XX nasce uma nova literatura fantástica e para explicar as transformações da narrativa do gênero toma como exemplo *A metamorfose*, de Franz Kafka (1997), ao considerá-lo como o texto mais célebre que se pode incluir nesta categoria e destacar a naturalidade do acontecimento fantástico na narrativa, pela falta de espanto do próprio Gregor Samsa e de sua família ao vê-lo transformado em um inseto gigantesco. A narrativa apresenta o evento insólito como se fosse algo que fizesse parte do universo comum das personagens e do leitor, pois se referem ao fato como algo perfeitamente possível, semelhante a uma fratura de tornozelo, por exemplo, e não à transformação de um homem em um inseto monstruoso. Assim, o teórico reconhece que não é possível abordar esta narrativa com as categorias da teoria que elaborou, pois se diferencia fortemente dos relatos fantásticos tradicionais, pela inutilidade da hesitação na narrativa, já que o sobrenatural se torna uma regra e não há hesitação diante dele (TODOROV, 1970/2017).

As novas formas narrativas que surgem a partir do século XX colocam em questão as categorias teóricas propostas por Todorov. Consideramos que a própria ideia de sobrenatural não se sustenta na abordagem da produção de Julio Cortázar, na medida em que seus contos não operam com a perspectiva de hesitação entre uma explicação sobrenatural e a aceitação de regras não naturais para a explicação do mundo. Em nossa perspectiva, Cortázar não coloca o leitor e as personagens diante do velho impasse entre mundo natural e o mundo que desafia as leis da ciência. Por exemplo, no conto “Axolotle”, publicado em 1956, na coletânea *Final do jogo*, observamos já no início do relato, um modo de operação do fantástico similar ao de Kafka (1997) em *A metamorfose*. Assim, o personagem assume com naturalidade sua transposição em axolotle, uma espécie de animal aquático: “Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotles. Ia vê-los no aquário do Jardim des Plantes e passava horas olhando para eles, observando sua imobilidade, seus escuros movimentos. Agora sou um axolotle.” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 181).

O evento fantástico de um homem se ver transformado em um animal aquático não pede ao leitor uma explicação racional ou a aceitação de leis e/ou forças sobrenaturais sobre o mundo natural. Este evento, apresentado como algo insólito, revela antes uma concepção de realidade na qual há comunicação e interrelação entre universos físicos aparentemente afastados pela lógica. Um homem que foi capaz de estabelecer identidade entre um axolotle e si mesmo

opera um devir axototle que o transforma no animal. Essa metamorfose não causa estranhamento no mundo cortazariano, pelo contrário, explica o seu funcionamento. Apontamos que o fantástico e seus desdobramentos são parte da concepção de realidade e fazem parte do modo de realização do extraordinário na criação literária de Cortázar. O próprio autor o expõe em seu ensaio “Do conto breve e seus arredores”:

Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. Descobrir numa nuvem o perfil de Beethoven seria inquietante se durasse dez segundos antes de se desfiar e tornar-se fragata ou pomba; o caráter fantástico só se afirmaria no caso de ali continuar o perfil de Beethoven enquanto o resto das nuvens se conduzisse com sua desintencional desordem sempiterna (CORTÁZAR, 2008, p. 235-236).

Para Cortázar a irrupção do extraordinário no contexto do cotidiano significa a inversão do real/irreal ao ponto de os dois elementos se confundirem na realidade textual. Nessa fusão, o fantástico se realiza como um deslocamento da realidade, pois

já não se trata de uma irrupção em que os elementos da realidade se mantêm e existe somente um fenômeno inexplicável que se produz, mas uma transformação total: o real passa a ser fantástico e, portanto, o fantástico passa simultaneamente a ser real, sem que possamos saber a qual elemento cada um corresponde. (CORTÁZAR, 2015, p. 87).

Nas palavras do próprio Cortázar, é a realidade que passa a ser fantástica e seu modo de funcionamento é alterado, dando lugar para que o evento extraordinário se torne parte dela, sem a necessidade de hesitação ou ambiguidade.

Consideramos que a teoria de Todorov nos auxilia a estudar o fantástico em Cortázar pela característica distintiva que o teórico atribui à intervenção do sobrenatural na narrativa, sendo seu principal objetivo a transgressão da realidade textual e extratextual, assim como também o sentimento de estranhamento que Todorov descreve em sua categoria do estranho. Percebemos que a sensação de ambiguidade como reação à irrupção do sobrenatural, desenvolvida por Todorov, não se aplica à produção de Cortázar, no sentido em que a insegurança se dá na percepção de um modo de funcionamento que caracteriza o todo do real e não apenas o contexto específico do evento fantástico. Dessa forma, o real passa a ser fantástico, como diz o próprio escritor, de forma que leitor e personagem se vêem como parte de uma realidade cujos movimentos são imprevisíveis e contém elementos não passíveis de controle ou racionalização.

A subversão da realidade operada pelo evento fantástico em Cortázar aponta repentinamente para o que está à margem da nossa racionalidade, para aquilo que nosso cérebro não consegue captar pela via da razão. Considerando que o mundo figurado em Cortázar é um mundo absolutamente imprevisível, as suas narrativas apresentam o movimento de busca de sentido permanente do ser humano, confrontado com aquilo que não consegue controlar apenas com uma escolha interior. Vale dizer que no fantástico cortazariano o próprio ser humano passa a ser um elemento fantástico funcionando na dimensão de uma realidade subvertida.

Pela necessidade de ampliar o conceito de fantástico encontrado no texto de Todorov e tendo em vista que a produção de Cortázar expande e altera a concepção de realidade levada em conta pelo teórico em suas considerações, discutimos, na seção a seguir, a abordagem do discurso fantástico realizada pela pesquisadora francesa Irène Bessière (1974/2009), com o intuito de articular sua teoria do fantástico à criação literária do contista argentino.

## 2.2 O FANTÁSTICO DE IRÈNE BESSIÈRE

As concepções da teoria de Bessière (1974/2009) são mais produtivas para o estudo da realização do fantástico em Cortázar porque se adequam melhor ao seu modo de funcionamento. Tendo em vista que nosso interesse é aproximar o discurso fantástico à polifonia a partir de suas confluências, consideramos que a teoria da estudiosa francesa nos dá o suporte complementar para a realização de tais articulações.

Bessière deixou sua contribuição em seu livro *O relato fantástico: a poética do incerto*<sup>22</sup>, publicado em 1974, de modo a ampliar a linha temporal do corpus ficcional considerado por Todorov, por meio da análise de narrativas do século XX. Consideramos que a concepção do fantástico desenvolvida pela pesquisadora francesa parte do fundamento legado por Todorov, pois não se afasta totalmente da oscilação razão/desrazão desenvolvida pelo teórico, contudo, destacamos que Bessière nos apresenta novas contribuições para analisar o fantástico em Cortázar.

A estudiosa francesa define o fantástico como um relato com uma lógica narrativa particular, que provoca incerteza no leitor ao examinar intelectualmente a obra, pois coloca em ação dados contraditórios que se complementam de forma coerente num universo de imagens e crenças, de lógica e de afetos, posto que não pretende provar alguma verdade, apenas designá-la, retirando, assim, de sua própria improbabilidade certo índice de possibilidade imaginária.

---

<sup>22</sup> *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (BESSIÈRE).

Desta forma, o fantástico instala o irracional ao ultrapassar os limites da ordem e da desordem percebidas como marca da racionalidade, problematizando a realidade no interior de sua própria falsidade, o que não significa sua inverossimilhança, mas se caracteriza pela justaposição de verossimilhanças diversas que se contradizem, devido à quebra de convenções coletivas.

Consideramos que a principal contribuição de Bessière (1974/2009) é sua visão do fantástico como a *forma mista do caso e da adivinha*. O que estamos chamando aqui de “forma do caso” é a ênfase dada ao acontecimento, destacada por Bessière na sua abordagem das narrativas fantásticas. A seguir aprofundamos nosso estudo na teoria da pesquisadora francesa na análise dos contos “Casa tomada” e “A noite de barriga para cima”, de Cortázar.

### 2.3 O FANTÁSTICO EM “CASA TOMADA”, DE JULIO CORTÁZAR

Neste momento abordamos o conceito que Bessière (1974/2009) desenvolve para o fantástico como *a forma do caso* em nossa análise do conto “Casa tomada”, de Cortázar (1951/2016a), publicado em 1951, na coleção *Bestiário*. Cabe destacar que este relato é o primeiro texto publicado pelo contista argentino em 1946, na revista *Los anales de Buenos Aires*, dirigida por Jorge Luis Borges.

A pesquisadora francesa atribui a denominação de *a forma do caso* à lógica específica do fantástico, que prioriza o acontecimento no relato em detrimento do agir da personagem, apresentado frequentemente como um ente passivo, ou seja, a personagem não provoca o acontecimento, pelo contrário, é afetado pelo evento fantástico sofrendo as consequências do que lhe acontece (BESSIÈRE, 1974/2009, p. 6). Apontamos que a lógica interna da narrativa fantástica não se reduz *a forma do caso*, pois a pesquisadora francesa atribui ao relato do sobrenatural as seguintes características:

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, ‘outra’, precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente. Discurso fundamentalmente poético, pois arruína a pertinência de toda denominação intelectual, ele recolhe, porém, a obsessão de uma legalidade que, apesar de ser natural, pode ser sobrenatural (BESSIÈRE, 1974/2009, p. 13).

Apontamos que em Bessière (1974/2009) mantém a ambiguidade, o paradoxal, a oscilação entre racional/irracional, entre natural/sobrenatural que caracterizam o fantástico na teoria de Todorov.



Destacamos que o autor argentino assinala a passividade de suas personagens nos contos pertencentes à sua primeira fase de produção ficcional, que ele denomina de estética, correspondente aos seus relatos publicados entre 1951 e 1959, nos quais “os personagens estavam a serviço do fantástico, como figuras para que o fantástico pudesse irromper” (CORTÁZAR, 2015, p. 17-18).

Sendo assim, “Casa tomada”, além de ser exemplar do fantástico cortazariano, permite-nos demonstrar o conceito que Bessière chama de *forma do caso*. Neste relato, o destaque é para o acontecimento fantástico, constituído pela tomada da casa por ruídos estranhos. Eis a ideia central do enredo, em torno da qual se constrói a lógica narrativa, provocando incerteza no leitor ao examinar intelectualmente o evento insólito e impossível à luz do pensamento racional.

As personagens principais, Irene e seu irmão, apresentam-se passivas à tomada da casa e sofrem seus efeitos, sem responsabilidade pelo acontecimento e não manifestam nenhuma tentativa de reverter essa situação, tanto na vida monótona que levam por causa da casa, quanto pelo evento fantástico que os acomete. Torna-se evidente a passividade das personagens, que apesar do carinho que sentem pela antiga e espaçosa casa, cuja origem está na lembrança de sua infância e na genealogia familiar, abandonam-na e a deixam à mercê dos ruídos estranhos.

A passividade de Irene e de seu irmão é confirmada nas palavras deste como personagem-narrador, que deixa clara sua atuação relegada a um plano secundário: “Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho importância” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 10). Quanto a Irene, sua posição passiva é maior ao se submeter sem questionamento às decisões e ações do irmão, pois é ele que progressivamente vai fechando as portas da casa e abandonando-a aos sons estranhos. No momento final da narrativa, a submissão de Irene é ainda mais evidente “Ficamos ouvindo os ruídos, percebendo claramente que eram deste lado da porta de carvalho [...] Apertei os braços de Irene e puxei-a correndo até a porta dupla, sem olhar para trás.” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 15-16).

Apontamos que Irene e seu irmão reagem com naturalidade diante do sobrenatural anunciado pelos ruídos estranhos. O personagem-narrador, irmão de Irene, conta-nos: “O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo sobre o tapete ou um sussurro abafado de conversa [...] Então me joguei contra a porta antes que fosse tarde demais [...]” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 12). Observamos que a única reação dos irmãos deriva do medo dos ruídos, concretizado precisamente em sua inação ao deixarem que a casa seja tomada pelos sons que os atormentam. Desse modo, os personagens sem opor resistência, abandonam a casa, entregando-a ao evento sobrenatural, assumido o fato de modo tão cotidiano, como se fosse

corriqueiro fugir de qualquer lugar por causa de ruídos, principalmente de sua própria casa. Assim, o relato provoca no leitor a incerteza diante do seu exame intelectual, que busca explicações racionais para o evento fantástico, segundo a ideia que Bessière desenvolve em seus estudos.

Porém, devemos esclarecer que é construída na narrativa uma atmosfera perturbadora de solidão, silêncio e medo na rotina dos irmãos e no ambiente da casa, evidente na seguinte descrição do personagem-narrador:

A porta de carvalho, acho que já disse, era maciça. Na cozinha e no banheiro, adjacentes à parte tomada, passávamos a falar em voz mais alta ou então Irene cantava canções de ninar. Numa cozinha há barulho de louça e de vidros suficiente para impedir que outros sons irrompam nela. Pouquíssimas vezes permitíamos que houvesse silêncio, mas quando voltávamos para os quartos e para a sala, a casa ficava calada e a meia-luz e até pisávamos mais leve para não incomodar (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 15).

Nesta atmosfera perturbadora de “Casa tomada”, que intensifica o desfecho do relato, fica demonstrado o conceito de Bessière, *a forma do caso*, ou seja, a lógica narrativa que gira em torno do acontecimento fantástico em detrimento da atuação das personagens.

Para nossa abordagem do fantástico, a ênfase no acontecimento tira o foco da ideia de incerteza/ambiguidade apresentada por Todorov, pois nessa realidade da qual participam Irene e o narrador a hesitação não existe, eles consideram que os ruídos e a tomada da casa são elementos de sua realidade e vivem esse evento insólito intensamente, colocando todo o movimento de suas vidas subordinado a isso.

#### 2.4 O FANTÁSTICO EM “A NOITE DE BARRIGA PARA CIMA”, DE JULIO CORTÁZAR

Nesta seção, aprofundamos a abordagem dos conceitos de Bessière, com ênfase para as noções de *a forma mista do caso e da adivinha*. Consideramos essas categorias para a abordagem do fantástico no conto “A noite de barriga para cima”, de Cortázar (1956/2016b), publicado em *Final do jogo*, em 1956.

Para Bessière, *a forma mista do caso e da adivinha* na narração sempre ambígua do fantástico evoca no leitor o dever inevitável de *decidir* entre possíveis soluções e a necessidade de *decifrar* o problema proposto que desafia sua racionalidade. Segundo a pesquisadora, “o acontecimento fantástico impõe uma decisão, mas não carrega em si mesmo o meio de decisão, pois permanece inqualificável” (BESSIÈRE, 1974/2009, p. 10-18), o que significa que a narrativa fantástica aponta para a *impossibilidade da solução*, o que resulta da demonstração de

todas as soluções possíveis e, ao mesmo tempo, da solução livremente escolhida. Estamos, portanto, diante, da abertura de sentidos proposta pelo discurso fantástico.

Entendemos na teoria da pesquisadora francesa que o fantástico nos impõe a resolução de um problema apresentado como objeto de decifração, denominado por Bessière de o tema da *adivinha*, caracterizando o fantástico como inseparável da mensagem cifrada: “[...] a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima da resolução por meio de uma resposta” (BESSIÈRE, 1974/2009, p. 12-13).

Em seu livro *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, a pesquisadora Ana Luiza Camarani expõe que Bessière considera a interpenetração de dois universos o elemento principal no conto “A noite de barriga para cima”, por meio da duplicação da personagem na dissolução do tempo-espaço entre o hospital moderno e a América pré-hispânica, dois universos narrativos justapostos que mantêm sua coerência, caracterizando, desse modo, uma convergência entre o real e o irreal, pois no relato não identificamos qual desses universos é a realidade (BESSIÈRE, 1974 *apud* CAMARANI, 2014).

Apontamos que na interpenetração destes dois universos, a vigília e o sonho, apresenta-se como um mundo perturbador e ambíguo, que busca aprisionar o leitor numa atmosfera emocional, o que demonstra uma das características do fantástico do século XX descrito por Bessière.

Consideramos que a *incerteza* entre ser o sonhador ou o sonhado é perceptível no homem que sofre um acidente de motocicleta e é internado num hospital, constituindo assim *a forma do caso*. O evento fantástico ocorre em detrimento do agir dessa personagem, que não reage ao que lhe acontece e se submete à ação do sobrenatural, sonhando e sendo sonhado pelo perseguidor dos astecas. Observamos neste fato do relato a *conformação da realidade pela lógica do fantástico*, que pela atitude natural da personagem, embora perturbado pelo seu pesadelo, aceita passivamente o que lhe acontece, na convergência do real e do irreal.

Entendemos que o medo, o desconhecido, o inconsciente, a ambiguidade, as incertezas calculadas presentes no fantástico contemporâneo, segundo os estudos da pesquisadora francesa, fazem parte da narrativa deste conto de Cortázar. Essas características são perceptíveis no gosto de sal e sangue que o acidentado sentia, nas dores em seu joelho e em seu braço ao voltar de seu desmaio e enquanto o levavam *de barriga para cima*, na penumbra da pequena farmácia, mas, principalmente, no sangue que pingava em seu rosto, pois o sangue, enquanto

percorre quente o nosso corpo, carrega em si a vida, porém em sua ausência ou paralisia, traz consigo a morte.

No conto, a morte é anunciada na “chapa ainda úmida em cima do peito como uma lápide negra” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 193), enquanto passava à sala de operações, sempre passivo e sem reação. Tal contexto é potencializado pela aparente alternância entre a realidade e o sonho, materializada entre o cheiro do hospital e o cheiro do pântano – “os lodaçais de onde ninguém voltava” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 194) –, o movimento de quem foge dos astecas e a imobilidade de quem está no meio de uma cirurgia. Apontamos neste momento, a demonstração da tensão paradoxal do relato fantástico sempre duplo, operando em uma realidade aberta, em mundos conectados por sentidos que se conectam.

“O que mais o torturava era o cheiro” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 194) conta-nos o narrador-testemunha do sonhador e do sonhado. O cheiro de guerra ou talvez o cheiro do hospital, a noite sem estrelas, o medo constante em seus sonhos e o cheiro, novamente o cheiro, agora adocicado de incenso, e sua intenção de chegar ao coração da selva. Atmosfera de pesadelo que se mistura à experiência do ferido na sala de operações do hospital, na demonstração da *comunicação entre dois mundos*, tema que Bessiére trata como peculiar ao fantástico do século XX e que, neste momento da narrativa, apenas está em fase introdutória, preparando o leitor para o ápice da irrupção do fantástico cortazariano.

A *falsidade coerente* do fantástico em “A noite de barriga para cima”, que em sua própria impossibilidade nos apresenta possibilidades imaginárias, leva-nos à interpenetração desses dois universos apresentados de forma coerente na realidade textual. Desse modo, a personagem aparentemente vivencia em seu sonho o que lhe era impossível numa cama de hospital, fugir correndo em plena escuridão e silêncio. Entre a *realidade* que o faz abandonar-se feliz ao sono e a confusão do *sonho* no homem perseguido pelos astecas, ele sente, juntamente com suas dores no torso e nas pernas: “um atrair para si todas as sensações por um instante embotadas ou confundidas” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 196).

Dessa forma, este relato nos impõe *decidir* dentre as possibilidades imaginárias que nos apresenta: a agonia do homem ferido no moderno hospital ou o homem perseguido pelos astecas na América pré-hispânica. Tais alternativas se entrecruzam na interpenetração da vigília e do sonho da personagem, ultrapassando os limites da racionalidade no exame intelectual deste fato narrativo, pois as duas realidades ficcionais são possíveis, o que demonstra a *falsidade coerente* do fantástico, ou seja, possível em sua própria impossibilidade. O fantástico, portanto, trata-se de um modo narrativo em que a abertura de sentidos se dá como elemento próprio de seu funcionamento.

Entre a condição febril do homem na cama de hospital e a sua volta do sonho – agora com sensações de alívio, como quem volta de um pesadelo, pois “Tudo era agradável e seguro, sem aquela perseguição, sem ...” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 198) –, encontramos na união que o relato fantástico realiza, unindo a incerteza à convicção de que um saber é possível, porém *a forma do caso*, o acontecimento fantástico existe por causa dessa incapacidade da personagem de resolver *a adivinha*. É essa incapacidade de resolver o problema, que o homem na cama de hospital revela, no relato do narrador:

Tentava fixar o momento do acidente e sentiu raiva quando constatou que ali havia um buraco, um vazio que não conseguia preencher. Entre a batida e o momento em que o levantaram do chão, um desmaio ou algo assim não o deixava ver nada. E ao mesmo tempo tinha a sensação de que esse vazio, esse nada, havia durado uma eternidade (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 198).

Desse modo, a personagem, em sua impossibilidade de resolver o enigma entre sua experiência no hospital moderno e seu sonho no sacrifício asteca, sente que “a vigília o protegia, que ia amanhecer logo, e com o bom sono profundo que se tem a essa hora, sem imagens, sem nada... Lutava para manter os olhos abertos, mas a modorra era mais forte que ele” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 201). Nesta interpenetração de duas realidades ficcionais, percebemos com maior força a fatalidade materializada na perturbadora inversão real/irreal no mundo textual:

Com uma última esperança apertou as pálpebras, gemendo para acordar. Durante um segundo pensou que ia conseguir, porque estava imóvel na cama outra vez, a salvo do sacolejo de cabeça para baixo. Mas havia cheiro de morte, e quando abriu os olhos viu a figura ensanguentada do sacrificador que se aproximava com a faca de pedra na mão. Conseguiu fechar os olhos, mas agora sabia que não ia acordar, que estava acordado [...]. (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 202).

Na figura do sonhador e do sonhado em “A noite de barriga para cima”, o narrador confirma essa inversão real/irreal no relato:

[...] o sonho maravilhoso tinha sido outro, absurdo como todos os sonhos; um sonho no qual andara por estranhas avenidas de uma cidade assombrosa, com luzes verdes e vermelhas que ardiam sem chama nem fumaça, com um enorme inseto de metal que zumbia debaixo das suas pernas. (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 202-203).

Consideramos que as últimas afirmações na narrativa demonstram a imposição de *decidir* por uma das possíveis soluções da *forma da adivinha* do fantástico: “Na mentira infinita desse sonho também o tinham levantado do chão, alguém também se aproximara dele com uma

faca na mão, ele deitado de barriga para cima, ele de barriga para cima e olhos fechados entre as fogueiras.” (CORTÁZAR, 1956/2016b, p. 203). Percebemos a inversão fantástica no salto do sonho à vigília na decisão que o sonhado assume pelo sonhador; o homem perseguido dos astecas pelo homem ferido no hospital moderno. Dessa forma, no mundo textual o sonho passa a ser realidade numa fatalidade perturbadora, pois isto implica a morte dos dois homens, que afinal são apenas um.

Sendo assim, na demonstração da *decifração* do enigma proposto pelo fantástico, que Bessière (1974/2009) denomina *a forma do caso e da adivinha*, no duplo dever de decidir e decifrar dentre as possibilidades imaginárias, entendemos que “A noite de barriga para cima”, ao expor a interpenetração desses dois universos, propõe uma analogia implícita: a *faca na mão* a qual se refere o perseguido dos astecas, objeto que pode ser relacionado ao instrumento cirúrgico do médico. Da mesma forma, a repetição da expressão *ele deitado de barriga para cima*, por duas vezes, aponta para os dois homens, o sonhador e o sonhado, que afinal são o mesmo homem. Temos dois relatos em um. Duas vezes, dois mundos culturais se interrelacionando no modo como um homem vive as suas duas realidades simultaneamente.

Consideramos que este relato demonstra a transgressão do universo do hospital moderno, pois o conto associa a cirurgia numa sala de operações com o sacrifício num altar asteca, tendo o cirurgião e o agente do sacrifício com a faca na mão como uma figura de duplicidade, como se os dois ofícios indicassem a mesma finalidade: a morte e o derramamento de sangue, numa provocação do medo e da angústia, que a experiência num centro cirúrgico tem o potencial de despertar no paciente. Nesse sentido, os limites da racionalidade já são ultrapassados, uma vez que se instala a irracionalidade ao atribuir o mesmo fim às duas atividades.

Outras analogias e duplicidades em “A noite de barriga para cima” confirmam a transgressão da realidade (textual e extratextual) proposta pelo fantástico, como, por exemplo, o frio da mesa de cirurgia e o gelado da pedra do altar do sacrifício; a nudez em relação à camisa cinza e dura no hospital e a nudez em relação à tanga cerimonial no altar; o cheiro do hospital e o cheiro de guerra. Tais duplicidades nos demonstram a finalidade do fantástico em sua transgressão da realidade segundo a conhecemos, com o intuito de evidenciar o lado frio e perturbador num centro cirúrgico ao duplicá-lo num altar de sacrifício. Percebemos, portanto, o relato sempre duplo do fantástico, o que demonstra a teoria de Bessière (1974/2009) e sua aplicabilidade na análise do conto “A noite de barriga para cima”, que conforma a criação literária de Cortázar.

Como resultado do nosso estudo e reflexão nas teorias do fantástico abordadas neste capítulo, consideramos que as categorias desenvolvidas por Todorov não são aplicáveis ao diálogo proposto para as aproximações do discurso fantástico em Cortázar à polifonia de Bakhtin. Contudo, esclarecemos que o texto de Todorov é útil para melhor entendimento da realização do fantástico e suas mudanças entre os séculos XIX e XX. Destacamos também que o estudo da teoria de Todorov nos permitiu abordar as pesquisas de Bessière, que são aplicáveis aos objetivos dessa pesquisa.

### 3 A POLIFONIA E O FANTÁSTICO: CONFLUÊNCIAS E POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES

A percepção da dinâmica do fantástico como um modo que opera a abertura das narrativas para múltiplas vozes e para a inconclusibilidade do desfecho nos levou a propor a sua aproximação com a polifonia, no sentido em que ela é proposta por Mikhail Bakhtin. Para o teórico russo, a polifonia é dada como uma visão de linguagem e representação artística. Bakhtin afirma a polifonia como a dinâmica plurivocal da linguagem, ou seja, qualquer contexto comunicativo se realiza pela simultaneidade de vozes em atuação. O caráter interativo e discursivo da linguagem é nominado por Bakhtin como polifonia. No que pese a simplificação desta nossa explicação preliminar, é importante que se destaque o caráter aberto e em permanente potência de resposta previsto por Bakhtin na dinâmica polifônica da linguagem. Se transpomos essa concepção para a criação artística, com ênfase para a narrativa, temos que a plurivocalidade opera uma abertura do enredo narrativo, dando espaço sempre para a iminência de uma “outra voz”, que virá em resposta, acordo ou desacordo, ao que se estabelece como posicionamento do narrador, da personagem ou do leitor em relação à ação ou aos eventos narrados. Esta premissa fundamental para o entendimento da polifonia nos autoriza a aproximá-la do modo fantástico nas narrativas de Julio Cortázar, configurando nosso objetivo principal neste trabalho.

Neste capítulo, apresentamos a polifonia, segundo os estudos desenvolvidos por Bakhtin (1929/2018) em *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicado por primeira vez em 1929 e reeditado em 1963, em diálogo com o fantástico em Cortázar, com o intuito de apontar a aproximação entre as duas categorias teóricas para a abordagem da linguagem artística.

Para Bakhtin (1929/2018, p. 39-41), a criação da autêntica polifonia, até onde seus estudos alcançaram, só pode ser atribuída a Dostoiévski, e por esse motivo, ao analisarmos outros autores, propomos o exercício reflexivo e teórico de incluir na categoria da polifonia modos de composição e produções narrativas sem, com isso, colocar em questão a originalidade apontada por Bakhtin em Dostoiévski. Em seus estudos sobre a polifonia em Dostoiévski (2019, 2012), em *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázov*, por exemplo, o teórico russo defende que a multiplicidade de vozes plenevalentes<sup>23</sup> deve ser estudada nos limites de uma determinada obra, como condição para análise dos princípios polifônicos, que devem se aplicar na

---

<sup>23</sup>Entendemos na proposta da polifonia de Bakhtin (2018), que plenevalentes são as vozes que possuem valor pleno, ou seja, que dialogam em condições de igualdade entre si, sem que uma apague a outra.



construção do todo. Consideramos, com isso, que Bakhtin vincula a prática criativa do discurso polifônico a uma concepção dialógica da linguagem.

Portanto, nos propomos a analisar os contos fantásticos de Cortázar nos limites da individualidade de cada obra, e segundo a proposta de Bakhtin, levaremos em consideração os elementos da polifonia que sejam pertinentes a cada narrativa fantástica. Afirmamos também que não é nossa pretensão caracterizar Cortázar como um autor polifônico, e sim demonstrar que os princípios da polifonia podem ser aproximados e articulados com a sua produção fantástica.

### 3.1 DA ABERTURA DE SENTIDOS À POLIFONIA

Para a aproximação que pretendemos entre discurso fantástico e polifonia, nos interessa aqui a discussão entre o posicionamento de Bessière (1974/2009) sobre a realização do fantástico como modo narrativo e o discurso polifônico desenvolvido por Bakhtin (1929/2018). Para melhor demonstrar a aproximação proposta entre as duas perspectivas teóricas, mais adiante abordamos o conto “Longínqua”, publicado em 1951, na coletânea *Bestiário*, de Cortázar (1951/2016a), com apontamentos sobre o modo fantástico e o funcionamento da polifonia.

Retomamos a concepção de Bessière (1974/2009, p. 2-4), que caracteriza o relato fantástico a partir de sua lógica narrativa como uma construção dialética, na qual se coloca em conflito a realidade e a desrealização, desse modo essas tendências opostas que se movimentam ao exame intelectual do leitor instalam a *desrazão* diante da oposição ordem/desordem, ultrapassando assim os limites do racional ao problematizar a realidade.

Pela perspectiva de Bakhtin (1929/2018), a chave artística dos romances de Dostoiévski é a polifonia, que significa a igualdade de valor – ético – de cada uma das vozes no jogo de multiplicidade de evocações simultâneas no jogo expressivo da linguagem. Nesta multiplicidade de vozes, cada ideia é inseparável da voz humana materializada, o que nos conduz a interações dialógicas, nas quais tudo se realiza de maneira a compor o drama dialógico permanente no qual ninguém tem a última palavra, pois o autor recria suas personagens por meio de diálogo permanente, no qual cada enunciado pode ser respondido *ad infinitum*, sem que se reduza o sentido do narrado às relações de tese, antítese e síntese, já que a síntese não cabe a nenhum como fala final.

Já no debate sobre o funcionamento do discurso fantástico, temos que a oposição realidade/desrealização, ordem/desordem, racional/irracional proposta neste modo narrativo é

um conflito aberto, sobre o qual não se fechou questão. Neste sentido entendemos que é possível a análise do fantástico em Cortázar pela perspectiva polifônica, pois esta considera a simultaneidade de vozes em pé de igualdade de modo que não haverá o fechamento de um único sentido, seja racional ou irracional, realista ou irrealista para qualquer evento narrado. Nesta direção, Cortázar afirma que no fantástico “A ordem será sempre aberta, não se tenderá jamais a uma conclusão porque nada conclui nem nada começa num sistema do qual somente se possuem coordenadas imediatas” (2008, p. 177).

Esse sistema do fantástico realizado por Cortázar se aproxima ao dom artístico de Dostoiévski de ver tudo em *coexistência e interação*, o que segundo Bakhtin (1929/2018, p. 34), lhe permitia a percepção ótica de, em um dado momento, ver coisas múltiplas onde outros viam coisas únicas e semelhantes, de forma perspicaz. Desse modo, onde outros viam uma só ideia, Dostoiévski sondava e encontrava duas ideias, um desdobramento, onde outros viam uma qualidade, ele descobria outra qualidade oposta, em cada voz ele ouvia duas vozes opostas em discussão, gestos que lhe revelavam segurança e insegurança ao mesmo tempo, expressões que lhe permitiam captar sua expressão oposta, percebia a profunda *ambivalência e plurivalência de cada fenômeno*.

A agudeza ótica de Dostoiévski é próxima da visão de Cortázar na sua percepção da realidade, que representa artisticamente em seus contos fantásticos. Por um lado, o romancista russo vê na realidade duas ideias ou vozes opostas, gestos e expressões ambíguas, num determinado corte temporal; por outro lado, Cortázar concebe o fantástico e o cotidiano como partes de uma mesma ideia, isto é, onde outros veem uma só voz, o contista argentino consegue perspicazmente visualizar duas vozes ou múltiplas vozes, gestos, expressões, ideias.

Revisemos a concepção do fantástico em Cortázar (2014a, p. 43-44), para quem “o fantástico é a indicação súbita de que, à margem de leis aristotélicas e de nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir”. Desse modo, Cortázar se aproxima de Dostoiévski, pois consegue perceber numa só realidade, o excepcional e o cotidiano num determinado momento, tempo em que acontece, pela via intuitiva e não pela via racional, o evento fantástico irrepitível e único, isto é, a profunda *ambivalência e plurivalência de cada fenômeno*.

As contradições e desdobramentos dessas oposições em Dostoiévski não se tornaram dialéticas, pois se desenvolveram num “plano como contíguos e contrários, consonantes, mas imiscíveis ou como irremediavelmente contrários, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas” (BAKHTIN, 1929/2018, p. 34). Desse

modo, se caracteriza *o impasse que essa oposição dialógica* provoca e que é possível aproximá-lo da concepção de fantástico em Cortázar, pois este não pretende provar alguma verdade, apenas designá-la no contexto de sua improbabilidade, assim aponta para a *impossibilidade da solução*, dentre suas possíveis soluções.

É pertinente destacarmos que a *impossibilidade de solução* da narrativa fantástica se relaciona com a igualdade na multiplicidade de vozes ou ideias opostas das personagens, segundo a polifonia propõe, pois, na visão de Bakhtin (1929/2018, p. 5), essas vozes são precisamente *a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos* combinadas numa unidade de acontecimento, mas que mantem sua imiscibilidade. Isso significa que no plano artístico de Dostoiévski, o autor não impõe sua ideologia a suas personagens principais, pois são consideradas como a *consciência dada do outro*, portanto, são seres e não objetos manipuláveis ao serviço da vontade autoritária de seu autor, isto é, a voz da personagem sobre si mesma e o mundo é *tão plena como a palavra comum do autor*, não se subordina a ele e nem é seu intérprete, por isso é independente e imiscível, inclusive das vozes e consciências dos outros personagens, segundo nos explica o teórico russo.

Portanto, nessa *independência e imiscibilidade*<sup>24</sup> da consciência das personagens em relação à consciência de seu autor nasce a interação dialógica das ideias opostas que provoca o impasse pelo próprio diálogo, assim, esse princípio polifônico se relaciona com a inconclusividade e inacabamento do sentido da narrativa fantástica, e, desse modo, se apresenta a *impossibilidade de solução*, pois é impossível um único sentido que resolva o enigma proposto pelo enredo.

### 3.2 “LONGÍNQUA” OU OS DOIS LADOS DA PONTE

A partir daqui analisamos o conto “Longínqua”, de Cortázar (1951/2016a), com o intuito de demonstrar a aproximação entre o modo de realização do fantástico na produção do contista argentino e a polifonia proposta por Bakhtin (1929/2018) como visão de linguagem e representação artístico-literária.

O conto “Longínqua” possibilita a demonstração do princípio de *independência e imiscibilidade* da consciência da personagem como um dos elementos da polifonia, na

---

<sup>24</sup> O princípio polifônico *independência e imiscibilidade*, nos estudos de Bakhtin (1929/2018), refere-se ao modo de criação da personagem, ou seja, o autor-artista cria sua personagem concedendo-lhe liberdade, por meio do diálogo, assim não se confunde com a identidade de seu autor.

representação artística de Alina Reyes, uma mulher de vinte e sete anos, que nos conta seus pensamentos a partir de sua consciência, registrados em seu diário entre o 12 de janeiro e o 7 de fevereiro, data em que o encerra por ocasião de seu casamento.

É possível afirmar que Alina Reyes é independente e imiscível da *consciência outra* de seu autor, pois ela, personagem-narradora deste relato fantástico, é recriada no texto por meio do diálogo, por meio de sua própria palavra, por meio do que ela mesma diz, pensa e sente de si própria, de seu mundo e das outras consciências que se relacionam com ela. Sabemos, é claro, que Cortázar-autor<sup>25</sup> está presente no plano artístico do conto, porém a voz de sua consciência não se impõe à consciência de Alina Reyes, desse modo, deixa a sua personagem livre para se formar a si mesma, sem se misturar nem se tornar objeto dele. Aplica-se o princípio da *liberdade e independência* das personagens “em relação às definições comuns exteriorizantes e conclusivas do autor”, uma das características da polifonia (BAKHTIN, 1929/2018, p. 12).

Isso acontece pela própria fala da personagem, que se descreve cansada de superficialidades como pulseiras, gandaias, *pink champagne* e outras coisas, assim, nos informa sobre seu mundo, sua posição nele e a influência que este tem sobre sua consciência, pois Alina nos diz que os outros são felizes, não ela: “[...] eu apago as luzes e as mãos, aos gritos vou me despindo do diurno e movediço, quero dormir e sou um horrível sino ressoando, uma onda, a corrente que Rex arrasta a noite inteira pela cerca viva” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 31). Portanto, não é o autor que a conclui, ela mesma se descreve e revela a partir de sua própria consciência, que permanece aberta, sem a conclusibilidade que se esperaria em uma narrativa na qual o autor atuasse sobre a personagem para finalizá-la.

Entendemos que Cortázar-autor, pela criação das falas de Alina Reyes, é um organizador da palavra de sua personagem, a recria em relação a seu plano artístico ao apresentar-nos seu conflito na voz da consciência da própria Alina, sem interferir nela de forma arbitrária, permitindo, inclusive, que se contradiga em seu dizer e em seus atos, que se mostre inacabada e inconclusa em suas ideias.

Observamos, por exemplo, que a personagem se define por meio do jogo de palavras, a anagrama “Alina Reyes, *es la reina* y [...] Porque es la reina y [...], é a rainha e [...]”, e, imediatamente nos apresenta o conflito de sua consciência, a oposição dialógica que leva ao

---

<sup>25</sup>Nos referimos ao autor-artista, elemento da obra, de modo semelhante ao que Bakhtin (2018) executa em sua tese do romance polifônico, ao referir-se ao romancista russo, ora como Dostoiévski (autor-homem), ora como Dostoiévski-autor, segundo o contexto. A partir daqui utilizamos essa terminologia para distinguir Cortázar (autor-homem) do Cortázar-autor presente no plano criador da narrativa.

impasse e se intensifica com a irrupção do fantástico no final deste conto, porém, estamos ainda no início:

Não, é horrível. Horrível porque abre o caminho para esta que não é a rainha, e que de noite odeio outra vez. Essa que é Alina Reyes mas não a rainha do anagrama; que pode ser qualquer coisa, mendiga em Budapeste, mulher da vida em Jujuy ou empregada doméstica em Quetzaltenango, qualquer lugar distante e não rainha. Mas sim Alina Reyes e por isso esta noite aconteceu outra vez, senti-la e o ódio (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 32, grifo do autor).

A liberdade da consciência de Alina em relação à consciência de Cortázar-autor é visível na revelação de quem ela é, em suas próprias palavras, ela é a rainha, porém em seu conflito interior, possui três caminhos, já que pode ser ou deseja ser qualquer coisa: a mendiga em Budapeste, ou a mulher da vida em Jujuy, ou a empregada doméstica em Quetzaltenango.

Estamos diante do *impasse dialógico* proposto pelo fantástico de Cortázar-autor e característico da multiplicidade de vozes polifônicas na consciência da personagem. Entendemos que esta característica nos aponta para o princípio *personalista* da polifonia em Dostoiévski, na maneira como o tomamos em comparação/diálogo com a produção de Cortázar. Segundo Bakhtin (1929/2018), o princípio *personalista* busca a representação artística da *voz viva do homem integral* por meio das ideias, das palavras, da linguagem, vinculadas à existência da dialética e antinomia na obra literária, ou seja, ligadas ao conflito interior que apontamos na personagem Alina Reyes. Ou seja, a persona de Alina se vê atravessada por uma série de ideias, palavras, linguagens não representativas da sua vida de mulher rica em Buenos Aires. As ideias, palavras e linguagens das “outras” que a habitam a tornam polifônica e fantástica, a um só tempo. Na construção fantástica de Cortázar essa mulher múltipla se dividirá em duas em uma ponte da cidade de Budapeste, mas ela já é múltipla antes desta divisão, visto que as outras falam através dela todo o tempo, mesmo antes do casamento.

Segundo Bakhtin (1929/2018, p. 8-17), Dostoiévski interpreta e adota todo pensamento como posição do homem (só ser humano), isto é, a dialética e a antinomia existem no pensamento de suas personagens, porém permanecem no limite de suas consciências e não orientam as interações entre elas. Assim, por meio dessa *consciência concreta materializada* – a de Alina como personagem em análise, por exemplo –, o autor procura representar a *voz viva do homem integral* em sua incorporação à unidade do acontecimento literário, no qual “cada opinião se torna de fato um ser vivo e inseparável da voz humana materializada”.

Neste conto, a escolha será de Alina entre os três caminhos delimitados em sua consciência pelo seu pensamento, demonstrando sua posição enquanto ser humano, porém é

oportuno examinar se poderia uma rainha desejar a degradação em sua consciência e na realidade do texto, ao cogitar a possibilidade de ser mendiga, prostituta ou servente; estariam elas tão distantes da personagem se percebemos que são concebidas em sua própria consciência? Eis o ser humano em conflito, *a voz viva do homem integral*, em seu próprio impasse dialógico, independente e imiscível em relação à consciência de seu autor. O debate das vozes das diferentes mulheres é o que consiste na identidade polifônica de Alina Reyes.

Desse modo, a consciência de Alina, constrói a possibilidade da existência mendiga em Budapeste, a sente em seu pensamento, em sua própria consciência, a deseja e a procura: “É como fazer curativos num soldado que ainda não foi ferido e sentir uma coisa grata [...]” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 33). Entretanto, o impasse dialógico na consciência de Alina a faz odiar e amar a mendiga, que imagina ser e não ser ela ao mesmo tempo: “Às vezes é ternura, uma súbita e necessária ternura em relação àquela que não é rainha e anda por aí” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 35).

Alina pensava e imaginava num jogo interior outro tempo e espaço em sua consciência, via a praça e a ponte, pois em sua solidão se busca a si mesma, a distante, no recorrente tema do duplo, que o fantástico de Cortázar-autor nos apresenta neste conto, ao transferir pelo diálogo as falas de sua personagem, essa *consciência dada do outro*, imiscível e independente da consciência de seu autor, pois as palavras são dela, sem interferência nem julgamento da consciência de Cortázar-autor: “É mais fácil sair a procura dessa ponte, sair à minha procura e me encontrar como agora, porque já andei metade da ponte entre gritos e aplausos [...]” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 38).

Neste momento, entendemos que é necessário esclarecer que para Bakhtin (1929/2018) a origem do diálogo polifônico entre o autor como organizador das falas de sua personagem e a própria personagem acontece no ato da criação dela na consciência de seu criador. Desse modo, segundo nos explica o filósofo russo, o autor-artista concebe sua personagem em seu interior, ou seja, em sua consciência, e após caracterizá-la passa a ser a *consciência dada do outro*, o que significa uma consciência colocada ao seu lado, e por isso dialoga com ela em condições de igualdade como independente, livre e imiscível da consciência de seu autor-artista.

Até aqui demonstramos a funcionalidade do princípio de *independência e imiscibilidade* e do princípio *personalista* da consciência da personagem na figura de Alina Reyes, em relação à consciência de seu autor, na figura de Cortázar-autor, no conto fantástico “Longínqua”, e até o momento em que Alina encerra seu diário no dia 7 de fevereiro temos a percepção de que estamos diante de uma narrativa realista, a qual nos possibilita, por meio da

irrupção do fantástico, demonstrar o princípio polifônico da *não redução psíquica da personagem* ao revelar-se como a consciência do outro.

Para Bakhtin (1929/2018, p. 12), esse princípio caracteriza a originalidade de Dostoiévski, ao representar a individualidade de sua personagem “em termos objetivo-artístico e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetivada”, isto é, sem tornar o mundo psíquico da personagem, objeto manipulável ao serviço da ideologia do autor.

Esse princípio é aplicável à necessidade de transferência do diálogo que a consciência de Cortázar-autor manteve com a consciência de Alina, a um narrador em terceira pessoa, no momento da irrupção do fantástico, com a finalidade de naturalizá-lo na realidade da sua personagem, segundo a ideia do próprio autor: “[...] em minhas narrativas o fantástico desgarrase do ‘real’ ou insere-se nele, e esse brusco e quase sempre inesperado desajuste entre um satisfatório horizonte razoável e a irrupção do insólito é o que lhe dá eficácia como matéria literária” (CORTÁZAR, 2008, p. 170).

Essa mudança para uma *outra consciência* na interação dialógica do autor, a consciência do narrador em terceira pessoa, acontece também pela necessidade de verossimilhança do fantástico na realidade do conto, pois segundo Bessière (1974/2009, p. 3-4), é pela justaposição de verossimilhanças contrárias que se quebra o racional em favor da irrupção do irracional na construção do fantástico.

Observamos que o relato de Alina Reyes é verossímil nos limites de um diário, no qual se registram precisamente pensamentos, sentimentos e emoções ao modo de confissões, como a personagem o faz, porém seria inverossímil ao relato fantástico se a própria Alina narrasse a fusão/transposição que acontece entre a rainha e a mendiga na ponte de Budapeste, e dessa forma se reduziria, enquanto representação artística de sua consciência, a objeto psíquico de seu autor, pois o acontecimento irracional poderia explicar-se pelo sofrimento de alguma patologia psíquica.

É bom lembrar que se cumpre o princípio *personalista* da polifonia em Alina Reyes, na delimitação de seus pensamentos dialéticos (rainha/mendiga) à sua própria consciência, portanto, não observamos a interação de suas ideias e imaginações durante seu jogo de anagrama com as outras consciências do relato, sendo esse, outro dos possíveis motivos para o aparecimento de um narrador em terceira pessoa, de modo a tornar verossímil a irrupção do fantástico, pois é necessário uma testemunha alheia à consciência de Alina, inexistente até esse momento do relato.



Desse modo, para favorecer a justaposição de verossimilhanças contrárias é preciso que essa testemunha narre o acontecimento fantástico em oposição aos fatos racionais do diário de Alina. Assim, Cortázar-autor dialoga com seu narrador em terceira pessoa, depois que Alina encerra seu diário, entretanto, consideramos que esta estratégia coloca seu narrador numa posição monológica em relação à personagem.

Em “Longínqua”, a posição monológica desse narrador em terceira pessoa, que Cortázar-autor insere no momento final da narrativa, é contrária à interação dialógica que caracteriza a polifonia. Portanto, apontamos que neste conto fantástico e em Cortázar enquanto autor se demonstra a ideia de Bakhtin (1929/2018, p. 39-41) quanto a possibilidade de analisar em outros autores, apenas elementos polifônicos e não a construção do todo polifônico, que seria, segundo o filósofo russo, exclusivo aos romances de Dostoiévski.

Essa posição monológica significa, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 18-19), a consciência do autor que assume de forma objetificada às *outras consciências* de suas personagens, isto é, a consciência da personagem se torna objeto da consciência de seu autor, e, em consequência, quebra-se a interação dialógica, pois aparece uma *terceira consciência monologicamente abrangente*, o que significa a ótica de um *terceiro indiferente*.

A relação monológica se desenvolve pelo princípio de *exotopia*, conceito criado por Bakhtin (1920/2011) em seu estudo sobre a relação do autor e a personagem na atividade estética. É desta posição inicial, que posteriormente desenvolverá sua tese do romance polifônico em Dostoiévski como essencialmente dialógico.

A objetificação da consciência da personagem se explica pelo princípio de *exotopia*, como a posição de distância do autor em relação a sua personagem, distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que lhe permite abarcar o todo da vida da personagem, desse modo, a completa e lhe dá acabamento estético com o *excedente de visão* que seu distanciamento lhe propicia, pois esse excedente é constituído pelos *elementos transgredientes*<sup>26</sup> e inacessíveis à personagem e que, portanto, são plenamente conhecidos pelo autor: sua imagem externa (sua postura corporal, suas expressões faciais), o fundo que está por trás dela como o céu azul que destaca sua figura, os acontecimentos de sua vida como seu nascimento, seu futuro, sua morte. Em consequência, a consciência do autor abrange a consciência e o mundo da personagem, ao apropriar-se de seus sentimentos e seus desejos para concluí-la esteticamente (BAKHTIN, 1920/2011, p. 11-24).

---

<sup>26</sup>Entendemos que o conceito de *elementos transgredientes* se refere aos componentes externos à consciência da personagem, isto é, o que não pode ver nem perceber de si mesmo e que o outro (o autor-criador) pode ver desde sua posição *exotópica* (BAKHTIN, 2011).



Cortázar-autor, no conto “Longínqua”, na figura de seu narrador em terceira pessoa, que cumpre a função dessa *terceira consciência monologicamente abrangente*, usa sua posição *exotópica* em relação a Alina Reyes e com seu *excedente de visão* narra a irrupção do fantástico na vida de sua personagem.

Decorreram dois meses desde o encerramento do diário até o 6 de abril, quando Alina e seu esposo chegam a Budapeste, informação proporcionada pelo narrador-testemunha, que desde sua posição *exotópica*, aponta dados que só seu *excedente de visão* lhe permitem obter, como o nome de casada da personagem, Alina Reyes de Aráoz, sua hospedagem no Ritz, seu futuro divórcio dois meses depois, o próprio caso fantástico da fusão/transposição da rainha/mendiga em seu segundo dia em Budapeste, descrito pelo narrador da seguinte forma:

Alina Reyes de Aráoz e seu marido chegaram a Budapeste no dia 6 de abril e se hospedaram no Ritz. Isso foi dois meses antes do divórcio. Na tarde do segundo dia Alina saiu para conhecer a cidade e o degelo. Como gostava de caminhar sozinha – era rápida e curiosa –, andou por vinte lugares procurando vagamente alguma coisa, mas sem muita decisão, deixando que o desejo escolhesse e se expressasse com arranques bruscos que a levavam de uma vitrine para outra, trocando de calçadas e de vitrines. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 41).

Esse *terceiro indiferente* dá acabamento estético a Alina, como a *outra consciência* que a abrange e a completa com os *elementos transgredientes* e inacessíveis a ela. Desse modo, nos descreve a imagem externa da personagem, na postura de seu corpo, com sua saia colando em suas coxas, a imagem externa da mendiga como “a mulher esfarrapada de cabelo preto e liso”, suas expressões “com algo de fixo e ávido na cara sinuosa”, o Danúbio, a neve e um vento baixo e difícil, descrevem o fundo que está por trás da Alina (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 41-42).

A consciência de Cortázar-autor como a consciência da consciência de sua personagem, desde sua posição monológica, na figura do seu narrador-testemunha, enforma Alina ao apagar sua voz e colocar seus sentimentos e pensamentos nessa *terceira consciência monologicamente abrangente*, desse modo, sabemos por meio do narrador, a vontade que ela teve no meio da ponte de regressar para a cidade, seus temores, seu pensamento e sua negativa ao pensar no momento do encontro com seu duplo, a mendiga:

Chegou à ponte e atravessou-a até à metade, agora andando com dificuldade porque a neve se contrapunha e chega do Danúbio um vento de baixo, difícil, que coage e fustiga. Sentia a saia colando em suas coxas (não estava bem agasalhada) e de repente uma vontade de dar meia-volta, de regressar para a cidade conhecida. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 41).

A posição monológica de Cortázar-autor se evidencia com maior clareza no momento do clímax do acontecimento fantástico ao configurar-se como o ápice do todo monológico deste momento da narrativa, que abrange a consciência e o mundo de Alina, pois na descrição do abraço, temos a sensação de que o narrador em terceira pessoa sentiu a rigidez dos corpos, o silêncio na ponte contraposto ao som do rio estilhaçado batendo nos pilares, como se estivesse no interior da rainha e da mendiga, isto significa a representação da consciência da consciência da Alina. Assim se descreve no conto, o encontro da rainha e da mendiga numa demonstração das vozes polifônicas que se entrecruzam:

No meio da ponte desolada a mulher esfarrapada de cabelo preto e liso estava esperando com algo de fixo e ávido na cara sinuosa, na dobra das mãos um pouco fechadas mas já se estendendo. Alina ficou ao seu lado repetindo, agora já sabia, gestos e distâncias como que depois de um ensaio geral. Sem temor, finalmente se libertando – pensou com um tremendo pulo de júbilo e frio –, ficou ao seu lado e também estendeu as mãos, negando-se a pensar, e a mulher da ponte se estreitou em seu peito e as duas se abraçaram rígidas e silenciosas na ponte, com o rio estilhaçado batendo nos pilares. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 41-42).

Essa representação se intensifica ao aproximar-nos do evento fantástico, na descrição da dor que Alina sentiu na voz do narrador-testemunha, nos detalhes da força do abraço que lhe cravou o fecho da bolsa entre os seios, pois estas sensações são íntimas à própria consciência, tanto da personagem como na experiência da vida, posto que é impossível que outra consciência sinta nossa dor ou a dor da Alina no contexto dessa minuciosa descrição, o que nos permite afirmar que Cortázar-autor, desde sua posição *exotópica* e no uso de seu *excedente de visão*, abrange a consciência de sua personagem, na figura de seu narrador em terceira pessoa, no momento da realização do fantástico, que assim relata:

Alina sentiu uma dor quando a força do abraço lhe cravou o fecho da bolsa entre os seios com uma laceração doce, sustentada. Apertava a mulher magérrima, sentindo-a inteira e absoluta dentro do seu abraço, com um crescer de felicidade igual a um hino, a uma revoada de pombos, ao rio cantando. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 42).

A posição monológica de Cortázar-autor se confirma com maior intensidade no tempo exato da fusão/transposição, que constitui a realização do fantástico neste conto: “Fechou os olhos na fusão total, fugindo das sensações de fora, da luz crepuscular; de repente tão cansada, mas certa de sua vitória [...]”, abriu os olhos, tinham se separado, a neve estava entrando nos seus sapatos rasgados e Alina Reyes lindíssima estava partindo (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 42). A confirmação de uma consciência abrangendo a outra consciência é possível porque um evento dessa natureza só pode ser narrado com essa precisão de detalhes de sensações,

sentimentos e pensamentos do íntimo da própria consciência, tanto da personagem na ficção, quanto na experiência da vida.

Porém, apesar da posição monológica, é admissível afirmar que o relato desse narrador-testemunha, que abrange a consciência de Alina, interage dialogicamente com a narradora-personagem no evento de seu diário, por meio do que Wolfgang Iser (1979, p. 88-91) chama de *vazios* no texto, que originam a comunicação durante a leitura e proporcionam o equilíbrio na multiplicidade de representações e projeções do leitor, ao funcionarem como articuladores do diálogo, provocando no leitor “a tomar como pensado o que não foi dito” no processo dinâmico da interação do texto com o leitor.

Desse modo, destacamos dois *vazios* no relato de Alina, que dialogam com a irrupção do fantástico apresentada pelo narrador-testemunha. São os momentos quando a personagem expõe seus pensamentos sobre aquilo que imagina e sente da mendiga e decide, em determinado instante, suspender seu relato. No final do dia 28 de janeiro: “Escrevo até aqui, sem vontade de continuar lembrando o que pensei”, e no final do seu diário, no dia 7 de fevereiro: “Como quando pensei a praça, o rio partido e os sons, e depois... Mas não escrevo isso, nunca mais vou escrever” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 39-40).

Nas omissões desses dois momentos no diário de Alina é possível inserir a realização do fantástico, como modo de preencher os *vazios* na interação dialógica entre a desrealização e a realidade textual, de um lado, e entre o texto e o leitor, de outro lado. Desse modo, a fusão/transposição do duplo rainha/mendiga se constitui a continuação do pensamento e imaginação de Alina e o preenchimento de suas omissões, apoiados naquilo que é dado no texto, isto é, a exposição daquilo que a personagem sente, imagina e pensa em seu jogo de anagrama. Em consequência, é admissível nossa afirmação da interação dialógica entre o relato fantástico desse narrador-testemunha e o relato realista do diário de Alina, fundindo-se, assim, o cotidiano e o fantástico, segundo a ideia de Cortázar da naturalização do sobrenatural na realidade textual.

Destacamos que o impasse dialógico em “Longínqua” se origina na representação artístico-literária do ser humano em angústia e solidão, que neste conto é posto em cena no tema do duplo, o que significa, segundo entendemos, a representação da *voz viva do homem integral* em seu conflito interior procurando a si mesmo no reflexo de seu oposto. Assim o demonstra o relato da personagem Alina Reyes em seu diário, no dia 20 de janeiro, no diálogo das vozes polifônicas:

Às vezes sei que ela [a mendiga] está com frio, que sofre, que apanha. Eu só posso odiá-la muito, detestar as mãos que a jogam no chão e também a ela, a ela mais porque

apanha, porque sou eu [a rainha] e apanha. [...] Que sofra, que se congele; eu aguento daqui, e acho que assim a ajudo um pouco. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 33)

Consideramos necessário esclarecer que a polifonia, segundo Bakhtin (1929/2018), propõe a multiplicidade de vozes entre as várias consciências das personagens, inclusive, entre elas e a consciência de seu autor, de forma equipolente, isto é, em pé de igualdade. Analisamos e demonstramos, até este momento, a existência da interação dialógica de Cortázar-autor e sua personagem Alina Reyes. Entretanto, se aproximamos mais o foco da nossa análise, identificamos que a interação dialógica de Alina Reyes, como consciência da personagem protagonista em relação às personagens secundárias em “Longínqua”, é quase inexistente.

Observamos no conto que Alina Reyes é acompanhada por três personagens secundárias: sua irmã Nora, sua mãe, e seu noivo Luis María. As informações que temos dessas personagens são proporcionadas por Alina, a partir de sua posição monológica em relação às *consciências outras* das personagens. A única que possui algumas falas diretas é Nora, porém sua voz não é polifônica, e nem tem o propósito da interação dialógica, só está destinada a confirmar as ideias de Alina a respeito da irmã, desse modo, a voz de Nora é apagada no conto. A mãe aparece com alguma visibilidade na noite do 28 de janeiro, por ocasião do concerto, mas sua voz é apagada para dar destaque aos pensamentos e imaginações de Alina em seu jogo de anagrama. O noivo Luis María é enformado pela voz de Alina como um peãozinho ao lado da rainha, seu cachorrinho, seu bobo. Portanto, é admissível afirmar a posição monológica de Alina em relação às *consciências outras* do relato. Destacamos o relato da personagem em seu diário:

Coitado do Luis María, que idiota casar-se comigo. Não sabe o peso que jogou em cima dos seus ombros. Ou embaixo, como diz Nora que faz posse de emancipada. [...] Vamos para lá. Ele concordou tanto que eu quase grito. Senti medo, achei que entra neste jogo com muita facilidade. E não sabe de nada, é como o peãozinho da dama que liquida a partida sem desconfiar. Peãozinho Luis María, ao lado da sua rainha. *De la reina y* – (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 40, grifo do autor).

Entendemos que essa carência do diálogo polifônico entre várias personagens no conto acontece porque a multiplicidade de vozes é propícia ao romance, principalmente aos de Dostoiévski, segundo a tese de Bakhtin (1929/2018), porém, nosso intuito nesta dissertação é aproximar e articular o discurso polifônico ao modo de expressão do fantástico em Cortázar, com o fim de demonstrar as marcas da polifonia no relato cortazariano, possível a partir do inacabamento e inconclusibilidade de suas personagens e do desfecho de suas narrativas.

Sendo assim, entendemos que, por estarmos analisando alguns contos de Cortázar não é possível a presença de vários personagens em interação na narrativa, pois a multiplicidade de consciências presente no diálogo polifônico é quase inexistente no conto, pela sua própria natureza de ser curto em extensão. No entanto, consideramos que é admissível a análise da interação dialógica entre a consciência do autor e a *consciência outra* de sua personagem protagonista, segundo o demonstramos em “Longínqua”.

Consideramos essencial na obra de Cortázar a representação artística da *voz viva do homem integral*, que nesta seção analisamos no conto fantástico “Longínqua”, no estado de angústia e solidão de Alina Reyes, em seu conflito interior na procura por si mesma.

Por conseguinte, na seção a seguir nos propomos ampliar essa discussão na apresentação do princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico*, desenvolvido por Bakhtin (1929/2018) em sua proposta teórica, a partir de nosso diálogo sobre as articulações da visão de linguagem do contista argentino e do teórico russo.

### 3.3 DIALOGISMO E POLIFONIA EM BAKHTIN E CORTÁZAR

Entendemos que é necessário levantarmos as possíveis aproximações da visão de linguagem em Cortázar e em Bakhtin, pois acreditamos que a representação artística da *voz do homem integral* na caracterização das personagens, tanto na proposta teórica de Bakhtin (1929/2018), quanto na produção de Cortázar, se relaciona diretamente à visão dialógica da linguagem do teórico russo e do contista argentino, um na filosofia da linguagem, o outro na criação literária.

Na sequência, apresentamos o princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico*, desenvolvido por Bakhtin (1929/2018), pois consideramos que é o método para a representação artística das vozes em interação dialógica própria da polifonia, que percebemos na expressão literária do fantástico em Cortázar. Aprofundamos nossa análise no estudo do conto “O perseguidor”, de Cortázar (1959/2016c), publicado na coleção *As armas secretas*, em 1959.

A busca pela manifestação integral do homem por meio da linguagem compõe o universo de Cortázar, que utiliza a palavra como instância de manifestação dessa totalidade, desse modo, almeja a forma literária de personagens que “não *falam* mais e sim *vivem*”, e precisamente *falam* porque *vivem*, e, por isso são “homens de infinita riqueza intuitiva, que enfocam a realidade em termos de ação, de resolução de conduta, de vida-cosmos” (CORTÁZAR, 1998, p. 54, grifos do autor).

Essa busca de Cortázar é também o intuito de Bakhtin (1929/2018), que se reflete em sua análise dos romances de Dostoiévski, escritor que explicita sua concepção dialógica da linguagem, assim propõe a polifonia como modo de caracterização de suas personagens. O processo de criação, explica Bakhtin, se inicia na consciência do autor, onde nasce ou se revela a personagem como uma *outra consciência* situada *fora e ao lado* de sua própria consciência, isso significa uma relação dialógica com a personagem que recria, desse modo suas criaturas são vivas e independentes dele, sobre as quais não tem poder, em consequência sua função é a de um organizador dos diálogos entre as várias consciências das personagens, inclusive diálogo entre eles e a própria consciência do autor.

A visão da linguagem de Bakhtin se fundamenta na natureza dialógica da consciência e da própria vida humana, por meio do *diálogo inconcluso* como a única forma adequada de expressão verbal da autêntica existência do ser humano. Desse modo, o homem se constitui homem pelo diálogo, na interação com outras consciências, com o outro que o revela sempre inconcluso e inacabado, que se forma pela palavra, na visão do teórico russo:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal (BAKHTIN, 1929/2018, p. 329).

Para Bakhtin (1929/2018, p. 47), as relações dialógicas são um fenômeno quase universal, que não se limitam às réplicas do diálogo expressos em sua composição, desse modo, penetram toda a linguagem e a vida humana, isto é, tudo o que tem sentido e importância para o homem. Sua visão dialógica da linguagem converge em sua tese do romance polifônico de Dostoiévski, construído como *um grande diálogo*, ou seja, relações de oposição como contraponto entre as vozes principais do romance, que se escutam mutuamente, se respondem umas às outras e se refletem reciprocamente.

Entendemos que Cortázar e Bakhtin se aproximam quanto à visão de linguagem que professam, por meio das relações dialógicas que propõem na representação artística literária e no modo de conceber a vida e a interação humana. Segundo depreendemos da produção de ambos, para eles, a literatura se realiza por meio da interação dialógica entre as consciências das personagens, inclusive entre a consciência do autor e a *consciência outra* de suas personagens. Na vida, a interação se dá por meio do diálogo cotidiano entre as múltiplas consciências a expressarem-se sempre de modo dialógico e responsivo, pois é por meio dessa dinâmica, pela sua palavra, que os seres de linguagem se constituem como seres independentes,

livres e imiscíveis. Esclarecemos que Cortázar não explicitou sua visão da linguagem nos termos e modo de Bakhtin, no entanto, consideramos que sua prática literária demonstra a interação dialógica com marcas polifônicas, em sua busca pela representação do homem interior por meio de sua palavra, de seus gestos e manifestações na narrativa.

Cortázar na literatura e Bakhtin em suas proposições teóricas almejam a representação da complexidade do ser humano e do universo interior plural e povoado de múltiplas vozes que constitui cada sujeito, pois, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 328-329, grifos do autor), “Em Dostoiévski o homem é representado sempre no limiar, ou, em outros termos, em *estado de crise*”, assim, cada pensamento e cada vida das personagens se fundem num *diálogo inconcluso*, que se produz de forma abstrata e dialética.

Em Cortázar, o homem é também representado em estado de crise, isto é, a voz do homem em seu conflito interior, pois para o contista, literatura e vida se equivalem, por isso, a literatura, inclusive a do tipo fantástico mais imaginativa, se realiza nas circunstâncias da vida, em Buenos Aires, por exemplo, em contato com as coisas, com as ruas, numa cidade como uma espécie de cenário contínuo, variável e maravilhoso, na abertura para uma linguagem popular, para o *lunfardo*<sup>27</sup> de rua. Consideramos que essa representação do homem em estado de crise se reflete no personagem que se torna o centro de seu interesse e representa um divisor de águas em sua produção literária: “uma presença humana, um personagem de carne e osso”, como Johnny Carter, “um músico de jazz que sofre, sonha, luta para se expressar e sucumbe esmagado por uma fatalidade que o perseguiu toda a sua vida” (CORTÁZAR, 2015, p. 14-17).

Com a criação da personagem Johnny Carter, no conto “O perseguidor”, se estendeu uma ponte entre um homem e outro, entre um autor e um conjunto de personagens, que o levou a interessar-se e explorar mecanismos psicológicos que podem surgir nos contos e romances, considerados como “o mais fascinante da literatura – em que se combina a inteligência com a sensibilidade de um ser humano e determina sua conduta, todos os seus jogos na vida, as suas relações e inter-relações, seus dramas de vida, de amor, seu destino; sua história, em uma palavra”, segundo o próprio Cortázar (2015, p. 18) nos explica.

Apontamos que o interesse do contista argentino por retratar o homem em conflito consigo mesmo e com seu destino o aproxima de Dostoiévski e de sua representação artística

---

<sup>27</sup>Segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, se refere a “gíria originalmente usada por pessoas de classe social baixa de Buenos Aires, parte de cujos vocábulos e locuções se introduziram posteriormente no espanhol popular da Argentina e Uruguai” (RAE, 2014, tradução nossa). No texto em espanhol: “Jerga empleada originalmente por la gente de clase baja de Buenos Aires, parte de cuyos vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en el español popular de la Argentina y Uruguay” (RAE, 2014).



da personagem na proposta da polifonia desenvolvida por Bakhtin (1929/2018). Desse modo, consideramos que os dois – Cortázar e Dostoiévski – não se limitam à psicologia exterior da personagem, assim buscam adentrar no interior da sua alma: “Com um realismo pleno, *descobrir o homem no homem* [...] Chamam-me de psicólogo; não é verdade, sou apenas um realista *no mais alto sentido*, ou seja, retrato todas as *profundezas da alma humana*”, nos diz Dostoiévski no fim de sua trajetória artística, citado por Bakhtin (1929/2018, p. 68, grifos do autor). Entendemos que o autor argentino retrata o *homem no homem*, ou seja, o âmago da alma humana em suas personagens, com sua particular expressão do fantástico, que segundo Cortázar (2015, p. 125), torna a realidade mais real.

Para Bakhtin (1929/2018, p. 69, grifos do autor), retratar artisticamente o interior da alma humana se realiza numa interação dialógica polifônica entre a consciência do autor e a *consciência outra* de sua personagem, por isso a visão do interior da personagem acontece *fora* de si – fora do autor –, ou seja, nas almas dos *outros* – das suas personagens –. Portanto, nos explica o teórico russo, é da concepção dialógica que se origina a atitude negativa de Dostoiévski em face à psicologia de sua época, pois para retratar o *homem no homem*, o realismo monológico, que se limita à uma consciência autoritária, não é suficiente, já que via nessa psicologia “uma *coisificação* da alma do homem, que o humilha, despreza-lhe a liberdade, a inconclusividade e aquela especial *falta de definição e conclusão* [...]”, por isso Dostoiévski, segundo os estudos de Bakhtin, retrata o homem no limiar da sua última decisão, no momento de crise e reviravolta incompleta de sua alma, pois esse é seu objetivo principal.

Segundo a proposta de Bakhtin (1929/2018), na polifonia a representação artística da voz do homem em seu estado de crise se apresenta no *microdiálogo*, isto é, da consciência da personagem e de seu conflito interior emerge a *voz viva do homem integral*, que se torna *bivocal* e que se relaciona com a procura pela representação do íntimo da alma humana. Seu mecanismo de realização acontece pelo eco dos diálogos das personagens, a partir do qual se forma o *microdiálogo*, que se define como o diálogo que adentra o interior, tornando-se cada palavra vozes em discussão, penetrando cada gesto da personagem, em consequência, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 85-86), “o diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes”, isso significa, o eco simultâneo na multiplicidade de vozes no *diálogo de verdades em luta*, que se torna um *diálogo inconcluso*, ou seja, o impasse dialógico.

Apontamos que a concepção dialógica da linguagem em Bakhtin se manifesta também em sua explicação sobre a representação artística da ideia no discurso polifônico em Dostoiévski. Assim, para Bakhtin (1929/2018, p. 35), na obra do romancista russo, a representação da ideia ocupa posição imensa, mas suas narrativas não podem ser definidas



como romances ideológicos, pois não existem ideias em si mesmas, existem homens que têm ideias, que funcionam como o meio pelo qual a consciência humana se revela em sua essência mais profunda. Em consequência, a ideia não é a heroína em Dostoiévski, o homem é seu herói, contudo, o romancista não representava a ideia no homem, mas segundo suas próprias palavras, representava o *homem no homem*, o homem que se expressa pela sua palavra, que se revela pelas suas ideias em interação com as ideias de outras consciências.

Portanto, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 36), Dostoiévski representa a interação de consciências no campo das ideias, e não consciências solitárias com suas próprias ideias, pois essas consciências são representadas na *contiguidade com outras consciências*, o que significa um estado de tensa relação com elas, de tal modo que “Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras [consciências]”, se configura assim, um *diálogo inconcluso*, no qual cada ideia sugere uma réplica, dessa forma, essa ideia vive em tensão com as ideias da consciência de outros, isso, afirma Bakhtin, é inseparável do homem.

A realização dos diálogos inconclusos se manifesta em Dostoiévski, segundo a teoria de Bakhtin (1929/2018, p. 46), nas palavras que procura para a personagem, ricas em significado e independentes de seu autor, que não expressem seu caráter nem sua posição em determinadas circunstâncias, mas que expressem sua cosmovisão, sua posição ideológica do mundo. Dessa forma, o autor busca para sua personagem “palavras e situações temáticas provocantes, excitantes e veiculadoras do diálogo”.

Consideramos que, para Bakhtin (1929/2018, p. 71-72), a representação artística dos personagens em Dostoiévski constitui uma nova posição essencialmente dialógica do autor em relação à sua personagem, pois a partir de sua nova visão concede autonomia, liberdade interna, falta de acabamento e solução a seu herói, tratado como alguém presente, que escuta e responde a seu autor, sem se fundir com sua palavra. Dessa forma, a personagem é uma segunda pessoa, um *tu* plenivalente, isto é, o plenivalente *eu* de um outro, um *tu és*, por isso, esse *grande diálogo* é organizado artisticamente como o inacabamento (o todo não fechado) da própria vida da personagem situada no limiar.

Portanto, entendemos que o princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico*, desenvolvido por Bakhtin (1929/2018) como método artístico pelo qual Dostoiévski cria suas personagens, nos possibilita aprofundar nossas relações entre o fantástico em Cortázar e suas marcas polifônicas no inacabamento e inconclusividade de suas personagens e do desfecho de sua narrativa.

### 3.4 A AUTOCONSCIÊNCIA COMO DOMINANTE ARTÍSTICO NO CONTO “O PERSEGUIDOR”

Nesta seção apresentamos o princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico* e aprofundamos nossa análise na abordagem do conto de Cortázar (1959/2016c), “O perseguidor”, de modo a demonstrar a aplicabilidade deste método artístico proposto por Bakhtin (1929/2018).

Para que a *autoconsciência* seja o *dominante artístico* na formação da personagem, o autor precisa da criação de um clima artístico, que possibilite a revelação e autoelucidação da palavra da personagem, desse modo, tudo deve atingi-la em cheio, provocá-la, interrogá-la, até polemizar com ela e zombar dela, tudo deve estar orientado para ela, isto é, deve ser sentido como um discurso *acerca de um presente*, e não de um ausente. Essa tarefa artística requer o diálogo de todos os elementos da composição, como o narrador e seu tom, a composição do diálogo, as particularidades da narração feita pelo autor no momento que se faz presente, explica Bakhtin (1929/2018, p. 72-73).

Na teoria da polifonia de Bakhtin, a liberdade da personagem para se revelar é criada nos limites do plano artístico do autor, ou seja, o criador nada inventa, apenas descobre a lógica artística de seu objeto, obedecendo suas leis e sua estrutura. Isso significa que,

Após escolher o herói e o dominante da sua representação, o autor já está ligado à lógica interna do que escolheu, a qual ele deve revelar em sua representação. A lógica da autoconsciência admite apenas certos métodos artísticos de revelação e representação. Revelar e representar o herói só é possível interrogando-o e provocando-o, mas sem fazer dele uma imagem predeterminante e conclusiva (BAKHTIN, 1929/2018, p. 74).

O método artístico de representação e revelação da personagem tem como fundamento a interação dialógica, na qual sua palavra é criada pelo autor como *palavra do outro*, de tal forma que possibilite sua autonomia e o desenvolvimento de sua lógica interna até o fim. Desse modo, a liberdade da personagem é ideia do seu autor, mas sua palavra não nasce da ideia do autor, e sim desprende-se de seu excedente de visão monológico, que Dostoiévski destrói em seu romance polifônico (BAKHTIN, 1929/2018, p. 74), pois o autor não faz nada pelas costas da personagem, ao considerá-la e tratá-la como a *consciência do outro* presente na interação dialógica, assim transfere sua fala para sua autoconsciência.

Contudo, consideramos conveniente destacar o *caráter ativo do autor* na teoria da polifonia como método artístico. A consciência do autor está constantemente presente no

romance, situando-se ao lado e diante das *outras consciências* equipolentes, assim, as recria tão inconclusas e infinitas como sua própria consciência. Essa comunicação dialógica entre consciências em condições de isonomia permite a penetração ativa nas profundezas inconclusivas do homem, pois se não fosse por meio do diálogo, as outras consciências se calariam e se fechariam em si mesmas (BAKHTIN, 1929/2018, p. 77-78).

Em “O perseguidor” é possível constatar a presença ativa de Cortázar-autor por meio de seu personagem-narrador, o crítico de *jazz* Bruno, biógrafo do personagem central do enredo, Johnny Carter. Há existência de momentos marcantes na interação dialógica da consciência de Bruno com a *outra consciência* de Johnny por meio do *microdiálogo*, quando se intensifica a presença ativa do autor.

Cortázar-autor cria o clima artístico necessário para a inserção lógica e natural do *microdiálogo* de Bruno com a voz da consciência do saxofonista. As preliminares dessa interação dialógica, que permitem ao escritor penetrar nas profundezas dessas duas consciências, são construídas nas duas partes iniciais do relato. Na primeira, a consciência de Johnny se revela, seja pela sua própria palavra por meio do diálogo com Bruno e com Dédée no quarto de hotel onde morava, ou pelas reflexões do personagem-narrador. Na segunda, se revela com mais detalhe a figura do músico de *jazz* em Carter e de sua vida pessoal, no estúdio de gravação Montparnasse, por meio da narração do seu biógrafo (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 72-94).

Desse modo, construído o clima artístico se faz propício o *microdiálogo* de Bruno, no qual se descobrem as particularidades da narração feita pelo autor no momento em se intensifica sua presença no relato e se realiza a penetração artística nas profundezas da alma humana e a formação das personagens pela sua *autoconsciência como dominante artístico*.

O *microdiálogo* de Bruno se apresenta em *contiguidade* com a *consciência outra* de Carter e configura a representação do *homem no homem*, as vozes em conflito no âmago de sua alma, ou seja, suas ideias revelam sua voz viva e transparecem sua essência mais profunda, assim a voz ativa do autor transfere pelo diálogo as falas para a autoconsciência de suas personagens, deixando-as livres para que se revelem a si mesmas.

Desse modo, a voz de Bruno revela a coexistência de duas consciências que se perseguem em Carter, duas vozes em seu conflito interior: “Sei muito bem que para mim Johnny deixou de ser um *jazzman* e que seu gênio musical é como uma fachada, alguma que o mundo interior pode chegar a compreender e admirar mas que encobre outra coisa [...]” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 95). Temos aqui representada a consciência mais superficial do saxofonista, aquela que o identifica com a música e na qual Johnny procura outra realidade.

*A autoconsciência como dominante artístico*, que revela a alma profunda do homem em estado de crise, se percebe no sentir de Bruno em sua descoberta do mundo interior do músico, perceptível em sua descrição da miséria do saxofonista: “[...] vi Johnny sentado na poltrona completamente nu, com as pernas levantadas e o joelho junto ao queixo, tremendo e rindo, nu da cabeça aos pés na poltrona imunda [...] obscenamente mantendo as pernas levantadas, o sexo pendendo na beira da poltrona [...]”, senti um nojo infinito, afirma o personagem-narrador (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 85-86). Essa é a voz mais íntima do *homem no homem*, o outro Carter, nas palavras do crítico de jazz: “Johnny sem sax, Johnny sem dinheiro e sem roupa, Johnny obcecado por alguma coisa que sua pobre inteligência não consegue entender mas que flutua lentamente em sua música [...]” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 94). Eis aqui descoberta o âmago da consciência de Carter: o homem miserável que se esconde por trás do músico.

No desenvolvimento da *autoconsciência como dominante artístico* na criação da personagem, Bakhtin (1929/2018, p. 67, grifos do autor) aponta outras técnicas para este princípio da polifonia: “O herói de Dostoiévski sempre procura destruir a base das *palavras dos outros sobre si*, que o torna acabado e aparentemente morto. Às vezes essa luta se torna importante motivo trágico de sua vida”, pois, *o homem nunca coincide consigo mesmo*, explica o teórico russo:

No pensamento artístico de Dostoiévski, a autêntica vida do indivíduo se realiza como que na confluência dessa divergência do homem consigo mesmo, no ponto em que ele ultrapassa os limites de tudo o que ele é como ser material que pode ser espiado, definido e previsto ‘à revelia’, a despeito de sua vontade. A vida autêntica do indivíduo só é acessível a um enfoque *dialógico*, diante do qual ele responde *por si mesmo* e se revela livremente.

A verdade sobre o homem na boca dos outros, não dirigida a ele por diálogo, ou seja, uma verdade *à revelia*, transforma-se em *mentira* que o humilha e mortifica caso esta lhe afete o ‘santuário’, isto é, o ‘homem no homem’.

Consideramos que esses conceitos teóricos são aplicáveis à representação artística de Johnny Carter. O saxofonista confessa a Bruno que uma das grandes dificuldades na vida é olhar-se no espelho. Para Johnny foi tão terrivelmente difícil se olhar no espelhinho porque “no primeiro momento senti que não era eu”, disse ele, e acrescenta

Você nem acabou de sentir e já vem outra, vêm palavras... Não, não são as palavras, é o que está nas palavras, essa espécie de cola-tudo, essa baba. E a baba vem e cobre você, e o convence que o do espelho é você. Claro, mas como entender? Mas se sou eu, com meu cabelo, com essa cicatriz. E as pessoas não entendem que a única coisa que aceitam é a baba, e por isso acham tão fácil se olhar no espelho (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 103).

Johnny é o homem que nunca coincide consigo mesmo, quando se olha no espelho procura outra realidade, outro Johnny, se procura a si mesmo, procura sua própria consciência e parece não se encontrar.

O ponto no qual a personagem ultrapassa seu ser material, o ponto em que pode ser espiado, definido e previsto “à revelia” de si mesmo, aparece na biografia de Bruno, no que pensa de Johnny: “Sei muito bem que o livro não diz a verdade sobre Johnny (tampouco mente), mas que se limita à sua música. Por discrição, por bondade, não quis mostrar nua sua esquizofrenia, os sórdidos bastidores da droga, a promiscuidade dessa vida lamentável” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 121). Fica evidente que Carter é o homem que não coincide consigo mesmo, embora, neste momento, seja revelado por outra consciência, suas falas e seu comportamento na narrativa nos demonstram a existência desse *homem no homem*, que em seu diálogo inconcluso não coincide consigo mesmo, pois a voz do gênio musical se entrecruza com a voz do homem miserável num *microdiálogo*.

As vozes em conflito em Johnny produzem a gravação de *Amorous*, que na percepção de seu biógrafo parece *um coração que se arrebenta*, o que era terrivelmente belo: “a ansiedade que busca saída nessa improvisação cheia de fugas em todas as direções, de interrogações, de um desesperado agitar de mãos” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 106-107). Ironicamente, o título dessa música significa amoroso, e talvez seja isso que Johnny persegue no mais íntimo de sua consciência, em seu *microdiálogo* inconcluso e conflitivo, por isso, inacabado enquanto personagem, pois se é a voz desse homem amoroso que grita desde seu interior, Johnny é uma consciência sedenta do amor genuíno, procurando desesperadamente uma saída de sua angústia e solidão, saída que a música não lhe proporciona, só deixa em evidência sua própria perseguição de outra realidade ou de outro homem (interior) que nunca alcança, mas que almeja: “[...] mais que nunca sozinho diante do que persegue, do que mais foge dele quanto mais ele persegue” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 106-107).

Porém, essas palavras são de Bruno, e segundo Bakhtin, o personagem se torna acabado e morto pelas palavras dos outros, por isso Johnny Carter vai procurar destruir a base das palavras do crítico de *jazz* sobre ele, desse modo, pelo enfoque *dialógico*, o saxofonista se revela livremente. Sua biografia, diz ele, é como um espelho, que cobre de baba sua imagem, pois é a verdade sobre Johnny na boca de Bruno, a quem replica “você se esqueceu foi de mim” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 118-122), configurando-se, um enfoque *monológico*, que o saxofonista destrói, ao opor a sua voz à do seu biógrafo, num claro exercício polifônico.

A biografia escrita por Bruno é uma verdade *à revelia*, que se transforma em mentira, humilha o *homem no homem* em Johnny porque não se reconhece nela, assim, o saxofonista destrói as palavras de seu biógrafo e demonstra seu desprezo ao considerar o livro “Um lixo no Sena, essa palha que flutua ao lado do cais, o seu livro. E eu essa outra palha, e você essa garrafa que passa por ali cabeceando” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 123). A ausência do enfoque dialógico, pela qual a vida do músico seria acessível, se evidencia nas palavras de demolição que Johnny lança à sua biografia escrita de forma monológica, só pela visão de Bruno: “Não se pode dizer nada, que imediatamente você traduz para seu idioma sujo [...] o que você verdadeiramente esqueceu de dizer no livro, Bruno, é que eu não valho nada, que o que toco e as pessoas aplaudem não vale nada, realmente não vale nada” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 122).

Observamos que Johnny se sente humilhado e afetado no mais íntimo de sua consciência, em seu *santuário*, pois, Bruno escreve a biografia do músico sem considerar a *consciência outra* de Carter, suas ideias, os diálogos que tiveram, sua palavra que verdadeiramente o revela, desse modo, fala sobre Johnny pelas suas costas, de forma autoritária e monológica, e assim provoca que o *homem no homem* em Carter destrua a obra do crítico de jazz: “Nunca acreditei que você pudesse se enganar tanto, até Art me passar o livro. No começo achei que você falava de outro, de Ronnie ou de Marcel, e depois Johnny por aqui e Johnny por ali, ou seja, que se tratava de mim, e eu me perguntava: mas eu sou este aí?” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 124). Triste constatação a de Johnny, o espelho continua a devolver-lhe uma imagem distorcida dele, e por isso sua voz se levanta, entra em angústia e conflito, pois, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 68, grifo do autor), “A verdade se torna injustiça se se refere a profundidade da *personalidade* de outro”.

Retomamos o mecanismo dialógico característico da polifonia, no qual a visão das profundezas *fora* de si – fora do autor –, nas almas dos *outros* – das personagens – coloca em discussão a pergunta: quem é ele? Desse modo, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 53, grifo do autor), esse questionamento “[...] torna-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria *função* dessa autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor”. Isso significa que a personagem procura, em seu conflito interior, responder à sua própria interrogante: quem sou eu? Assim se explica a representação artística da personagem, nas palavras do teórico russo:

A personagem interessa a Dostoiévski como *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua

personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 1929/2018, p. 52, grifos do autor).

Entendemos em “O perseguidor”, que o mundo é para Johnny um lugar angustiante e de sofrimento, do qual ele tenta fugir, por meio da perseguição de outra realidade, dito em suas palavras: “Ah, o dia em que pude cair fora subir no trem, olhar pela janela e ver como tudo ia ficando para trás, tudo se despedaçava, não sei se você viu como a paisagem vai se quebrando quando você a vê se afastar...” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 102).

Mas qual é o valor e a visão de si mesmo em Johnny? No decorrer da narrativa é possível responder quem é ele? Apontamos que nem nós, enquanto leitores, e nem o próprio saxofonista, enquanto personagem conseguimos respostas precisas. Constitui-se assim o *diálogo inconcluso* nas falas que expressam as ideias de Johnny e sua posição no mundo, por meio de palavras e situações que o provocam, o interrogam e o fazem revelar-se de forma inacabada, numa demonstração de que *o homem não coincide consigo mesmo* na representação artístico-literária de Cortázar.

Consideramos que pela provocação do diálogo entre Bruno e Johnny se evidencia o enigma sobre o objeto da perseguição do músico, pois percebemos que seu medo e sua angústia o impulsionam a buscar a felicidade em algo que não se revela. O enigma é colocado nas palavras do saxofonista: “Bruno, eu vou morrer sem ter encontrado... sem...” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 125). O segredo permanece, só conseguimos estabelecer um dos possíveis sentidos, pois o impasse dialógico perdura tanto para as personagens quanto para o leitor, pois percebemos a impossibilidade de uma única solução.

Na perspectiva do princípio polifônico da *autoconsciência como dominante artístico*, segundo Bakhtin (1929/2018, p. 53), a personagem requer métodos específicos de revelação e caracterização artística, pois o que se revela e caracteriza não é sua imagem rígida composta pela sua posição social, seu *habitus*, sua aparência externa, mas a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo: sua consciência e sua autoconsciência. O método é o seguinte:

O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Essa autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação.

Apontamos que Cortázar-autor cria Johnny por meio da palavra do próprio saxofonista nos momentos de seus delírios, na exposição de sua imaginação, seus pensamentos e em seus



comportamentos excêntricos, como no dia em que incendiou seu quarto de hotel, no hospital em diálogo com Bruno e na gravação de *Amorous*. Desse modo, lançando tudo na autoconsciência de Johnny, no campo de visão da personagem acontece a representação artística da angústia e solidão. Sentimentos que atormentam Johnny em sua perseguição de outra realidade na música, que lhe proporciona a experiência de saída do tempo, não como uma abstração, mas como uma mudança no espaço semelhante à sensação de subir num elevador ou embarcar no metrô (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 78-80). Um se eleva nas alturas e o outro se submerge nas profundezas da terra, mas os dois convergem no sentimento angustiante pelo espaço estreito e pouca iluminação. Assim o descreve Carter em suas palavras:

Eu percebi quando comecei a tocar que entrava num elevador, mas era um elevador do tempo, se é que você entende. Não pense que eu me esquecia da hipoteca ou da religião. Só que naqueles momentos a hipoteca e a religião eram como o terno que a gente veste; eu sei que o terno está no guarda-roupa, mas não venha me dizer que nesse momento esse terno existe. O terno existe quando eu o visto, e a hipoteca e a religião existiam quando terminava de tocar e a velha entrava com o cabelo arrepiado e se queixava que eu arrebentava suas orelhas com essa-música-do-demônio (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 79).

Entendemos que para o *jazzmam* a música o submergia na sensação de estar em outra dimensão do tempo/espaço, como se fosse outra realidade na qual lhe era possível esquecer do seu sofrimento. Realidade que Johnny procurava ao executar seu *jazz* no seu saxofone, desse modo, se manifesta sua duplicidade em sua autoconsciência ao não coincidir consigo mesmo, por isso, inacabado e inconcluso, enquanto personagem representado na revelação de seu conflito interior.

Johnny parece fugir de seus medos em direção a algum tipo de felicidade inalcançável para ele, assim o campo da visão da personagem se torna objeto de sua angustiante autoconsciência, o que significa para Bakhtin (1929/2018 p. 54, grifo do autor), que “nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem”.

Apontamos que essa tomada de consciência na autoconsciência de Johnny é lançada em seu campo de visão por Cortázar-autor, e se intensifica quando ele parece perceber que aquilo que persegue é sua própria armadilha: “Não estava satisfeito, pensava que as coisas boas, o vestido vermelho de Lan, e até Bee, eram como ratoeiras... armadilhas para que a gente se conforme [...] Armadilhas, querido... porque não pode ser que não exista outra coisa, [...] tão do outro lado da porta...” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 126).



No campo da tomada de consciência da personagem, Bakhtin (1929/2018, p. 54) nos apresenta uma fórmula: a totalidade dos pontos de vista, descrições, características e definições da personagem, feitas pelo autor e pelo narrador, são transferidas para o campo de visão da personagem, desse modo, se transforma a realidade integral acabada da personagem em matéria de sua autoconsciência.

Essa fórmula se aplica em “O perseguidor” de modo parcial, pois ora a voz da autoconsciência de Johnny o revela, ora o personagem-narrador a partir de sua *consciência outra* revela o saxofonista. Isso fica evidente na representação artística da solidão de Johnny, que se manifesta pela sua própria voz e também pela voz de Bruno, pois ele cumpre a função de ser a consciência que se contrapõe à do saxofonista, método que Bakhtin (1929/2018, p. 55-56, grifos do autor) explica nos seguintes termos:

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode existir no mesmo plano outra consciência; ao lado de seu campo de visão, outro campo de visão; ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. À *consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo – o mundo de outras consciências isônomas a ela.*

Sendo assim, Cortázar-autor transfere para a autoconsciência de seu personagem-narrador pontos de vista e descrições que revelam e definem seu personagem central, Johnny Carter, e assim, seu narrador cumpre a função de ser a *outra consciência* no mesmo plano da autoconsciência do saxofonista. Contudo, sua relação de isonomia não é plena, pois observamos, por exemplo, que no diálogo entre Bruno e Johnny sobre o livro que publica a biografia do músico, apesar de que Carter expressa seu repúdio pela obra, termina por aceitá-la e não vai até as últimas consequências na defesa de suas ideias, isto é, procura destruir as palavras de Bruno, mas essa luta não o leva ao momento trágico de sua vida. Isso significa que o diálogo inconcluso não gera o impasse dialógico entre ideias opostas, pois as ideias de Johnny acabam por se submeter às ideias de Bruno, manifestas nas palavras do músico: “Não é nada disso, seu livro está bom porque...” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 126), mas as ideias permanecem inacabadas na autoconsciência do saxofonista.

Entretanto, destacamos que na relação de isonomia no processo polifônico entre as duas consciências – a de Johnny e a de Bruno, a voz de Carter em oposição à voz de Bruno não é isonômica, portanto não identificamos isonomia plena nesta narrativa, porém isso não diminui a oposição ou a realidade polifônica do conflito dialógico, tanto é assim, que o resultado final neste conto, pela sensibilidade de Cortázar-autor ao modo de funcionamento da polifonia no

jogo da linguagem, é a percepção que temos de que Bruno não disse a verdade, ele escreveu pelas costas de Johnny, e ele mesmo – Bruno, reconhece sua falência.

Registramos que essa oposição de vozes não isonômicas se apresenta por causa da representação artística de uma relação de poder em condições de desigualdade, que vincula as personagens. Nessa relação Bruno representa o intelectual na figura do crítico de *jazz*, a quem Johnny Carter submete sua voz, na figura do músico sem instrução e nem lugar social de destaque, descrito nas palavras de seu biógrafo da seguinte forma:

[...] um pobre coitado de inteligência apenas medíocre, dotado como tantos músicos, tantos jogadores de xadrez e tantos poetas do dom de criar coisas maravilhosas sem ter a menor consciência (no máximo o orgulho do lutador de boxe que se sabe forte) das dimensões de sua obra (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 129).

Assim é Johnny Carter, um personagem em permanente estado de tomada de consciência de si mesmo e de sua realidade, inacabado e inconcluso, revelado pela interação dialógica de sua autoconsciência em relação à voz da *consciência outra* de Bruno, o narrador. Percebemos nessa revelação a manifestação do constante estado de angústia e solidão da personagem Johnny e uma pretensa arrogância amargurada do narrador.

Bruno descreve a profunda solidão de Johnny em sua semelhança com a figura de um bode expiatório: “Sinto raiva que Art Boucaya, Tica ou Dédée não percebiam que cada vez que Johnny sofre vai para a cadeia, quer se matar, incendeia um colchão ou corre pelado pelos corredores de um hotel, está pagando alguma coisa por eles, está morrendo por eles” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 109). Contudo, o saxofonista não carrega as culpas de seus colegas como uma forma de expiação, mas a representação artística de Cortázar-autor nos permite inferir que por meio do sofrimento de uma única pessoa os demais são beneficiados. Desse modo, os outros músicos do grupo de Johnny – Marcel e Art – precisam dele para ganhar o pão; as mulheres que o circundam – a marquesa, Tica, Baby Lennox e Dédée – veem no músico o objeto de satisfação de sua promiscuidade; e, o próprio Bruno é quem maior benefício obtém de sua proximidade ao *jazzman*, pois o crítico de *jazz* está à espreita na espera de conseguir o maior proveito possível da biografia de Johnny. Em consequência, Carter na figura daquele que se sacrifica em benefício de todos, se encontra terrivelmente solitário, expresso num verso de Dylan Thomas, que o músico repetia constantemente, ecoa como uma realidade: “Ando solitário numa multidão de amores” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 89).

Esses diálogos entre consciências, tanto a de Johnny quanto a de Bruno, os caracterizam como personagens *presentes* em todo momento da narrativa. A presença deles se

torna marcante, precisamente, pelos diálogos e *microdiálogos*, pela interação entre as duas consciências, pelas vozes que se entrecruzam entre elas.

Analisamos até aqui a *autoconsciência* de Johnny, que se torna *dominante artístico* no relato, entretanto, entendemos que a autoconsciência de Bruno também se revela pela sua própria voz ao assumir o papel de personagem-narrador, pois há neste conto outra perseguição, além da de Johnny, que se persegue a si mesmo em busca de outra realidade por meio da música.

Bruno como narrador é ativo no relato, por isso é também uma personagem que Cortázar-autor revela pela sua *autoconsciência como dominante artístico*, revelando-se pela sua palavra, o que para Bakhtin (1929/2018, p. 60) é característico da personagem de Dostoiévski, pois ela é um discurso pleno, uma *voz pura*, tudo o que vemos e sabemos provém de sua palavra e o que permanece fora dela é fator estimulante e excitante, desse modo, “toda a construção artística do romance de Dostoiévski está voltada para a revelação e a elucidação dessa palavra da personagem, em relação à qual é agente de funções provocantes e orientadoras”.

Observamos a representação artística de Bruno como personagem formada por meio de sua autoconsciência revelada pelo seu discurso, assim sua palavra o elucida como o perseguidor externo de Johnny. Dessa forma, se apresenta, no início do relato, oposto à promiscuidade e miséria de Johnny: “[...] do meu mundo puritano – não necessito confessar isso, qualquer um que me conheça sabe de meu horror à desordem moral – [...]” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 91), porém, falsamente amigo do saxofonista presta-lhe sua ajuda visando seu próprio interesse, o que só percebemos nos momentos finais da narrativa, na confissão do próprio Bruno: “Sim, existem momentos em que eu gostaria que ele já estivesse morto [...] Honestamente, o que me importa a sua vida? A única coisa que me inquieta é que [...] acabe desmentindo as conclusões de meu livro” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 122).

Finalmente, Johnny faleceu em Nova York e Bruno ficou em Paris com a exitosa publicação de sua segunda edição do livro, que continha uma nota necrológica e uma fotografia do enterro do saxofonista. Nesse contexto, o biógrafo de Johnny, com ironia e frieza reveladas pelas palavras de sua consciência, nos diz: “Dessa forma a biografia ficou, digamos, completa. Talvez não seja correto eu dizer isso, mas como é natural me situo em um plano meramente estético. Já falam de uma nova tradução, acho que para o sueco ou o norueguês” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 131).

Entretanto, fica o eco da voz do saxofonista “Bruno, o jazz não é somente música, eu não sou somente Johnny Carter” e das suas últimas palavras “Oh, faça-me uma máscara” (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 123-130), o que nos indica o *diálogo inconcluso* neste relato, pois é evidente a impossibilidade de uma única solução, em vista de que a máscara pode ter o

mesmo sentido do biombo colocado na frente do espelho: “apagar-nos do mapa por algumas horas”, missão atribuída à música, segundo o crítico de *jazz* (CORTÁZAR, 1959/2016c, p. 94), que nos parece é lembrada no momento da morte de Johnny, o que nos sugere a continuidade de sua perseguição, um assunto tão inacabado quanto a consciência da própria personagem.

## 4 FANTÁSTICO E POLIFONIA NA ABERTURA DO DESFECHO NARRATIVO

Um dos elementos a se destacar nos contos de Cortázar que selecionamos para as confluências com a polifonia de Bakhtin é justamente o desfecho aberto. Na abertura, ou inconclusibilidade do desfecho a narrativa abre para outras perspectivas não explicitamente indicadas ao longo da narrativa, multiplicando a possibilidade de abordagens. Mais um exemplo desta dinâmica é o conto “Carta a uma senhorita em Paris”, de Cortázar (1951/2016a), no qual acreditamos ser possível apontar as confluências entre o funcionamento do fantástico cortazariano e a dinâmica da polifonia, de Bakhtin (1929/2018), a partir do inacabamento e inconclusividade da representação artística dos personagens e do desfecho na narrativa.

O viés da análise que propomos é a articulação do modo de expressão do fantástico em Cortázar com base nos conceitos da teoria de Bessière (1974/2009), a *forma mista do caso e da adivinha*, em suas relações com a proposta teórica da polifonia de Bakhtin (1929/2018).

As relações de semelhanças entre fantástico e polifonia se refletem na aplicabilidade do princípio da representação artística da personagem pela sua *autoconsciência como dominante artístico*, para o qual o Bakhtin propõe métodos como a *independência e imiscibilidade* da personagem em relação dialógica com seu autor, a diferenciação da posição monológica e a posição dialógica do autor em relação à personagem que cria. Outra metodologia que consideramos nos auxilia a demonstrar as marcas da polifonia na narrativa fantástica em Cortázar é a criação do *microdiálogo*, como as vozes dos diálogos que ecoam na autoconsciência das personagens.

### 4.1 A DINÂMICA DIALÓGICA DA CARTA

Publicada na coleção *Bestiário*, em 1951, “Carta a uma senhorita em Paris” é o segundo conto que compõe a primeira coletânea de Cortázar (1951/2016a). A seguir analisamos este relato com o fim de mobilizarmos o aporte teórico que demonstra nossa aproximação do fantástico em Cortázar às marcas do discurso polifônico desenvolvido por Bakhtin (1929/2018).

Este relato nos conta o enredo do personagem-narrador, um tradutor que se muda temporariamente para o apartamento da senhorita Andrée, em Buenos Aires. Andrée se encontra em Paris, para onde o narrador endereça a Carta que escreve. A sua permanência no apartamento da amiga é um acordo de vantagens mútuas que, a princípio, atende ao interesse de ambos. Como mencionado, a narrativa se configura como a carta que o tradutor escreve para a amiga distante com a finalidade de justificar a desordem que ela encontrará ao voltar em

setembro para o seu apartamento: “[...] esta carta é por causa dos coelhos, acho justo deixá-la a par; [...]” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 18).

O narrador precisa comunicar a Andréé, cuja vida se desenrola em normalidade e conforto, que os coelhos que vomita destruíram o apartamento. O relato do narrador é resignado, não há espanto ou revolta com os coelhos, pelo contrário, o narrador os entende como parte de si, então a desordem no apartamento é resultado da sua presença ali. A naturalização do evento fantástico torna a realidade da cidade, do apartamento, da vida de tradutor insólita. Os coelhos criam a desordem no real indicado no conto; os coelhos são assunto privado e tem, por isso mesmo, o poder de desarticular a realidade quando não podem mais ser “vividos” ou “paridos” na privacidade, como declara o narrador em sua carta:

Exatamente entre o primeiro e o segundo andar senti que ia vomitar um coelho. Eu nunca tinha lhe contado isto, não pense que por deslealdade, mas naturalmente a gente não fica contando às pessoas que de vez em quando vomita um coelho. Como isso sempre me aconteceu estando a sós, eu guardava o fato como se guardam tantos detalhes do que ocorre (ou a gente faz ocorrer) na privacidade total. Não me censure, Andréé, não me reprove. De vez em quando me acontece de vomitar um coelho. Não é motivo para não morar em qualquer casa, não é motivo para alguém ficar envergonhado e se isolar e não querer falar. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 19).

Fica evidente que para o narrador não causa nenhuma estranheza sua habitual habilidade em vomitar coelhos, em seu relato ele banaliza o fato como uma intimidade da qual não se fala. Ele não se espanta e nem se pergunta a causa de tal acontecimento e nem tenta revertê-lo em nenhum momento de seu relato. Tendo em conta estas atitudes do personagem-narrador é possível caracterizá-lo como um ente passivo na narrativa, a quem o acontecimento fantástico lhe afeta sofrendo suas consequências, segundo o conceito de Bessière (1974/2009), *a forma do caso*.

Para o tradutor é tão natural o acontecimento fantástico em sua vida que ao narrar em sua carta sobre o aparecimento dos pequenos animais, o faz como se se tratasse de um nascimento que se repete, cada vez mais amiúde:

Quando sinto que vou vomitar um coelho, enfio dois dedos na boca como um alicate aberto e espero até sentir na garganta a penugem morna que sobe como uma efervescência de sal de frutas. Tudo é veloz e higiênico, transcorre num instante brevíssimo. Tiro os dedos da boca, e neles vem um coelho branco agarrado pelas orelhas. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 19).

Passivo e natural ao mesmo tempo, o tradutor nos conta que os coelhos nascem contentes, em normal e perfeito estado. Sua passividade enquanto personagem se intensifica no

carinho que ele demonstra pelos diminutos seres: “Eu o ponho na palma da mão, levanto sua penugem com uma carícia dos dedos, o coelhinho parece satisfeito por ter nascido e pula e encosta o focinho na minha pele” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 20), ou seja, ele aceita o acontecimento estranho sem espanto. Sua atitude natural diante do evento fantástico que o afeta se demonstra em seu relato, pois para o personagem-narrador vomitar coelhinhos se equipara a comprar “coelhos” numa granja. Esse é primeiro momento em sua carta que não usa o diminutivo, assim entendemos o significado amoroso dos coelhinhos, já que o fato de saírem dele os diferencia daqueles que se conseguem numa negociação comercial.

Entendemos que neste conto se demonstra o que Bessièrre (1974/2009) atribui a seu conceito como *a forma do caso*, no qual o que realmente interessa no relato é o acontecimento fantástico em detrimento do agir do personagem, portanto, apontamos que o tradutor além de expressar seu carinho pelos coelhinhos que vomita, os alimenta, cuida deles até crescerem e resolvia seu problema como qualquer outro na vida:

Veja bem, eu estava com o problema dos coelhinhos perfeitamente resolvido. Plantava um trevo na varanda da minha outra casa, vomitava um coelhinho, deixava-o no trevo e um mês depois, quando desconfiava que de um momento para o outro... então dava o coelho já crescido para a dona Molina, que acreditava que era um hobby e se calava. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 20-21).

Observamos na descrição do personagem-narrador que essa é a segunda vez que ele omite o diminutivo ao referir-se aos mamíferos que vomita, em vista disto, é possível inferir que no instante em que ele se desliga do animal adulto, o mesmo passa a ser indiferente para ele, ou seja, um coelho como qualquer outro. Desse modo, identificamos a existência de uma organização por parte do tradutor para conseguir lidar com seus pequenos companheiros, tanto em sua vida prática quanto em seus sentimentos, já que ao crescerem é possível desprender-se deles com alguma facilidade. A expressão de sentimentos por parte do personagem-narrador em relação ao produto de seu vômito nos indica o modo natural da assimilação do evento fantástico em sua vida.

Aparece com mais força ainda a demonstração da naturalização do sobrenatural e ao mesmo tempo a passividade do tradutor diante do fato estranho que lhe acontece, na organização que aplica a sua vida prática, fazendo do ato de vomitar coelhinhos parte de sua existência, assim nos conta com suas palavras: “Os costumes, Andrée, são as formas concretas de ritmo, são a dose de ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhinhos depois de ter entrado no ciclo invariável, no método” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 21).

O ciclo em que se envolve o tradutor está inserido numa organizada metodologia para conviver com os coelhos, tanto pelo que descrevemos desde o nascimento deles até o momento de ficarem adultos, pois nesta etapa o personagem-narrador os obsequiava a dona Molina e a seguir, nos conta ele:

Já vinha crescendo em outro vaso um trevo macio e propício, eu esperava sem qualquer preocupação a manhã em que a cócega de uma penugem subindo me fecharia a garganta, e a partir desse momento o novo coelho repetia a vida e os costumes do anterior. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 21).

Pelo exposto no relato do tradutor, entendemos que existe uma quase total assimilação do fato sobrenatural em sua vida, de tal maneira que passa a ser parte de sua rotina, seus costumes e a organização de seu cotidiano, como se fosse natural e costumeiro vomitar coelhos. O elemento desestabilizador da pretensa ordem desta realidade insólita vivida pelo narrador se dá justamente na medida em que ele registra o apego aos coelhos, apego que os torna parte do próprio narrador:

A senhora há de querer saber por que todo esse trabalho, por que todo esse trevo e a dona Molina. Seria preferível ter matado logo o coelho e... Ah, a senhora deveria vomitar um, pegá-lo com dois dedos e colocá-lo na sua mão aberta, ainda preso a si pelo próprio ato, pela aura inefável da sua proximidade incertamente quebrada. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 21).

A percepção deste afeto intenso entre o homem e os coelhos estabelece uma atmosfera ambígua, paradoxal e contraditória porque instala o irracional ao ultrapassar os limites da ordem de uma vida, assim provoca incerteza no relato sempre duplo do fantástico, segundo a caracterização de Bessièrre (1974/2009). O conto em análise demonstra essas marcas em sua naturalização do sobrenatural, que a partir de seu próprio mecanismo se mostra contraditório e ambivalente ao exame intelectual do leitor, pois sabemos que homens não vomitam coelhos e se isto fosse possível seria um fato totalmente extraordinário desafiando nossa racionalidade. Para intensificar a duplicidade aparece neste conto de Cortázar, a demonstração do sentimento carinhoso do personagem-narrador pelo produto de seu vômito, duplo em seu sentido, pois dentro da normalidade do cotidiano não sentiríamos algum tipo de afeto pelo que é expelido do estômago, além da amargura ou acidez que uma ação deste tipo nos causa no paladar e o mal-estar no corpo.



## 4.2 A PERSONAGEM QUE SE FALA

No plano criador de Cortázar-autor se articulam o personagem-narrador, que nos conta sua própria fatalidade por meio da carta que escreve a sua distante amiga Andrée, e o próprio autor-artista na figura de Cortázar em diálogo na arquitetura da narrativa. Não dizemos com isso que há uma materialidade da voz do autor Cortázar na composição da Carta do narrador, mas o entendemos como agente criador da arquitetura discursiva do conto, de modo a conceber o funcionamento plurilinguístico da voz desse narrador diante das múltiplas vozes que o cercam, em diferentes enunciados.

Entendemos na análise de “Carta a uma senhorita em Paris” que existe a recriação do personagem-narrador por meio do diálogo de Cortázar-autor, que lhe dá o tratamento de ser a *consciência dada do outro*, ou seja, um *tu* és, alguém diante dele e a seu lado, que é responsivo e dialógico. Isto significa que ao tradutor lhe é concedida *independência e imiscibilidade* em relação a seu criador, pois o vemos revelar-se pela sua palavra no decorrer de toda a narrativa.

As marcas que nos demonstram esse modo do discurso polifônico neste conto se demonstram nas próprias falas do personagem-tradutor, pois é ele que expressa seus sentimentos, seus pensamentos e o que lhe acontece durante sua estadia no apartamento em Buenos Aires. Da mesma maneira em que percebemos pela sua própria voz a naturalização em sua vida do ato de vomitar coelhinhos, assim também entendemos que é representado artisticamente enquanto personagem, a partir de sua *autoconsciência como dominante artístico*.

Sendo assim, observamos a transferência que Cortázar-autor realiza dos pensamentos, sentimentos e experiências do personagem-narrador para sua autoconsciência, por isso ele se descreve pela sua própria voz, em suas próprias palavras, por meio do diálogo que estabelece com Andrée na dinâmica dialógica da carta:

[...] é doloroso para mim ingressar numa ordem fechada, já construída até nas mais finas malhas do ar, dessas que na sua casa são preservadas pela música da lavanda, o adejar de um cisne com cosméticos, o jogo do violino e da viola no quarteto de Rará. É amargo entrar num ambiente onde alguém que vive belamente arrumou tudo como uma reiteração visível da sua alma. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 17).

A fala do personagem-narrador ao descrever seus sentimentos de dor e amargura ao entrar na atmosfera do apartamento da amiga distante em Paris, nos indica o *microdiálogo* próprio da polifonia de Bakhtin (1929/2018), pois embora Andrée esteja ausente fisicamente, sua alma está presente na extrema organização e arrumação da sua casa, ao ponto de nos parecer uma descrição artística e sistemática ao mesmo tempo, segundo o relato do tradutor

encontramos livros classificados por idiomas (espanhol, francês, inglês), almofadões, mesinha, cinzeiro de metal, fotografia, bandejas de chá e pinças de açúcar, tudo em seu exato lugar (CORTÁZAR, 1951/2016a, 2016).

As marcas do discurso polifônico neste relato são evidentes no *microdiálogo* que o tradutor estabelece com Andréa por meio da atmosfera de seu apartamento que o perturba durante sua permanência em Buenos Aires. Bakhtin (1929/2018) explica que o *microdiálogo* são as vozes externas à consciência da personagem, que se originam do diálogo entre a *consciência dada do outro*, mas que se interiorizam na autoconsciência da personagem, assim percebemos seu conflito interior, que o constitui como inacabado e inconcluso em suas inter-relações no acontecimento literário.

Entendemos que em “Carta a uma senhorita em Paris” é possível apontar duas vozes principais que dialogam numa interação polifônica, constituindo assim o diálogo entre o tradutor e sua amiga Andréa, por meio do ambiente do apartamento dela, que penetra em cada objeto e em sua sistemática organização, desse modo, percebemos a personalidade da moradora do apartamento impregnada no conjunto de seus objetos dispostos de tal forma que funcionam como a voz que se opõe à autoconsciência do personagem-narrador. É pela sua própria palavra que ele se revela:

Ah, querida Andréa, como é difícil se contrapor, mesmo aceitando com uma submissão total do próprio ser, à ordem minuciosa que uma mulher instaura em sua leve residência. Que culpa por pegar uma tacinha de metal e deixá-la na outra ponta da mesa, deixá-la ali simplesmente porque eu trouxe os meus dicionários ingleses e é deste lado, ao alcance da mão, que eles têm que estar. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 18).

Observamos no sentimento de culpa do tradutor a oposição da voz externa, a de Andréa, que se lhe contrapõe num diálogo polifônico e se interioriza em sua autoconsciência, constituindo-se, desse modo, o *microdiálogo* descrito por Bakhtin (1929/2018) como elemento próprio da polifonia. Desse modo, nas vozes em diálogo que se delimitam à consciência do personagem-narrador se instaura o conflito interior, ou seja, se manifesta a voz do *homem no homem*, o ser humano em seu estado de crise, representado artisticamente por Cortázar-autor, pela sua *autoconsciência como dominante artístico*.

### 4.3 O IMPASSE DIALÓGICO

Entendemos que o conflito polifônico que provoca o impasse dialógico próprio do fantástico em Cortázar, fica em evidência na oposição de ideias em dois eixos principais, que são a ordem em contraposição a desordem, instaurando assim a irracionalidade do relato fantástico, pois é a presença e ação dos coelhos vomitados pelo personagem-narrador que ocasionam o choque entre real/desrealização numa clara problematização do nosso cotidiano, ou seja, a transgressão da nossa realidade, que constitui a finalidade da narrativa do extraordinário.

A ordem no apartamento de Andrée, descrita nas palavras do personagem-narrador, segundo suas impressões e sentimentos ao entrar no ambiente, desafia a existência do narrador como a outra realidade alheia a ela, mas presente, impositiva, realidade à qual, na sua condição de hóspede, ele deveria se submeter:

Tirar essa tacinha do lugar equivale a um horrível vermelho inesperado no meio de uma modulação de Ozenfant, como se de repente as cordas de todos os contrabaixos se cortassem ao mesmo tempo e com a mesma horrível chicotada no instante mais calado de uma sinfonia de Mozart. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 18).

A horrível chicotada, que desorganiza o mundo ordenado de Andrée, ecoa dissonante na autoconsciência do tradutor, que ao adentrar no apartamento de Andrée, ingressa também na intimidade de sua amiga, como se sentisse sua alma presente em cada objeto disposto numa ordem própria da moradora da casa, assim o personagem-narrador nos revela em sua voz:

Tirar essa tacinha do lugar altera o jogo de relações de toda a casa, de cada objeto com outro, de cada momento da sua alma com a alma inteira da casa e sua habitante longínqua. E eu não posso pôr os dedos em um livro, ajustar um pouco o cone de luz de um abajur, abrir a caixa de música sem que um sentimento de ultraje e desafio passe pelos meus olhos como um bando de pardais. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 18).

Em seu conflito interior revelado a partir de sua autoconsciência dentro dos limites do plano criador de Cortázar-autor como organizador das falas de seu personagem, o tradutor se revela pela sua palavra, como independente e imiscível de seu autor, nos expressa, ele mesmo, seu sentimento de culpa por acreditar que está violando os princípios e a ordem do apartamento de Andrée. Entendemos que, com isto, o personagem-narrador se posiciona como uma voz oposta à ordem sistemática da habitante distante do apartamento, em vista de que lhe afeta emocionalmente adentrar neste ambiente e acostumar-se a ele.

É pertinente esclarecermos que, apesar da própria organização na aparente ordem do personagem-narrador ao cuidar de cada coelhinho que vomita e logo doá-lo a dona Molina, quando sente que vai vomitar outro coelhinho, essa ordem se opõe à organização sistemática de Andrée em seu apartamento, pois isso lhe acontecia em sua casa de subúrbio, porém agora o tradutor adentra em sua temporária moradia, e a chegada dos coelhinhos se desorganiza de modo a ameaçar a ordem do apartamento a ser habitado temporariamente:

Entre o primeiro e o segundo andar, Andrée, como um anúncio do que a minha vida ia ser na sua casa, soube que ia vomitar um coelhinho. Logo senti medo (ou era estranheza? Não, medo da própria estranheza, talvez), porque antes de sair da minha casa, dois dias antes, eu tinha vomitado um coelhinho e me sentia seguro por um mês, por cinco semanas, talvez seis com um pouco de sorte. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 20).

São precisamente os coelhinhos que vão provocar a desordem no apartamento de Andrée. Desordem que se opõe de modo polifônico à ordem já instalada no ambiente. Eis a irrupção do fantástico que aparece com intensidade e evidencia as marcas do diálogo próprio da polifonia, ocasionando a impossibilidade de solução do relato pelo impasse que se apresenta nas vozes/ideias em discussão em “Carta a uma senhorita em Paris”.

Observamos também nas palavras do personagem-narrador que ele confessa seu medo e estranheza como produto de sua segurança frustrada, pois sua expectativa na confiança de sua própria ordem começa a ser desajustada com a chegada do coelhinho no elevador, desse modo, o tradutor inicia a permanência angustiada no apartamento de Andrée, que o levará a noites a luz das lâmpadas, cuidando dos seus pequenos mamíferos. Neste momento da narrativa aparece com maior visibilidade as vozes que se contrapõem no discurso polifônico no conflito paradoxal ordem/desordem, pois observamos que até esta etapa do relato Cortázar-autor propicia o clima artístico necessário à revelação do personagem a partir de sua *autoconsciência como dominante artístico*, segundo a teoria de Bakhtin (1929/2018).

Com a profusão de coelhinhos e a impossibilidade de administrá-los sem ameaçar a ordem da casa, percebemos que aparece com maior força a oposição de vozes na experiência que o tradutor nos revela em suas próprias palavras:

Decidi, porém, matar o coelhinho assim que nascesse. Eu ia morar quatro meses na sua casa: quatro – talvez, com sorte três – colheres de álcool no focinho. [...] Assim que pude fui me trancar no banheiro; matá-lo agora. Uma tênue zona de calor rodeava o lenço, o coelhinho era branquíssimo e acho que mais lindo que os outros. Não me olhava, só pulava e estava contente, o que era a forma mais horrível de me olhar. [...] Entendi que não podia matá-lo. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 21-23).

Entendemos que o personagem-narrador tentou se conformar a minuciosa e sistemática ordem de Andrée em seu apartamento, entretanto, não conseguiu eliminar o coelhinho que lhe causava angústia, medo e sentimento de culpa por violentar a organização da moradia da amiga, como se ao fazê-lo estivesse ultrajando sua própria consciência em contraposição à consciência de Andrée, num *microdiálogo* com a voz da amiga impregnada na disposição e arrumação detalhada dos objetos de sua casa.

Ao não conseguir se conformar com a ordem da amiga, a voz do personagem-narrador interage num diálogo polifônico com a desordem instaurada pelos diminutos animais que vomita, pois revela em sua carta: “Mas nessa mesma noite vomitei um coelhinho preto. E dois dias depois um branco. E na quarta noite um coelhinho cinza. [...] De dia eles dormem. São dez.” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 23). Desse modo, com a multiplicação dos coelhos se multiplicam também seus problemas e passa a sofrer as consequências do evento fantástico em sua vida, de modo passivo, segundo Bessière (1974/2009) caracteriza o relato do sobrenatural.

Cabe ainda considerar Sara, que como personagem secundário nesta narrativa é a funcionária que arruma e cuida do apartamento de Andrée. Aparentemente a vemos como uma peça acessória no enredo, porém ela é o elemento que provoca o discurso polifônico e evidencia com força o inacabamento e a inconclusividade do personagem-narrador. Observamos que é dela que o tradutor esconde os coelhos durante o dia, assim como também é por causa da funcionária todo o esforço dispensado em ordenar e ocultar a destruição e desorganização ocasionada pelos coelhos na sala do apartamento. Entendemos que Cortázar-autor a posiciona como o elemento detonador do diálogo e do *microdiálogo* no discurso polifônico em “Carta a uma senhorita em Paris”, pois sem a existência dela no enredo não seria necessário que o personagem-narrador oscile entre a ordem e a desordem dos coelhos.

No entanto, Cortázar-autor recria a personagem Sara a partir de uma posição contrária à dialógica, ou seja, lança mão de sua posição monológica, e com isto de seu distanciamento *exotópico* e seu *excedente de visão*, conceitos criados por Bakhtin (1920/2011), que funcionam como opostos ao grande diálogo polifônico, contudo são necessários à realização de alguns personagens secundários para que o discurso próprio da polifonia se constitua.

Sendo assim, Cortázar-autor transfere sua posição *exotópica* e seu *excedente de visão* ao campo de visão da autoconsciência de seu personagem-narrador, pois é ele quem nos apresenta e descreve a Sara, enquanto personagem secundário. Em quase toda a narrativa Sara permanece calada, porém, seu silêncio ecoa na autoconsciência do tradutor e se realiza como outra das vozes em oposição polifônica à própria voz do personagem-narrador.

A posição monológica do personagem-narrador em relação a Sara se demonstra em seu distanciamento *exotópico*, que lhe permite objetivá-la e apresentá-la como um personagem acabado, representado à revelia de sua própria palavra, pois não é ela que fala de si mesma, é a voz do tradutor que lhe dá acabamento estético. Assim nos é ela descrita:

Sara não viu nada, estava fascinada demais com o árduo problema de ajustar seu senso de ordem à minha arca, meus papéis e minha displicência em relação às suas elaboradas explicações em que se repete a expressão ‘por exemplo’. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 22).

Entendemos que a voz de Sara ecoa dissonante no *microdiálogo* do tradutor, pois em todo momento ele se vê impelido pelo sentido de ordem, tanto da distante moradora do apartamento, quanto da próxima funcionária que pernoita na casa. Por isso, o vemos escondendo os coelhos dela:

A senhora deve amar o belo armário do seu quarto, [...]. Agora os deixo lá. Lá dentro. É verdade que parece impossível; nem Sara acreditaria. Porque Sara não desconfia de nada [...]. Levo as chaves do quarto quando saio para o trabalho. Sara deve pensar que desconfio da sua honestidade e me olha dubitativa, toda manhã faz menção de me dizer alguma coisa, mas a final se cala e eu fico bem contente. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 23).

O silêncio de Sara que cala diante do silêncio do tradutor ao esconder os coelhos, ecoa fortemente no *microdiálogo* do personagem-narrador, quem como sabemos, ao final de seu drama ouve os gritos dos coelhos, mas ele mesmo confessa não acreditar que os coelhos grite, assim entendemos que esses gritos representam simbolicamente as vozes polifônicas em oposição à sua própria voz, fato para o qual Sara a partir de seu silêncio, sua presença e seus olhares, fala num discurso que ao ser interiorizado na autoconsciência do tradutor, passa a ser polifônico.

Entendemos que o personagem-narrador desde sua posição *exotópica* abrange a personalidade de Sara, a completa e lhe dá o acabamento necessário à sua caracterização enquanto personagem secundária, assim o tradutor nos revela que Sara gosta de música e dança espanhola, gosta das variações sinfônicas de Franck, a descreve como horrível de camisola e destaca sua minuciosa ordem na arrumação da casa (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 23-27).

Contudo, apontamos que a recriação artística de Sara como personagem secundário em “Carta a uma senhorita em Paris”, a partir da posição monológica do tradutor, não diminui as marcas do discurso polifônico neste conto, pois, segundo observamos, a funcionária de André dialoga desde seu silêncio com o personagem principal do enredo, assim como também

representa artisticamente a voz da ideia da ordem e a organização no apartamento da senhorita em Paris.

A voz do homem em seu estado de crise que se revela no discurso polifônico neste conto, confessa a sua amiga Andrée sua angústia em seu árduo trabalho de esconder os coelhos de Sara, a funcionária que cuida do apartamento:

Porque Sara não desconfia de nada, e o fato de não desconfiar de nada é decorrência da minha horrível tarefa, uma tarefa que ceifa meus dias e minhas noites num único golpe de ancinho e vai me calcinando por dentro e me endurecendo como essa estrela-do-mar que a senhora pôs em cima da banheira e que em cada banho parece encher o corpo de sal e açoites de sol e grandes rumores da profundidade. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 23).

Além da angústia, o personagem-narrador sente a culpa que o endurece e o inflama em sua autoconsciência, pois o terrível trabalho de esconder os coelhos, segundo suas próprias palavras: “De dia dormem. Com a porta fechada, o armário é uma noite diurna só para eles, lá dormem a sua noite em sossegada obediência.” (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 23), o colocam em estado de crise em seu conflito interior, pois durante à noite, confessa o tradutor à Andrée,

O dia deles começa nessa hora após o jantar, quando Sara retira a bandeja com um leve tilintar de pinças de açúcar, me deseja boa noite – sim, ela faz isso, Andrée, o mais amargo é que me deseja boa noite – e se tranca no seu quarto, e de repente estou sozinho, sozinho com o maldito armário, sozinho com o meu dever e a minha tristeza. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 24).

Sua horrível tarefa provoca nele o *microdiálogo* característico da polifonia, que como Bakhtin (1929/2018) explica, se circunscreve à autoconsciência da personagem, desse modo, as vozes/ideias em oposição dialogam com a voz do tradutor em seu conflito interior, levando-o ao clímax de sua angústia e solidão, intensificados pelo seu árduo trabalho em seus dias no apartamento da amiga em Paris.

Desse modo, os coelhos produto da irrupção do fantástico na vida do personagem-narrador e no acontecimento literário deste conto, são a causa do impasse dialógico, que se apresenta como consequência do discurso polifônico da oposição entre a ordem sistemática de Andrée em seu apartamento e a desordem provocada pelos coelhos, que colocam em seu estado de conflito interior ao personagem-narrador, revelado a partir de sua *autoconsciência como dominante artístico* no plano criador de Cortázar-autor. Assim se demonstra no relato, na voz do tradutor:



Não se como resisto, Andrée. A senhora deve lembrar que vim para a sua casa descansar. Não é por culpa minha que de vez em quando vomito um coelhinho, que a mudança também tenha me transformado por dentro – não é nominalismo, não é magia, simplesmente as coisas não podem se alterar assim de repente, às vezes as coisas se alteram brutalmente bem quando você esperava uma bofetada da direita. Assim, Andrée, ou de outro jeito, mas sempre assim. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 25).

Segundo a fala do próprio personagem-narrador, as mudanças que os coelhinhos causam no apartamento da longínqua moradora, o perturbam pela oposição polifônica ordem/desordem, que ao se entrecruzarem pela ação do tradutor ao tentar organizar e reparar os danos no imóvel e retornar novamente à ordem inicial, se configuram as ideias equipolentes em diálogo, nas quais as duas vozes permanecem intercaladas de modo responsivo, ou seja, quando a desordem se instala durante à noite pela ação dos coelhinhos, a ordem volta novamente ao amanhecer pela ação do tradutor. Isto significa, ao nosso entender, que permanece a marca polifônica nestas vozes/ideias apresentadas em pé de igualdade, pois nem a voz de Cortázar-autor, nem a voz do personagem-narrador, nem a de Andrée, as apaga, elas permanecem numa contínua discussão polifônica.

Deixo que eles [os coelhinhos] saiam, que ataquem ágeis todo o salão, [...]. Faço o que posso para que não estraguem as suas coisas. Já roeram um pouco os livros da prateleira mais baixa, vai encontrá-los meio escondidos para que Sara não perceba. A senhora gostava muito de seu abajur com um bojo de porcelana cheio de borboletas e cavalheiros antigos? Mal se nota a rachadura, trabalhei a noite toda com um adesivo especial que me venderam numa loja inglesa [...]. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 24-26).

Além de percebermos a desordem que os coelhinhos causam no apartamento de Andrée, é possível também observarmos a luta constante do personagem-narrador em voltar à harmonia anterior que reflete a alma de sua moradora, numa demonstração das marcas da polifonia no fantástico em Cortázar, pois entendemos a presença do diálogo polifônico entre as vozes equipolentes ordem/desordem em “Carta a uma senhorita em Paris”.

A tentativa de voltar à organizada e minuciosa disposição dos objetos de Andrée em seu apartamento nos aponta para essa interação polifônica, evidenciada na fala e nas ações do personagem-narrador, quem após ter passado a noite cuidando dos coelhinhos, relata a sua amiga em Paris:

Às cinco da manhã (dormi um pouco, encostado no sofá verde e acordando com cada corrida felpuda, com cada tinido) os guardo no armário e faço a limpeza. É por isso que Sara encontra tudo em ordem, [...]. Para que lhe contar, Andrée, as desventuradas minúcias desse amanhecer surdo e vegetal em que eu caminho semiadormecido



apanhando caules de trevo, folhas soltas, penugens brancas, esbarrando nos móveis, louco de sono, [...]. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 26).

Neste diálogo polifônico que angustia o personagem-narrador pela sua horrível tarefa de oscilar entre a ordem de Andréé e a desordem causada pelos coelhinhos, no qual as duas ideias permanecem num diálogo eterno e inconcluso, o tradutor expressa em sua carta ter-se adaptado a essa nova organização:

Andréé, querida Andréé, meu consolo é que são apenas dez e não mais. Há quinze dias peguei na palma da mão um último coelhinho, depois nada, só os dez comigo, sua noite diurna e crescendo, já feios e com pelos compridos nascendo, já adolescentes e cheios de urgências e caprichos, [...]. São apenas dez, pense nessa pequena alegria que tenho no meio de tudo, a calma crescente com que atravesso de novo os rígidos céus do primeiro e do segundo andar. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 27).

Entendemos as contradições do personagem-narrador, como vozes que se interiorizam em sua autoconsciência por meio do *microdiálogo*. O paradoxal em seus sentimentos em relação aos coelhinhos, por exemplo, se reflete numa oposição polifônica entre o amor e desamor que sente por eles, as duas condições afetivas coexistem num mesmo alvo, ou seja, nos coelhinhos, interagindo dialogicamente no decorrer de todo o relato.

Desse modo, apontamos que enquanto os pequenos animais, nascidos do próprio personagem-narrador, são filhotes, ele os ama, cuida e alimenta, até o momento em que se tornam adultos, etapa em que seu olhar muda e os vê feios e caprichosos, por isso, segundo o tradutor escreve em sua carta, quando se encontrava em sua casa de subúrbio dava os coelhinhos para dona Molina, sem se importar com o destino deles, numa expressão de desamor e repulsão.

Com isso, demonstramos no personagem-narrador de “Carta a uma senhorita em Paris”, o inacabamento e a inconclusividade característica de uma obra literária, que apresenta marcas da polifonia, pois Bakhtin (1929/2018) afirma que *o homem nunca coincide consigo mesmo*. Essa não coincidência do tradutor consigo mesmo é representada artisticamente por meio das suas contradições em contraposição à voz presente da amiga longínqua em sua sistemática ordem no apartamento em Buenos Aires, interiorizadas em seu *microdiálogo* e reveladas em sua própria fala na escrita de sua carta.

Entretanto, o inacabamento e a inconclusividade da personagem são levados ao extremo neste conto, no momento em que o narrador se encontra no limiar de sua última decisão, no instante em que se torna mais evidente sua não coincidência com o mundo externo. O que provoca um estado de crise e angústia ainda maior no personagem-narrador é o vômito/nascimento do décimo primeiro coelhinho, que aparece para quebrar qualquer pretensa

ilusão de retorno a um vínculo com a organização pregressa e os costumes instalados com os dez coelhinhos, assim o confessa o personagem-narrador:

Dizer-lhe que nesse intervalo tudo foi destruído, onde a senhora vê a ponte fácil [de ontem para hoje] eu ouço a cintura furiosa da água quebrando, para mim este lado do papel, este lado da minha carta não prolonga a calma com que vinha lhe escrevendo quando a interrompi para ir a um trabalho de comissões. Em sua cúbica noite dormem onze coelhinhos; [...]. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 27-28).

O que se anuncia, em princípio, como desordem, aos poucos vai se revelando como o modo de ser que o narrador entende como o seu sortilégio particular, algo de que ele não pode mais se livrar, ou que não pode mais esconder. Nesse ponto, a sua voz entra em oposição com tudo ao redor, com o mundo de Andrée, mas também com tudo o que não é ele próprio e os coelhinhos:

Já chega, escrevi isto porque faço questão de provar-lhe que não fui tão culpado pela destruição irremediável da sua casa. Vou deixar esta carta aqui à sua espera, seria sórdido que o correio a entregasse numa clara manhã de Paris. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 28).

Do mesmo modo em que o tradutor revela seu sentimento de culpa pelo ultraje à casa da amiga, assim também ele evidencia seu conflito interior polifônico nas vozes em oposição em seu *microdiálogo*: amor/desamor em relação a seus coelhinhos em suas duas etapas filhotes/adultos; e, a ordem/desordem no mundo polifônico do apartamento de Andrée, expresso em sua fala a seguir:

Esta noite virei os livros da segunda prateleira; eles já chegavam até lá, erguendo-se ou pulando, roeram as lombadas para afiar os dentes [...]. Rasgaram as cortinas, o estofado das poltronas, a borda do autorretrato de Augusto Torres, encheram o tapete de pelos e também gritaram, ficaram em círculo sob a luz da lâmpada, em círculo e como que me adorando e de repente estavam gritando como não creio que os coelhos gritem. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 28).

Entendemos que é possível que os gritos dos coelhos simbolizem as vozes dissonantes no *microdiálogo* do personagem-narrador, pois ele em sua angústia e desespero não consegue mais conviver com as ideias em oposição polifônica ordem/desordem, amor/desamor, como se estas lhe gritassem em sua autoconsciência e ao mesmo tempo o peso do sentimento de culpa o atormentasse, como ele o descreve:

Tentei em vão limpar os pelos do tapete, alisar a borda da tela roída, trancá-los de novo no armário. O dia amanhece, talvez Sara se levante logo. É quase estranho que

Sara não me importe. É quase estranho que eu não me importe de vê-los pulando em busca de brinquedos. Não tive tanta culpa, [...] fiz o que pude para lhe evitar aborrecimento... (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 28-29).

Desse modo, a fatalidade de sua não coincidência consigo mesmo como ente similar ao mundo externo, ou seja, seu inacabamento enquanto personagem, o alcançam no limiar da sua última decisão provocada pela sua luta no conflito dialógico do discurso polifônico na casa de Andréa, pois o tradutor em sua horrível tarefa não conseguiu apagar as vozes/ideias que se internalizaram em seu *microdiálogo*, em vista de que elas permanecem como a continuidade da oposição ordem/desordem principalmente, mas também a contraposição dos sentimentos amor/desamor.

Sendo assim, nas últimas linhas de “Carta a uma senhorita em Paris” assistimos à representação artística do suicídio anunciado em sua carta à Andréa, dito nas palavras do tradutor:

Quanto a mim, entre o dez e o onze há como que um vazio intransponível. Veja só: dez estava bem, [...]. Já com onze não, porque dizer onze é certamente doze, Andréa, doze que será treze. Então há o amanhecer e uma fria solidão [...]. Há esta varanda cheia de alvorada que dá para a rua Suipacha, os primeiros sons da cidade. Não creio que vá ser difícil juntar onze coelhinhos espalhados pelos paralelepípedos, talvez nem reparem neles, atarefados com o outro corpo que é melhor levar logo, antes que passem os primeiros colegiais. (CORTÁZAR, 1951/2016a, p. 29).

Eis o personagem inacabado e inconcluso na unidade do acontecimento literário e seu desfecho nas mesmas proporções de não fechamento, pois fica demonstrada na representação artístico-literária de Cortázar-autor suas marcas polifônicas em “Carta a uma senhorita em Paris”, na recriação do tradutor, personagem-narrador que se dispõe a escrever uma carta, por meio da qual se revela como *o homem que não coincide consigo mesmo*, na eterna discussão polifônica no apartamento de Andréa, onde as vozes são equipolentes, e assim, permanecem coexistentes e dissonantes entre si.

Destacamos, ainda, o inacabamento do desfecho deste conto pela escolha do gênero narrativo, a Carta, uma vez que o evento a ser confirmado por Andréa na sua chegada, o suicídio efetivado, não está na cronologia do relato da Carta, uma vez que acontecerá depois que o narrador deixar de escrever. Para além da carta, o evento continuará aberto.

Para finalizar nossa análise, apontamos que Bessière (1974/2009) e Todorov (1970/2017) esclarecem que o fantástico tem a finalidade de problematizar a nossa realidade, ou seja, sua intenção é transgredi-la. Neste conto é possível inferirmos que essa problematização do nosso cotidiano se apresenta precisamente no discurso polifônico que aqui

descrevemos na oposição das vozes ou ideias entre a ordem e a desordem, demonstrando assim, o nosso próprio inacabamento enquanto seres humanos que não coincidimos com o fora de nós mesmos, nossa existência pode sempre representar o escândalo e o ultraje do outro. Nossos coelhos podem se tornar intoleráveis aos outros, mas não a nós mesmos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos de Cortázar apresentam uma polifonia de vozes pela complexidade e profundidade humana de seus personagens, pois o autor, segundo entendemos, assume o papel de um organizador dos diálogos na narrativa, deixando, assim, as vozes dialogarem entre si, inclusive sua voz com a dos personagens. Assim o demonstram nossas análises, principalmente nos contos “O perseguidor”, “Longínqua” e “Carta a uma senhorita em Paris”, relatos nos quais nos dedicamos a desenvolver e aplicar as possíveis aproximações entre o fantástico em Cortázar e a polifonia de Bakhtin.

A impossibilidade de solução do relato fantástico possibilita o impasse dialógico próprio do discurso polifônico pela oposição de vozes em discussão, que apresentam a narrativa numa continuidade dialógica que evita chegar à síntese, tanto pela passividade das personagens como no caso analisado dos irmãos em “Casa Tomada” e no enredo do motociclista de “A noite de barriga para cima”; quanto pela impossibilidade de uma só resolução que defina o desfecho da narrativa e o fim dos personagens. Assim ficou demonstrado nestes dois contos, nos quais Cortázar-autor nos deixa na oscilação entre o sonho e a vigília do motociclista e o perseguido dos astecas; e a estranheza diante do abandono da casa por Irene e seu irmão; sem uma única solução ao problema proposto pelo fantástico, por isso, consideramos que a abertura, ou seja, o não fechamento e inconclusibilidade do desfecho da narrativa estão representados nestes contos.

A proposta da polifonia de Bakhtin ao proporcionar-nos o suporte de um método artístico de representação literária dos personagens em sua relação dialógica com seu autor, fato que nasce da vontade de seu criador, ou seja, de Cortázar enquanto autor presente na narrativa, nos ofereceu o auxílio necessário para desenvolver suas confluências com o fantástico cortazariano, pois consideramos que, apesar do próprio Cortázar não ter colocado sua posição dialógica como o fez Bakhtin, sua prática literária em suas narrativas breves demonstra, segundo nossa análise, sua interação dialógica com marcas polifônicas, em sua busca por representar – e isto sim é abertamente exposto pelo escritor latino-americano em “Teoria do túnel” – homens que falam e por isso vivem, homens que têm uma cosmovisão, homens de infinita riqueza humana.

A chave para nossa demonstração está, segundo entendemos e identificamos, na relação dialógica de Cortázar-autor com seus personagens, posição que lhe permite representar a personagem Alina Reyes, em “Longínqua”, numa contradição que a opõe a si mesma, e por isso a duplicidade rainha/mendiga, sem definição no final do enredo, pois ela é tão inconclusa

e inacabada em conflito consigo mesma, que não decide quem é na realidade ficcional a tal ponto que as duas permanecem no relato, pois sua transposição pela realização do fantástico nos demonstra o contínuo conflito sem um desenlace que lhes dê acabamento definitivo, proporcionando-nos o impasse dialógico na narrativa, no qual se unem o polifônico e o fantástico, numa demonstração do inacabamento do desfecho narrativo.

Afirmamos que, segundo nossa análise, as narrativas breves de Cortázar possuem marcas do discurso polifônico, conforme a teoria de Bakhtin, contudo, quando necessário nosso autor abre mão de sua relação dialógica para posicionar-se desde uma perspectiva monológica, pela qual enforma seus personagens de modo a dar-lhes acabamento estético. Porém, isto acontece quando é conveniente ao desenvolvimento da narrativa, como na necessidade de verossimilhança do fantástico em “Longínqua”, e no caso de personagens secundários, a semelhança do noivo, a mãe e a irmã de Alina Reyes, representados pela *exotopia* e *excedente de visão* transferidos por Cortázar-autor à própria Alina. Observamos similar posição monológica em “Carta a uma senhorita em Paris”, na relação do personagem-narrador com Sara, a funcionária de quem esconde os coelhinhos.

O personagem Johnny Carter de “O perseguidor”, nos proporciona ainda mais complexidade e profundidade humana na representação artística de Cortázar. Segundo entendemos, o princípio polifônico da *autoconsciência* como *dominante artístico*, nos auxiliou a elucidar a interação dialógica do nosso autor com seu personagem, presentes no texto da narrativa. Carter é o personagem em constante conflito interior, representa o homem em seu estado de crise, em suas contradições que o fazem não coincidente consigo mesmo, por isso, está em constante impasse com as vozes que adentram em seu interior no *microdiálogo*, a partir do *grande diálogo* que constituem as vozes externas na narrativa. Esta representação é possível pela posição dialógica própria da polifonia, que caracteriza a narrativa breve de Cortázar, segundo analisamos e demonstramos.

“Carta a uma senhorita em Paris” nos permitiu demonstrar, por meio da mobilização das confluências das perspectivas teóricas do fantástico em Cortázar e a polifonia de Bakhtin, o embasamento teórico que apresentamos desde o início desta dissertação. Desse modo, nesta narrativa identificamos a naturalização do sobrenatural, na atitude do homem que vomita coelhinhos, que fica mais evidente em sua passividade em aceitar e sofrer as consequências do que lhe acontece, características marcantes do fantástico em Cortázar, assim o demonstraram no texto o carinho pelos coelhinhos e sua metódica organização para conviver com seus diminutos animais.

Da duplicidade do relato fantástico, ambíguo e contraditório, em “Carta a uma senhorita em Paris” nasce sua relação com as marcas polifônicas identificadas em nosso estudo. Portanto, o tradutor vomitador de coelhinhos nos expressa, por meio de sua carta à amiga, seu profundo conflito interior, a partir da posição dialógica de Cortázar-autor, que o deixa revelar-se pela sua própria palavra. Conflito de vozes em oposição evidenciadas no seu *microdiálogo*, entre a voz de Andrée presente em sua organização no apartamento oposta à metodologia e costumes do tradutor; e, a voz de Sara, que se opõe também à do personagem-narrador, ocasionando assim a terrível oposição ordem/desordem, racional/irracional, que o levam a transparecer sua não coincidência com o mundo que o rodeia. De modo semelhante, a contraposição de seus sentimentos de amor e desamor pelos coelhinhos, o apresentam como contraditório, inacabado e inconcluso, levando o personagem ao limite de seu conflito interior no limiar de sua última decisão, infelizmente a seu suicídio anunciado na carta. Desse modo, neste conto fantástico de Cortázar, segundo nosso entendimento, transpareceu o não fechamento tanto da personagem principal quando do desenlace da narrativa, numa contínua discussão polifônica.

Nossa análise nos permite afirmar que Cortázar é um autor sensível ao discurso polifônico, que soube aproveitar de sua qualidade para enriquecer a representação artístico-literária de seus personagens, apresentando-os profundamente humanos ao ponto de nos colocar – do mesmo modo que faz com eles – diante de um espelho e percebermos também que somos contraditórios, inconclusos, procurando e perseguindo um acabamento, a unidade do ser. Consideramos que, segundo a afirmação de Bakhtin (1929/2018), “o homem não coincide consigo mesmo”, os personagens de Cortázar – analisados nesta dissertação – não coincidem com a profundidade da suas almas e nem com o mundo que os rodeia, por isso se apresentam no conflito de oposição de vozes/ideias, que os levam à fatalidade em suas vidas, na realidade ficcional.

Concordamos com o filósofo russo de que essa não coincidência com o próprio ser é característica do ser humano, por isso percebemos que também somos colocados diante de nosso reflexo quando temos contato no momento da nossa leitura com Alina Reyes, que não sabe se é rainha ou mendiga na oscilação e eterna ambivalência; ou com Johnny Carter, que nos coloca na ambiguidade entre o perseguidor e o perseguido, quem é ele afinal? O *jazzman* de sucesso ou o homem miserável? Personagens que estão no limiar de sua última decisão, as portas de sua fatalidade, contudo, nem neste instante decisivo de suas vidas conseguem resolver seu conflito interior, tão polifônico quanto o mundo que os rodeia.

Para Antonio Candido (2011) o direito à literatura e à outras artes correspondem a necessidades profundas do ser humano, pois se não forem satisfeitas as consequências são a desorganização pessoal ou no mínimo a frustração mutiladora. Consideramos que sem o usufruto da literatura nos é cortado o vínculo com aquilo que nos possibilita a organização de nossos sentimentos, emoções e nos auxilia a dar forma a nossas concepções e visão da vida e do mundo que nos rodeia, e com isso a possibilidade de utilizar a linguagem de um modo mais estruturado e coerente com as nossas ideias e pensamentos.

Tendo em conta nossa visão da literatura – que se coaduna à de Candido –, apontamos que nosso estudo nesta dissertação nos demonstra o potencial humanizador da literatura em Cortázar, segundo seu projeto literário coerente com sua visão e atividade política, que almejava a felicidade humana na restituição de sua liberdade com a expectativa de alcançarmos uma vida em comunidade justa e pacífica para todos. Potencial humanizador da literatura de Cortázar, que se evidencia na representação de seus personagens tão inconclusos, inacabados e contraditórios como nós mesmos, por isso diante do espelho que eles representam temos a possibilidade de organizar nossos pensamentos, sentimentos e concepções ao nosso respeito e sobre o mundo que nos rodeia.

O mundo organizado nos contos de Cortázar nos possibilita organizar o nosso conflito interior ao entrarmos em contato com o outro, que pode ser um dos personagens cortazarianos ou um dos nossos semelhantes propriamente dito, desse modo, por meio da potencialidade humanizadora da literatura, como a de Julio Cortázar, é possível o fenômeno do *homem ao espelho*, explicado por Bakhtin (2020, p. 51): “A ingenuidade da confluência de si mesmo e do outro, na imagem do espelho. Excedência do outro. Eu não tenho um ponto de vista sobre mim mesmo de fora, não tenho uma aproximação da minha própria imagem interior. Dos meus olhos olham os olhos alheios”, por isso, segundo o filósofo russo, nunca estamos sozinhos diante do espelho, as nossas vozes dialogam com as vozes dos outros, como no *microdiálogo* originado no *grande diálogo* da vida mesma ou na confluência da literatura e da vida: Johnny Carter diante do espelho aproximando-se de nós, diante do nosso conflito interior polifônico, num mundo que também é polifônico.

Entendemos que o fantástico em Cortázar em sua busca por mostrar-nos uma segunda realidade pela via intuitiva, em sua aproximação à polifonia de Bakhtin, que em resumo nos fala da não coincidência interior do homem consigo mesmo, por isso, inacabado e inconcluso como os personagens representados nas narrativas de Cortázar, confluem a modo de reflexão nas palavras do ensaísta e professor universitário estado-unidense David Foster Wallace (2012, p. 267, grifo do autor), para quem intelectualizar as coisas demasiadamente significa “perder-



se em reflexões abstratas em vez de simplesmente prestar atenção no que se passa bem na nossa frente. Em vez de prestar atenção no que se passa *dentro* da gente”. Consideramos que Cortázar, até onde nossos estudos alcançaram, estaria de acordo com Wallace, pois assim como na realidade ficcional seus personagens Alina Reyes, Johnny Carter e o vomitador de coelhinhos são colocados bem na frente do espelho para olharem em seu interior; de modo similar na vida cotidiana é possível refletirmos nos acontecimentos do nosso interior, como num diálogo polifônico diante da nossa imagem no espelho, ou seja, em diálogo com as outras vozes que se entrecruzam com a nossa, de forma semelhante como na realidade ficcional representada por Cortázar.

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Elementos para una poética de lo neofantástico. Barcelona: Gredos, 1983.
- ALAZRAKI, Jaime. Los últimos cuentos de Julio Cortázar. *Revista Iberoamericana*. v. LI, n. 130-131, jan.- jun. 1985. p. 21-46. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3990>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- ALAZRAKI, Jaime. Imaginación e historia en Julio Cortázar. In: IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, Berlin. **Actas del ...** Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imaginacion-e-historia-en-julio-cortazar--/>. Acesso em: 26 jan. 2021.
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar*. Aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994.
- ALAZRAKI, Jaime. Prólogo. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 9, p. 28-35, jul. 1984. Disponível em: <http://novosestudios.com.br/produto/edicao-09/>. Acesso em: 24 jan. 2021.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1973/1995.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. [Entrevista cedida a] Luis Jackson, Fernando Pinheiro Filho e Gustavo Sorá. *Tempo Social*, São Paulo, v. 23, n. 2. p. 163-188, nov. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/XvYSDMMBhbkcw8Yn6ctSQDQ/?lang=pt>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1920/2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1929/2018.
- BAKHTIN, Mikhail. O homem ao espelho. In: BAKHTIN, Mikhail. *O homem ao espelho*. Apontamentos dos anos 1940. Tradução de Cecília Maculan Adum; Marisol Barenco de Mello e Maria Letícia Miranda. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. p. 51.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 3, p. 1-18, 1974/2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12587/9158>. Acesso em: 16 maio 2020.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. O jogo da amarelinha. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1967. Disponível em: <https://medium.com/@hiperliteratura/grandes-p%C3%A1ginas-haroldo-de-campos-resenha-o-jogo-da-amarelinha-de-julio-cort%C3%A1zar-1967-4e5f5247d7b2>. Acesso em: 22 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª. Edição. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar a fondo*. [Entrevista cedida a] Joaquín Soler Serrano. Espanha: Radiotelevisión Española, 1977. Disponível em: <https://youtu.be/ppon2ldpJwU>. Acesso em: 05 jun. 2021.

CORTÁZAR, Julio. *Alguém que anda por aí*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977/1981a.

CORTÁZAR, Julio. *Orientação dos gatos*. Tradução de Remy Gorga Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980/1981b.

CORTÁZAR, Julio. *O livro de Manuel*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973/1984.

CORTÁZAR, Julio. *Fora de hora*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982/1985.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 3*. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Bestbolso, 1974/2011a.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Bestbolso, 1966/2011b.

CORTÁZAR, Julio. *Encontros*: Julio Cortázar. Tradução de Amélia Cohn. Organização Ernesto González Bermejo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014a.

CORTÁZAR, Julio. *A fascinação das palavras*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Organização de Omar Prego Gadea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014b.

CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1949/2015b.

CORTÁZAR, Julio. *Os prêmios*. Tradução de Glória Rodriguez. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960/2015c.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Glória Rodriguez. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 1962/2015d.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1951/2016a.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956/2016b.

CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 1959/2016c.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963/2016d.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. 13. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. 8. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

EL BOOM LATINOAMERICANO. Direção: Joaquín Soler Serrano. Produção: Radiotelevisión Espanhola. Espanha: EDITRAMA, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/RJpk4SgRStw>. Acesso em: 08 jun. 2021.

EL CANON DEL BOOM: El Boom en el panorama internacional. Direção e produção: Casa de América. Espanha: Casa de América, 2012. Disponível em: [https://youtu.be/PxtLB\\_mxqJ4](https://youtu.be/PxtLB_mxqJ4). Acesso em: 08 jun. 2021.

FREITAS, Melissa Andres; CARLOS, Valeska Gracioso. *Literatura hispanoamericana II*. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2011.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARIO VARGAS LLOSA INAUGURA EL CANON DEL BOOM. Direção e produção: Casa de América. Espanha: Casa de América. 2012. Disponível em: <https://youtu.be/P7bncBbya1M>. Acesso em: 08 jun. 2021.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. 23. ed. Madrid, 2014. Disponível em: <https://dle.rae.es/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

ROITMAN, Ari. Prefácio. In: CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar*. Una búsqueda mítica. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

SOSNOWSKI, Saúl. Julio Cortázar diante da literatura e da história. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 3*. Organização de Saúl Sosnowski. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970/2017.

WALLACE, David Foster. Isto é água. In: WALLACE, David Foster. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. Tradução de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 263-275.

YURKIEVICH, Saúl. Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica. *Revista iberoamericana*. v. XLVI, n. 110-111, jan.-jun. 1980. p. 153-160. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3441>. Acesso em: 12 jun. 2021.

YURKIEVICH, Saúl. Julio Cortázar: al calor de su sombra. *Revista iberoamericana*. v. LI, n. 130-131, jan.-jun. 1985. p. 7-20. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3989/4157>. Acesso em: 27 jan. 2021.

YURKIEVICH, Saúl. Um encontro do homem com seu reino. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1*. Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar*. Mundos y modos. Buenos Aires: Edhasa, 2004.