

# CORTÁZAR: O ESTRANHAMENTO EM CENA

CLEUSA RIOS P. PASSOS  
Universidade de São Paulo

## Resumo

O artigo busca enfatizar o diálogo entre alguns contos de Julio Cortázar e “*El espectro*” de Horacio Quiroga, contemplando o tópos do “*theatrum mundi*”, em que os homens representam um papel no amplo cenário do universo. De larga tradição na literatura, essa metáfora aflora, nos dois autores, graças à inversão de papéis entre personagens ou entre personagens e narradores, despertando no leitor a perturbadora sensação de estranhamento (o “*Unheimliche*” freudiano).

## Abstract

*This essay aims at the dialogue between some short stories by Julio Cortázar and “El Espectro” by Horacio Quiroga taking into consideration the topos of the theatrum mundi in which men represent a role in the vast panorama of the universe. Of long tradition in literature, this metaphor emerges in both writers thanks to the role reversal between characters or between characters and narrators, arousing a disturbing sensation of strangeness (the Freudian uncanny) in the reader.*

## Palavras-chave

Julio Cortázar,  
Horacio Quiroga,  
das Unheimliche  
(estranhamento),  
“*theatrum mundi*”.

## Keywords

*Julio Cortázar,  
Horacio Quiroga,  
das Unheimliche (the  
uncanny),  
“theatrum mundi”.*

## O “*theatrum mundi*”: tópos perturbador

Dentre seus múltiplos aspectos, a obra de Julio Cortázar apresenta importantes relações com a tradição europeia, sem ignorar a ficção hispano-americana, por meio da retomada de certos temas e procedimentos. Nessa perspectiva, surge a constante que contempla as metáforas teatrais e dela aflora outra a merecer destaque: a lúdica inversão de papéis entre personagens ou entre personagens e narradores, um dos aspectos fundamentais a provocar a sensação de estranhamento no leitor.

Desde Platão, em *As leis* e *Filebo*, já se encontra a ideia de que o homem seria “fantoche de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria” (*As leis*) ou de que a vida se vincularia à tragédia e à comédia (*Filebo*). Policraticus de Salisbury acrescenta que “cada qual esquece seu papel e representa o de outrem”, discutindo se a vida seria tragédia ou comédia. Entre outros, Horácio, Sêneca e Santo Agostinho refletem também sobre a questão, consolidando a metáfora do “*theatrum mundi*” tanto na Antiguidade pagã como na cristã. A Europa continua sua incorporação graças a Ronsard, Shakespeare, Cervantes, Calderón de la Barca etc.<sup>1</sup>

Aliás, esse último nos interessa particularmente porque, além de ser considerado o primeiro poeta (ou um dos primeiros) a tornar a metáfora teatral objeto de um drama sacro, seu texto *La vida es sueño* revela igualmente uma significativa duplicidade composicional. No interior da obra se insere a metáfora aqui perseguida, pois o príncipe Segismundo, personagem principal do drama, vive encarcerado no “teatro do mundo”, já que, condenado a ficar preso em uma torre desde o nascimento, acaba confundindo “realidade” e sonho.<sup>2</sup> Em linhas gerais, esse tópos se reitera em inúmeras obras com diferentes formas e sentidos, gerando uma espécie de logro no espectador/leitor que acaba “ator” no grande cenário do universo. Ainda de modo abrangente, na arte, o tópos pode ser construído, dentre vários procedimentos, pela “mise en abyme” de Gide, produzindo a ideia da existência teatralizada.

Séculos mais tarde, Julio Cortázar se insere em tal tradição com alguns contos, ampliando seu alcance ao trazer à lembrança do leitor, embora não explicitamente, ecos da ficção do uruguaio Horacio Quiroga, que se torna um elo a mais nessa ciranda no contexto hispano-americano. Se na produção cortazariana a metáfora teatral reaparece sob formas distintas, construída pela encenação de desejos especulares e pela invasão de uma ficção em outra, conforme se verá mais especificamente em “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956<sup>3</sup>), “Las babas del diablo” (*Las armas secretas*, 1959<sup>4</sup>), “Instrucciones para John Howell” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966<sup>5</sup>) ou “Cambio de luces” (*Alguien que anda por ahí*, 1977<sup>6</sup>), Quiroga já se valera da mesma metáfora em “El espectro”, publicado em 1921 na revista *El Hoga*. Aqui, a releitura de tais narrativas levará em conta a tradição, o estranhamento e a retomada de ambos com o auxílio da teoria psicanalítica.

<sup>1</sup> Cf. CURTIUS, Ernest R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 144-150

<sup>2</sup> Cf. DE LA BARCA, Calderón P. In: \_\_\_\_\_. *La vida es sueño*. México: Editorial Época, 2002.

<sup>3</sup> CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos*, v. 1, Buenos Aires: Alfaguara, 1966, p.191-2. Dessa edição, foram retiradas todas as referências aos outros contos do autor aqui contemplados.

<sup>4</sup> *Ibidem*, v. 1, p. 214-24.

<sup>5</sup> *Ibidem*, v. 1, p. 570-79.

<sup>6</sup> *Ibidem*, v. 2, p. 119-126.

## “El espectro”<sup>7</sup> e seus ecos

Enquanto Cortázar expande a rede metafórica da encenação, graças a diálogos com o teatro, o rádio, a fotografia etc., Quiroga centra-se, especialmente, no cinema<sup>8</sup>. Nessa perspectiva, impõe-se a revisitação do renomado “El espectro”, conto que focaliza um ator de Hollywood, Duncan, sua mulher Enid e Grant, um grande amigo de Duncan, agora reencontrado. O restabelecimento de relações cria um triângulo amoroso, pois Grant e Enid se apaixonam, sem se declarar. A situação se transforma com a morte de Duncan, fato que permite a reunião dos enamorados e com isso instaura-se uma culpa silenciosa que os leva a aguardar ansiosamente a estreia de dois filmes do ator, *El paramo* e *Más allá de lo que se ve*.

Lançado o primeiro, o casal vai diariamente ao Metrôpole, em Nova York, para assisti-lo, deixando-se absorver pela imagem de Duncan, que, pouco a pouco, adquire vida aos olhos dos amantes, cada dia mais mais obcecados pela “mirada” do ator, que julgam voltada para eles, a ponto de Grant mudar sua posição de mero espectador, empunhar uma arma, atirar para a figura do amigo-morto na tela e, inexplicavelmente, atingir a si próprio:

Estoy completamente seguro de que *quise* dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo. Fué un error, una simple equivocación, nada más; pero que me costó la vida. (p. 551)

No filme, Duncan é uma personagem que luta com um homem e o mata, ignorando tratar-se do amante de sua mulher. Quando a revelação ocorre, a expressão de ódio se estampa em seu rosto. Espectadores, Grant e Enid não aguentam o olhar da personagem. Embora, literalmente, conheçam o mecanismo e os efeitos da filmagem que fazem a presença de Duncan constituir-se mera “ironía de la luz” (p. 548), “espectro fotográfico” ou “frente eléctrico de lámina sin costado ni fondo”, uma sensação inquietante os envolve. Como no filme, também eles deparam com uma revelação: a cena projetada está viva de maneira flagrante não na tela, mas no palco onde ambos sentem que seu amor “sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo*...” (p. 548).

Assim, a figura de Duncan cresce, ultrapassando os limites da representação fílmica e da plateia, chegando até o casal, conforme as lembranças de Grant, não por acaso um literato-narrador. Algo da história dos três se espelha no filme e tal visualização desencadeia, no Imaginário do novo par, o fantasma da dívida e da culpa, responsável pelo movimento da imagem que se altera na tela. Dia após dia, o olhar de Duncan se desloca, fitando-os fixamente. Um círculo sem saída os envolve: algo externo, capturado pelo olhar, desperta o interno – o sentimento de traição – que, por sua vez, atua sobre o dado externo. Na base do jogo parece estar a identificação de Grant com Duncan, há muito consolidada, entre outros traços, pela eleição do mesmo objeto de desejo: Enid.

Não se pode esquecer que, no leito de morte, Duncan pede ao amigo para velar por sua esposa como um irmão, insinuando-se a ideia de incesto que persegue o narrador e a mulher. Ao comentar o fato, Grant se justifica por meio de uma metáfora melodramática em que a morte do amigo permitiria “la liberación

<sup>7</sup> QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Edição crítica Napoleon B. Ponce de León e Jorge Laforgue. 2a. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos: 2a. ed.; 26). Para todas as citações de “El espectro” ver esta edição.

<sup>8</sup> Cf. Miriam Garate e seus consistentes estudos sobre o cinema na obra do autor. Cito, entre eles: GARATE, Miriam. “Fantasmas na(da) tela: crítica e ficção de tema cinematográfico em Quiroga.” Disponível em: <revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/download/3274/2749>. Acesso em: 19 fev. 2015; e GARATE, Miriam. “Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema e psicanálise: projeções e intersecções de campo.” Disponível em: <www.revistas.usp.br/ls/article/download/23618/25654>. Acesso em: 19 fev. 2015.

de la terrible águila enjaulada” em seu coração, contudo, ele não teria desejado “la sangre” do amigo, ao contrário, alimentou-se com seu próprio sangue. Além de retomar outras passagens melodramáticas, nas quais o desejo por “una mujer [...] que no se puede tocar” comporta imagens de “sangre substancial” ou de “sangrar [...] corazones”, a escolha de uma ave de rapina intensifica a sugestão de roubo, a de “crimen” e de suas consequências, verbalizada textualmente e ligada à transgressão de uma lei: de início, só é possível reparar a culpa por meio da dor. Caberia aqui a pergunta: até que ponto o argumento de Grant não funciona como (de)negação de seu desejo, aparentemente só passível de realização com o desaparecimento do outro?

Sem dúvida, tal possibilidade é ilusória. O desejo será barrado pela dívida para com Duncan. Morto o marido, Enid e Grant liberam o afeto antes rechaçado, mas pagam um preço inesperado, o peso da traição imaginária, vinculado a uma culpa cuja raiz está tanto no desejo anteriormente reprimido, como no dado social, oriundo do moralismo que agrada ao público da época. Uma das justificativas textuais para o inquietante pesar ocorre na confissão literal (e já citada), segundo a qual o tiro endereçado ao ator, por “error” ou “simple equivocación”, atinge o próprio narrador. E novas dúvidas se colocam: o ato falho<sup>9</sup> estaria a serviço da expiação de uma imensa culpa só aplacada pela morte, uma vez que o sofrimento já não basta? O desejo de morte cresce como a personagem na tela?

Quiroga parodia aspectos da tradição do melodrama que chega ao campo cinematográfico e será recobrada por vários autores da literatura hispano-americana, entre eles Cortázar. Basta lembrar de “Continuidad de los parques” ou “Cambio de luces”, tratando o primeiro da leitura de um romance e o segundo da encenação e escuta de uma novela radiofônica por seus protagonistas, ou, ainda, os menos melodramáticos, “Las babas del diablo” e “Instrucciones para John Howell”, apoiados, respectivamente, na representação fotográfica e em metáforas teatrais.

Em “El espectro” de Quiroga, a repetição do ato de assistir ao filme não gera a necessária reelaboração da culpa pelos amantes, ao contrário, ele a acentua. A ilusão cênica invade a ilusão da “vida” e o desejo das personagens as mistura de tal forma que a separação entre elas só parece concretizar-se por meio da morte. Contudo, esse desenlace mostra-se igualmente enganoso, já que Grant é vítima de seu próprio tiro. A lógica do fantasma se faz clara: cabe a seu criador administrá-la, verbalizá-la ou se submeter a ela. Grant não se torna jamais sujeito de seu desejo, mantendo-se entre o prazer e o dever de fidelidade, gerador de uma dívida só paga com a vida, ou seja, Grant fica preso a uma repetição (psíquica) que o paralisa.

Do ponto de vista composicional, aflora o sentimento de estranheza inquietante, ancorado no recurso da “mise en abyme” que, entre vários aspectos, se sustenta na duplicidade em diferentes níveis: a narrativa contém em si outra ficção com história parecida, a cinematográfica, que, por sua vez, quebra seus limites, por meio do movimento das imagens, responsável, paradoxalmente, pela identificação e pela inversão de papéis das personagens. À semelhança do espelho no qual a parte direita do corpo vira esquerda, Grant se torna Duncan, na tela, em função de desejos análogos, da forte presença do olhar e do Imaginário dominados pela dívida fantasmática.

No conto, o literato Grant narra sua história depois de morto, ao lado de Enid, igualmente morta. A repetição os marca. Se, antes, insistiam em ver diariamente o primeiro filme de Duncan, depois de morrerem, insistem em aguardar a estreia do segundo, “Más allá de lo que se ve”. No entanto, a busca de Grant e Enid é outra e algo singular na tradição do duplo e do “theatrum mundi”, ou seja, tentam inverter,

---

<sup>9</sup> Para Freud, os lapsos, acasos, atos falhos e enganos comportam sempre uma motivação subjacente que acaba lançando luz ao “outro” que se reprime. Cf. FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

ou melhor, reverter, a trajetória anterior a fim de voltar à vida pela mesma brecha da ilusão artística a que ambos se entregaram, uma vez que ela reflete seus fantasmas. Visualizam aí o reaparecimento corpóreo de Duncan como se estivesse vivo e deduzem que o mesmo movimento cinematográfico poderá apagar a morte e devolvê-los à vida. Vale sublinhar que Duncan já está, psiquicamente, vivo para o casal. Logo, a metáfora cênica se desloca para o título do filme: a procura está além da lógica cotidiana e a resposta perturbadora fica suspensa tanto para as personagens, como para os leitores-espectadores.

### **Cortázar: “la tentación” de Quiroga**

Cortázar, no diálogo implícito com Quiroga, estende o alcance de tais metáforas, indo do espelhamento das personagens no jogo da ficção romanesca ao teatral. À guisa de exemplo, em “Continuidad de los parques”, a cena fantasmática ocorre graças à leitura de um romance por um homem de negócios que procura lazer nos momentos de folga. Em poucas linhas, percebe-se o predomínio das transações comerciais em seu cotidiano, restando à narrativa o segundo plano, que vai envolver a personagem sem que esta perceba estar diante da própria história. Seu olhar segue cenas de encontros de um casal de amantes e a articulação do assassinato do marido. De costas para porta, sentado comodamente em uma cadeira de veludo verde, com vista para um parque de carvalhos, o homem lê a trama na qual os amantes repassam o plano, numa cabana no bosque, e começam sua execução. A mulher segue por um atalho, o amante toma direção contrária e, munido de um punhal, entra, justamente, em uma propriedade, cercada por carvalhos, à procura do homem a ser eliminado, que está sentado em uma cadeira de veludo verde, de costas para a porta, absorvido pela leitura de um livro...

Cortázar suspende a narrativa sem expor a morte do marido, mas sua efetivação é marcada pelos índices espaciais (sala e bosque de carvalhos são contínuos), precisão do plano e pormenores em relação à posição do marido em seu espaço. Aqui, importa, sobretudo, o encontro entre as personagens do romance e as do conto, acrescido do embaralhamento de ambos, criando não apenas a duplicidade do espaço, mas também a das personagens: marido e amante têm o mesmo objeto do desejo, porém o primeiro se dedica aos negócios e a paixão não parece ter lugar em seu cotidiano; já o segundo é movido por ela. Ao se refletir no outro, incorporando-se à trama do romance e ignorando a necessidade de se afastar dela criticamente, o homem de negócios deixa de se constituir sujeito de sua leitura e de seus afetos. A absorção romanesca o perde. O preço da curiosidade, sem se dar conta dessa especularidade, é sua morte iminente. Como no conto de Quiroga, instala-se a cegueira diante de seu desejo e história, além do recurso fundamental que provoca o surgimento do duplo, revelando, de um lado, afinidades com as personagens e uma lúdica “mise en abyme”, de outro, impondo-lhes a destruição.

Outra narrativa cortazariana que se aproxima tematicamente da anterior é “Cambio de luces”. Tito Balcárcel, protagonista e ator de radionovelas, consagrado por seus papéis de vilão, recebe uma carta de Luciana, fã de suas interpretações. Ambos trocam correspondência. O fascínio da moça está na escuta da voz radiofônica, voz sem vínculos com a linguagem e seus sentidos, enquanto o do ator se fixa na visualização da letra “leviana y fluida” e da cor lilás do envelope, substitutos de Luciana. Aliás, voz e olhar afloram intensamente pela falta da figura dos dois, o que fala e a que escreve, desencadeando um processo, provocado pelo Imaginário, no qual cada um, submisso a sua demanda, intentando alterar o pacto. No segundo conto, o espectador se entrega igualmente, invadindo cria traços fantasmáticos do outro.

Tito imagina sua ouvinte “chiquitita y triste y pelo castaño con ojos claros”, sentada em uma cadeira de vime, no interior de uma casa grande e melancólica onde ela viveria com pai ou mãe, já velhos, e lhe escreveria, escutando-o interpretar “Rosas de ignominia”. Ora, fisicamente ela é alta,

tem cabelos negros, olhos castanhos e nada tristes e habita um pequeno apartamento, ao lado da tia. Por sua vez, a moça também constrói um perfil diferente para Tito: ele seria “más alto, con pelo crespo y ojos grises”.

O encontro do casal permite ao leitor constatar uma dupla e conflituosa representação: a das radionovelas e a do roteiro imaginário pessoal. A primeira caminha conforme se alteram as novelas, com títulos estereotipados, sugestivos de excesso de dramaticidade e sentimentalismo: “Rosas de ignomínia”, “Pájaro en la tormenta”, “Sangre en las espigas”. O segundo, desencadeado pelo envelope e escritura de duas cartas, resulta em devaneios e na composição de “Cambio de luces” que, sem ser radiofônica, encerra o ciclo das novelas em capítulos e designa o texto inteiro, que converte ator (Tito) e ouvinte (Luciana) em narrador e personagem literários, gerando uma “mise en abyme”, ou seja, recuperam-se os nomes e lembranças (não explícitas) das radionovelas e se produz “Cambio de Luces” através de um veículo específico (a escrita), reavivando aspectos do melodrama com outra função: a de uma trama na qual os bastidores do Imaginário de ator e ouvinte vêm à luz e ganham forma literária. Não por acaso, o nome Luciana evoca o latim “lucianus/lucius”, relacionado, provavelmente, à lux-luz, traço fundamental ao cenário criado por Tito, no qual a mulher se estrutura conforme o desejo dele.

E é Luciana que acabará por revelar a enganosa (ou fração da verdade?) configuração fantasmática de ambos. Já vivendo juntos, o ator, para concretizar seu devaneio, pede que ela altere a cor de seus cabelos e a torna sua atriz principal. Sentada em uma cadeira de vime, com os cabelos mais claros, ela ouve trechos de “Rosas de ignomia” sob o olhar do narrador que consegue, assim, refazer o espaço e a figura imaginária da mulher, sob uma atmosfera de penumbra com luz propositadamente colocada para envolver seus cabelos e mãos. Com todas as letras, Tito reconhece que “reencontraba por un momento algo que (lhe) había estado faltando” (p. 124). Contudo, a falta se desloca e ele argumenta que, para o instante ser perfeito, faltava “el sillón de mimbre y quizá también que Ella hubiera estado triste, como alguien que mira el vacío antes de continuar el párrafo de una carta.” Mudam-se as luzes para substituir a alegria de Luciana por certa melancolia, integrando-a ao ambiente onírico do ator; no entanto, a perfeição é impossível, bem como a inatingível completude de seu desejo projetada no outro.

De forma análoga, Luciana busca realizar seu devaneio e Tito a vê, por acaso, saindo de um hotel, com um homem mais alto, de cabelos crespos... A visualização inesperada do desejo da moça faz o ator “cambiar de luces”, continuando a ciranda do roteiro imaginário que se desdobra no conto e, nesta reelaboração, a ilusão radiofônica transforma-se em escritura, a voz de Tito, emprestada às radionovelas, em voz narrativa e os textos novelísticos dos outros em invenção particular, na qual ele deixa de ser objeto de desejos alheios para se constituir sujeito do próprio. A reconstituição dos fragmentos, sonhos e perdas do vivido, com lampejos melodramáticos, resulta numa fabulação singular e duradoura, trazendo à memória, em contexto distinto e apequenado, a renomada questão dos versos de Calderón de la Barca, ligeiramente alterados: a vida é (sonho do) melodrama?

Diferentemente de “El espectro” e das narrativas de Cortázar que o recobram, “Cambio de luces” não termina com a morte diante do duplo. Se o rompimento com Luciana provoca o retorno à solidão, Tito dá nova forma ao Imaginário, deslocando a falta pela produção de um conto. No entanto, próximo a Quiroga, que torna o olhar fundamental para despertar os fantasmas de Grant e Enid, o texto cortazariano estabelece a identificação entre o ator e sua fã por meio da voz, cedida a personagens de novelas, e do olhar, pelas cartas recebidas, conforme se assinalou. Em outro veículo – o rádio e a mensagem escrita – Cortázar reelabora aspectos de “El espectro”, mantendo o aspecto central: a representação como cena

do desejo. A identificação das personagens não se faz com o parceiro, mas com o que cada um constrói imaginariamente e isso os separa. Reitera-se, portanto, a cegueira das personagens, já apontada em textos anteriores, e a sensação de estranhamento no leitor.

Em síntese, a presença da metáfora teatral, que desvela a cena do desejo e se vincula à invenção estética, ocorre recorrentemente em Cortázar. Dentre as narrativas que a revisitam, duas podem ainda dar conta de certos fios que preservam sua tradição e revelam ora ecos de Quiroga, ora traços bastante distintos, mas importantes, pois configuram marcas da especificidade de cada autor. A metáfora (teatral) de “El espectro”, construída pela invasão de uma instância artística em outra (o cinema no texto), em “Instrucciones para John Howell” tem literalmente lugar numa representação dramatúrgica.

Sua figura principal, Rice, espectador de uma peça, é convocado, após o primeiro ato, para participar do seguinte. Sem explicação, entregam-lhe óculos, uma peruca ruiva e supostos diretores lhe dão informações subentendidos, obscuros, lembrando-o de que ele é Howell, marido de Eva que o trai com um conhecido. Provavelmente, Howell o saiba, mas prefere se calar. Rice contesta as ordens, argumentando que pode fazer um escândalo no teatro e que não é ator. A essa observação, recebe a resposta: “Precisamente”“ [...] Usted se da mui bien cuenta de la diferencia. Usted no es un actor, usted es Howell.” (p. 571) Já atuante, o estranhamento se intensifica no leitor pela desconfiança de Rice que “tuvo como una sospecha de que estaba harto de repetir las mismas cosas cada noche” (p. 571). Afinal, quem é Rice? Espectador ou ator? E, mais, os supostos diretores ignoram seus protestos, conduzindo-o para a encenação, orientando-o a fazer como quisesse a partir de certo momento. A personagem se dá bem no segundo ato, mas não os obedece no terceiro, atuando de modo contrário ao estabelecido (e, aí, qual a margem de liberdade de ação?) e pretendendo auxiliar a protagonista da representação, que lhe pede para salvá-la de um possível assassinato.

Retirado do palco, Rice retorna à plateia com o intento de assistir ao desfecho da trama. Um ator ruivo e de óculos (seu duplo?) o substitui e parece cumprir parte do roteiro esperado, mas nunca verbalizado nos bastidores... A mulher morre, aparentemente, em razão de adultério. Não há clareza absoluta quanto ao assassino. O ator foge. Inexplicavelmente, Rice também. Ambos se cruzam e seguem caminhos diferentes, no intuito de escapar de misteriosos perseguidores. Nesse breve contato, o ator revela a Rice: “Siempre ocurre lo mismo [...] Es típico de los aficionados, creen que pueden hacerlo mejor que los otros, y al final no sirve de nada”. (p. 579)

Tal fala condensa o jogo narrativo. O conto gira em torno da identificação entre o espectador e a obra, sublinhando o desejo de intervenção do primeiro na segunda. Contudo, a ilusão teatral é mais forte, porque se apoia na criação artística e o ator deve se contentar em representá-la. Como em “El espectro”, há um triângulo amoroso, um assassinato, a especularidade entre as personagens e a tentativa de interferência de uma instância em outra. No texto de Quiroga, o espectador invade a tela por se sentir, imaginariamente, invadido pela personagem cinematográfica. A consequência é a morte. Já o espectador de “Instrucciones para John Howell” adentra o palco, inicialmente “obrigado”, mas, depois, deixa-se absorver pelo prazer da interpretação, tentando alterar o roteiro previsto.

Essa cegueira, marca da onipotência daquele que espreita a representação alheia – seja Rice, seja Grant – provoca a perda do sujeito. Tomar o papel do outro implica submeter-se ou lutar contra a pulsão de morte que ganha o primeiro plano. Aliás, no desfecho textual, Rice em fuga insinua a possibilidade de o processo narrativo tornar-se uma infinita repetição da trama. Como se nota, nos dois contos, o envolvimento com o pacto ficcional, sem um olhar analítico, tem um alto preço: a morte sob formas diferentes. Na obra de Quiroga, o espectador se entrega ao filme e ao próprio Imaginário, sem desconfiar da inversão de seu desenlace e Grant, só ao morrer, parece conseguir o afastamento necessário para narrar sua história; na de

Cortázar, o espectador se rende igualmente à ilusão do roteiro, considerando-se parte dele. Novamente, a presença do narrador se faz sentir por meio do mesmo recurso de estranheza, engendrada pelo duplo e pela fuga inexplicável do protagonista. Não por acaso, o narrador anuncia no início do texto:

Pensándolo después – en la calle, en un tren, cruzando campo – todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso. (p. 570)

Em uma palavra, Rice esquece seu papel de espectador que deve se distanciar criticamente da representação. Seduzido, adentra o universo criativo, acreditando poder mudá-lo. Retirado do cenário, persiste no logro do poder da atuação e da identificação, pois cumpre o mesmo destino do ator, sua imagem especular. Nesse momento, uma questão se impõe: até que ponto o roteiro teatral, parte do conto, não dá lugar ao roteiro narrativo que o substitui, instaurando mais uma impossibilidade de autonomia do sujeito, sempre preso a seu desejo e aos fios da criação artística? Mais um modo de “mise en abyme” aparece nesse jogo de espelhamento entre texto e teatro que, paradoxalmente, constituem a mesma ficção.

### Outros ecos: o cinema

No entanto, o diálogo com Quiroga não fica por aí. Em “Las babas del diablo”, os fios narrativos ainda evocam “El espectro”. Cortázar compõe uma narrativa complexa em que ora a primeira, ora a terceira pessoa dominam o discurso, arquitetando uma duplicidade intrincada em relação ao modo de contar, discutido ao longo do texto. Similar à composição do autor uruguaio, a trama gira em torno de um narrador já morto, Roberto Michel. Literato, tradutor e fotógrafo, em um passeio descompromissado pelas ilhas de Paris, ele espreita uma situação aparentemente comum. Uma mulher conversa com um adolescente num suposto ato de sedução no qual atua um terceiro: um homem dentro de um carro esperando o resultado.

Michel tira uma foto e, ao percebê-lo, o garoto foge e a mulher se irrita, tentando recuperar o negativo que registrara a cena. O narrador não cede, preserva a foto, revela, amplia, e a compara a “una pantalla donde proyectan cine” (p. 222). Ora, a palavra “cinema” (do grego *kinema*) é também uma redução de “cinematógrafo” (do grego *kinema*, *kinéματος*: movimento e *graph*: escrever), termo empregado para designar parte do equipamento da fotografia e da projeção, que captura “instantâneos” de objetos, criando “a ilusão de cenas em movimento”. Sua etimologia reúne movimento e grafo. Por sua vez, “fotografia” (do grego *phós*, *photós*: luz e *graph*: escrever) comporta a ideia literal de “escrita da luz (imagem)” em movimento.<sup>10</sup> Assim, Michel não se engana ao aproximar as duas linguagens.<sup>11</sup> Obsessivo, entre o trabalho de uma tradução e os olhares lançados à foto, ele começa a visualizar uma outra cena, que desvela uma situação antes não percebida. Graças à repetição e à insistência de seu olhar, o enredo da sedução do jovem se reelabora. Recurso paradoxal, o ato de repetir implica não só em reencontrar o prazer da espreita, mas também de pagar com a vida tal voyeurismo.

Do enquadre rígido, a mediação da fotografia e do fotógrafo provocam o movimento da cena e a “ordem se inverte”, permitindo novo rumo à história interrompida e ao “recuerdo petrificado” diante da “perdida realidad.” Mais uma vez, a presença do Imaginário se evidencia. Antes da foto, o literato já devaneara sobre a vida cotidiana do adolescente, sua sensualidade num virtual encontro amoroso com a mulher etc. Depois dela, a ampliação do cenário – análogo a um filme – reaviva outros fantasmas e Michel

<sup>10</sup> A etimologia dos termos citados encontra-se em: NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica/Livraria Francisco Alves/Livraria São José/Livros de Portugal, 1955.

<sup>11</sup> Vale lembrar que Cortázar compara a forma conto à fotografia (artística), argumentando que ambos constituem um recorte da “realidade” que explode para uma “realidade” mais ampla. CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 151.

se dá conta do papel que o homem do carro desempenha na “comédia” apreendida por sua máquina. É o homem o “verdadeiro amo”; a mulher estaria a seu serviço para aliciar o garoto. Com a ruptura dos limites da fotografia, algo inexplicável se concretiza e, embora o garoto escape de novo, fica a sugestão de que o fotógrafo fora assassinado ao procurar se inserir em sua recente descoberta, violando o tempo, o espaço e as bordas do real capturado em um recorte cristalizado.

À semelhança de “El espectro”, o olhar desencadeia algo terrível e reprimido no Imaginário do protagonista que também se desloca a cada momento. Michel se identifica ora com o menino, conferindo-lhe perfil e vida a partir da própria experiência, ora com o homem, ao espreitar também a cena da sedução. Ironicamente, ele acredita “saber olhar” e ter o “dever de estar atento” em função de sua atividade como fotógrafo. Olhar é, para ele, “lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos” (p. 217). A ilusão do saber o aproxima de Grant que também crê – sem o dizer – saber olhar. Não lhes ocorre desconfiar de tal saber sobre si, responsável pela identificação imaginária com seus pretensos opostos. Percebem, menos ainda, que efeitos da “verdade”<sup>12</sup> afloram quando esse saber parece fracassar, isto é, perdem a vida pelo engano de suas construções imaginárias que passam a conduzir e dominar o olhar. E o narrador, em terceira pessoa, afirma algo que pode se estender a Grant: “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales” (p. 220), levando o leitor a se perguntar: onde se encontra o “real”?

Em “Las babas del diablo”, a arte fotográfica parece se sustentar na metáfora teatral (a representação), que evoca uma outra: a do cinema. Próxima a “El espectro”, ela apresenta um triângulo que precisa se desfazer e uma ordem que, rompida, deve ser reconstituída. Cegos de modos distintos, Michel e Grant pensam dominar o entorno, desconhecendo a força dos fantasmas pessoais que os obseda, pois não os verbalizam antes da morte. E a história da vida de cada um só será reescrita se os limites, impostos pela morte, forem restabelecidos. A narrativa pode ser um viés para a reelaboração dessa cegueira, sem, no entanto, conseguir rompê-la em vida.

### **Tradição e estranhamento: “câmbio de luzes”**

Em linhas gerais, os contos aqui relidos dão continuidade, em tempos e contextos diferentes, à tradição do “mundo como teatro”, mas insistem em um traço comum: a cena teatral espelha o desejo proibido de cada protagonista e recompõe pedaços de suas histórias. À primeira vista, a representação cênica quebra as barreiras da censura e o automatismo de repetição que envolvem os desejos. Na tela, no palco ou na fotografia, o acaso (acaso?) parece configurar-se diante das personagens a cena de seus desejos, na qual o dado interdito se impõe, desencadeando traços fantasmáticos e secretos de cada um. Se no início tais traços ganham forma visual, em seguida passam ao ato, isto é, ao tiro de Grant em si mesmo, ao provável assassinato do marido pelo amante, à separação do ator e sua fã, à recusa ao roteiro teatral e à fuga de Rice, à foto polêmica e sua ampliação fatal por (e para) Michel etc. As personagens desafiam as fronteiras do que comumente se entende por “realidade” e deixam aflorar o roteiro imaginário que lhes leva a crer na realização do desejo. Nova ilusão aí se instaura: tal realização é impossível em vida e a morte surge como uma espécie de brecha reorganizadora do jogo entre as instâncias da realidade referencial e da psíquica.

Contudo, estamos no interior da ficção – e, segundo Freud, ela tem meios de criar efeitos de sentido que a vida não alcança.<sup>13</sup> Assim, a morte, ou sua substituta (a fuga incessante), produz outra ilusão: a da escrita ficcional

<sup>12</sup> Sobre o assunto, entre as várias reflexões lacanianas sobre a verdade e o saber, existe o ensaio: LACAN, Jacques. “Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

<sup>13</sup> Cf. Freud em “*Das Unheimliche*” (1919). Cito o termo em alemão pela dificuldade de sua tradução em várias línguas; a alemã captura, a um tempo, a sugestão de familiaridade e de estranhamento em uma só palavra. Para a normatização necessária ao ensaio, aqui foi utilizada a edição brasileira de 2010. FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, vol. 14, p. 354.

da história de cada um. Só a arte, e aqui especificamente a literatura, daria voz a narradores mortos. E no meio do estranhamento dos textos, sobrevém a pergunta: que morte seria essa? A do eu que cederia lugar ao outro, àquele que narra? Não por acaso, nos contos, atuam a primeira pessoa (“Cambio de Luces”) ou a terceira onisciente que cede a voz ou o olhar para a primeira (em geral, discurso indireto livre) com o intento de continuar a invenção literária. Em “Continuidad de los parques”, o narrador conta até um ponto, depois segue o olhar ora do marido, ora do amante para que se possa instaurar o estranhamento final: o provável assassinato de uma personagem alheia a sua própria história. Já em “Instrucciones para John Howell”, a terceira pessoa escolhe perseguir a personagem principal, legando-lhe a voz, em diversos momentos inquietantes para ela e para o leitor.

Em “Las babas del diablo”, o modo e a função de contar são constantemente postos em dúvida e o narrador varia, de forma clara, entre a terceira e a primeira pessoa, que termina por assumir o final do texto. Essas trocas se fazem em nome da força e coerência ficcional, constituindo, tal processo, em mais um recurso gerador da duplicidade intrigante. E, ainda, o narrador onisciente transfere voz e olhar à personagem, que “vivenciou” a experiência perturbadora, com o intento de tornar o relato mais convincente. No entanto, a terceira pessoa está sempre pronta a retomar o discurso nas passagens em que a personagem fica impossibilitada de narrar. Em linhas gerais, há também o objetivo de construir uma trama tranquila para o leitor, próxima de seu cotidiano repetitivo, sem sobressaltos no início, desarticulando essa segurança, no fim, graças a algo inesperado e incômodo, que quebra as certezas em relação ao que se acredita “realidade”, provocando efeitos de estranheza inquietante.

Confiança e imediata ruptura, produzindo dúvidas, sustentam o sentimento de estranheza textual; porém, nesses jogos, um traço é indiscutível: para além da morte está a palavra literária que reintroduz a vida, aceita a outra lógica (a do inconsciente) e, sobretudo, perdura. Em Cortázar e Quiroga, a ilusão artística parece constituir o viés para lograr a pulsão de morte, romper o automatismo de repetição diário e dar forma estética ao fantasma, e nessa elaboração estaria uma das funções da arte, no dizer de Freud.<sup>14</sup>

Conforme se vê, embora os ecos de Quiroga não ganhem referências explícitas em Cortázar, certos temas e procedimentos os aproximam. Aliás, essa aproximação entre os autores não é nova. Alguns estudiosos já a sublinharam em outras narrativas. Dentre eles, David Lagmanovich que, no ensaio “Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar”<sup>15</sup>, apontou vínculos formais entre os dois autores, bem como propôs um paralelo entre as narrativas “Las moscas”, de Quiroga e “La noche boca arriba”, de Cortázar, observação anteriormente feita por Enrique Anderson Imbert. Em 1973, Davi Arrigucci Jr.<sup>16</sup> sublinhou igualmente relações formais entre ambos, seja nas reflexões teóricas sobre o conto, seja nas convergências de narrativas, como, por exemplo, o mesmo “Las moscas” e “Axolotl” ou “Lejana”.

O próprio Cortázar, em “La barca o Nueva visita a Venecia” (*Alguien que anda por ahí*), oferece um forte elemento de tais ecos. Diz ele:

“Desde joven me tentó la idea de reescribir textos literarios que me habian commovido pero cuya factura me parecía inferior a sus posibilidades internas; creo que algunos relatos de Horacio Quiroga llevaron esa tentación a un límite que se resolvió, como era preferible, en silencio y abandono. Lo que hubiera tratado de hacer por amor sólo podía recibirse como insolente pedantería, acepté lamentar a solas que ciertos textos me parecieran por debajo de lo que algo en ellos y en mí había reclamado inútilmente” (p.161).

<sup>14</sup> Para o psicanalista, ninguém aceita renunciar ao princípio do prazer em nome da “realidade”, mas o artista se distancia do real e dá forma a seus fantasmas, graças a “dons especiais”, transformando-os em “reflexos preciosos” desse real. Os homens podem, então, partilhar a renúncia, que provoca insatisfação, e obter a “conciliação” entre os princípios de prazer e de realidade”, não alcançada sem a transfiguração artística. FREUD, Sigmund. “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico.” In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1911, vol. 10, p. 117-8.

<sup>15</sup> LAGMANOVICH, David. *Estudios de los cuentos de Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Hispam, 1975.

<sup>16</sup> ARRIGUCCI, Davi. *O escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Sem dúvida, a confiança nos dá maior segurança para estabelecer os elos aqui propostos. Porém, não se pode crer inteiramente na declaração de Cortázar. Ao leitor cabe desconfiar das intenções confessas e conscientes dos autores. Por vezes, nem eles mesmo identificam traços de leituras alheias que foram reelaborados ou recriados em seus textos.<sup>17</sup> Por outro lado, é possível sugerir que “la tentación” de Quiroga não resultou em silêncio. Os contos aqui abordados relevam que Cortázar cedeu a sua comoção de outrora, pois certos pontos comuns permitem relacioná-lo ao autor uruguaio; dentre eles, o sentimento de estranheza inquietante (“*das Unheimliche*”), analisado por Freud, o espelhamento de espaços e personagens, a inversão de papéis dessas mesmas personagens, a presença da morte (literal ou metafórica), a constituição de triângulos amorosos, o tom paródico e, sobretudo, a “mise en abyme”.

Responsáveis pelo retorno do tópos “*theatrum mundi*”, ambos evocam a tradição europeia, além de lançar luz sobre uma instigante questão, discutida por Lacan na esteira da psicanálise, “a verdade se estrutura como ficção”.<sup>18</sup> Numa ciranda infinita, a metáfora teatral encena textualmente fragmentos da verdade de cada protagonista, dando à ficção o estatuto de verdade – nunca dita por inteiro. O saber sobre ela, que pode tomar seu lugar, nos ilude. No entanto, a arte permite que efeitos da verdade sejam encenados de novo (no palco, na tela, no texto etc.) e de novo, e de novo...

Em cada conto aqui enfocado, mediante formas singulares e abordagem de diferentes situações, a constante teatral é contemplada e o leitor termina duvidando dos limites de sua experiência, revendo a crença em sua onipotência, inteireza, verdade e saber, abrindo-se a possibilidade de perceber os riscos da cega repetição de normas sociais cotidianas, bem como da entrega ao fantasma pessoal, ao lado de sua precária condição de sujeito dividido e submetido a um real que sempre lhe escapa.

---

<sup>17</sup> Cabe lembrar que o próprio Cortázar em “*Noticias de los Funes*” (México, 1974, p. 120-2) agradece ao crítico J. Garavito por ter lhe sugerido algo inesperado sobre nomes idênticos de personagens em duas de suas narrativas. Curiosamente, o autor compõe, a partir do fato, de maneira irônica, esse texto delicioso, concluindo que atrás da escrita está “el otro, las figuras pavorosas que tejen en la sombra las grandes Madres” e, abandonando o tom irônico, homenageia a crítica e dá “gracias a Julián Garavito, tejedor del lado de la luz”. CORTÁZAR, Julio. *Ultimo round*. México: Siglo XXI Editores. Editora S.A. Mexico, 1974, p. 120-2.

<sup>18</sup> Cf. nota 12.