

RUPTURAS E NOVOS RITOS NO CONTO “ÓMNIBUS” DE JULIO CORTÁZAR (1951)

Gisele Reinaldo da Silva

*O livro não é o mar azul. O escritor pode fazer votos de castidade, casar-se com a ficção e viver para a narração, como se fosse um espelho, como se isso fosse melhor que outras coisas, ou como se não houvesse nada em frente ou atrás. Por que não crê-lo assim e deixar que o mar, feito de m, a e r, anuncie, molhe e até afogue a vida?*²

Claudio Martyniuk (2004)

O conto “Ómnibus”, como bem elucida Luis Harss (1981), em seu livro *Los Nuestrós*, é uma das mais sutis e especulativas criações de Julio Cortázar, publicado na obra *Bestiario*, em 1951, o qual, entre improvisos e crucigramas, aponta mais longe que outros, prestando-se, assim, a infindas possibilidades interpretativas: nem puro jogo verbal, nem simples metáfora, é ruptura. Cortázar é quem o declara, em entrevista ao referido periodista chileno. Parábola sobre a morte ou alegoria política, Cortázar afirma que o conto viabiliza ambas as interpretações. O inegável é que o conto rompe barreiras, a fim de abrir acesso a uma ordem de realidade cuja ubiquidade está no outro lado da experiência cotidiana.

Para a análise do conto, faz-se fundamental apresentar um panorama prévio geral sobre a conceituação dos ritos de passagem, estabelecida pelo antropólogo Arnold Van Gennep (1978), em seu livro *Os ritos de passagem*, cujo embasamento será imprescindível para a reflexão posterior sobre o “Ómnibus” de Cortázar. Os ritos de passagem constituem cerimoniais epifânicos, organizadores da vida em sociedade, tendo em vista que caracterizam os hábitos comuns realizados, individual ou coletivamente, a cada passagem de uma posição ou estado social a outro. São tão comuns quanto à própria existência em sociedade e estão, desse modo, em constante mutação e/ou crescimento.

A existência humana moderna já exigirá passagens e deslocamentos constantes de uma sociedade especial à outra, de uma situação à outra, de maneira que a vida individual seja, na verdade, uma série de etapas cuja origem e fim têm a mesma natureza sucessiva de fatos: o nascimento, a puberdade social, casamento, paternidade, progressão de classe, especialização de ocupação, morte. Em cada um destes conjuntos de etapas, há um leque de cerimônias que propiciam a passagem do indivíduo de uma ubiquidade social específica à outra igualmente determinada.

No entanto, os ritos não são apenas passagens que garantem a iniciação, pois além de seu objetivo geral descrito acima, são cerimônias com finalidades específicas. Os ritos do nascimento, por exemplo, englobam outros ritos de proteção e provisão, assim como os ritos de funerais englobam outros

de defesa, e os do casamento, outros de fecundação. Todos estes ritos, com finalidades específicas, estão em um processo de justaposição com outros ritos, que se combinam a estes, por vezes de forma tão intrínseca, que não se torna possível distinguir se denotam, por exemplo, separação ou proteção.

O rito funciona, sobretudo, como um enquadramento daquilo que é considerado *real* e concreto, sob a normativa do mundo rotineiro, ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, denuncia aquilo que está aquém deste universo. O esquema dos ritos de passagem é, inescapavelmente, experimentado pelo homem em todas as circunstâncias graves de sua vida, cujas variações dependerão do contexto histórico-cultural influenciadores de sua composição.

Segundo o antropólogo francês (1978), podemos dividir os ritos em *preliminares*, quando promovem separação com o mundo anterior; como *liminares*, quando são ritos executados durante um *estágio de margem* e, por fim, *pós-liminares*, quando são ritos de agregação a um novo mundo. Do nascimento à morte, são infindas as cerimônias que organizam a vida social, embora, por vezes, semelhantes, no tocante a seus mecanismos de separação, margem e agregação.

No conto "Ômnibus", Cortázar escarnece da alienação em torno de um cotidiano encerrado na normativa repetitiva de cumprirem-se sempre os mesmos ritos. Flutuando entre a perspectiva da previsibilidade cotidiana e a percepção do insólito quanto à repetição desinteressante de ritos coletivos, Cortázar cria personagens a serviço de uma poética transgressora dos modos de vida enrijecidos. Ao denunciar a mesmice da causalidade evidente, das expectativas vitais previsíveis, incorpora, a partir da intromissão do insólito, a possibilidade de criação de novos ritos.

A narrativa inicia-se com a descrição de intenções da personagem protagonista, Clara, a qual conclui suas atividades de trabalho, numa tarde de sábado, animando-se, em seguida, para encontrar-se com sua amiga Ana e desfrutar, assim, do tempo livre, dos chocolates, da rádio, de um chá. Pela rua vazia, enquanto Clara, solitária, aguarda, surge o ônibus 168, no qual embarca a personagem, dando início à tensão a que se propunha o relato.

Clara senta-se, praticamente escondida, ao fundo do coletivo, enquanto nota a mirada insistente em sua direção, tanto do condutor quanto do guarda, os quais murmuram algo entre si. Há, ademais, no assento dianteiro, o olhar curioso de uma senhora, com ramo de flores, e por sobre sua nuca, Clara sente o mesmo olhar atento de um senhor, com outro ramo de flores. Todos os passageiros, com ramos de flores, observam-na. Surpresa, nervosa e irritada, há uma espécie de progressão de emoções reativas, por parte da protagonista, dirigidas àquele fenômeno estranho.

Parecem criticar algo em Clara, que sustenta a desaprovação conjunta, com um esforço crescente. As circunstâncias externas estavam naturalizadas. Todos se dirigem ao cemitério e levam flores. Todos, menos Clara. O próprio título do conto "Ômnibus" é sugestivo, por significar "para todos", originado do latim *omnis*, cujo sentido é de "todo". O conceito de unidade incitado pelo vocábulo é bastante significativo na compreensão do conto, na medida em que aponta para um comportamento coletivo, compartilhado por todos os passageiros transportados pelo veículo, com itinerário pré-estabelecido.

Ao isentar-se do hábito comum de levar flores, sempre que dirigir-se a um rito funeral, e, para além deste, ao abster-se da própria cerimônia do rito funeral, Clara sofre um *rito de separação*, a partir da mirada insistente dos passageiros a seu redor. Deste modo, mantém-se em um *estado de margem social*, cuja permanência está diretamente associada e condicionada pela negação – ainda que inconsciente – do compartilhamento da normativa social naturalizada.

Não há nenhuma diferença biológica que justifique a estranheza causada pela presença de Clara. O elemento é comportamental, de cunho social. Clara é o elemento insólito, o comportamento inesperado, inserido no enrijecimento dos ritos cotidianos. O destino que Clara estabelece para si não condiz com o previsível dentro do permitido socialmente, ao menos, sob aquelas circunstâncias específicas.

Por um breve momento, Clara pressupõe haver uma razão específica para o rechaço, a qual é revelada em seguida, de modo a desfazer-se o mal-estar no ambiente. Nas palavras da personagem:

En el fondo del ómnibus, instalados en el largo asiento verde, todos los pasajeros miraron hacia Clara, parecían criticar alguna cosa en Clara que sostuvo sus miradas con un esfuerzo creciente, sintiendo que cada vez era más difícil, no por la coincidencia de los ojos en ella ni por los ramos que llevaban los pasajeros; más bien porque había esperado un desenlace amable, una razón de risa como tener un tizne en la nariz (pero no lo tenía); y sobre su comienzo de risa se posaban helándola esas miradas atentas y continuas, como si los ramos la estuvieran mirando. (p.19)

São os ramos os que a contemplam, como uma metáfora representante dos preceitos sociais imbricados no olhar daqueles seres humanos osmoticamente condicionados pela rigidez dos ritos cotidianos, aos quais se submetem, legitimando-os. Clara, por sua vez, busca um afago, uma recuperação do sentimento de segurança, o que demonstra a maestria de Cortázar, ao mostrar que, inclusive no plano simbólico, há uma busca por uma existência verossímil, legitimada sob alguma perspectiva, mesmo inusitada. Como pode-se observar:

Súbitamente inquieta, dejó resbalar un poco el cuerpo, fijó los ojos en el estropeado respaldo delantero, examinando la palanca de la puerta de emergencia y su inscripción Para abrir la puerta TIRE LA MANIJA hacia adentro y levántese, considerando las letras una a una sin alcanzar a reunir las palabras. Lograba así una zona de seguridad, una tregua donde pensar. Es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos. (p.19)

Um novo passageiro ascende e tampouco leva flores ou dirige-se ao cemitério. Provoca, deste modo, a curiosidade alheia, como Clara, que passa a compartilhar com este a posição de serem alvos da mirada coletiva. Clara identifica-se com o recém-chegado. Lamenta, por uns instantes, que este não porte flores. Pensa em descer do ônibus, convencendo-se, em seguida, de que não é necessário, apenas porque está de mãos vazias. Indigna-se, no seu íntimo, com a hipocrisia humana daqueles indivíduos, ocultada em seu ato,

aparentemente adequado, de levar flores, embora a reprimissem, deliberadamente, apenas porque esta não o faz.

A parada referente ao cemitério movimentava todos os passageiros que – em fila e com seus ramos de flores – aguardam a descida. Não cessam, no entanto, sua observação ao passageiro desconhecido, bem como a Clara. Estes, em contrapartida, aguardam, com ansiedade, a retirada de todos, para que, assim, possam escolher novos assentos, com tranquilidade. Todos descem e, prontamente, o ambiente torna-se mais bonito, mais confortável.

Clara e o passageiro sentam-se lado a lado e, como numa espécie de acordo tácito, contemplam suas mãos. Não há nenhum equívoco claro, são apenas suas mãos, nada mais. Tanto o condutor quanto o guarda surpreendem-se com a decisão de Clara e seu companheiro, ao optarem por manter-se no ônibus. Resulta-lhes incompreensível que os respectivos personagens resolvam transgredir a ordem, tão bem enraizada no procedimento comum do seio social.

Os protagonistas travam um diálogo, no qual expressam como os acordos coletivos lhes soam estranhos, tanto quanto a normativa dos hábitos comuns recebe com surpresa e, por vezes, repulsa, a intromissão do insólito. Nas suas palavras:

- Tanta gente — dijo él, casi sin vos —. Y de golpe se bajan todos.
- Llevaban flores a la Chacarita —dijo Clara—. Los sábados va mucha gente a los cementerios.
- Sí, pero...
- Un poco raro era, sí. ¿Usted se fijó...?
- Sí —dijo él, casi cerrándole el paso—. Y a usted le pasó igual, me di cuenta. (p.21)

De acordo com a perspectiva de Clara e o novo companheiro, a estranheza está na repetição de comportamento e de destino, por parte dos demais passageiros. Buscam, por sua vez, alento mútuo, em sua peculiaridade de modo de vida e rumo, como pode ser observado no diálogo:

- El muchacho aflojó el cuerpo y se dejó resbalar suavemente.
—Nunca me pasó una cosa así —dijo, como hablándose.
Clara quería llorar. Y el llanto esperaba ahí, disponible pero inútil. Sin siquiera pensarlo tenía conciencia de que todo estaba bien, que viajaba en un 168 vacío aparte de otro pasajero, y que toda protesta contra ese orden podía resolverse tirando de la campanilla y descendiendo en la primera esquina. Pero todo estaba bien así; lo único que sobraba era la idea de bajarse, de apartar esa mano que de nuevo había apretado la suya.
- Tengo miedo —dijo, sencillamente—. Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa.
 - Él la miró, miró su blusa lisa.
 - A mí a veces me gusta llevar un jazmín del país en la solapa — dijo—. Hoy salí apurado y ni me fijé.
 - Qué lástima. Pero en realidad nosotros vamos a Retiro.
 - Seguro, vamos a Retiro. (p.21)

Não obstante, há certa melancolia no discurso dos personagens, atingidos pelo rechaço de outrora. Clara revela-se descuidada, por não haver previsto a necessidade de levar flores, embora desconhecesse, previamente, a

existência desta exigência social. O companheiro, em contrapartida, considera insuportável o enquadramento passivo à repetição de ritos – de ir ao cemitério, todo sábado, com ramo de flores– protagonizados pelos indivíduos do ônibus.

Faz-se necessário, então, arquitetar um plano para a retirada do coletivo, pois descer no Retiro representava, simbolicamente, uma ratificação da inadequação social a que foram submetidos, ao não partilharem do cerimonial coletivo. Finalmente, com notória dificuldade, logram a descida. Experimentam, em seguida, uma felicidade súbita, justificada pela eleição da liberdade. Fraquejam, no entanto, ante a presença de um florista, e ao munir-se cada um com um ramo de flores, distanciam-se, silenciados.

O ato da compra de flores representa o *rito de agregação* social, que rompe com o *estado de margem* ao qual Clara e seu companheiro estavam submetidos. Mantém-se, assim, a ordem coletiva, quando os protagonistas cedem às convenções de um sistema social de rigidez excludente, através do *rito de passagem* de compra das flores.

Cortázar constrói, neste conto, uma inversão de ótica, ao deslocar a perspectiva do relato para as sensações dos outros seres – representantes da intromissão do insólito – no tocante à rejeição sofrida quanto à sua presença inserida no cotidiano. Na perspectiva dos protagonistas, não havia, a princípio, nenhuma razão para o rechaço repentino ao qual são submetidos, a não ser pela inadequação ao hábito comum. Os passageiros do ônibus, por sua vez, representam o mal-estar que a intromissão do insólito gera na ilusória segurança pautada na repetição de comportamento, institucionalizada pelos ritos sociais.

Cortázar logra tensionar e (re)criar, em sua *poiesis*, o enrijecimento dos ritos porque, enquanto supremo conhecedor da linguagem moderna, como bem elucida Michel Foucault (1995), propicia o aparecimento do poder de estranheza das palavras, bem como o recurso de sua contestação. Cria uma literatura que sabe identificar e dizer, dialeticamente, o prazer e a dor; o comum e o insólito; o medíocre e o transcendente.

No prólogo do livro *Imagen de Julio Cortázar*, do escritor mexicano Ignacio Solares (2008:13), Gabriel García Márquez, a partir de sua convivência com Cortázar, alude a seu modo poético de expressar-se, o qual se estende, indubitavelmente, para sua escrita literária:

Cortázar, que sabia medir muito bem suas palavras, nos fez uma recomposição histórica e estética com uma versação e uma simplicidade quase inacreditável, que culminou com as primeiras luzes em uma apologia homérica de Theloniou Monk. Não só falava com uma profunda voz de órgão de teclas arrastadas, mas também com suas mãos de ossos grandes como não recordo outras mais expressivas².

Há, em sua capacidade expressiva, oral e escrita, um comportamento vital com tudo o que implica contradição e intenção de unidade. Conforme Solares (2008:26), “o mundo é um problema mal resolvido se não contem, em alguma parte de sua angustiosa diversidade, o encontro de cada coisa com todas as demais³”. Os personagens de Cortázar existem para impor uma emoção estética que coincide pouco com a forma de vida petrificada na alienação, em que o leitor costuma atuar, na construção de sua própria história.

A aura que pulsa no relato e possuirá o leitor, já havia possuído antes o autor, no outro extremo da construção. Como o próprio escritor argentino explica, em sua entrevista a Harss (1981), um contista precisa liberar-se da cozinha literária e deixar-se dominar por algo infalível, como numa espécie de possessão, que propicie a construção de contos como atos de obsessão.

Na concepção de Solares (2008:35), o que diferencia o poeta do científico ou político é, precisamente, sua capacidade de "rondar as coisas pelo outro lado"⁴. Cortázar serve-se do Surrealismo, do fantástico, do jogo, do lúdico, a favor de uma nova concepção da linguagem, já não mais em sua intenção puramente racional, mas em seus caminhos secretos entre os opostos, entre a razão e a loucura, céu e inferno, fé e incredulidade, inclusive, suspendendo-as, em sua escrita, sempre que queira apreender diretamente o que ele é, e o que pode chegar a ser, na sua relação com o outro.

Diferente do filósofo e do científico, o poeta não perde tempo objetivando comprovações ditas inúteis. Ao contrário, seu papel é pensar a poesia como conhecimento, não como *meio* de conhecimento. Para o poeta, não há sentido em confirmar sua experiência, pois o que importa já está disponível, "na boca do estômago"⁵. Conforme explicita Solares (2008:36), sobre o papel da poesia:

a poesia é, a seu modo, um método de conhecimento, conhecimento por via intuitiva, que sem dúvida possui maior amplitude e, talvez, maior profundidade que a oferecida na via racional da filosofia e ciência, e talvez é a razão para que filosofia e ciência vão redescobrimo tardiamente verdades que já desde muito antes a humanidade havia recebido em revelações fulgurantes através da imaginação poética: basta recordar de novo a Freud reconhecendo que, muito antes dele, os poetas haviam descoberto o inconsciente. A psicanálise deixou os dentes ao tentar explicar o fenômeno por meio do qual esses conteúdos oníricos são dados no papel, como uma vivência pessoal muito concreta, atualizada no tempo diurno: um tempo que contem o *outro* tempo noturno, ou melhor, que o acarreja em estado cristalino como os blocos de gelo nas águas de um rio⁶.

Em concordância com esta premissa, no seu texto "Irracionalismo e eficácia"⁷, Cortázar (1999:180) questiona a visão filosófica e cientificista da razão, tomada como positiva, e seu par oposto, a irracionalidade, como negativa:

Sob as imprecisas dimensões da palavra *irracional* (termo negativo, mas cujo antônimo tampouco é definitivamente estável) costumamos agrupar o inconsciente e o subconsciente, os instintos, toda a orquestra das sensações, sentimentos e paixões – com seu cume especialíssimo: a fé, e seu cinema: os sonhos –, e de modo geral os movimentos primigênicos do espírito humano, assim como a aptidão intuitiva e sua projeção no tipo de conhecimento que lhe é próprio. Qualquer tomada de posição, por outro lado, reduz o conceito de irracional ao grupo ou plano que lhe interessa e simultaneamente o tinge com o contragolpe de sua escolha. Assim, a deusa Razão do século XVIII desprezará nele um animal remanescente no homem, ao passo que o materialismo dialético verá na persistência da fé religiosa um apêndice redundante do período teológico; e assim por diante. De maneira precária, poder-se-ia afirmar que as expressões dominantes

do pensamento sistemático atribuem, até princípios do nosso século, um sinal positivo à razão e outro negativo (com atenuantes e inclusões) ao âmbito irracional. De maneira excessivamente ampla, também cabe dizer dessa atitude (tão manifesta na ciência e na filosofia) que ela admite e explora a impetuosa levedura irracional, mas a considera incapaz de qualquer autonomia operativa e só eficaz quando a razão (não mais deusa, e sim a humana por excelência) conduz esses movimentos anímicos por canais coerentes.

Na concepção cortazariana, trata-se de uma busca tipicamente ocidental de equilíbrio, pautada na mediação da razão, a qual, a partir da segunda metade do século XIX, diverge das experiências poéticas. Com a existência de experimentadores como Baudelaire, Rimbaud, Ducasse, entre outros, descobre-se a possibilidade de experimentação não mediada totalmente pelo racional. Nas palavras de Cortázar (1999:181), a razão passa a ser “subitamente rejeitada como mediadora e deformante”.

No século XX, a dose de irracionalidade é significativamente crescente, devido às manifestações históricas, culturais e sociais do homem moderno ocidental. Há que mencionar, primeiramente, a psicanálise freudiana, em sua tentativa corrosiva de assegurar sua parcela ativa de irracional, presente em todo tipo de produtos culturais, buscando, ainda, assegurar-se enquanto causa e método de ciência, enquanto “posse de certezas”. Além desta, há a arte produzindo o Cubismo, cujo papel é assegurar a legitimidade de uma ordem plástica, de um espaço “bidimensional”.

Ademais, a poesia, por fim, rompe totalmente com as redes da razão, não sem a ajuda do Dadaísmo, lançando-se, livremente, ao experimento do Surrealismo, considerado por Cortázar (1999:182) “a maior empreitada do homem contemporâneo como previsão e tentativa de um humanismo integrado”. O Surrealismo, na concepção do autor, é uma tentativa de incorporação de toda criação verbal e plástica ao movimento de afirmação do irracional.

A irracionalidade, segundo Cortázar, jamais foi *perigosa*. Esta concepção aparece, claramente, em sua obra, se considerado seu destemor em denunciar a instabilidade dos modos de vida modernos, portando-se como aquele que devolve vida ao verbo, fazendo com que a palavra, finalmente, expresse aquilo que ela mesma quis silenciar. Na ocasião da entrevista a Harss (1981), o escritor faz uma consideração fundamental para compreensão de seu labor: os livros que se impõem em uma geração são aqueles que não foram escritos apenas por seu autor, mas, de certa forma, pela geração inteira, na medida em que revelam sua latência.

Entre uma perspectiva mágica ou cientificista, Cortázar opta, com largueza de entrega, por centrar-se na primeira. Como define Solares (2008:41-42):

Á ânsia de domínio da realidade, o único e grande objetivo da ciência, sucedia por parte do poeta um exercício de dúvidas e perguntas, de invocação e exorcismo de fantasmas, que não transcendia o puramente espiritual. E como a primeira vista não disputava ao científico a posse da *verdade* e era tão pouco *prático*, o poeta foi deixado em paz, visto com indulgência, e se o expulsaram da corte do

Príncipe foi a modo de advertência e demarcação higiênica de territórios. Você, lá na lua, nós, aqui no mundo.

Cortázar é um “humanista transcendental⁸”, “peregrino ontológico⁹”, cuja consciência é de que o belo não é tinta uniforme, mas carece de uma unidade com duas facetas – uma visível e outra secreta –, a qual não abre espaço a uma visibilidade pura e redundante.

O investigador argentino Claudio Martyniuk (2004:10-11), em seu livro *Imagen de Julio Cortázar*, tece a seguinte opinião sobre Cortázar, com a qual estamos de acordo:

Cortázar esforça-se com paixão imaginativa por derrotar o prosaico e revolucionar a realidade. Torna lírico o cotidiano sem deixar de manifestar certo sentido do cômico e do absurdo. Quando tenta deslocar tudo, deixa em pé uma esperança. Desterrado, engenhoso e complexo, vacila e problematiza seus pressupostos. Vai da arte ao contrário, do prazer ao horror. Busca recuperar a capacidade das letras de influir no mundo, na vida. Parece surrealista, mas chega a ser patético. Deixa inquietude¹⁰.

A poética cortazariana é responsável por tornar lírico o cotidiano. Parece surrealista, na medida em que se deixa influenciar pelo sonho, pelo horror, pelo prazer, mas, sobretudo, busca denunciar o risível dos hábitos comuns, a fim de provocar (re)criações nos modos de vida coletivos. De acordo com Martyniuk (2004), o conto, em Cortázar, foi o gênero que lhe trouxe simetria, que lhe apreciava aplicar à vida, para contá-la. Seus contos configuravam ausências remendadas com palavras. Cortázar sentiu, em algum momento, que um relato poético poderia trazer-lhe perguntas e respostas, poderia proporcionar-lhe o encontro com a felicidade, mesmo aqui, neste âmbito onde tudo ocorre sob o signo da mais brutal ruptura.

O autor ousa romper com o enrijecimento dos ritos sociais por acreditar que, no outro lado da experiência, no âmbito poético, há que encontrar-se com outras maneiras de olhar, outras realidades por detrás dos escombros das normas destrutoras do desejo. Trata-se de contos que narram o escândalo patético da realidade. Nas palavras de Martyniuk (2004:106), sobre a poética de Cortázar:

Abundante e redundante. É o buscar e o contar, o encontro com o insólito. A vacilação, a intensidade emocional, às vezes a estranheza irreduzível: é a exploração do espaço interior que compartilham escritores e leitores. É o surgimento da inquietude e da angústia, como se tratasse de uma longa enfermidade, quase universal; é uma afinidade, coincidência nas reações que surgem de uma fissura antes percebida pelo escritor. O efeito é o transtorno de uma fronteira imaginária que separa realidade de ficção; em seu lugar se funda outro mundo, um espaço de incerteza¹¹.

O conto, na literatura cortazariana, funciona como uma arma de escrita daquilo que é escapável, na cotidianidade da vida real. Na concepção de Martyniuk (2004), a literatura constitui fazer um texto, vivê-lo, e ser expulso desta casa. Fazer literatura significa desejar a posse completa de seu efeito, sentindo-se irrequieto, a ponto de, por vezes, distanciar-se. De acordo, ainda, com as palavras do autor (MARTYNIUK, 2004:106-107), “a literatura,

assim, é cruel com a realidade porque a tortura e a destroça até desconfigurá-la e fazê-la outra, ou esboçar um desmascaramento. Esta pretensão, esta ontologia gótica, é a "realidade" que vive no texto, que late na leitura¹²".

São as experiências de Cortázar as que o obrigam a criar para si um mundo paralelo e um mundo verbal, a despeito de toda a dor e angústia que esta criação promova. Martyniuk (2004:107) considera o conto como uma "exploração de grutas, do mundo, da linguagem. Uma viagem, uma perseguição, uma porta. Uma reunião¹³". O conto constitui, nesta perspectiva, uma transmutação, uma alquimia impensável, uma luta pela realidade dos sonhos. Cortázar expressa, na escrita de seus contos, o desejo de outro amanhecer. A partir da aproximação entre realidade e ficção, restitui tema ao real, recupera sentidos, limpa o tempo com a imaginação. Suspende ritos, ao abrir novas *passagens*, aceitando o inaceitável.

Cortázar é um escritor exigente e para a leitura de sua obra é necessária sagacidade. As considerações de Martyniuk (2004:108), com respeito ao papel do leitor, na literatura cortazariana, são bastante pertinentes: "Teus leitores são absurdos. Ficam feito uma natureza de papel, com tinta nas veias, com o sonho de ficção, com o corpo disseminado na esfera fechada de um conto¹⁴".

Escrever era a ajuda mais eficaz de Cortázar à humanidade, em sua necessidade de buscar e encontrar novos *ritos de passagem*. O próprio autor escreve, em um ensaio sobre o poeta francês Rimbaud¹⁵, algumas considerações que serviriam, igualmente, à sua tarefa de escritor: Cortázar é, sobretudo, um homem, cuja obra está a serviço de encontrar a *vida* que sua natureza lhe cobrava. Cortázar, como Rimbaud, quer ser livre de condicionamentos insuportáveis. Pretende, através da apreensão poética, lograr o conhecimento do incognoscível, de modo a alcançar a conquista de seu próprio eu. Por fim, como bem definiu Martyniuk (2004:111), Cortázar foi feliz porque sua escrita "era sua ilha. Dela, arrancava sua pequena felicidade, seu consolo, sua *passagem*¹⁶".

¹ "El libro no es el mar azul. El escritor puede hacer votos de castidad, casarse con la ficción y vivir para la narración, como si fuera un espejo, como si eso fuera mejor que otras cosas, o como si no hubiera nada enfrente o detrás. ¿Por qué no creerlo así y dejar que el mar, hecho con m, a y r, anuncie, moje y hasta ahogue la vida?" In: MARTYNIUK (2004) p.89.

² "Cortázar, que sabía medir muy bien sus palabras, nos hizo una recomposición histórica y estética con una versación y una sencillez apenas creíble, que culminó con las primeras luces en una apología homérica de Thelonious Monk. No sólo hablaba con una profunda voz de órgano de erres arrastradas, sino también con sus manos de huesos grandes como no recuerdo otras más expresivas."

³ "el mundo es un problema mal resuelto si no contiene, en alguna parte de su angustiosa diversidad, el encuentro de cada cosa con todas las demás."

⁴ "rondar las cosas por el otro lado."

⁵ "en la boca del estómago". Expressão utilizada por Ignacio Solares, em seu livro *Imagen de Julio Cortázar*, publicado em 2008, p. 36.

⁶ "la poesía es, a su modo, un método de conocimiento, conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido en la vía racional de filosofía y ciencia, y tal vez es la razón de que filosofía y ciencia vayan redescubriendo tardíamente verdades que ya desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones fulgurantes a través de la imaginación poética: basta recordar de nuevo a Freud reconociendo que, mucho

antes que él, los poetas habían descubierto el inconsciente. El psicoanálisis ha dejado los dientes al intentar explicarse el fenómeno por medio del cual esos contenidos oníricos son dados en el papel, como una vivencia personal muy concreta, actualizada en el tiempo diurno: un tiempo que contiene al *otro* tiempo nocturno, o mejor, que lo acarrea en estado cristalino como los témpanos de hielo en las aguas de un río.”

⁷ Texto traduzido por Paulina Watch e Ari Roitman, publicado na *Obra crítica*, volume 2, de Julio Cortázar, em 1999.

⁸ Expressão utilizada por Saúl Yurkievich, no epílogo do livro de Ignacio Solares, *op. cit.*, p. 114.

⁹ Ibidem.

¹⁰ “Cortázar se esfuerza con pasión imaginativa por derrotar lo prosaico y revolucionar la realidad. Vuelve lírico lo cotidiano sin dejar de manifestar cierto sentido de lo cómico y lo absurdo. Cuando intenta dislocarlo todo, deja en pie una esperanza. Desterrado, ingenioso y complejo, vacila y problematiza sus presupuestos. Va del arte a lo contrario, del placer al horror. Busca recuperar la capacidad de las letras para influir en el mundo, en la vida. Parece surrealista, pero llega a ser patético. Deja inquietud”.

¹¹ “Abundante y redundante. Es el buscar y el contar, el encuentro con lo insólito. La vacilación, la intensidad emocional, a veces la extrañeza irreductible: es la exploración del espacio interior que comparten escritores y lectores. El surgir de la inquietud y la angustia, como si tratara de una larga enfermedad, casi universal; es una afinidad, coincidencia en las reacciones que surgen de una fisura antes percibida por el escritor. El efecto es el trastorno de una frontera imaginaria que separa realidad de ficción; en su lugar se funda otro mundo, un espacio de incertidumbre.”

¹² “La literatura, así, es cruel con la realidad porque la tortura y destroza hasta desfigurarla y hacerla otra, o esbozar un desenmascaramiento. Esa pretensión, esa ontología gótica, es la “realidad” que vive en el texto, que late en la lectura.”

¹³ “exploración de grietas, del mundo, del lenguaje. Un viaje, una persecución, una puerta. Una reunión.”

¹⁴ “Tus lectores son absurdos. Quedan hechos una naturaleza de papel, con tinta en las venas, con el sueño de ficción, con el cuerpo diseminado en la esfera cerrada de un cuento”.

¹⁵ In: CORTÁZAR (1999) pp. 13-20.

¹⁶ “era su isla; desde allí arrancaba su pequeña felicidad, su consuelo, su pasaje”.

Referências Bibliográficas

CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Punto de lectura. 2004. (1ª. ed., 1951).

_____. “Irracionalismo e eficácia (1949)”. *Obra Crítica*, volume 2. Edição de Jaime Alazraki. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp. 177-189.

_____. “Rimbaud (1941)”. *Obra Crítica*, volume 2. Edição de Jaime Alazraki. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp. 13-20.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 6ªed. São Paulo Martins Fontes, 1995.

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Trad. [de] Mariano Ferreira, apresentação [de] Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1978.

HARSS, Luis. *Los Nuestrós*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

MARTYNIUK, Claudio. *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.

SOLARES, Ignacio. *Imagen de Julio Cortázar*. Prólogo de Gabriel García Márquez. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.