



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ana Catarina de Pinho Simas Oliveira

A OUTRA CORTAZARIANA:
O gênero feminino nos contos de *Final del juego*.

Vitória – ES

2015

Ana Catarina de Pinho Simas Oliveira

**A Outra cortazariana:
O gênero feminino nos contos de *Final del juego*.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Maria Mirtis Caser.

Vitória – ES

2015

ANA CATARINA DE PINHO SIMAS OLIVEIRA

A Outra cortazariana:

O gênero feminino nos contos de *Final del juego*.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 26 de junho de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Mirtis Caser
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Stelamaris Coser
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular (Ufes)

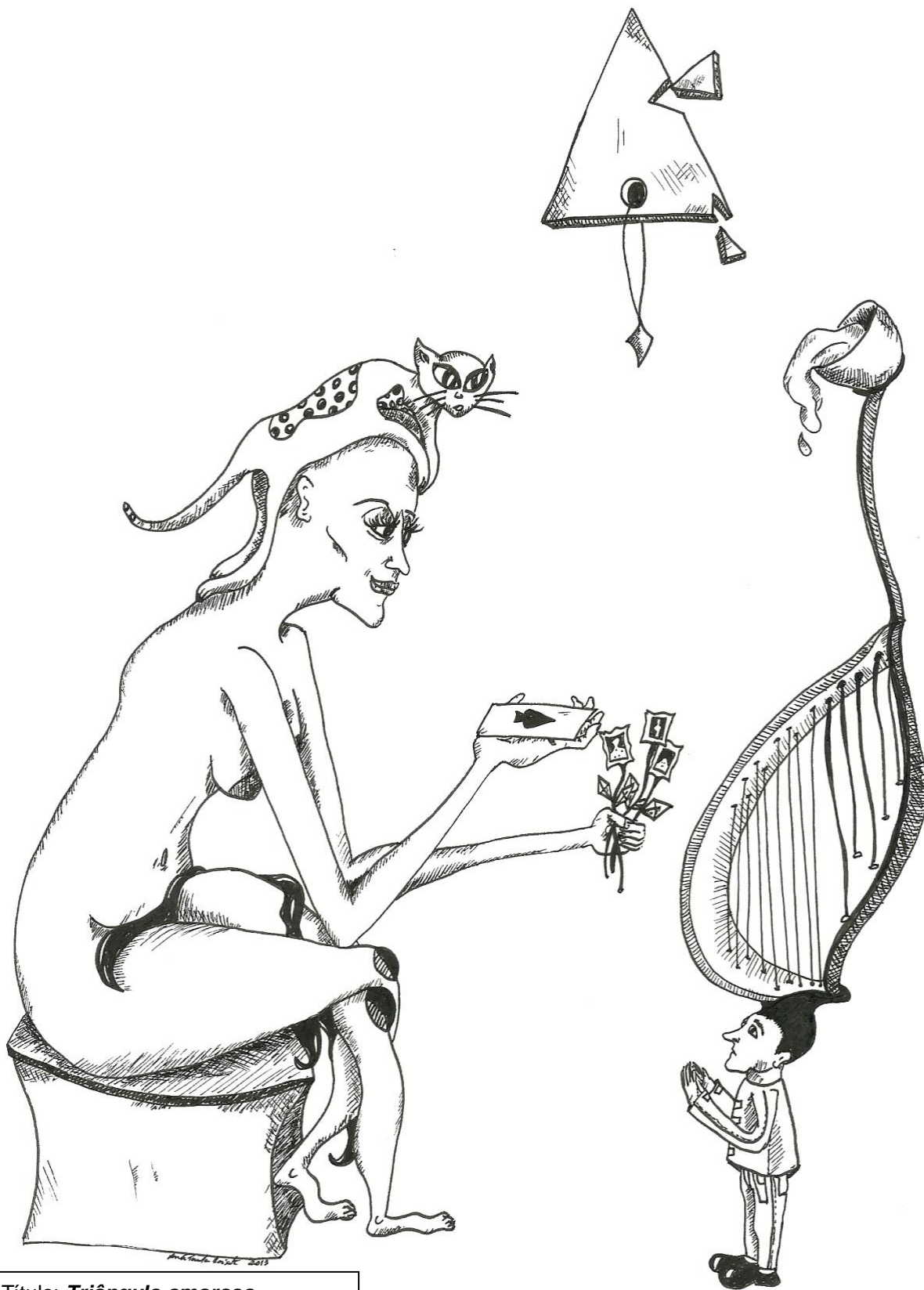
Prof.^a Dr.^a Renata Oliveira Bomfin
Academia Feminina Espírito-Santense de Letras
Membro Titular Externo

Prof.^a Dr.^a Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente (Ufes)

Prof.^a Dr.^a Sandra Mara Mendes da Silva Bassani
Instituto Federal do Espírito Santo - Campus Linhares
Membro Suplente Externo

Vitória – ES

2015



Título: **Triângulo amoroso.**
Autora: Ana Paula Caixeta, 2013.
Desenho em caneta nanquim sobre papel.

Para todos que me incentivaram e compartilham do sentimento de igualdade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Maria Mirtis Caser, presença indispensável a me mostrar os caminhos de leitura e escrita para a realização desta dissertação, por seu carinho, apoio e atenção com a busca de textos, leitura e releitura da pesquisa; pelas avaliações críticas que compartilhou com amistosa simpatia; pela colaboração intelectual e a confiança que iluminaram este percurso de aprendizagem e possibilitaram que eu chegasse até aqui.

Reconhecimento todo especial é devido, igualmente, a todos os professores da Universidade Federal do Espírito Santo e da Universidade de Brasília e, em especial, a Jorge Luiz do Nascimento, José Augusto Carvalho e Elga Laborde Leite.

Aos professores Doutores Stelamaris Coser, Renata Oliveira Bomfin, Ester Abreu Vieira de Oliveira e Sandra Mara Mendes da Silva Bassani pela aceitação do convite para compor a banca.

A Eduardo, pela inestimável ajuda com a língua inglesa, pelo apoio na organização do tempo em casa e pelas sugestões afetuosas para a pesquisa e revisão.

Aos meus filhos Pedro e Sofia, que me dão força para seguir adiante.

Aos familiares que depositaram confiança em mim.

A Ana Paula Caixeta, nobre artista, pelo cabal apoio durante meu caminho acadêmico, e por ilustrar, por meio de gravuras nas quais o feminino é o centro, alguns dos contos que compõem a pesquisa bem como a narrativa complexa *Orientación de los gatos*, do livro **Queremos tanto a Glenda**, de Julio Cortázar; a Nazaré Corrêa e Ariadne Coelho pelas horas que passaram ao meu lado, pelo empréstimo de obras literárias e pelo apoio desde o início da dissertação, às quais exprimo, da mesma forma, o meu agradecimento.

Aos amigos de todos os lugares que sempre me estimularam a realizar este projeto de estudo.

“O apelo ao abandono de suas ilusões acerca de suas condições é um apelo ao abandono de uma condição que requer ilusões.”

(Karl Marx)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as personagens mulheres nos contos do livro **Final del juego**, de Julio Cortázar, sob a ótica feminista defendida nas obras **O segundo sexo: fatos e mitos** e **O segundo sexo: a experiência vivida**, de Simone de Beauvoir e **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**, de Virginia Woolf, além de outras obras contidas nas referências deste trabalho. Tal análise permite a conclusão de que algumas das historietas selecionadas retratam – sem nenhuma concordância do autor – uma discriminação sexista das personagens masculinas em relação às femininas, ao mesmo tempo em que apontam o comportamento destas diante do tratamento opressivo de sexo e indicam uma possível causa para esse fenômeno. A busca revela uma parte da cultura ocidental que, durante milênios, perpetuou vozes como as de Aristóteles, Platão e alguns pensadores da Igreja Católica, entre outros, que enalteceram os homens e inferiorizaram as mulheres. Com alicerce no colóquio edificado com o autor, a pesquisa ressalta aspectos da obra que auxiliaram na reflexão crítica sobre os antigos conceitos estéticos sexistas e sobre o papel das mulheres na sociedade.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Contos. Fantástico. Feminismo. Insólito.

ABSTRACT

The research's main objective is to analyze the female characters on the short stories of the book **End of the game**, by Julio Cortázar, from the feminist perspectives drawn on Simone de Beauvoir's **The second sex: facts and myths** and **The second sex: the lived experience**; Virginia Woolf's **Professions for women**, **The feminine note in fiction**, **Women novelists** and **The intellectual status of women**, as well as other books and essays. Such analysis leads to a conclusion that some of the selected short stories picture – with no agreement from the author – a sexist perception from male towards female characters and it shows how the latter react to this unequal genre treatment, eventually indicating a possible cause for it. The search reveals a part of Western culture that during millennia perpetuated voices like those of Aristotle, Plato and Catholic Church thinkers, among others, that praised men and lowered women. Based on the dialogue built with the author, the survey highlights some aspects of his work which helped the critical reflection over the ancient sexist aesthetic concepts and women's role in society.

Key words: Julio Cortázar. Short stories. Fantastic. Feminism. Unusual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – Contos, cantos e encantos na escritura cortazariana: a voz do poeta	16
1.1 O autor no contexto da literatura latino-americana	16
1.2 Contos que cantam com encantos	23
CAPÍTULO 2 – O feminismo na sociedade ocidental	54
CAPÍTULO 3 – Análise dos contos da obra <i>Final del juego</i> sob a ótica feminista: uma leitura das mulheres personagens	78
3.1. Primeira parte: <i>a incomunicabilidade dos sexos</i>	78
Continuidad de los parques	78
No se culpe a nadie	83
El río	83
Los venenos	86
La puerta condenada	88
Las Ménades	89
3.2. Segunda parte: <i>a discriminação sexista denunciada</i>	95
El ídolo de las Cícladas	95
Una flor amarilla	98
Sobremesa	100
La banda	100
El móvil	102
Torito	105
3.3. Terceira parte: <i>um jogo para decifrar</i>	106
Relato con un fondo de agua	106

Después del almuerzo	106
Axolotl	107
La noche boca arriba	107
Final del juego	108
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

O presente estudo investiga, sob a ótica feminista, os papéis destinados às mulheres no mundo imaginário construído pelo ficcionista Julio Florencio Cortázar nos dezoito contos que compõem a obra **Final del juego**. A pesquisa mostra que a suposta hierarquia entre o masculino e o feminino, fundamentada em mitos aristotélicos, platônicos e religiosos, tem passado por uma superação em decorrência de diversas reflexões críticas e estudos filosóficos desde os anos cinquenta do séc. XX, e, nesse contexto histórico, a análise oportuniza discussão a respeito das personagens femininas no espaço literário e das mulheres no âmbito ocidental, ampliando seu espectro em diferentes ordens socioculturais.

Considera-se **Final del juego** para a análise em questão, em detrimento de outros livros de contos do escritor, por apresentar os relatos uma base suficientemente ampla para o estudo sob o enfoque proposto, devido ao número considerável de personagens femininas e dos matizes que elas representam.¹

Para tanto, três capítulos foram edificados: o primeiro posiciona o autor no contexto da literatura latino-americana e trata da escritura do texto literário; o segundo versa sobre o surgimento do feminismo na sociedade ocidental e destaca algumas de suas ideias principais; o terceiro analisa as personagens mulheres no livro, ligadas a um conceito cultural que a escrita manifesta, uma vez que “a humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (BEAUVOIR, 1980, p. 71).

Para desenvolver os planos pontuados, o primeiro capítulo, intitulado **Contos, cantos e encantos na escritura cortazariana: a voz do poeta**, desenha um breve panorama a respeito da literatura latino-americana hispânica, com ênfase no autor, buscando situá-lo nesse âmbito e apresentar influências que teria projetado na escrita em razão de sua origem, além de expor de forma sucinta algumas características relevantes do artista, com ênfase nos contos e no livro em questão.

No estudo sobre os traços específicos do escritor, ressaltam-se recorrências de seu estilo e atributos das personagens de **Final del juego**, a constituírem um fragmento representante da história literária do autor e a apontarem para a diversidade de sua escritura. Em conformidade com Bella Jozef, acreditamos na necessidade de se buscar uma teoria

¹ Merece ser citado ainda o texto *El nuevo hombre, pero no la nueva mujer*, da autora Martha Paley Francescato, na obra crítica **La isla final**, que questiona os estereótipos sexuais na obra **Bestiario**, mas não se ocupa da obra investigada neste trabalho.

adequada ao *corpus* ficcional em foco, a qual dê conta de construir os significados, configurados na plurissignificação do texto:

Cada criação literária exige uma forma de pensamento crítico como metodologia de análise. A fecundidade de uma teoria mede-se pela capacidade de engendrar um poder construir sentidos que desconstruam a própria teoria quando não se mostra adequada a realizar seu objeto (JOZEF, 1986, p. 23).

A metodologia utilizada no primeiro capítulo cruza os dados de algumas obras relevantes de crítica literária acerca do texto de Julio Cortázar, a fim de percebermos os elementos comuns entre eles no tocante à prosa poética do autor, aos quais agregamos as nossas observações pessoais. A dissertação analisa a escrita que o autor delineou no contexto do gênero fantástico, tomando como base o livro **Final del juego**, embora a obra total do escritor abarque um *corpus* de mais de uma centena de narrativas breves.

A partir de Edgar Allan Poe, cujos contos completos o escritor argentino traduziu, nasce o moderno conto cortazariano, abalizado no realismo psicológico, o qual enfatiza a caracterização interior das personagens, e tracejado com a proximidade entre o mundo narrado e o mundo do leitor, ou seja, de acordo com o modo mimético baixo ou inferior postulado por Northrop Frye. O texto abre fissuras com a realidade, que possibilitam emergir o mundo onírico, o duplo e a transcendência humana.

No segundo capítulo, nomeado **O feminismo**, a mulher torna-se objeto da pesquisa para que se reflita sobre a condição feminina na sociedade e na literatura, com base em trabalhos acadêmicos, científicos e literários de cunho feminista, publicados no séc. XX, os quais analisam de forma crítica preconceitos e ideias sexistas que fundamentaram a criação de uma sociedade desigual entre os sexos masculino e feminino nas dimensões sexual, psicológica, social e política.

Utilizar-se-ão como substrato obras de Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, entre outras. A primeira, filósofa e escritora francesa, inaugurou em escala mundial o debate sobre o feminismo; a segunda, escritora inglesa, é considerada precursora do feminismo contemporâneo; ambas expositoras das dificuldades da inserção das mulheres no mundo profissional e intelectual, cada qual em sua época, foram escolhidas por apresentarem, em suas obras, similitudes com as histórias do livro pesquisado no que diz respeito ao universo feminino.

Dessa forma, apresenta-se um breve panorama da cultura que historicamente fundamentou diversos preconceitos e falsas ideias em relação às mulheres, desmistificados

nas obras feministas. Analisam-se alguns arquétipos criados pela ficção ocidental, com o objetivo de trazer para o trabalho um aporte teórico que integre o tema ao que será especificamente tratado em relação à figura feminina, quando da análise das narrativas breves em estudo.

O caminho foi aberto há muitos anos por Fanny Burney, Aphra Behn, Harriet Martineau, Jane Austen, George Eliot (WOOLF, 2012, p. 9-10), muitas mulheres famosas – como Safo – e outras desconhecidas vieram antes, aplanando o terreno e orientando os passos de escritoras feministas, como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, ou de outros escritores e escritoras. Tentamos relacionar as situações deflagradas em algumas narrativas aqui analisadas com essa caminhada das mulheres em direção à tomada de decisão sobre o seu próprio destino e o resultado exitoso ou fracassado dessas tentativas.

O terceiro capítulo desenvolve o foco da dissertação. Com o nome “Análise dos contos da obra *Final del juego* sob a ótica feminista: uma leitura das mulheres personagens”, estrutura-se em três tópicos, cada um contendo um conjunto de contos para análise.

O trabalho efetivar-se-á por meio de resumos e trechos selecionados consoante o tema central da pesquisa – as personagens mulheres na obra –, de forma a viabilizar uma leitura mais analítica e minuciosa do livro do que a realizada nos capítulos anteriores da dissertação, o que possibilitará abordar todas as narrativas e associar os elementos comuns entre elas.

Procurando desvendar o que há nas entrelinhas do texto, busca-se produzir um conjunto de referências para subsidiar a interpretação das personagens femininas nos contos selecionados. Percebe-se a recorrência de linhas de força presas ao narrador e às personagens mulheres, por meio de sua interação. Com isso revelam-se temas significativos do livro.

A análise das figuras femininas em **Final del juego** se propõe ser um trabalho de crítica literária para demonstrar que, nos contos ali reunidos, Cortázar refletiu a respeito das mulheres, por retratar a sociedade feminina e masculina da época em que foram escritos e revelar as influências do momento histórico em que viveu. Lembre-se, a propósito, que a publicação da obra **Final del juego** ocorre aproximadamente sete anos após a publicação da obra **O segundo sexo: fatos e mitos** e **O segundo sexo: a experiência vivida**, de Simone de Beauvoir, que ocorreu em 1949.

Final de juego foi publicado pela primeira vez no México, em 1956, com apenas nove contos, e somente em 1964 foi republicado em versão ampliada com mais outros nove, totalizando dezoito contos divididos em três partes (CORTÁZAR, 1974, p. 198). Antes de sua primeira publicação, no entanto, havia sido rechaçado por diversos editores argentinos,

conforme o autor confidenciou à escritora e pesquisadora Graciela Marturo (MARTURO, 2004, p. 54).

A partir, preponderantemente, dos olhares de Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, estudados no segundo capítulo, apoia-se a ideia de que, mesmo quando o texto cortazariano apresenta a mulher submissa (e, de certo modo, o texto é permeado pelos discursos aristotélicos, platônicos, eclesiásticos e freudianos), o faz, talvez, com a intenção de mostrar a angústia de uma vida pautada na opressão, do mesmo modo como vemos Beauvoir fazer na obra **A mulher desiludida**, na qual as mulheres vivem situações angustiantes em relações amorosas conflituosas, de dependência e desilusão.

A coletânea em foco abarca histórias que exploram as possibilidades da linguagem, aproveitam os lugares-comuns da fala argentina de classe média e os matizes expressivos do popular. Nessa coletânea e em outros livros de contos, o autor aborda distintas perspectivas como relator e deixa os protagonistas caminharem pela vertente do monólogo interior, ou seja, por um discurso não pronunciado em que o narrador expõe questões de cunho introspectivo.

As narrativas de **Final del juego** retomam e desdobram a estética modernista de muitas referências culturais. Bellini afirma que o escritor Julio Cortázar, assim como Ernesto Sábato, esteve atento ao *nouveau roman*, o movimento literário francês que ampliou a presença do cotidiano por meio de costumes e comportamentos individuais nos textos das obras, começando com **Bestiario** (1951); ademais, em seus contos “lo obvio y lo absurdo se transforman en material fecundo para una nueva indagación sobre la realidad que nos circunda” (BELLINI, 1997, p. 486).² Por meio dos relatos podemos absorver o mundo e somos absorvidos por ele. Segundo Saúl Yurkievich, nos seus contos:

Cortázar demuestra un dominio cabal de los mecanismos y su determinación a operar dentro de las restrictas normas del género. Concibe el cuento como autogénesis, como maquinación reglamentada, que se concentra en una narratividad autónoma (YURKIEVICH, 2004, p. 22).³

² O óbvio e o absurdo se transformam em material fecundo para uma nova indagação a respeito da realidade que nos circunda (BELLINI, 1997, p. 486, tradução nossa).

³ Cortázar demonstra um completo domínio dos mecanismos e sua determinação para operar dentro das regras restritas do gênero. Ele concebe o conto como autocriação, como uma trama regulamentada, que se concentra em um discurso autônomo (YURKIEVICH, 2004, p. 22, tradução nossa). A única exceção que destoia das outras narrativas encontra-se, segundo o próprio Cortázar, no conto *Os venenos*, que considera autobiográfico, embora se possa supor que o que almeja é que o homem veja por meio da lente inocente das crianças e que recuse a lógica imposta pela vida, apresentando a transcendência humana e os matizes femininos – objeto da pesquisa – que interagem com as crianças.

A tessitura dos contos de Julio Cortázar cria entre seus protagonistas e o leitor uma aliança que perturba com significados que ressoam e ressaltam o *Outro* em cada um e a *Outra* como possibilidade de discurso literário. O discurso promove a reflexão sobre distintas personagens, diferentes mulheres, que por via analógica são representantes da sociedade em que viveu. Conforme Beauvoir,

(...) o homem só se pensa pensando o *Outro*: apreende o mundo sob o signo da dualidade; esta não tem, de início, um caráter sexual. Mas, naturalmente, sendo diferente do homem que se põe como o *Mesmo*, é na categoria do *Outro* que a mulher é incluída (...) (BEAUVOIR, 1980, p. 89-90).

Por meio das análises dos jogos entre as personagens dos contos em **Final del juego**, busca-se investigar a articulação literária do autor, em que se deslocam diversos elementos semânticos, nos quais os significados das palavras evocam objetos que o escritor almeja expressar, e simbólicos, pelos quais uma pessoa ou um grupo interpreta seu significado implícito, dando lugar à *Outra*, à alteridade feminina dos contos.

O texto dos contos pesquisados retrata mais notadamente a classe média urbana ocidental – ainda que mais especialmente em Buenos Aires ou Paris –, fato que também interliga as obras de Cortázar e de feministas que operam nesse âmbito, já que o livro de Simone de Beauvoir, por exemplo, trata do papel da mulher na sociedade ocidental moderna, mesmo que passe por longa análise e desmistifique o panorama histórico milenar que configurou o arquétipo feminino.

Como nem todos os contos versaram sobre os temas propostos para estudo, ou seja, a questão de sexo, as mulheres como personagens ou a discriminação sexista, houve uma seleção justificada com base no critério de relevância para o objeto da presente pesquisa. Assim, a narrativa *Los amigos* não foi analisada.

A fortuna crítica mostra a obra de Julio Cortázar sob os mais diversos olhares, à luz de diferentes teorias; esperamos, contudo, com esta dissertação, contribuir, ainda que modestamente, para a recepção e compreensão do mundo das personagens femininas de **Final del juego** em suas relações com o entorno e suas (im)possibilidades.



Título: ***Tranca de vista.***
Autora: Ana Paula Caixeta, 2015.
Lápis 9B sobre papel canson.

CAPÍTULO 1 – Contos e encantos na escritura cortazariana: a voz do poeta.

1.1 O autor no contexto da literatura hispano-americana

“A crítica deve efetuar a ressurreição da obra, na medida em que saiba promover a manifestação do seu tempo simultâneo.”

(Walter Benjamin)

O conjunto artístico publicado em **Final del juego** vê-se permeado de literariedade e simbolismos que ultrapassam a categorização de épocas, transcendem o tempo e o espaço, corroborando o que observa Bella Jozef em **História da literatura hispano-americana**: “A literatura, por sua enorme potencialidade em criar, não se subordina totalmente a épocas, escapando a um determinismo mesmo signico ao instaurar sua própria realidade” (JOZEF, 1982, p. 10). A citação adere ao que Tzvetan Todorov postulou no volume **Introdução à literatura fantástica** a respeito dos gêneros literários. Para o autor embora algumas obras apresentem traços comuns umas com as outras, gerando as classificações que as catalogam em livros, existem particularidades próprias da arte e de cada escritor que não podem escapar ao olhar do pesquisador. Em suma: é com muita plasticidade que se deve mirar para as categorizações, sobretudo quando tratamos de literatura.

O filósofo e linguista Todorov não acredita que uma obra possa ser classificada de forma fixa e invariável, o que aponta para um consenso de que a literatura é uma arte aberta a meditações, embora exista uma rede que a constitui e conceitua. A partir desse pressuposto, depreende-se que a obra é essencialmente única, singular, vale pelo que tem de inimitável, de diferente de todas as outras obras, e não por aquilo que as torna semelhantes (TODOROV, 1975, p. 9).

Complementando o que foi dito, reportamo-nos, em citação de Bella Jozef (1982, p. 17), a Gerard Genette, que leva em consideração na análise da obra não apenas o “presente da criação”, ou seja, a produção de uma data e época, mas também o seu “presente de cultura”, isto é, a tradição que nela permaneceu viva, a escolha e a reinterpretação, as revisões de autores de clássicos. Isso mostra a capacidade que uma obra tem de se desprender de seu autor e ser reinterpretada em tempos futuros, considerando o “presente da criação”, ou a produção literária de um período, bem como o “presente da cultura”, que significa o que da memória a obra perpetua.

Há uma infinidade de mundos e riquezas no que diz respeito à unidade cultural da América Hispânica: o passado pré-colombiano, a presença europeia, os acidentes geográficos e a quase total ausência deles, o cosmopolitismo, o momento de se tornar independente e individualizar-se nos âmbitos político e literário. Não obstante, a cultura hispano-americana teve forte influência europeia, já que houve na América espanhola o genocídio de civilizações indígenas completas e, em razão disso, a influência que estas poderiam deixar às letras ocorreu modestamente.

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes da sua terra (CÂNDIDO, 1989, p. 147-148).

Por isso, o peruano Francisco Garcia Calderón escreve um livro de valor como tentativa de visão integrada dos países latino-americanos, em francês; o chileno Vicente Huidobro registra parte da sua obra e da sua teoria, em francês; Sérgio Milliet publica a sua obra poética inicial em francês.

Às colônias foi imposta a obrigação de comercializar e intercambiar exclusivamente com a metrópole (Espanha) até 1800, o que vedou a aproximação com outros países, a qual somente viria a acontecer, em especial com a França, após esse período. O alicerce comum permanece até a Primeira Grande Guerra, que permitiu o ingresso de outras literaturas e correntes de pensamento em compasso evolutivo acelerado, a libertarem os leitores e escritores das circunstâncias de outrora e a projetarem-nos em uma pátria própria e mestiça, e, no caso do autor Cortázar, sobretudo cosmopolita.

A maturidade literária do continente surge por meio do sincretismo de pensamentos e técnicas de outras artes. “O tempo de origem não é o tempo de antes: é o de agora. Reconciliação do princípio e do fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim. A volta à origem é a volta ao presente” (PAZ, 1984, p. 197). O artista contém a marcha do tempo por meio da linguagem que triunfa e liberta a realidade linear e factual como uma parábola.

Em relação à Espanha, Graciela Marturo (2004, p. 49) vê certa influência da obra de Miguel de Cervantes nas poesias de Julio Cortázar, já que, para essa pesquisadora, “Su poesía-realidad interior empezará a volcarse a través de una narrativa simbólica que se

emparenta con el realismo profundo, simbólico del *Quijote*, con cierta novela romántica o con el relato surrealista”.⁴

Trasladando-se da poesia para a narrativa breve, observa-se que não somente o elemento simbólico que aparece em **Dom Quixote de La Mancha** se encontra em **Final del juego**, mas também o humor (em Cortázar na vertente irônica). Os traços humorísticos revelam essências, afastam-nos da verdade absoluta, e somam-se ao vocabulário elaborado de uma narrativa por onde se intermeiam símbolos, sentidos, espaços, todos a um só tempo. A obra permanece em épocas distantes. Além disso, a dupla visão das coisas e do mundo permeia as narrativas de ambos os autores, ainda que ao leitor de Cortázar essa visão seja mais sutil em razão da proximidade que cria entre o leitor e o narrador.

Das múltiplas imagens superpostas brota o espanto que confere ao leitor uma perspectiva confusa entre a vida e a obra, e esse espanto ou elemento insólito surge acompanhado de um segredo quase insondável que hipnotiza o leitor. Não há forma de saber se o escritor brincava ao escrever ou se sorria da ingenuidade realista do leitor. O fato é que modificou um mundo muito próximo ao nosso mundo real, fazendo-o passar à categoria do inesperado fantástico, por meio da irrupção insólita da lógica, transformando o mundo ficcional em ambíguo. Outrossim, “...o fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de reaver a própria imagem” (SARTRE, 2005, p. 142).

Cortázar inicia sua carreira literária com o volume de sonetos intitulado **Presencia**, de filiação romântica e simbolista. O autor confessa que, entre seu acervo como leitor, se encontram Góngora, Neruda, Baudelaire, Mallarmé e outros (MARTURO, 2004, p. 23). A identificação com a linguagem musical mostra o parentesco do escritor com Mallarmé e Góngora. A obra deste último, poeta e dramaturgo espanhol barroco, confirma a tese de Jozef (1982, p. 12) de que algumas obras e autores espanhóis inspiraram diversos escritores latino-americanos, entre eles o autor em estudo.

Com seu livro de sonetos, o poeta se incorpora à “geração de 40”, uma geração de poetas que sentem profundamente o impacto da Segunda Guerra Mundial e que participam de uma profunda crise de todos os valores, na qual recorrem a oráculos da poesia europeia: Rilke, Lubicz-Milosz, Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Shelley, Keats, Valéry, Lautréamont, além dos surrealistas (MARTURO, 2004, p. 16-17).

⁴ Sua poesia-realidade interior começará a inclinar-se a uma narrativa simbólica que contrai parentesco com o realismo profundo, simbólico do *Quijote*, com certa novela romântica ou com o relato surrealista (MARTURO, 2004, p. 49, tradução nossa).

Cortázar, considerado pós-vanguardista por Jozef (1982, p. 268), perde a fé na razão, recusa a realidade social à qual não se integra, cria caminhos de evasão que transfiguram a realidade. O Surrealismo vanguardista parece ter influenciado a obra do autor, por meio da assimilação das teorias e processos poéticos, mas há no escritor uma autenticidade moderna das cidades, pois em sua obra as personagens da urbe caminham na solidão. De acordo com Cândido (1989, p. 153), as vanguardas do decênio de 1920

marcaram uma libertação extraordinária dos meios expressivos e nos prepararam para alterar sensivelmente o tratamento dos temas propostos à consciência do escritor. Elas foram para nós todos fatores de autonomia e autoafirmação; e em que consistem, examinadas à luz do nosso tema? Huidobro estabelece o "Criacionismo" em Paris, inspirado nos franceses e italianos; escreve em francês os seus versos e expõe em francês os seus princípios, em revistas como *L'Esprit Nouveau*. Diretamente tributário das mesmas fontes são o Ultraísmo argentino e o Modernismo brasileiro.

L'Esprit Nouveau é uma revista francesa concebida e editada por Le Corbusier e Amédée Ozenfant em 1921 para difundir a renovação da arte e da arquitetura (reconstrução gerada pela destruição do pós-guerra). Ultraísmo é um movimento vanguardista (de influência futurista) nascido na Espanha em 1918 com a intenção de superar o Modernismo que havia dominado a poesia a partir do final do séc. XIX. Jorge Luis Borges (1921) escreveu no **Diario Español** o artigo *Ultraísmo*, os objetivos do Ultraísmo argentino, que se juntou a dois outros elementos: o crioulo e a paródia.

Para Antônio Cândido essas correntes foram inovadoras e seus propulsores fundadores da nova literatura (entre os quais Borges). A obra de Cortázar aparenta-se com o Surrealismo vanguardista na medida em que a linguagem faz emergir por substituição o inconsciente, materializado em simbolismos, mas não é um livro surrealista, pois as fissuras surgem do real (imaginado), enquanto no surreal se sabe que o mundo retratado é o mundo estranho e irreal dos sonhos. Marturo refere-se a Cortázar como: “(...) un irrenunciable y profundo poeta cuya vía expresiva se ha ido apartando del canto y la palabra plena que expresan totalmente al creador, para embozarse en formas substitutivas, aladañas, irónicas o ambiguas” (MARTURO, 2004, p. 21).⁵

Em concordância com o entendimento de Marturo, Jozef (1982, p. 256) afirma que Cortázar surge após a crise do romance telúrico ou super-regionalista, por volta de 1940, época em que os autores hispano-americanos se voltam para a temática universal,

⁵ (...) um indispensável e profundo poeta cuja forma expressiva foi se afastando do canto e da palavra plena que expressam totalmente o criador, para se disfarçar com formas substitutivas, envolventes, irónicas ou ambiguas (MARTURO, 2004, p. 21, tradução nossa).

abandonando a literatura simplesmente descritiva e anedótica. Assim, “El escritor latino americano deja de ser un ente pintoresco y regional para situarse frente a la condición humana” (FUENTES apud JOZEF, 1982, p. 256).⁶ Como exemplo, temos a renovação técnica de essência própria ou a criação da linguagem em Cortázar, que consegue revelar o indivíduo em sua luta por transcender e afirmar seu caráter de ser humano.

Embora nascido em Bruxelas, o escritor viveu a infância, a adolescência e parte da juventude (até os 37 anos) na Argentina e não por acaso vemos sua obra permeada de referências a Buenos Aires – uma cidade urbanizada, moderna, cosmopolita, com pouca (ou nenhuma) influência indígena, sem uma geografia marcada por acidentes. Tal conjectura abriu possibilidades para o escritor acessar livremente um dilatado universo literário, já que vivia em uma cidade, ou melhor, em um país e em uma época que lhe proporcionavam esse intercâmbio com o resto do mundo. Pela via narrativa do conto, o poeta começa a expressar-se em desacordo com o mundo, com ironia, com humor e até sarcasmo, mas, sobretudo, a desfazer as formas anteriores.

Franz Kafka, James Joyce, Aldous Leonard Huxley, Willian Cuthbert Faulkner, Louis-Ferdinand Céline abrem caminhos novos aos narradores conscientes da necessidade de mudanças no conteúdo das histórias e em sua elaboração formal. De acordo com T.S. Eliot,

Cada geração deveria contar com sua própria crítica literária, pois traz à contemplação da arte suas próprias categorias de apreciação, tem suas próprias exigências diante da arte e a emprega para seus próprios fins (ELIOT, Apud JOZEF, 1982, p. 255).

Joyce influenciou o escritor Cortázar por meio de sua força onírica que transforma o cotidiano, devora o tempo e transpõe o dialético. Outrossim, o simbolismo largamente empregado pelo escritor belga-argentino encontra-se na obra **Ulisses**, assim como em **Metamorfose**, de Franz Kafka. Cabe, pois, concluir que, embora o objeto de arte seja único pelo “que tem de inimitável”, há uma rede de leituras que germinam na composição da obra literária.

Yurkievich afirma que os autores Arthur Rimbaud, Alfred Jarry, Max Jacob, Henri Michaux também servem de modelos para Cortázar, que é mais plástico estilisticamente que Borges ou Lezama Lima. O crítico afirma ter vislumbrado os manuscritos de seus contos e que quase nunca há segundas ou terceiras versões; considera-o um mestre da improvisação

⁶ O escritor latino-americano deixa de ser extravagante ou regionalista para se situar diante da condição humana (FUENTES apud JOZEF, 1982, p. 256, tradução nossa).

que acredita na mensagem instintiva ou sublime, com uma capacidade técnica que lhe permite trabalhar todo recurso (YURKIEVICH, 2004, p. 250).

No contexto da literatura hispano-americana surgem obras de transcendência universal, ou seja, que vão além dos limites do texto e da impressão imediata que temos dele e da realidade. Julio Cortázar, o cubano Alentejo Carpentier e o argentino Ernesto Sábato lançam romances nesse sentido. Nesse caminho, igualmente Cortázar lança uma vasta escritura de contos, alguns dos quais objeto do presente estudo.

Há a possibilidade, segundo Norma Mazzei, de que a formação de suas personagens tenha sido influenciada por algumas de suas leituras, em razão de sua competência crítica, entre as quais se destacam **Adan Buenosayres**, de Leopoldo Marechal, a tradução das obras de língua inglesa de Edgar Allan Poe e a tradução da obra de língua francesa **Memórias de Adriano**, de Marguerite Yourcenar (MAZZEI, 2006, p. 16-17).

De acordo com o próprio Cortázar – em entrevista concedida ao repórter uruguaio Ernesto González Bermejo –, ele começa escrevendo poemas repetindo a história humana, por isso a prosa chega depois, já que:

Há muito mais sensibilidade do que inteligência racional; a razão é uma maquininha que entra em ação depois. Embora haja em sua prosa movimento de poema e funcionamento que se faz por analogia (imagens, metáforas, símbolos) (BERMEJO, 2002, p. 18-19).

Em relação à sua influência, o escritor se vê preparado para escrever depois de efetuar muitas traduções e leituras de escritores franceses e ingleses. Também cita Borges como um exemplo de bom escritor, o qual segue, mas não imita, no sentido da atitude diante de cada frase, como a de Mallarmé, ou seja, de uma severidade extrema diante do texto, de não deixar mais que o essencial. Assim apresentariam um traço comum Borges, Cortázar e Mallarmé, uma ala de escritores que compõem com o indispensável (BERMEJO, 2002, p. 21-22), o que significa que cada palavra foi criteriosamente escolhida, portanto não pode ser suprimida.

Cortázar imprimiu o selo de sua personalidade em sua escritura e mais: lembramos que Saúl Yurkievich, em **Julio Cortázar: mundos y modos**, supõe que a configuração de Buenos Aires teria influenciado tanto sua obra quanto a de seu antecessor Jorge Luis Borges, já que a geografia e o cosmopolitismo convidariam à abstração universalista (YURKIEVICH, 2004, p. 35). Após um breve resumo sobre a história da formação literária hispano-americana, em especial a de Cortázar, passa-se a investigar a literariedade do texto.

A obra de arte literária, como a Arte de um modo geral, transcende o tempo, resistindo à fixação histórica, por seu caráter monádico, absorve o tempo, atravessando-o e sendo no tempo: ainda assim, inclina-se a transcender a cada momento e resiste a uma fixação histórica, criando um impasse entre sua natureza como obra de arte e jogo da história (JOZEF, 1986, p. 69).

O contexto histórico se encontra no texto a partir da captação estética. Mas a obra literária, sendo arte, transcende a realidade e se inscreve no mundo de um modo novo, ou seja, apreende o real – e nesse sentido é mimese – por meio de uma estética própria. Nela, a ideologia do autor aparece disseminada no texto estruturado com um sentido que instaura o mundo. E o sentido do texto se tece em sua literariedade.

Entendemos a literariedade como Bóris Eikhenbaum (1976), ou seja, como o objeto da ciência da literatura, vocábulo criado por Roman Jakobson (*Literaturnost*), nas primeiras décadas do século XX, no momento em que o formalismo russo, o *new criticism* anglo-americano e a estilística coincidiram no reconhecimento de nomear o texto literário e diferenciá-lo do texto não-literário. As correntes advogam o princípio de que os textos literários possuem características estruturais peculiares.

Literariedade ou *Literaturnost* seria, portanto, o que faz com que um texto seja considerado literário; o que distingue um texto literário de um não literário é a literariedade. A teoria formalista defendia que não há poetas nem personagens literárias, mas há poesia e literatura. Assim, existe um exercício de técnicas de narração, constituindo as personagens simples artifícios de construção dessas técnicas. Interessaram também aos formalistas russos os princípios linguísticos de organização da obra como produto estético.

A palavra que utilizamos, literariedade, designa a linguagem literária plurissignificativa, com múltiplas dimensões semânticas dadas à vida histórica das palavras, alusões e evocações, já que:

O objeto da ciência da literatura não é a literatura mas a literariedade, isto é, o que faz da obra uma obra literária. Este foi o grande achado teórico do estruturalismo que procura designar a marca estética do literário e definir a finalidade específica do trabalho crítico (...) (JOZEF, 1986, p. 67).

Não são as ideias dos livros de contos que explicam seus procedimentos literários. O jogo recíproco de todos os elementos da obra, tomada como uma totalidade, define cada elemento individual, em que nenhum está favorecido *a priori* (JOZEF, 1986, p. 29).

Por meio da literariedade observamos o gosto e ideais estéticos do autor, sua formação, a influência que recebeu, o que nos parece uma condição *sine qua non* para a pesquisa em que se pretende proceder à análise de uma obra.

1.2 Contos que cantam com encantos

“O *Eu* é um *Outro*”.
(Jean-Bellemin Noel)

A palavra *conto* é empregada em língua portuguesa com a acepção de história, narração, historieta, fábula, caso. Ademais da língua portuguesa, a palavra só é usada em espanhol e em francês, respectivamente *cuento* e *conte*. Em inglês há *short-story* para narrativas literárias e *tale* para os contos populares e folclóricos. Em alemão usa-se *Novelle* e *Erzählung*, no sentido de *short-story*, e *Märchen*, no sentido de *tale*. Em italiano, *novelle* e *racconto*. No século XIX o conto conhece maior esplendor, com Balzac, Flaubert e Maupassant, na França; Edgar Allan Poe, na América; Nicolai Gogol e Anton Tchekov, na Rússia; Hoffmann, na Alemanha.

No século XX o conto permaneceu em voga como forma literária erudita, destacando-se Virginia Woolf, britânica; James Joyce, irlandês; Ernest Hemingway, norte-americano; Franz Kafka, austro-húngaro; Vicente Blasco Ibáñez, espanhol; Guimarães Rosa, brasileiro. Com o Modernismo e a independência literária hispânica, contistas como Borges, Gabriel García Marquez e Julio Florencio Cortázar ganharam destaque em escala mundial.

Embora a *narração* seja aberta, multiforme, inventiva e possua vários tipos de narradores, o *conto* é uma estrutura fechada, uniforme, com pouca ou nenhuma digressão. Por isso, Horácio de Quiroga considera o conto o mais difícil dos gêneros literários. Allan Poe no texto *Review of Twice-told tales* (1842), afirma que a unidade de efeito ou impressão é um ponto de maior importância e que deve ser dosado na obra para permitir que se sustente por um tempo, tanto na poesia quanto no poema (conteúdo – poesia; forma – poema).

Em **Gêneros literários**, Angélica Soares afirma que o conto é uma forma narrativa de menor extensão que se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias: “Quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial” (SOARES, 2007, p. 54).

Nadia Batella Gotlib (2006, p. 66) observa que Julio Cortázar, em **Alguns aspectos do conto**, considera “excepcional” aquele conto muito bom, ou seja, aquele em que a excepcionalidade se relaciona com a qualidade e não com o que traz de extraordinário, e que a avaliação disso se dá como “um sistema de relações”, em que cada elemento tem sua função específica e insubstituível. Para Cortázar no conto:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência (CORTÁZAR, 2011, p. 154).

A obra cortazariana se move em vários planos: consciente, poético, fantástico, inconsciente, humorístico. Deixa transparecer a influência de Jorge Luis Borges, sem perder sua personalidade, acrescentando novos traços e perspectivas a uma tradição que remonta a Leopoldo Lugones (JOZEF, 1982, p. 269). Este, poeta argentino modernista, foi um importante escritor que, segundo Borges (1961, p.146), resume todo o processo literário portenho. Foi o poeta que iniciou a renovação métrica e simbolista, tão utilizada por Cortázar. Inclusive há um pouco da influência de Allan Poe em sua obra com mundos e objetos espectrais em **O escaravelho de ouro e outras histórias**.

Borges influenciou Cortázar por meio do imaginário como dimensão que revela a realidade, com significantes e significados que possibilitam que a obra esteja permanentemente aberta através do tempo, em razão da desordenação do mundo real pela ambiguidade da escrita, pelo elemento inconsciente, lado a lado do fantástico e de tantas outras referências. Em entrevista concedida ao jornalista Ernesto González Bermejo, Cortázar afirma que teve a companhia de Borges no sentido de admiração a um escritor concidadão e não estrangeiro (BERMEJO, 2002, p. 21).

Cortázar admirava Borges pela atitude – assim como a Mallarmé – de pensar o texto em cada página, a fim de não deixar na obra mais que o essencial. Por isso, o autor, sem copiar Jorge Luis Borges, usou-o como exemplo no sentido de escrever textos bem-sucedidos formalmente, ou seja, reduzidos ao absolutamente necessário, e não por outro motivo elegeu-o na Argentina como “o mestre do rigor estilístico” (BERMEJO, 2002, p. 22).

A antologia **Final del juego**, de Julio Cortázar, inicialmente publicada em 1956 com nove contos e ampliada com outros nove na publicação de 1964, reúne dezoito contos

distribuídos em três partes – I, II e III –, as quais não possuem título ou nome. Na primeira, veem-se seis contos, a saber: *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *Los venenos*, *La puerta condenada*, *Las Ménades*. Na segunda, há sete contos: *El ídolo de las Cícladas*, *Una flor amarilla*, *Sobremesa*, *La banda*, *Los amigos*, *El móvil*, *Torito*. E cinco narrativas compõem a última parte: *Relato con un fondo de agua*, *Después del almuerzo*, *Axolotl*, *La noche de boca arriba*, *Final del juego*.

De acordo com a nota escrita pelo autor ao final do livro utilizado na presente pesquisa (uma edição de 1974), o livro engendra, além dos nove contos publicados em 1956, outros escritos entre 1945 e 1962 (CORTÁZAR, 1974, p. 198). Explica-se tal nota pelo fato de que a primeira edição, publicada em 1956 no México (Editorial Los Presentes), incluiu somente nove contos: *Los venenos*, *El móvil*, *La noche de boca arriba*, *Las Ménades*, *La puerta condenada*, *Torito*, *La banda*, *Axolotl*, *Final del juego*. A segunda edição, publicada em 1964 em Buenos Aires (Editorial Sudamericana) agregou outros nove contos, escritos entre 1945 e 1962: *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *El ídolo de las Cícladas*, *Una flor amarilla*, *Sobremesa*, *Los amigos*, *Relato con un fondo de agua*, *Después del almuerzo* (BARRO, 2010, p. 16).

La verdadera poética de Cortázar está en su prosa, sobre todo en la condensación y el ritmo de sus cuentos. Estos, según su autor, se originaron muchas veces en sueños y pesadillas, en inconscientes terapias para curar neurosis de fatiga, y en general, fueron escritos sin el gran trabajo racional que significaban las novelas. (...) La mayoría son fantásticos en el sentido de que permiten ver una fisura en la realidad, prolijamente acotada por datos concretos (MONGES, 1994, p. 28).⁷

Precursor do pós-modernismo literário, o escritor parte da realidade cotidiana para confeccionar seus contos e apresenta o elemento fantástico de modo arrebatador, fazendo-nos participar, sem grande estranhamento, do fato inexplicável, por meio de uma linguagem poética com atmosfera de amizade e confiança.

O questionamento tece as tramas das histórias, a substituição da palavra por ruídos e as imagens que saltam do texto subvertem a escritura. O homem aparece alienado e sem identidade, quase sempre na forma de um narrador personagem. E a representação literária

⁷A verdadeira poética cortazariana está na prosa, sobretudo na condensação e ritmo de seus contos. Estes, segundo o próprio autor, se originaram de sonhos e pesadelos, em inconscientes terapias para curar a neurose do cansaço, em geral foram escritos sem o grande trabalho racional que utilizou nas novelas. (...) A maioria são fantásticos no sentido de permitirem ver uma fissura na realidade, cuidadosamente delimitada por dados concretos (MONGES, 1994, p. 28, tradução nossa).

questiona a realidade. Desse modo, transparece a literariedade da obra de Cortázar, considerando-se as características próprias da linguagem utilizada em seus contos.

A narrativa em 1ª pessoa aparece com frequência nos contos cortazarianos, apresentando-se sedutora e convincente, facilmente confundível pelo leitor com um relato fiel da realidade, tratando-se, ao que parece, de um recurso estilístico que leva o leitor a submergir na realidade fantástica dos contos: a habilidade do escritor manipula a narrativa para que o leitor se identifique com o eu que narra, e isso o acabe induzindo a aceitar ou ao menos a “não questionar de pronto” a versão dos fatos apresentada pelo narrador.

Muitos renomados escritores de ficção utilizaram esse jogo narrativo – na primeira pessoa do singular – para tornar um relato crível e verossímil, mesmo em presença do improvável, da dúvida, do estranho, do sobrenatural, do grotesco, ou mesmo do terror, como o fizeram, por exemplo, Edgar Allan Poe, inventor do chamado conto moderno e forte influência em Cortázar, e Machado de Assis, no conto *Missa do galo* (1894), por meio do narrador Nogueira.

Em **Teoria do Conto**, Nádya Gotlib (2006, p. 78) argumenta que o conto moderno em geral contém dois discursos, um que afirma e narra, e o outro, não-dito, mas talvez sugerido ou insinuado, que lança dúvidas e cria ambiguidades, confundindo o leitor e impedindo-o de chegar a conclusões definitivas. Ricardo Piglia, no artigo *Teses sobre o conto* (publicado originalmente em seu livro **O Laboratório do Escritor**, 1994), postula que o conto é sempre duplo, formado de duas histórias, ou, em suas palavras, “O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta” em que “a intriga se estabelece como um paradoxo”.

Se com Poe e outros precursores havia certo anúncio da duplicidade, o tipo de conto mais recente “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-las”, e, continua Piglia, “o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 91).

Desde Poe aprendemos a valorizar a sutileza e a competência técnica e artística na construção de uma intriga bem urdida, para atrair e instigar os leitores. Com Cortázar, Borges e outros escritores do século XX, temos ainda mais razão para desconfiar do personagem-narrador e de não esperar ou crer num relato absoluto e fechado da história.

Cortázar utiliza o sistema figurativo do realismo psicológico com todas as marcas que o denotam (objetivamente) e o conotam (i.e., vão além do significado objetivo). O autor utiliza tal sistema em seus contos para introduzir, no mundo convencionalizado, estranhamentos decorrentes de significantes que fazem emergir, por meio de substituição, o

inconsciente. Por meio da subversão do texto surge o elemento fantástico, que perturba o leitor e desordena o mundo conhecido como natural.

O escritor embaraça a visão do leitor ao criar uma metamorfose entre a realidade e a ficção e alcança como efeito que o espaço se sobreponha ao tempo. Lembre-se do ritual de cópula entre um casal no conto *El río*, no qual a mulher aparece ora como mulher, ora caracterizada com palavras que nos levam a crer que é uma aranha.

Julio Cortázar foi um escritor prolífico que publicou romances, contos, poesias e ensaios críticos, entre outros tipos de obras escritas. Restringindo-se a análise à espécie literária em foco na presente pesquisa, mesmo assim sua produção foi considerável, por ter publicado mais de uma centena de contos, o que indica uma predileção do autor pelas narrativas breves, nas quais potencializa ao máximo um mínimo de elementos.

Dentro de um ambiente circunscrito de ação, cada conto possui autonomia e se autorregenera e cai sobre a cabeça do leitor. Para Nádía Batella Gotlib, “por ser o conto uma ficção livre, mais apta a representar a vida moderna na sua multiplicidade de situações, impressões, incidentes” (GOTLIB, 2006, p. 73).

Existem possibilidades diversas de leituras e visualiza-se cada uma delas pelo buraco de uma fechadura que mostra a consciência do leitor. Cada locutor é único, possui sua própria voz, narra sua história conforme seu discernimento, e cada história focaliza um ponto que possibilita outros desdobramentos.

Há uma literatura polifacetada, que diverte e reverte a ordem. Fechado ao bulício exterior, expressa o literário em metáforas e mitos arquetípicos, como na narrativa *Las Ménades*. Trans-histórico, transgeográfico e translíngüístico, para usar as palavras do crítico Yurkievich (2004), retoma e prolonga a estética modernista cosmopolita com diversas referências culturais.

Em **Figuras**, Gerard Genette (1966, p. 41) afirma que Proust acreditava que não há beleza de estilo sem metáfora, e que só a metáfora pode dar ao estilo uma espécie de eternidade. Nos contos o leitor é levado para além das aparências, para ter acesso à essência das coisas, o que garante a perenidade da obra de arte e demonstra a razão pela qual a metáfora é indispensável.

O conto *Las Ménades* aborda diretamente o grotesco como ângulo de apreciação, o qual se aplica a uma circunstância concreta que se aproxima do real. Em um concerto, mulheres apresentam um comportamento monstruoso em favor da vibração humana e do sentimento que ultrapassa a visão grotesca:

(...) la confusión parecía mayor, las luces bajaron bruscamente y se redujeron a una lumbre rojiza que apenas permitía ver las caras, mientras los cuerpos se convertían en sombras epilépticas, en un amontonamiento de volúmenes informes tratando de rechazarse o confundirse unos con otros (CORTÁZAR, 2006, p. 468).⁸

A cena provoca sensações e sentimentos que ultrapassam o texto e nos fazem perceber como somos contagiados uns pelos outros. Cortázar faz soar pouco a pouco o que revela, e seu texto parece ser uma espécie de oráculo que contém todas as verdades do mundo, as quais ele subverte.

O texto psicodramático trabalha de modo psicoterápico, catártico, exorcista. Aproxima o leitor de zonas obscuras, revela o velado fazendo submergir do fundo os mistérios. Suas palavras são precisas, a linguagem é eficiente o bastante para persuadir a todos, mas com uma forma que deleita e encanta o leitor.

No texto *Después del almuerzo*, veem-se camufladas as convenções por meio de um mecanismo complexo que utiliza os recursos figurativos modernos: a visão plurifocal, a multiplicação dos relatos, a mistura dissonante, a desordem entre o tempo externo e interno, o fluxo interpessoal da consciência, a sugestão da realidade: “Después del almuerzo yo hubiera querido quedarme en mi cuarto leyendo, pero papá y mamá vinieron casi enseguida a decirme que esa tarde tenía que llevarlo de paseo” (CORTÁZAR, 2006, p. 539).⁹

No trecho, uma criança narra que tem que levar para peregrinar pela cidade um ser que não sabemos o que é, mas o qual ela parece não ter vontade de levar para passear. Embora não haja, no decorrer da trama, algo de moralizador que a obrigue, ela o faz. Podemos supor que o menino seja a criatura invisível que relata e que as travessuras das quais ele se envergonha não sejam dessa “personagem invisível”, mas dele mesmo.

O autor dissimula regras e, além de as transladar do literal para o simbólico, mantém uma relação com a atualidade em todas as ordens. Mas o mesmo texto que proporciona essa leitura leve e divertida parece exaustivo. O escritor abre zonas inexploradas ampliando a capacidade perceptiva do leitor, como uma espécie de mago lúcido que conhece em cada pessoa uma zona de porosidade fenomênica ou de adaptação ao desconhecido, a qual ele explora.

⁸ (...) a confusão parecia maior, as luzes diminuíram bruscamente e se reduziram a um brilho avermelhado que mal permitia ver as caras, enquanto que os corpos se convertiam em sombras epilépticas, em um amontoado de volumes disformes, procurando se rechaçar ou se confundir uns com os outros (Trad. nossa).

⁹ Depois do almoço, bem que eu gostaria de ficar lendo no meu quarto, mas daí a pouco papai e mamãe vieram me dizer que nessa tarde tinha de levá-lo a passear (Trad. nossa).

Em cartas, críticas e entrevistas, Cortázar discorre sobre a sua *short history*, como neste depoimento registrado por Yurkievich: “El concentrado cuento corto nace de adentro para afuera a partir de una íntima potencia configurante, como si el cuentista fuera uno de los personajes involucrados por el ambiente que el relato crea” (YURKIEVICH, 2004, p. 251).¹⁰

Cortázar parece querer dizer, no trecho citado, que opta pela narrativa breve com a finalidade de potencializar ao máximo um mínimo de ingredientes. Configura os contos para serem autônomos e se autorregenerarem de acordo com a leitura escolhida e logra construí-los de forma fechada, dentro do espaço do conto, porque possui uma capacidade técnica automática e instintiva para tal. Maquinal e cautelosamente, o conto alcança a sua meta sem desvios ou demora e os meios para conseguir a façanha são todos indispensáveis.

Para Oviedo (2012, p. 161-163), a palavra que vem à sua mente quando pensa em Julio Cortázar é “fascinante”. Isso diz respeito à riqueza e originalidade de seu mundo imaginário e também à personalidade do criador, que soube ser modesto e generoso inclusive quando ficou famoso, dando assim um exemplo de ética intelectual. Assim, José Miguel Oviedo afirma que:

Cortázar casi nunca se separa de la realidad física: lo que hace es demostrar que, bajo su apariencia ‘normal’ y cotidiana, se esconden un mundo monstruoso, maravilloso, aterrador o impredecible. (...) La operación cortazariana es sugestiva y de grandes consecuencias: lo que llamamos ‘realidad’ es apenas su apariencia fenomenológica; lo ‘real’ está debajo de ella y contiene lo fantástico, que puede emerger en cualquier momento a través de vasos comunicantes, poros y galerías –él hablaba de pasajes- que llevan secretamente de un lado a otro (OVIEDO, 2012, p. 163).¹¹

Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges escolheram *Casa tomada*, um dos mais lacônicos contos de Cortázar, narrado em 1ª pessoa, para incluir na antologia que organizaram dos contos que consideraram os melhores do mundo (YURKIEVICH, 2004, p. 253). No conto escolhido, invasores desconhecidos vão se apoderando de uma espaçosa casa onde vivia um casal de irmãos. Pouco a pouco, vão tomando novas áreas e cômodos da casa,

¹⁰ O concentrado conto curto nasce de dentro para fora a partir de uma profunda capacidade de compor, como se o contista fosse um dos personagens envolvidos pelo ambiente que o relato cria (YURKIEVICH, 2004, p. 251, tradução nossa).

¹¹ Cortázar quase nunca se separa da realidade física: o que faz é demonstrar que, por debaixo da aparência normal e cotidiana, esconde-se um mundo monstruoso, maravilhoso, aterrorizador ou imprescindível. (...) A operação cortazariana é sugestiva e de grandes consequências: o que chamamos realidade é apenas a sua aparência fenomenológica; o real está embaixo dela e contém o fantástico, que pode emergir a qualquer momento através de vasos comunicantes, poros e galerias – ele falava de passagens – que levam secretamente de um lado a outro (OVIEDO, 2012, p. 163, tradução nossa).

desorganizando o previsível mundo dos moradores e instaurando desde o início um clima tenso na moradia e na trama da narrativa.

No conto citado e na obra **Final del juego**, ocorre uma osmose fantástica entre o sólido e o insólito. Surge uma presença misteriosa que se instala desde as primeiras páginas, que arrasta e submerge o leitor em uma avassaladora realidade, por meio da subversão do real admitido, de uma forma quase afrodisíaca, de modo que o leitor se entrega ao mistério sem colocá-lo em dúvida.

Alguns teóricos situam Cortázar na linha de Edgar Allan Poe, em razão da influência e da interiorização que a tradução da obra completa do escritor americano lhe proporcionou. Em relação a Edgar Allan Poe, sobretudo quanto às suas obras traduzidas por Cortázar, entram em concordância os críticos estudados nesta pesquisa, que afirmam que o escritor americano teria influenciado a obra cortazariana, tomando como exemplo o conto *O barril de amontillado*, que dialoga com **Final del juego**, como se pode ver no narrador personagem que inicia a trama em tom de conversa com o leitor, do tamanho do conto e da ironia presente no texto.

Suportei o melhor que pude as injúrias de Fortunato; mas quando ousou insultar-me, jurei vingança. Vós, que tão bem conheceis a natureza de meu caráter, não haveis de supor, no entanto, que eu tenha proferido qualquer ameaça. *No fim*, eu seria vingado. Este era um ponto definitivamente assentado – mas a própria decisão com que eu assim decidira excluía qualquer ideia de perigo (POE, 1978, p. 31).

Em relação à ironia, que é uma das facetas do humor, há um jogo de contradições. Por meio dela, em primeiro lugar, a escritura nos incita a desconfiar das aparências, já que revela escondendo. Depois, há a tomada de consciência. Quando o narrador diz “você precisa de alguém mais dotado do que eu para que lhe desse a réplica” (no conto *El río*), por exemplo, ele fala para se esquivar, ao mesmo tempo em que zomba da esposa. Octavio Paz postula que:

A ironia é a ferida pela qual sangra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o concerto das correspondências é um galimatias babélico (PAZ, 1984, p. 101).

Na realidade, quando ri da companheira, a personagem liberta seu lado obscuro, destrói as ilusões, e mostra que há um pacto destrutivo entre eles. Por meio da ironia o texto codifica e o leitor descodifica. A ironia funciona como uma espécie de crítica velada que se

faz pelo uso de expressões contrárias à ideia que se quer transmitir, e dessa forma se destacam alguns aspectos falhos da realidade.

Na obra literária não temos interlocutores participando de uma conversa convencional, na qual o ironista teria uma intenção direcionada a uma plateia específica, mas há muitas plateias possíveis que podem ler a obra por este viés ou não; contudo, levando em consideração que na obra cortazariana vislumbramos a ironia como uma de suas características, pensamos que se trata de uma estratégia operacional do escritor a fim de, por meio da transgressão irônica, provocar o leitor que é o alvo do escritor. Isso porque a ironia envolve um componente afetivo que implanta uma dúvida em relação ao pacto do leitor com a personagem: com quem devo estabelecer empatia? Quem é o algoz dessa história? Vejamos:

(...) existe uma carga afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoções (HUTCHEON, 2000, p. 33).

O conto *El río*, da obra **Final del Juego**, mostra uma desconformidade interior do protagonista, certa ironia agressiva que está presente no livro que o antecede, **Bestiario**, que ademais expressa a náusea e a angústia do narrador, como se pode observar no conto *Carta a una señorita en París*, que se passa no apartamento de uma senhora de nome Andrée, onde o protagonista vomita coelhos, e dessa forma o escritor inicia o estilo que reduz e dissolve antigas formas literárias, dando um ritmo especial aos contos, muitos dos quais escritos em 1ª pessoa.

A ocorrência remete ao livro **A náusea**, de Jean Paul Sartre e, por conseguinte, à filosofia existencialista. Tanto **Carta a una señorita en París** quanto **A náusea**, embora apresentem uma narrativa linear, possuem o tempo psicológico, e a consciência vem da subjetividade das personagens. O narrador personagem de *Carta a una señorita en París*, Roquentin, protagonista da obra sartreana, mostra-se introspectivo e transtornado com as mudanças que surgem. Em relação ao humanismo e existencialismo visualizamos algum parentesco entre as obras, e, por extensão, em relação aos contos cortazarianos de um modo geral:

Doutrina que torna a vida humana possível [...] simplesmente o fato de todos considerarem que a existência precede a essência. O que significa isso

exatamente? [...] que o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo (SARTRE, 1970, p. 1).

Notamos o vínculo das obras em relação às personagens cortazarianas sem nome, que vivem situações inusitadas sem contestá-las, que ainda precisam constituir-se como homens e mulheres, para alcançarem a liberdade, sobretudo intelectual. A emancipação dessas personagens está vinculada à liberdade, mas a liberdade está vinculada à tomada de consciência de si mesmo dentro do panorama social que vivem. Contudo não há essa tomada de consciência das personagens que vivem nesse clímax de angústia, ou melhor, náusea. Contudo, o reconhecimento da alteridade é uma fissura por onde a liberdade pode ser ancorada:

O outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo. Nessas condições, a descoberta da minha intimidade desvenda-me, simultaneamente, a existência do outro como uma liberdade colocada na minha frente, que só pensa e só quer ou a favor ou contra mim. Desse modo, descobrimos imediatamente um mundo a que chamaremos de intersubjetividade e é nesse mundo que o homem decide o que ele é e o que são os outros (SARTRE, 1970, p. 10-11).

No conto, o leitor presencia as personagens interagindo; nesse confronto a personagem revela um pouco de si e de sua natureza. Talvez por meio do reconhecimento do outro, o que ocorreria nesse jogo de interações, Cortázar tenha criado uma oportunidade para as personagens – e para os leitores – descobrirem e compreenderem as próprias vidas, ou refletirem sobre o que devem fazer de suas existências.

As histórias possibilitam uma reflexão dos leitores em relação à responsabilidade do que fazemos em nossas vidas que engloba a nós e ao outro, pois estamos interligados por uma rede de ações e reações que parte da esfera individual, mas que abre uma teia de reflexos que vai englobando a humanidade inteira.

Os contos partem do coloquial com um humor e uma objetividade que encobrem o clima de horror visto em alguns deles, como por exemplo em *Las Ménades*, de **Final del Juego**, que faz emergir o grotesco na obra. No texto aparece o jogo que apresenta uma dupla faceta de apreciação: o primeiro jogo, que propõe o narrador-personagem por meio de sua visão pessoal como participante do espetáculo, e o segundo, o do leitor, que vislumbra a brutalidade e o drama que o conto produz.

Quanto às notações plásticas que ofertam ao leitor a contemplação de um momento de beleza estilística, de estesia poética, a obra de Cortázar apresenta uma série de recorrências, já que, como afirma o próprio escritor, uma visão poética está presente ao longo de sua obra escrita em prosa:

Em meus romances, há longos capítulos que têm um movimento de poema, embora não possam ser vistos como poesia ortodoxa. O funcionamento se faz por analogia; há um sistema de imagens, de metáforas e de símbolos e, acima de tudo, a escritura de um poema (BERMEJO, 2002, p. 19).

Notemos a recorrência poética já na primeira narrativa do livro em estudo, por meio de metáforas e imagens: “Deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento”; “Debaixo do peito batia a liberdade escondida”; “Riacho de serpentes”; “Desenhavam a figura de outro corpo que era necessário destruir”; “Rósea bruma do crepúsculo”; “Sangue galopando em seus ouvidos”.

A influência de poetas franceses – como Baudelaire, em **As flores do mal** – percebe-se já em *Continuidad de los parques*, o inicial conto do livro **Final del Juego**, pelo simbolismo empregado, pelo tema da morte e do tédio e, sobretudo, pela densidade de significados que as imagens projetam.

Outrossim, como leitores descodificamos, a princípio, a narração da primeira personagem, igualmente leitor de uma ficção dentro de outra história ficcional. De certa forma Cortázar interpela o leitor e confere à leitura traços humorísticos. Nessa trama há muitas vítimas, tais qual o homem absorto sentado, o marido. Os mundos se interpenetram. Pouco adiante fitamos a narrativa como um todo e menos no ambiente do escritório, local em que iniciou o conto, enquanto a mulher e o amante ajustam os pormenores do assassinato. Enquanto o marido lia,

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, (...). Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama (CORTÁZAR, 2006, p. 417-418).¹²

A leitura mostra o marido alienado com seu trabalho e sua leitura, mas distante da esposa e do que se passava no contexto doméstico no qual vivia. Em duas páginas, por meio

¹² Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, (...). Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotazo de um galho (Trad. nossa).

da condensação de imagens e escritura, a historíola conta duas biografias que se entrecruzam. Em *No se culpe a nadie*, igualmente, há a utilização de imagens como meio de aumentar as sensações:

(...) aunque es casi imposible coordinar los movimientos de las dos manos, como si la mano izquierda fuese una rata metida en una jaula y desde afuera otra rata quisiera ayudarla a escaparse, a menos que en vez de ayudarla la esté mordiendo porque de golpe le duele la mano prisionera y la vez la otra mano se hinca con todas sus fuerzas (...) (CORTÁZAR, 2006, p. 422-423).¹³

A conjunção utilizada pelo autor, “como...”, semelhante a uma ponte verbal conduz as diferenças e oposições, reconciliando-as por analogia. Uma bela imagem utilizada como recurso estilístico pelo escritor encontra-se no conto *Carta a una señorita en París*, presente em **Bestiario**, outro livro de contos do autor: “Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje e desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones” (CORTÁZAR, 2006, p. 150).¹⁴

Torito, último conto da segunda parte do livro **Final del Juego**, é narrado da perspectiva interior da personagem, um boxeador falido, e mostra uma situação existencial dramática, mas também nostálgica e terna.

A atuação do escritor na linguagem ocorre por meio de fases distintas, por deslocamento, que engana a nossa consciência limitada. Por meio de nossos sentidos o autor coloca-nos em outro lugar, faz-nos sair da realidade convencional que possui cronologia e tipologia estipuladas e lança-nos para o outro lado do espelho, para um mundo alucinante sem tempo ou espaço, o mundo das concatenações e insuspeitas analogias, o mundo da alteridade, como se pode observar no conto *Axolotl*:

Un rostro inexpresivo, sin otro rasgo que los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior (CORTÁZAR, 2006, p. 553).¹⁵

¹³ (...) embora seja quase impossível coordenar os movimentos das duas mãos, como se a mão esquerda fosse um rato metido em uma gaiola e de fora outro rato quisesse ajudá-lo a fugir, salvo se, em vez de ajudá-lo, o esteja mordendo, porque, de súbito, dói sua mão prisioneira e, ao mesmo tempo, outra mão se crava, com todas as suas forças (...) (Trad. nossa).

¹⁴ 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 (Trad. nossa).

¹⁵ Um rosto inexpressivo, sem outro rasgo que os olhos, dois orifícios como cabeça de alfinete, inteiramente de um ouro transparente, carentes de vida, mas olhando, deixando-se penetrar por meu

O narrador compulsivo tira-nos de órbita com esmero, sem pressa, por meio da instrumentalização da palavra. Primeiro apresenta-nos uma realidade, que é a nossa, para depois, por meio dela, trazer à tona o fantástico. Há uma mímese realista no texto: “Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un Axolotl” (CORTÁZAR, 2006, p. 551).¹⁶

Vemos a literariedade fantástica em Cortázar em sua escritura em diversos momentos, por exemplo, por meio do uso do imperfeito e da modalização na escritura. O autor utiliza certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado.

Em relação à linguagem, note-se a incerteza no início do conto *El río*, já na primeira oração e na continuação do parágrafo: “Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 425).¹⁷ A incerteza indica onde se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que anuncia. A atmosfera de dúvida aparece em muitos momentos, por exemplo, quando o narrador personagem inicia o conto como se estivesse conversando com sua interlocutora, a esposa.

E o uso dos verbos “ia”, “veria”, “admitiria”, “cobria”, “mereceria”, não especificando precisamente nada, potencializa a dúvida. Por meio desses recursos somos mantidos simultaneamente nos dois mundos. O pretérito imperfeito e o futuro do pretérito, por exemplo, introduzem uma distância entre o narrador e a personagem, cuja posição não conhecemos, o que parece um recurso estilístico do autor na obra para lograr seu objetivo.

O pretérito imperfeito expressa um fato ocorrido num momento anterior ao atual, mas que não foi terminado; o futuro do pretérito enuncia um fato que pode ocorrer posteriormente a um determinado fato passado. Assim o uso desses tempos verbais possibilita uma continuidade dos fatos, com aspecto durativo que demora algum tempo para ser finalizada. Assim, o escritor põe em ação todos os recursos linguísticos de aproximação do leitor ao texto para estabelecer de imediato uma grande cumplicidade entre os dois. Por meio de formas coloquiais de linguagem e uma introspecção do narrador, nasce uma relação de segurança

olhar, que parecia passar através do ponto áureo e se perder em um diáfano mistério interior (Trad. nossa).

¹⁶ Houve um tempo que eu pensava muito nos axolotes. Ia vê-los no Jardim das plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus imperceptíveis movimentos. Agora sou um Axolotle (Trad. nossa).

¹⁷ “Sim, parece que é assim, que você foi dizendo não sei o que, que você ia se atirar no Sena, ou coisa parecida..., uma daquelas frases em plena noite...” (Trad. nossa).

psicológica entre nós, leitores, e ele, o locutor, a qual persuade o leitor a crer que existe uma intimidade pessoal entre eles.

De acordo com Jean-Bellemin Noel, o narrador fantástico por um lado apresenta uma situação ambígua; por outro lado, coloca-se no papel de testemunha para garantir a verossimilhança (NOEL, 1972, p. 23). Portanto o autor utiliza a mímese para fazer surgir um mundo novo (da Arte), que nasce do diálogo do narrador conosco. Observe-se a primeira narrativa da terceira parte:

No te preocupes, discúlpame este gesto de impaciencia. Era perfectamente natural que nombraras a Lucio, que te acordaras de él a la hora de las nostalgias, cuando uno se deja corromper por esas ausencias que llamamos recuerdos y hay que remendar con palabras y con imágenes tanto hueco insaciable (CORTÁZAR, 2006, p. 531).¹⁸

O narrador personagem fala com sua interlocutora a quem demonstra compreensão pela atitude (recordar de Lucio), mas ao mesmo tempo nos deixa a dúvida se realmente o pedido de desculpas é sincero, talvez pela demora com que o faça ou pela situação ambígua que expõe: quem estaria preocupado? A interlocutora ou o enunciador com seu gesto de irritação? Pois as palavras partem dele e não dela, portanto ele, e não ela, pode estar tentando não criar um mal-estar.

Outra estrutura que aparece nas narrativas é o duplo, e o próprio Cortázar reconhece sua obsessão pelo duplo, respondendo à interpelação do jornalista Ernesto González Bermejo: Sim, há em mim uma espécie de obsessão pelo duplo. Ela vem da leitura precoce de **Doctor Jekyll and Mister Hyde**, de Stevenson, de William Wilson, de Edgar Allan Poe, ou de toda leitura alemã habitada no duplo (BERMEJO, 2002, p. 30). Portanto, no escritor portenho, como se referia Saúl Yurkievich a Cortázar, há **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**.

No conto *No se culpe a nadie*, por exemplo, vê-se ao final essa ligação com **Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. A narrativa breve se inicia por meio de um narrador onisciente que mostra que o frio do outono é complicado e que uma mulher está esperando o marido em uma loja para escolher o presente de casamento.

A história gira em torno da dificuldade que o homem encontra para vestir um pulôver azul. Ao final uma de suas mãos não lhe obedece e, em vez de ajudá-lo, belisca sua coxa, arranha-o e quando finalmente ele consegue tirar o rosto de dentro do pulôver, aparecem

¹⁸ Não se preocupe, desculpe-me deste gesto de impaciência. Era perfeitamente natural que você falasse de Lúcio, que se lembrasse dele nas horas das saudades, quando a gente se deixa corromper por essas ausências que chamamos recordações e se deve remendar com palavras e com imagens tanto vazio que não se pode preencher (Trad. nossa).

cinco unhas negras apontando para seus olhos. Algo trivial como se vestir se torna algo monstruoso e leva a personagem à morte.

No es fácil, a lo mejor por culpa de la camisa que se adhiere a la lana del pulóver, pero le cuesta hacer pasar el brazo, poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire como de arrugado y metido para adentro, con una uña negra terminada en punta (CORTÁZAR, 2006, p. 419).¹⁹

Embora o duplo seja uma constante na obra do autor e no livro **Final del juego** se manifeste mais claramente em *Una flor amarilla* (a personagem encontra um menino que é ele mesmo em outra época) e *La noche boca arriba*, ademais de o trecho mencionado nos passar a impressão de que Cortázar sofre influência dos livros e autores mencionados, ele continua a entrevista que concedeu a Bermejo, afirmando que não se trata de interferência, pois afiança que teria ele mesmo experimentado uma situação pelo meio da própria vivência na qual o duplo surge, tornando a ficção próxima da realidade.

Na esfera pessoal o contista afirma ter-se desdobrado fisicamente após a ingestão de uma droga forte derivada do ácido lisérgico que tomou na ocasião de uma enxaqueca forte. Outrossim, afiança que em *Rayuela*, por exemplo, não havia trabalhado o duplo (Oliveira-Traveler e Maga-Talita) enquanto escrevia, e viu o duplo na obra posteriormente, por meio dos críticos e leitores, ou seja, não houve premeditação.

Outrossim, Cortázar disse acreditar que Charles Baudelaire era o duplo de Edgar Allan Poe. Afirmou isso por meio de provas, como a correspondência temporal próxima, pela fascinação de Baudelaire pelos contos de Poe, pela semelhança física entre eles (quando Poe não é visto com bigodes) e por ter utilizado a obra de Baudelaire para traduzir Poe para o espanhol. Além disso, nota que há uma coincidência psicológica entre eles: o culto necrófilo, os problemas sexuais, a atitude diante da vida e a qualidade poética, razão pela qual acreditava que eram o mesmo escritor desdobrado em duas pessoas (BERMEJO, 2002, p. 33).

O fantástico cortazariano separa a linguagem da função utilitária, permitindo acesso a outros referentes, a outras identidades, representa outra ordem de faculdade mental, regido por outra ordem de causalidade. O texto propõe outras formas de existência, suscita outro mundo e outro esquema simbólico para representá-lo. Nos contos, o fantástico é agente de

¹⁹ Não é fácil, talvez por culpa da camisa que adere à lã do pulôver, mas custa-lhe fazer passar o braço; pouco a pouco vai enfiando a mão, até que por fim assoma um dedo para fora do punho de lã azul, mas à luz do entardecer o dedo tem um aspecto como de enrugado e encolhido, com uma unha negra terminada em ponta (Trad. nossa).

renovação e forma parte do humanismo libertador, um movimento intelectual voltado para o saber crítico.

O próprio Cortázar emoldura seus contos no gênero fantástico fazendo ressalvas em relação a esse ajuste, pois não acreditava em um mundo regido harmoniosamente por leis definidas. Cita Alfred Jarry como um princípio orientador de sua busca pessoal “de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo” (CORTÁZAR, 2011, p. 148-149).

A literatura fantástica pertence a um gênero literário que apresenta fenômenos ou características que a aproximam de outras obras, mas não se igualam a ela, já que uma obra literária é essencialmente única e vale pelo que tem de inimitável. Esse conjunto de atributos que o gênero fantástico engendra é extraído da própria literatura. Conforme Northrop Frye, “a literatura não extrai suas formas senão dela mesma” (FRYE, 1973, p. 15-16).

De acordo com Todorov, deveríamos dizer que uma obra manifesta tal gênero, não que ele exista nessa obra, já que uma obra pode apresentar mais de uma característica ou gênero. Portanto o que dizemos a respeito de uma obra, quando a classificamos, visa a uma verdade aproximativa, não a uma verdade absoluta (TODOROV, 1975, p. 26-27).

Segundo Todorov (1975, p. 30), o âmago da literatura fantástica consiste na ambiguidade que se mantém até o fim. Há na obra uma linha muito tênue e indecifrável sobre o que apresenta: se realidade ou sonho, se verdade ou ilusão. Para o autor, existem três condições para que o fantástico ocorra: a primeira condição diz respeito ao texto, e que este precisa obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Essa primeira condição relaciona-se ao aspecto verbal do texto, já que para que isso aconteça o narrador cria uma visão ambígua.

Na segunda condição, a hesitação pode ser experimentada igualmente por uma personagem, e assim o papel do leitor é confiado a uma personagem, e, ao mesmo tempo, a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. Nesse ponto há os aspectos sintático e semântico envolvidos.

Sintático, porque implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem à apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa (reações) e as ações que formam a trama da história. Semântico, em razão do tema representado e da percepção deste.

Na terceira condição, o leitor recusa tanto a interpretação alegórica quanto a poética, ou seja: o modo pelo qual se resolve ler caracteriza o gênero.

Segundo o autor, um conto pode revelar uma situação e ter um enredo interessante, mas para que seja considerado como tal, deve se apresentar de forma esférica/fechada. Cortázar discorda da teoria todoroviana sobre o fantástico e ratifica o traço distintivo citado, já que o fantástico cortazariano, diferentemente do que acontece em Lovecraft, por exemplo, “é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e mim...” (BERMEJO, 2002, p. 37).

Para Cortázar existem mecanismos válidos que a nossa mente racional não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir, mecanismos que nos interessam. A dicotomia persiste: Yurkievich postula que alguns consideram que as margens do Rio da Prata propiciaram que a narrativa fantástica se consagrasse: para uns em razão da paisagem dos pampas, da planície que convida à abstração universalista, ao desprendimento universal, aos jogos com o tempo e o infinito, em suma, ao desapego ao real imediato; para outros, a amálgama de povos remotos ultramarinos implantados em cidades horizontais, traçadas em um tabuleiro de damas, sem distinção, sem acidentes geográficos, sem resistências naturais, sem vestígios de passado vernáculo, sem rastros de moradores primitivos criou o acondicionamento cultural do fantástico, um gênero de índole cosmopolita (YURKIEVICH, 2004, p. 35).

Sobretudo na América Latina vemos que a conexão metropolitana de urbes babélicas vinculadas ao âmbito internacional, povoada por signos e livros da biblioteca internacional, produziu autores com essa mesma índole. São autores menos ligados ao etnocêntrico e ao regionalista.

Antônio Cândido sustenta que o regionalista está vinculado a condições socioeconômicas do continente, mas também, no outro lado da medalha, propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava, como desfastio. Isso revelaria um modo agudo de dependência na independência (CANDIDO, 1989, p. 156). O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Basta lembrar Gabriel García Márquez.

A posição de Cândido não se aplica à história pessoal e à posição literária de Cortázar (posterior ao período citado - o Romantismo), que adota Paris ou Buenos Aires como cenário na maioria de seus relatos, talvez influenciado pela cultura pessoal e porque viveu de fato nessas duas metrópoles mais cosmopolitas, talvez em razão de sua formação acadêmica em Letras e sua carreira como tradutor da Unesco.

A consciência destes fatos parece integrada no modo de ver dos escritores da América Latina; e um dos mais originais, Júlio Cortázar, escreve coisas interessantes sobre o novo aspecto que apresentam fidelidade local e mobilidade mundial, numa entrevista à revista *Life* (v. 33, n. 7) (CÂNDIDO, 1989, p. 155).

Do ponto de vista de Cândido, ao escritor latino-americano:

Não se exigirá mais, como antes se exigiria explícita ou implicitamente, que Cortázar cante a vida de Juan Moreyra, ou Clarice Lispector explore o vocabulário sertanejo. Mas não se deixará igualmente de reconhecer que, escrevendo com requinte e superando o naturalismo acadêmico, Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto Cortázar ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo (CÂNDIDO, 1989, p. 162).

Yurkievich afirma que não há literatura fantástica nas áreas onde a presença indígena ou a espanhola se fizeram sentir fortemente. E que em Borges e Cortázar encontramos os maiores expoentes de tal literatura (YURKIEVICH, 2004, p. 36-37).

Para Todorov, o fantástico ocorre na incerteza, brota na hesitação que experimentamos com a ocorrência do elemento que não explicamos pelas leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Dessa hesitação que surge com a erupção dessa força que causa estranheza emerge o efeito fantástico.

Todorov fala da hesitação do leitor entre explicações sobre o natural e o sobrenatural, o que em **Final del juego** não tem razão de ser, pois a narrativa não desperta a dúvida, ao contrário, admite o sobrenatural. Para tanto emprega o imperfeito e a modalização, na qual o sujeito falante se coloca como referência.

Jean-Bellemin Noel, na obra **Psicanálise e literatura** (1972), se aproxima mais da escritura investigada, já que, para o crítico, o narrador apresenta a situação como ambígua e ao mesmo tempo se coloca no papel de testemunha para garantir a verossimilhança, quando o elemento estranho surge, mesmo sendo de natureza indescritível. A retórica criada aparece como forma de substituição. O “fantasma” exibido no conto semelha um fantasma do subconsciente. Por isso ocorre a aceitação do elemento sem a hesitação proposta para definir o fantástico apresentado por Todorov.

Citamos Montague Rhodes James (1924), escritor inglês famoso por suas histórias de fantasmas, com o objetivo de reforçar a caracterização do gênero fantástico: Às vezes é

necessário ter uma porta de saída para uma explicação natural, mas dever-se-ia acrescentar que essa porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la.

Em **Final del juego** aparece, para os leitores, uma porta com um olho mágico por onde se mira outra realidade, mágica, apoiada sobre objetos concretos e emoções humanas comuns. Com isso, o texto logra envolver o leitor e nivelar sua visão à da personagem. No entanto, na ficção contemporânea de Cortázar, de Rulfo, de Borges, de García Márquez, ocorre a re-realização do surreal, pois, além de uma realidade ficcional, cria-se outra em cima desta: a fantástica (JOZEF, 1986, p. 185).

Essa mescla ou superposição de “realidades” caracteriza os contos em estudo, ou seja, a literatura fantástica cortazariana. Na obra parece ser imprescindível sentir esse mundo criado, ainda que estranho, tal como é, ou seja, inexplicável. A literatura fantástica apresenta o discurso aberto, a pluralidade de significados, estabelecendo-se a ambiguidade. Implica o jogo entre o inverossímil e o real – admitindo a realidade do que representa. Apresenta uma personagem passiva que permite lugar ao insólito, compreendido como natural. Afirma o acontecimento surpreendente como verossímil.

O jogo infantil, de damas, mas sobretudo o jogo intelectual explora possibilidades de linguagem e arrebatava o leitor por meio da representação de uma realidade ilusória. O leitor deixa de ocupar o lugar que tradicionalmente lhe é reservado, podendo eleger o modo de jogar.

Lemos os contos e respiramos o ar da incerteza derivado de uma desilusão ou pessimismo que nos remete a Schopenhauer. Sem fé, as personagens sobrevivem na vida que lhes foi criada. A incerteza habita-lhes o âmago. O normal e o anormal estão ligados tão intrinsecamente por elos milimetricamente confeccionados que não se percebe a diferença entre eles.

Schopenhauer redigiu uma série de considerações melancólicas e pessimistas sobre a miséria da condição humana, assim como vemos diluído nos contos comportamentos humanos que denotam essa condição. A falta de saída das personagens para uma situação menos conflitante associa a obra à filosofia em questão, pois é:

Profundamente pessimista, pois a vontade é concebida em seu sistema como algo sem nenhuma meta ou finalidade, um querer irracional e inconsciente. Sendo um mal inerente à existência do homem, ela gera dor, necessária e inevitavelmente, aquilo que se conhece como felicidade seria apenas a interrupção temporária de um processo de infelicidade e somente a lembrança de um sofrimento passado criaria a ilusão de um bem presente (SCHOPENHAUER, 2000, p. 10).

Os relatos da obra **Final del juego** estão impregnados desse pessimismo e da falta de objetivo e finalidade por parte das personagens, e operam maquinalmente dentro de um sistema sem felicidade “para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocorre ahogarse, puedes creerme” (CORTÁZAR, 2006, p. 426).²⁰

Roger Callois, em **Au coeur du fantastique**, determina que todo fantástico rompe com a ordem estabelecida por meio da irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana (CALLOIS, 1965, p. 172). Para o autor, o fantástico rompe com a ordem estabelecida e faz brotar o inaceitável no que acreditávamos ser o natural ou habitual.

O aparelho que produz a hesitação brinca com a credulidade do leitor que está atento às confidências do narrador o qual constrói o fantástico na imprecisão. Os acontecimentos estranhos surgem de uma tensão criada, na qual o homem é estranho para o outro. A inquietação humana conflui com o inexplicável.

No caso de Julio Cortázar, essa remoção do mundo dito real pode provir de sua característica que se expressa nos contos em razão de sua preocupação ética com o ser humano. Por esse motivo reinventa a existência das personagens para dentro de uma nova realidade em que possa existir a vida.

O impossível é vivido misteriosamente na realidade cotidiana: o homem vomita coelhos, a mulher é ao mesmo tempo aranha... E por meio desse elemento fantástico ocorre a sublimação da frustração humana perante o mundo absurdo, que se relaciona com o lúdico, na medida em que utiliza uma fantasia inventiva.

Em Cortázar o fantástico é ambíguo nas relações entre o indivíduo e a realidade das coisas que estão à sua volta. Humor, metafísica e poesia aparecem aliados. A linguagem é a do absurdo, salpicada de simbolismos, monólogo interior e de modelação de espaço-tempo, e busca interiormente a condição humana.

Em relação à metafísica, as imagens de assombro transferem o texto para outro lugar, causam consequências estéticas por meio da memória, e tem como objetivo transcender o ser humano, ou seja, levá-lo para além do eu-humano, viajar por outras realidades desconhecidas. A metafísica serve à literatura para conciliar o objetivo com o subjetivo e provocar descobertas, apreender o homem e os acontecimentos humanos nas suas relações com o mundo.

A literatura, sendo arte, posiciona-se além da inteligibilidade e mostra-nos que a ordem e o sentido da vida não são eternos. Parece não ter nenhum sentido a aliança

²⁰ Para enriquecer os meus próprios sonhos onde jamais alguém pensa em se afogar, creia-me (Trad. nossa).

estruturada, no entanto Roland Barthes lembra que “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundado, mais ou menos livre), é apreciar de que plural é feito” (BARTHES, 1970, p. 10-11).

Todorov conceituou o “fantástico”, com base em Northrop Frye, como a percepção particular de acontecimentos estranhos, mas, na Literatura Hispano-Americana Contemporânea, ele não consegue, por meio de sua definição do que é o gênero, abarcar o fantástico em Cortázar. Isso se explica pelo fato de que este autor rompe com o fantástico europeu tradicional e com o realismo, uma vez que não há, como naquelas literaturas, uma resolução ou hesitação diante do elemento inusitado, a leitura flui de forma distinta, com naturalidade diante do elemento estranho. As personagens de **Final del juego**, ou de outros livros do autor, aceitam o elemento estranho com naturalidade.

Cortázar funda o real onde irrompe o insólito que rompe com a lógica tradicional e institui a dimensão imaginária. Apresenta uma cena específica que projeta um acontecimento surpreendente que não se concilia com o mundo da existência dos leitores, um mundo paralelo ao real de onde brota o insólito. A linguagem é instrumentalizada de modo a abrir arestas insuspeitáveis no cotidiano e abre um olhar para as coisas indefiníveis.

Para que a coexistência desses mundos seja possível, ou seja, a de um mundo natural e a de um mundo permeado de acontecimentos estranhos e coincidências insólitas, o fantástico integra o leitor no mundo das personagens. A hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico. Percebemos nos contos, não raras vezes, uma identificação do leitor com o narrador, o que propicia que a hesitação ocorra no interior da obra. Isso porque se apresenta como um sujeito normal, que vive cotidianamente situações que vivemos.

Lembre-se do conto *El río*, do livro **Final del juego**, no qual o elemento fantástico nos é apresentado aos poucos, de maneira sutil. Assim o narrador logra nos envolver nessa outra realidade, como se ela fosse possível. Ademais, a personagem que se transmuta em aranha não fala, o narrador e marido é quem nos apresenta o quadro/ imagem, pois se a aranha falasse e não tivéssemos sido convencidos pelo narrador de que esse mundo é possível, não teríamos dúvidas de que a aranha é, na verdade, uma alegoria.

(...) alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos sobre mi cabeza, abriendo como un

relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo (CORTÁZAR, 2006, p. 427-428).²¹

E o fantástico aparece no texto com essa sutileza coloquial cortazariana e mais as figurações que a fenomenologia da percepção explica – uma dramaturgia perceptiva. Entendemos a fenomenologia da percepção como o conceito apresentado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty, no qual o sujeito percebe o mundo e percebe-se no mundo. A filósofa Marilena Chauí, em “Janela da alma, espelho do mundo”, trata do tema mostrando vertentes filosóficas que se dedicaram a desvendar os “mistérios do olhar”, que está ligado ao conhecimento do ser: “sair de si e trazer o mundo para dentro de si”.

Assim falamos porque cremos nas palavras e nelas cremos porque cremos em nossos olhos: cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem. Somos, pois, espontaneamente realistas. Ilusões e alucinações, longe de destruírem nossa crença na existência de um mundo em si, reforçam o que Merleau-Ponty chamava de nossa fé perceptiva, porque a ilusão carrega a promessa de uma visão verdadeira que corrigiria a ilusória, desde que corriamos nosso ponto de vista, pois temos consciência da ilusão e da decepção apenas quando já substituímos uma evidência por outra (CHAUI, 1998, p. 33).

Maurice Merleau-Ponty e Jean-Paul Sartre enxergam a fenomenologia como existencial. Seria uma tentativa de descrição direta de nossa experiência tal como é, sem considerar a sua gênese psicológica e as explicações de suas causas pelo cientista. Assim, a percepção está ligada à relação cognoscitiva da existência prévia de uma consciência que constitui o objeto. Segundo Chauí,

Um dos prováveis motivos pelos quais a visão usurpa os demais sentidos em relação à percepção, pode ser sentido na ideia de Merleau-Ponty, que afirmava que “ver é ter à distância”. O olhar pode apalpar as coisas, pousa sobre elas e entra nelas, porém não se apropria. O olhar “resume” e ultrapassa os demais sentidos quando pode chegar ao objeto e voltar, sem alterações materiais (CHAUI, 1998, p. 40).

Merleau-Ponty nos leva à negação do solipsismo, pois acredita que o homem, estando no mundo, adquire conhecimento neste mundo. E o olhar para o mundo abre a percepção em relação a este mundo e aos outros.

²¹ (...) consigo entrever a lufada instantânea que sulca o ar para se perder na sombra e agora estamos nus, o amanhecer nos envolve e reconcilia numa só matéria trêmula, mas você se obstina em lutar, encolhendo-se, lançando os braços sobre a minha cabeça, abrindo como um relâmpago as coxas para voltar a fechar suas tenazes monstruosas que gostariam de me separar de mim (Trad. nossa).

O fenômeno central, que funda ao mesmo tempo a minha subjetividade e a minha transcendência em direção a outrem, consiste no fato de que sou dado a mim mesmo. Eu sou dado, quer dizer, encontro-me já situado e engajado em um mundo físico e social — eu sou dado a mim mesmo, quer dizer, esta situação nunca me é dissimulada, ela nunca está em torno de mim como uma necessidade estranha, nunca estou efetivamente encerrado nela como um objeto em uma caixa (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 483).

Assim, Merleau-Ponty pensa no mundo fenomenológico como uma interseção das experiências pessoais do indivíduo com as do outro e de umas sobre as outras. Na obra **Final del juego** vemos a interação entre as personagens, e, mesmo que apresentem não raras vezes uma incomunicabilidade ou inteligibilidade de uma em relação à outra, há de fato um ganho experiencial dentro da ficção e fora dela (do leitor) em razão das inúmeras situações narradas.

Há a passagem do psicológico para o parapsicológico que inicia com uma perturbação da consciência, e mostra-nos que a linguagem amplia o raio de ação do sujeito, prolongando-se o sentido. Alfredo Bosi em “O ser e o tempo da poesia” pontua que se o discurso é forte “é capaz de perseguir, surpreender a obra e abraçar relações inerentes ao objeto e ao acontecimento que, de outro modo, ficariam ocultas à percepção” (BOSI, 2000, p. 33).

Em suma, nem Howard Philip Lovecraft, na obra **Supernatural horror in literature** (1973), acredita que o fantástico deve causar horror, nem Tzvetan Todorov no livro **Introdução à literatura fantástica** (1970), o qual afirma que, para o gênero existir, o maravilhoso ou sobrenatural deve entrar em contato causando estranhamento.

O que poderia se aproximar da obra cortazariana, mesmo não a abarcando completamente, se é que isso é possível, seria a análise efetuada por Jean-Paul Sartre em **Situações I, Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem**, que, embora analise **Aminadab**, de Maurice Blanchot, até **O castelo**, de Franz Kafka, afirma que o fantástico contemporâneo se afasta das criaturas sobrenaturais por ter como foco o homem.

Não vamos entrar na discussão que visa a diferenciar os autores Borges e Cortázar, já que nosso objeto de estudo é o segundo, embora Yurkievich o faça, passando do teológico ao teratológico (do divino e mítico para o mundo dos monstros ligados ao inconsciente).

Cortázar representa o fantástico psicológico, os narradores apresentam ebulições psicológicas na imensa maioria dos relatos. Da perturbação psicológica deles surgem fissuras por onde emerge o sobrenatural que nos leva a dimensões ocultas que não podemos compreender: o fantástico teratológico que miramos por meio de conjecturas no âmbito do cotidiano.

A realidade dos contos trabalhados é imediata e lograda pelo que Northrop Frye chama de modo mimético baixo ou inferior, isto é, o da máxima proximidade entre o mundo narrado e o mundo do leitor. Vimos que também Todorov e Yurkievich citam Frye em **Anatomia da crítica** para definir a caracterização do fantástico, no caso o gênero mimético baixo ou inferior. No livro **Anatomia da crítica**, Northrop Frye (1957) elabora uma síntese da problemática teórica dos gêneros literários.

Frye estabelece uma teoria dos modos ficcionais, inspirando-se na caracterização aristotélica dos caracteres das ficções poéticas, os quais podem ser melhores, iguais ou piores “do que nós somos”, mas sem implicações moralistas. É idealizada em função da capacidade do herói das obras de ficção e da sua relação com os outros homens e com o meio.

São cinco os modos ficcionais: o modo mítico, no qual o herói é um ser divino; o modo fantástico ou lendário, no qual o herói é um ser humano ligado às lendas; o modo mimético superior, no qual o herói se encontra no poema épico e na tragédia; o modo mimético inferior, no qual o herói é um ser humano comum em relação aos outros homens e seu meio; o modo irônico, no qual o herói é inferior tanto em inteligência quanto em poder, em relação aos outros homens. Segundo Frye,

Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum. Isso nos dá o herói do modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realística. "Elevado" e "baixo" não têm conotações de valor comparativo, mas são puramente diagramáticos, como "high" e "low" o são, quando se referem aos críticos bíblicos ou aos anglicanos. Neste plano, a dificuldade de manter a palavra "herói", que tem um sentido mais limitado nos modos precedentes, ocasionalmente impressiona algum autor. Assim Thackeray sente-se obrigado a chamar **Vanity Fair** um romance sem herói (FRYE, 1957, p. 40).

No conto *El móvil*, o narrador-personagem conta uma história que se passou há 20 anos, a sua, que ilustra essa intimidade que o escritor cria com o leitor por meio do recurso citado:

No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve. Como quien no quiere ya son veinte años y el asunto está más que prescrito, así que lo voy a contar y que crea que macaneo se puede ir a freír buñuelos (CORTÁZAR, 2006, p. 511).²²

²² Não vão acreditar em mim, é como nas fitas de cinema, as coisas são como vêm e você tem que aceitar; se você não gosta, vai embora e ninguém lhe devolve o dinheiro. Como quem não quer, já lá vão 20 anos e

O protagonista, por meio de uma expressão banal e indiferente, relata um crime ocorrido em um barco, aparece como um alter-ego do emissor e do receptor do texto e executa ações possíveis para a personagem e o leitor. O autor se volta para a sua própria personalidade.

Me ha tocado ver los manuscritos de sus cuentos e comprobar que nacieron de un trance que los conformó completamente. Casi nunca hay segundas o terceras versiones y las correcciones son siempre escasas. Considero a Cortázar un maestro de la improvisación, que busca activar por todos los medios a su alcance y en la cual deposita una inmensa confianza (YURKIEVICH, 2004, p. 250).²³

Lembramos que nesse ponto Julio Cortázar se diferencia muito de Edgar Allan Poe, que, no ensaio *A filosofia da composição* (1956), analisa a gênese e a elaboração de um dos seus poemas intitulado *O corvo*, demonstrando que nenhum pormenor de sua criação se pode explicar pelo acaso, e que há nele um rigor matemático, pois não acreditava na criação inconsciente ou inspiração.

O passado e o futuro possuem significado menor ou nulo em **Final del juego**. Os seus protagonistas semelham apenas ter abandonado o anonimato em que emergiram naquele “momento privilegiado”: o tempo existencial que o precede quando muito funciona como germe ou preparativo do instante decisivo na vida dos heróis (Cf. MOISÉS, 1978, p. 21).

Elimina-se no conto qualquer possibilidade de o futuro ter continuidade: previsível ou conhecido, porque acaba com a morte como nos casos de *Continuidad de los parques*, *El río*, *Las Ménades*, *No se culpe a nadie*, *El ídolo de las Cícladas*, *Sobremesa*, *Los amigos*, *El móvil*, *La noche boca arriba*, ou com uma solução correspondente como vemos em *Torito*, *Relato con un fondo de agua*, *Axolotl*, *Final del juego*, ou os figurantes retornam ao anonimato, como no caso de *Los venenos*, *La puerta condenada*, *La banda*, *Después del almuerzo*.

No conto *Axolotl*, no que diz respeito ao tempo da historieta, há uma unidade, já que os acontecimentos narrados normalmente acontecem em curto lapso de tempo, ainda que haja registrada uma pesquisa elaborada pelo narrador sobre a alteridade observada.

o assunto está mais que prescrito, por isso vou contá-lo e, o que pensar que minto, vá fritar bolinhos (Trad. nossa).

²³ Tive a oportunidade de ver os manuscritos de seus contos e comprovar que nasceram de um conflito que os deu forma. Quase nunca há segundas ou terceiras versões e as correções são sempre escassas. Considero Cortázar um mestre da improvisação, que busca exercitá-la por meio de todos os meios de que dispõe e com a qual demonstra uma imensa familiaridade (Trad. nossa).

O que interessa não é o passado ou o futuro. Como leitores, vemos a narrativa passar em horas, e o centro nevrálgico da questão é objetivo e atual. Por isso, não há possibilidade de analisarmos a questão, em razão da tensão interna criada a partir da funcionalidade rigorosa de cada palavra no arranjo textual.

Em suma, o núcleo é representado por uma ação dramaticamente carregada, e o tecido ao redor funciona como satélite. Além disso, vemos no conto uma irradiação significativa, sem nenhum comentário do narrador, como costuma acontecer em sua obra. As imagens falam sua própria linguagem com enorme condensação emocional.

Quanto ao lugar geográfico, o âmbito é restrito. Quando as pessoas se deslocam para outros sítios, à unidade de ação corresponde a unidade de espaço. Isso ocorre para que o conflito seja revelado, na medida em que o lugar inicial se torna vazio de dramaticidade, como no caso do conto *El río* onde vemos dois lugares que compactuam para o desenrolar da trama – a habitação do casal e o rio Sena.

Considera-se o rio como uma espécie de satélite para o lugar da ação central da narrativa. Vê-se, ainda, no conto, que no momento em que emerge o insólito há um estímulo erótico, o desejo carnal, um jogo infantil entre a parilha, até que tudo se acopla e mancomunada, e o suicídio se torna evidente. Assim, no rio Sena o sólido se liquefaz.

Nos contos *Continuidad de los parques*, *El río*, *Una flor amarilla*, *El móvil*, *Relato com un fondo de agua* e *La noche boca arriba*, à medida que transcorrem os textos, surgem outros planos, e as histórias interpenetram-se, isso porque a segunda história rompe sutilmente com a história original, já que decorre desta e a perverte.

Há, ainda, a terceira história produzida pelo leitor. Têm-se, portanto, uma superposição de textos que atualizam e modernizam a linguagem. Por meio da intertextualidade e da metalinguagem a obra de pouco volume de páginas e grande concentração de recursos linguísticos edifica-se.

Em relação à intertextualidade pensamos em Julia Kristeva que designou o fenômeno do dialogismo textual com a intertextualidade de Bakhtin, ou seja, a interação de um texto com outro. A intertextualidade se dá tanto na produção quanto na recepção da grande rede cultural. É entretecida pelo diálogo de vários textos, várias vozes e consciências. Pode imitar, citar, prestigiar ou desqualificar.

Temos um exemplo no livro de intertextualidade em *Una flor amarilla*, que faz alusão ao texto de Jorge Luis Borges *Una rosa amarilla*. Derivado da intertextualidade temos o texto palimpsesto, no qual um texto é absorvido e apagado por outro texto, e uma camada textual

anterior do texto aflora na superfície desse outro texto. Essa técnica é utilizada por Cortázar na sobreposição de imagens e histórias.

No conto o drama nasce do impacto de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com sentimentos contraditórios, dentro de uma unidade dramática que gravita em torno de um só conflito. Todos os ingredientes do conto levam ao mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. Não há digressões, divagações, excessos. O conto exige que todos os seus componentes estejam galvanizados em uma única direção e ao redor de um drama.

Podemos exemplificar o que foi dito já no primeiro conto *Continuidad de los parques*, que apenas com duas páginas abre o livro **Final del juego**, uma vez que o narrador, um leitor absorto por um romance, não percebe que a trama fatal incorpora a sua morte. No texto há uma frase que poderia ser considerada uma digressão, mas funciona de forma sutil com o propósito de preparar o momento privilegiado da narrativa breve: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer” (CORTÁZAR, 2006, p. 418).²⁴

A digressão é brevíssima e não desencadeia uma estrutura imprópria dentro do conto, não há um alargamento dramático que abriria os olhos para além do essencial, que distrairia o leitor e adiaria o clímax dramático, por isso seria acessório. O narrador não quebra a tensão da narrativa mesmo quando surge o outro âmbito geográfico na história. O parque de carvalhos que vai para além do escritório no qual o homem lê o romance sentado na poltrona de veludo verde funciona como instrumento da ação no conto.

Outrossim, a narrativa parece um poema em forma de prosa, já que do mesmo modo que acontece em alguns poemas há uma sequência em forma de espiral que volta sem cessar, sem jamais voltar inteiramente a seu começo, volta à cena do início, mas no final essa cena desenrola outro pensamento.

O homem está, como no início do conto, sentado em sua cadeira de veludo verde, mas agora não protagoniza, é vítima. E a obra apresenta também a dicotomia entre ler *versus* viver, ou seja, conhecimento *versus* razão, e assim rompe a analogia pela ironia, pela consciência que é a morte.

²⁴ Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer (Trad. nossa).

Com exceção do conto mencionado, as personagens são nossas semelhantes e suas ações e atuações habituais coincidem com as nossas, ou pelo menos poderiam acontecer com qualquer um de nós. A maioria das personagens representam pessoas de bairros de classe média (em maioria) com profissões e interesses diversos.

Graciela Marturo (2004, p. 14), amiga do autor a quem ele dirigiu inúmeras cartas, recebe em 1963 uma síntese autobiográfica dele, na qual comenta que o conto *Los venenos* é muito autobiográfico, já que ele cresceu de fato em Banfield, subúrbio de Buenos Aires, em uma casa com um grande jardim e repleta de animais, como gatos, cachorros, tartarugas e periquitos. Contudo, ele mesmo confessa que não guarda uma recordação feliz da infância: sensibilidade excessiva, tristeza frequente, asma, braços tortos e primeiros amores desesperados.

Final del juego fecha o livro e traz como em outros contos do escritor a figura alegórica de uma criança, no caso uma menina, que fala de jogos infantis. Um homem assiste da janela de um trem ao espetáculo interpretado por três meninas. O jogo perpassa a obra como instrumento de rebeldia, articulação de coisas novas. Nesse e em outros contos encontramos crianças: *Los venenos*, *Después del almuerzo* e *La puerta condenada*.

As crianças receberam na produção de Cortázar um tratamento literário que as fez viver e falar como no mundo real, mas ao mesmo tempo são respeitadas em sua sensibilidade tanto quanto os adultos. O mesmo se passa com os animais, sobretudo insetos e mamíferos, que têm por parte do autor certa deferência, como é o caso dos axolotles.

Os animais aparecem com certa frequência nas narrativas do escritor, e, o animal que aparece na obra, ainda que pouco convencional, e como título de um conto, é o *axolotl*. Nessa história, o protagonista aparece diante de uma espécie de salamandra mexicana em um aquário em Paris e se sente vinculado ao animal, o qual segue dias contemplando com uma reflexão abstrata, já que a larva é só uma máscara, fantasma.

A alteridade interessa ao contemplador que passa para o outro lado do vidro passando a existir do ponto de vista da salamandra. Os elementos estranhos desse e de outros contos, animais e seres, convivem com o ser humano na realidade cotidiana e permitem ampla interpretação. Os elementos oníricos e mitológicos da obra organizam e desenrolam os relatos por meio de situações inusitadas que aparecem de situações as mais comuns, e entrelaçam mistério, terror e comicidade.

A questão do Outro é contemplada na pesquisa em razão de esta girar em torno da figura feminina que em algumas *short stories* interage com um parceiro. Vemos nas historietas a alienação do sujeito em relação à alteridade, uma violência no discurso a partir de

um fosso criado entre as personagens, que beira a falta de compreensão ou de compaixão. Reportamo-nos, em citação de Cesar e Bulcão, a Emmanuel Lévinas, contemporâneo de Sartre, que observa haver uma falha ética na falta de interesse pelo outro.

O outro é por excelência alteridade, transcendência, traço do infinito que guarda sua singularidade. O outro apela para a nossa responsabilidade em acolhê-lo, com cuidado, na sua realidade corporal que nos indica o dever ético de alimentá-lo, vesti-lo etc. O outro ou a transcendência pode brotar na sensibilidade e é assim que a ética, para Lévinas, torna possível o *eros*, a fecundidade, a filiação, a fraternidade (CESAR; BULCÃO, 2008, p. 48).

O modo de se comportar de alguns personagens cortazarianos em relação às mulheres, por exemplo, e que na literatura cortazariana de um modo geral não está ligado apenas à figura feminina, mas ao reconhecimento – inexistente – de qualquer alteridade, independentemente do seu gênero, consiste em negar o outro na sua identidade, ou seja, na sua diferença para comigo. Trata-se de uma recusa violenta que expressa, de certa forma, a vontade de poder sobre o outro.

O autor não caracteriza as personagens, não vemos rostos, cor de cabelos, tom da voz, gesticulações, não há exame de um em relação ao outro. Essa atitude pode caracterizar a indiferença, ligada à alienação do sujeito. Há também, diante dessa ignorância e falta de interesse em relação às personagens, a falta de responsabilidade para com elas, em sua alteridade, e de certa forma a falta de consciência ética nas relações, no sentido expresso por Lévinas, já que: “A moral em Lévinas é universal no sentido em que o rosto do outro, na sua expressão, fala em nome da humanidade, e não em seu próprio nome” (DE GREEF, 1969, p. 434).

Ademais da falta de caracterização (ou despersonalização) das mulheres, não vemos acolhimento da fala da Outra que interpela: ela olha, mas o narrador não vê seu rosto, assim como o leitor, o que nos leva a imaginar outra metáfora cortazariana expressa pela linguagem. A Outra apela para a responsabilidade e indica o dever ético. A negação da Outra, do seu valor como pessoa, como fica claro em algumas passagens do livro, como por exemplo em *El río* e em *El móvil*, caracteriza a violência e o mal; em outros termos, assinala o abuso de poder.

Em relação à metáfora, pode-se afirmar que talvez o homem, conscientizando-se somente acerca de si mesmo, apresenta um comportamento de certa forma aético ou antiético, visto que, ao viver como se a vida se encerrasse em si própria, o ser humano não vislumbra a realidade do outro e não se preocupa com as consequências de seus atos sobre o(s) outro(s);

não sente culpa nem medo de ser punido, seja por um Deus de uma religião qualquer, seja pelo grupo social em que vive. A figura de linguagem que produz sentidos figurados pode dar duplo sentido à frase, como em “riacho de serpentes”, que remete ao movimento da água em um riacho (rápido) e ao significado implícito da serpente na cultura ocidental (traíçoeira, venenosa).

Há nessa possibilidade uma vinculação existencialista com Sartre, já que, para o filósofo, o homem no começo existe, descobre a si mesmo, surge no mundo e só depois se define. Sartre diz que somos o que fazemos, independente da estrutura que nos orienta. O que importa é o que fazemos diante desse quadro. O fato é que a existência é o princípio fundamental do existencialismo. Não há Deus em Sartre, assim como não há Deus em Cortázar.

Em Cortázar, a alienação do sujeito e a falta de Deus e/ou dos valores que delineariam um comportamento moral ou um sentimento de culpa levam o homem a descobrir-se a si mesmo, conscientizando-se de si com toda a sua liberdade, como vemos os narradores dos contos fazerem, em certa medida, contando-nos sua história por meio de suas posturas.

Em relação à falta de reconhecimento da alteridade, vemos na obra animais que também representam essa incomunicabilidade: axolotles e formigas, por exemplo, mostrando afinidades e similaridades entre o mundo humano e o mundo animal (na curiosidade pela criatura estranha no primeiro caso e na constituição da vida em sociedade no segundo), mas, sobretudo, os animais são vistos do ponto de vista do animal (os quais, algumas vezes, apresentam total incomunicabilidade uns com os outros, como é no caso das formigas, um ser social estruturalmente, mas distante de nossos valores humanos, em *Los venenos*).

Axolotl é a história de uma obsessão, e o corpo da salamandrinha reporta-nos a uma prisão, já que cada corpo tem os olhos para seu corpo e não compreende o outro, ou, quando o faz, como nesse conto, é sob perspectiva própria, sem de fato reconhecer a alteridade, mas com interesses ou curiosidades que não passam de leves pinceladas sobre uma casca que não foi rompida para se saber o que existe dentro.



Título: **Osiris**.
Autora: Ana Paula
Caixeta, 2013.

CAPÍTULO 2 – O feminismo na sociedade ocidental

“(…) para um homem ainda é muito mais fácil do que para uma mulher dar a conhecer suas opiniões e vê-las respeitadas. Não tenho dúvidas de que, caso tais opiniões prevaleçam no futuro, continuaremos num estado de barbárie semicivilizada. Pelo menos é assim que defino a perpetuação do domínio de um lado e, de outro, da servilidade. Pois a degradação de ser escravo só se equipara à degradação de ser senhor.”

(Virginia Woolf)

A oposição entre os homens e as mulheres inicia-se no mundo ocidental com as observações filosóficas dos fenômenos físicos da vida, que diferenciam os seres vivos nas questões de sexo, mas que terminam ultrapassando o plano lógico quando tratamos de seres humanos, já que a filosofia se deveria basear na epistemologia. Estabelecem-se valorações que colocam de um lado o elemento fraco e do outro o forte – a mulher e o homem. Inicia-se a instalação da hierarquia.

A questão da identidade feminina delineada por meio de discursos masculinos que escamotearam interesses políticos desde a Antiguidade gerou consequências sociais para as mulheres que atravessaram gerações, independentemente da classe social a que pertenciam. O capítulo pretende esboçar um quadro aproximado da história feminina e mostrar contra o que o feminismo precisou lutar para iniciar o apagamento do processo cultural que permeou e se perpetuou no imaginário/inconsciente coletivo ocidental em relação às mulheres, e que possui uma história que o constitui.

O substantivo “homem” passa a ser utilizado para designar os seres humanos, homogeneidade nada inocente, a partir de elementos e pensamentos oriundos do sexo masculino, feitos por eles e para eles. Ocorrência que desde os tempos antigos mostra a mulher como a *Outra*, perdurando por muitos séculos, até que a libertação feminina começa a acontecer não só por meio de fatos históricos, como a Segunda Guerra Mundial, que obrigou as mulheres a incorporarem a força de trabalho remunerado, mas também por meio de pesquisas filosóficas, como as das filósofas e feministas Simone de Beauvoir e Germaine Greer, que trabalharam a mulher e a alteridade de forma positiva.

Filósofos e pensadores que lutaram pela liberdade e por direitos humanos desde a Antiguidade não se mostraram sensíveis à causa das mulheres. Ao contrário, deram-lhe conotações pejorativas, fixistas e nocivas para a sua libertação, que pesaram e pesam na

atualidade por terem constituído a identidade feminina, inclusive na literatura, como se observa no ponto seguinte deste trabalho.

As representações mentais ontológicas do “feminino” e do “masculino”, oriundas de filósofos da Grécia antiga, envolvem uma hierarquia valorativa que culmina em normas e determinam quem comanda e o que deve ser. Embora alguns desses filósofos tenham aberto perspectivas que ajudaram a compreender o mundo tal como é, ou seja, livre de superstições e preconceitos, no que diz respeito às mulheres e ao feminino (dado biológico e cultural respectivamente) eles também ajudaram a construir ideias que se mostraram equivocadas e preconceituosas séculos mais tarde.

Sócrates, Platão e Aristóteles construíram diversos preceitos que ajudaram a forjar a filosofia ocidental e promoveram uma libertação das populações da Grécia antiga em relação aos antigos mitos e tradições religiosos que eram manipulados por uma classe aristocrática e minoritária que assim exercia controle sobre os demais grupos sociais sem nenhum tipo de questionamento. Contudo Platão e Aristóteles traçaram orientações parciais e preconceituosas, que são ainda hoje consideradas, no que diz respeito às mulheres.

Em **O banquete**, obra escrita por Platão (427-347 a.c.), o mito andrógino é tratado por Aristófanes, o qual relata as origens da humanidade e a natureza do ser humano. Na obra, Zeus cortou o ser andrógino em duas metades que nunca mais deixaram de se desejar mutuamente. Vejamos:

Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino como agora. (189e) O andrógino era então, quanto à forma e à designação, um gênero comum, composto do macho e da fêmea. Dele nada mais resta do que o nome, caído em desprezo. A forma de cada homem era um todo esférico. O dorso e os flancos fechavam-se em círculos. Cada um desses seres era provido de quatro mãos, movia-se com igual número de pernas (PLATÃO, 2011, p. 61-63).

De acordo com Aristófanes, o sexo masculino primitivo era descendente do Sol; o feminino, da terra; o que reunia os dois sexos em si mesmos descendia da Lua. Como os andróginos eram muito fortes e desafiaram escalar o céu, a fim de chegar aos deuses, Zeus achou como solução enfraquecê-los, seccionando-os cada um em dois.

Cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes, por se confundirem num único ser. Na simbologia da Antiguidade, as pessoas atestavam sua identidade em reencontros, juntando as duas partes de um objeto partido, o símbolo, ou seja, como se cada um de nós fosse a metade complementar do outro.

Na narrativa sobre o mito dos Andróginos, o comediante Aristófanes explica que no início os homens eram esféricos, tinham dois olhos, quatro pernas, quatro braços, mas eles pretenderam se igualar aos deuses, por isso Zeus ordena que sejam divididos ao meio. Zeus costura o sexo na frente de cada um. Dessa divisão nasce o desejo de cada ser humano completar-se no outro.

Assim, a partir do corte do andrógino, seja homem, seja mulher, cada metade procura o seu contrário, o que explica o amor heterossexual; contudo, há o corte da mulher e o corte do homem: essas partes procurarão se unir ao seu igual. Assim Aristófanes explica o amor homossexual feminino e masculino.

Sabe-se que na Grécia Antiga as relações homoafetivas eram aceitas com a mesma naturalidade que as heteroafetivas e que o preconceito surge posteriormente, com a fixação de ordenamentos religiosos, geralmente cristãos, discriminando essas relações e impondo verdades sobre como cada pessoa deveria se comportar dentro das relações.

Aristófanes afirma que aos homoafetivos o casamento (e prole) não interessa, embora a lei os obrigue a isso. E que, ao unirem-se, experimentam emoções extraordinárias, causadas pela amizade, pela intimidade, por Eros. O comediante ainda assegura que o discurso não é uma comédia e que todos chegariam ao completo bem-estar se soubessem atingir o alvo da força erótica, restaurando a natureza primitiva (Cf. PLATÃO, 2011, p. 67-71).

Do discurso de Aristófanes vemos que o preconceito surge da hierarquia, de leis, que impuseram regras de comportamento que fugiam da realidade primitiva a que os seres pertencem. Daí concluímos que estudar o passado literário é descobrir um sentido que justifique as tendências fundamentais de cada época, que condicionam o estético, que possibilitam o julgamento crítico, pois, como elemento de cultura, a literatura não pode ser ignorada.

A partir da teoria do aparecimento do mito andrógino, a pesquisa apresenta um balanço e intenta avaliar na literatura de que modo se introduziu na cultura o juízo de valor entre o masculino e o feminino, e como tal juízo está diluído na obra de Cortázar.

A pesquisadora Maria Luísa Ribeiro Ferreira (2015) aponta Platão na obra **República** (livro V, 455 d-e), como articulista da diferença, já que o filósofo afirma que nenhuma ocupação na administração da cidade seria própria do homem ou da mulher, conquanto em todas as ocupações a mulher era mais débil do que o homem.

Em outros textos o filósofo enfatiza que, se devidamente educadas, as mulheres poderiam aspirar a alguns cargos, mas coloca o modelo masculino como ideal, restringindo a liberdade profissional às mulheres. Sócrates responde a Glauco, na **República**:

Conseqüentemente, meu amigo, não há nenhuma atividade que concerne à administração da cidade que seja própria da mulher enquanto mulher ou do homem enquanto homem; ao contrário, as aptidões naturais estão igualmente distribuídas pelos dois sexos, e é próprio da natureza que a mulher, assim como o homem, participe de todas as atividades, ainda que em todas seja mais fraca que o homem (PLATÃO, 2000, p. 157).

Aristóteles fundamenta as diferenças das mulheres em relação aos homens no corpo, na **Geração dos animais** (726 b 33), sendo elas mais fracas, segundo ele. A frase “A fêmea é um macho mutilado” pertence ao filósofo, e dignifica o homem como o ser mais perfeito. Ademais, pensa que a mulher é passiva e incapaz de controlar suas paixões. Assim, confere-lhe papel secundário.

No sentido material (corpo) há oposição entre o homem e a mulher. No sentido imaterial (cultura) há diferenciação entre o masculino e o feminino, de maior carga cultural, que dificulta a reversão do imaginário com uma ideologia própria que representa o que é devido aos homens e às mulheres. Isso ainda acontece de maneira variada, mas constante em diversas sociedades ao redor do mundo.

Aristóteles implanta no imaginário ocidental (sentido imaterial ou cultural) a oposição dualista na qual a mulher se vê prejudicada, pois é vista como o segundo elemento do binômio, o qual prevê que o domínio do *oikos* (casa) e seu governo seja circunscrito às mulheres, deixando-as de fora do ambiente público/político. Segundo Engels,

Os gregos proclamavam abertamente que os únicos objetivos da monogamia eram a preponderância do homem na família e a procriação de filhos que só pudessem ser seus para herdar dele. Quanto ao mais, o casamento era para eles uma carga, um dever para com os deuses, o Estado e seus antepassados, dever que estavam obrigados a cumprir (ENGELS, 1984, p. 70).

Para Engels (1984, p. 71), o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. O papel relevante das mulheres fundamenta-se na família, que segundo a valoração da época seria o pilar da sociedade, ou seja, fundamental para o equilíbrio social, embora tenha secundarizado a mulher no âmbito físico, intelectual, ético e político.

A mulher aparece desvalorizada em face do homem, ainda que Platão fale sobre igualdade, ao contrário de Aristóteles, que sublinha a diferença. Isso acontece, por exemplo, quando enfatiza as formas racional e irracional, de modo a privilegiar os homens, como ele,

sobretudo quanto ao corpo, passando nesse ponto pela questão da espessura dos fluidos corporais (menstruação *versus* esperma).

Na obra **Geração dos animais**, Aristóteles (2008) aponta o macho e a fêmea como princípios da geração, mas acreditava que o homem, por meio do sêmen sobre o fluido menstrual, provia o suporte para o desenvolvimento do embrião (727 b, 14-30). Na atualidade sabemos que a realidade é outra, pois o homem pode por meio do sêmen, em conjunto com o óvulo da mulher, gerar um filho. Ademais, a menstruação não constitui como em certos animais o período fértil feminino. Para Aristóteles,

[...] Como o macho contribui para a geração e como o sêmen do macho é causa da prole? O sêmen existe no corpo do embrião como parte deste desde o início, misturando-se com o material que provém da fêmea? Ou o sêmen não transmite nada para o corpo material do embrião, mas apenas para sua potência e movimento? Ou seja, essa potência seria o que age e produz, enquanto que aquilo que é produzido e que recebe a forma seria o resíduo da menstruação feminina.

A teoria aristotélica perpetuou-se através de toda a Idade Média até a época moderna, e as ideias do filósofo grego não caíram em descrédito, embora sem fundamento ontológico nem justificação empírica. Beauvoir cita como exemplo Hegel, que estima que os dois sexos devam ser diferentes, um ativo e o outro passivo: O homem é assim, em consequência dessa diferenciação, o princípio ativo, enquanto a mulher é o princípio passivo, porque permanece dentro da unidade não desenvolvida (Cf. HEGEL Apud BEAUVOIR, 1980, p. 30). Segundo Beauvoir,

Acreditava-se no tempo de Aristóteles, que mensalmente escorria um pouco de sangue destinado a constituir, no caso de fecundação, a carne e o sangue da criança. O que existe de verdadeiro nessa teoria é que, incessantemente, a mulher esboça o trabalho da gestação (BEAUVOIR, 1980, p. 48).

Os preconceitos se evidenciaram falsos, já que nenhum dos gametas sozinho poderia gerar um embrião, mas o encontro deles propicia a nova vida. Assim, os gametas masculino e feminino têm papel idêntico, mas “a fêmea – segundo Beauvoir – é que se adapta à servidão da maternidade e por esta é comandada” e tem “toda sua vida regulada por um ciclo sexual” (BEAUVOIR, 1980, p. 41).

Para Beauvoir a gestação é um fenômeno normal. No entanto, contrariamente a uma teoria otimista de utilidade social, não traz para a mulher benefícios no sentido fisiológico, pois os déficits no organismo são evidentes (fósforo, cálcio, ferro) e só se recuperam depois

do parto; o parto em si é doloroso; o aleitamento é uma servidão esgotante, que pode gerar dor, febre e fragilidade hormonal (Cf. BEAUVOIR, 1980, p. 50).

Os dados biológicos são chaves que permitem a reflexão e a compreensão da mulher, mas não bastam para definir a hierarquia dos sexos, pois, em vez de determinar certa fragilidade, a maternidade pode ser vista como reconquista de outro tipo de autonomia. Na esfera social, por exemplo, a mulher é essencial para gerar filhos, mas, depois do parto, o macho é necessário para ajudar na subsistência da família. Assim o equilíbrio das forças produtoras e reprodutoras se realiza de maneiras diferentes, mas complementares.

A mulher teve seu corpo submetido a tabus e a leis, por meio deles e de certos valores que passaram a vigorar, revestindo a fisiologia. Portanto é “à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que os dados biológicos devem ser esclarecidos”, por isso se tornam importantes na pesquisa (BEAUVOIR, 1980, p. 57). E a mulher ao longo da história foi maltratada pela humanidade que utilizou não raras vezes os dados biológicos, de forma desumana.

Antes do século XIX as abordagens restringiam-se ao amor, ao desejo, ao corpo, à alteridade, fundando dicotomias dentro de uma hierarquização do sexo no qual apenas um comanda e determina o que deve ser. A partir do século XIX houve alteração do *statu quo* filosófico, começando o tema da mulher e do feminino a despertar interesse (FERREIRA, 2006-2007, p. 94).

Lembre-se, no entanto, que no princípio do século XIX houve grande exploração das mulheres no trabalho, pois elas não ganhavam o suficiente para seu sustento. As operárias encontravam emprego nas indústrias de fiação e tecelagem, mas o salário era inferior ao dos homens, geralmente a metade. Alcançavam a dignidade pelo trabalho pessoal, mas de maneira árdua.

No livro **Em defesa das mulheres das calúnias dos homens:** com um catálogo das espanholas que mais se destacaram nas Ciências e nas Armas, Juan Bautista Cubié afirma que no primeiro capítulo da história dos animais de índole feminina, Aristóteles diz que a Mulher é de natureza mais flexível que o Homem, portanto ele a vê com mais disposição para aprender, o que conota maior aptidão para o estudo das ciências, fazendo uma leitura positiva em relação a vocações femininas.

Cubié lembra a palavra empregada por Aristóteles (*Ethicor*), que significa melhor índole e esperteza, acompanhada de engenho, que é a luz da memória que se consegue ao nascer, de que fala Aristóteles, e a explica com a mesma voz (CUBÍE, 2002, p. 64-65). Isso

significa que a interpretação dada aos textos aristotélicos, e não o texto em si, pode ter sido distorcida por razões de interesse masculino.

Outrossim, Cubié segue a sua obra dizendo que às traduções do original aristotélico foram acrescentadas palavras pouco fiéis ao original. Contudo não podemos deixar de considerar que a interpretação desviada foi a válida por séculos consecutivos e extremamente nociva para o desenvolvimento da mulher.

Temperatus est, qui absentia voluptatum non dolet, est præsens se abstinent: Deve-se chamar de continentos aos que se opõem, por meio da razão, ao deleite e aos apetites sensuais, como diz Aristóteles. Isso se verifica em poucos homens (que se opõem ao deleite), segundo mostram suas ações.

Cubié defende que os homens e não as mulheres seduzem e se deixam render facilmente à sua paixão, e dessa forma acaba com a teoria que postulou à natureza feminina: a volubilidade. Ademais, cita Aristóteles como exemplo, por ter amado com ternura as duas mulheres que teve, com tamanho amor a primeira (chamada Pítia), que chegou ao delírio de dar a ela incensos como se fosse uma Deidade (CUBÍE, 2002, p. 83-86), assim mostra que ambos os sexos são suscetíveis à emoção.

No capítulo X, Cubié discorre sobre as razões alegadas pelos legisladores para proibir a presença das mulheres em atos e cargos públicos; desmistifica o motivo pelo qual as mulheres não podiam ocupar empregos públicos, asseverando que aos homens não interessava que as mulheres ocupassem tais cargos. Inclusive cita Licurgo, que outorgou Lei aos Lacedemônios, e que, longe de notar a incapacidade das mulheres de governar, queria que elas governassem a República conjuntamente com os homens (LICURGO Apud CUBÍE, 2002, p. 97).

Particularmente o discurso masculino em relação à justificativa de proibição das mulheres de efetuar as mesmas tarefas que os homens no passado, proposta por alguns pensadores, remete a Hitler (e Goebbels), quando discorre que a mulher é uma espécie de desvio do tipo mais perfeito, o homem. “A fêmea é um macho mutilado”, afirma Aristóteles na obra **Geração dos Animais**, e o macho é que contribui para a qualidade do embrião ou que a contribuição da fêmea para o produto gerativo não é a mesma do macho. Em Hitler vemos: torne a mentira grande, simplifique-a, continue afirmando-a, e eventualmente todos acreditarão nela. Fato que aconteceu durante séculos consecutivos.

Contudo, há o reconhecimento de Aristóteles em relação às mulheres no papel doméstico, já Platão anula a mulher, visto que acredita que necessita se transformar em

homem para sobreviver, perdendo sua feminilidade; Aristóteles inferioriza-a, mas lhe confere um papel. Em ambos os casos, as mulheres aparecem como seres humanos menores.

Os pensamentos platônicos e aristotélicos tiveram continuidade no pensamento europeu, no qual o masculino definiu o destino humano e considerou o feminino inferior. “A teoria aristotélica perpetuou-se através de toda a Idade Média e até à época moderna” (BEAUVOIR, 1980, p. 30). O estatuto da mulher permaneceu mais ou menos idêntico do princípio do século XV ao século XIX; mas nas classes privilegiadas sua condição concreta evoluiu nas artes, pintura, literatura e filosofia (BEAUVOIR, 1980, p. 133).

Um dos problemas essenciais que se coloca a respeito das mulheres é conciliar o trabalho remunerado com o papel de reprodutora, que na origem da história faz com que a mulher se volte ao trabalho doméstico e seja acusada, entre outras coisas, de incapaz. Convergindo a participação na produção e a libertação da escravidão da reprodução há a evolução da condição da mulher (BEAUVOIR, 1980, p. 153-157).

Classificados por Paul Ricoeur, filósofo francês que se destacou no período do pós-guerra (2ª guerra mundial), como “filósofos da suspeita”, Freud e Nietzsche compõem esse quadro. Em Sigmund Freud veem-se os pensamentos filosóficos gregos antigos:

Não posso fugir à noção (embora hesite em lhe dar expressão) de que, para as mulheres, o nível daquilo que é eticamente normal é diferente do que ele é nos homens. Seu superego nunca é tão inexorável, tão impessoal, tão independente de suas origens emocionais como exigimos que o seja nos homens. Os traços de caráter que críticos de todas as épocas erigiram contra as mulheres – que demonstram menor senso de justiça que os homens, que estão menos aptas a submeter-se às grandes exigências da vida, que são mais amiúde influenciadas em seus julgamentos por sentimentos de afeição ou hostilidade – todos eles seriam amplamente explicados pela modificação na formação de seu superego que acima inferimos (FREUD, vol. XIX/14, 1925).

Freud manteve-se na linha platônica-aristotélica, e na obra **Novas conferências sobre a psicanálise** (na quinta conferência dedicada à feminilidade), o vienense considera que as mulheres têm menos interesses sociais que os homens e que sua capacidade evolutiva acaba aos 30 anos.

A elevação da categoria do pênis a níveis muito superiores ao da vagina, que defende Freud em seus estudos e milênios antes já tinha sido colocada em voga por Aristóteles, será abordada e rechaçada por Simone de Beauvoir na obra **O Segundo Sexo**, ou por Germaine Greer, no livro **A mulher eunuco**, quando elas contestam dados míticos de uma pseudobiologia apoiados por uma pseudociência.

A inveja que Freud afiançou que as meninas experimentavam em relação ao pênis, para citar um exemplo, para Beauvoir não é uma questão do corpo especificamente, mas do status que a sociedade lhe atribuiu. Em suma, as mulheres não sentiriam inveja do pênis, mas da importância social exacerbada conferida ao falo em detrimento do órgão sexual feminino:

Não é a ausência do pênis que provoca o complexo e sim o conjunto da situação; a menina não inveja o falo a não ser como símbolo dos privilégios concedidos aos meninos; o lugar que o pai ocupa na família, a preponderância universal dos machos, a educação, tudo a confirma na ideia da superioridade masculina (BEAUVOIR, 1980, p. 64).

A questão fálica abordada por Freud só poderia encontrar respostas verdadeiramente conclusivas se ele tivesse considerado o contexto histórico, assim como a situação apreendida pelo privilégio anatômico que criou uma vantagem humana. Vê-se, na realidade, por meio das teorias fundamentadas em vantagens injustas, a mulher hesitante, em busca de valores, reivindicando uma liberdade no meio de um mundo de valores impostos.

No entanto, essas marcações fálicas postuladas por Freud não avaliam aqueles sem marcação específica, que não se consideram homens ou mulheres do modo tradicional da sociedade ocidental, ou seja, representantes clássicos de tal sociedade, como pais ou mães, machos ou fêmeas dessa coletividade, ainda que pertençam a um sexo. Portanto a explicação freudiana não parece suficiente para analisar as relações de sexo ou raciais, por exemplo.

O binarismo proposto por Freud apagou as especificidades plurais de sexo, classe, raça, etnia e orientação sexual das sociedades reais, que ocupam fronteiras políticas distintas daquela proposta por aquele pensador. A noção de homem *versus* mulher marca particularidades que, embora se pretendam universais, quando analisadas mais criteriosamente, desconfiguram a pretensa verdade normativa que torna certos grupos invisíveis.

Para além do bem e do mal, de Friedrich Nietzsche, mostra o seu pensamento em relação às mulheres:

Foi para vantagem das mulheres que Napoleão disse à demasiado loquaz Madame de Staël: *mulier taceat in politicis!* E eu sustento que é um verdadeiro amigo das mulheres aquele que as aconselha: *mulier taceat de muliere* (NIETZSCHE, VII, p. 232).

À visão nietzschiana marca a reputação do autor, pois, além dessa citação, existem outras passagens em que Nietzsche escreve com sarcasmo e ironia, ou seja, no estilo que lhe é próprio:

A estupidez na cozinha; a mulher cozinheira; a incrível inconsciência que persiste à alimentação da família e de seu chefe! A mulher não compreende o que *significa a alimentação*: e quer ser cozinheira! Se a mulher fosse uma criatura pensante, teria descoberto, na condição de cozinheira há milhares de anos, os maiores fenômenos fisiológicos e teria sido capaz de ter obtido o monopólio da medicina! Por culpa das péssimas cozinheiras – pela falta absoluta de racionalidade na cozinha o desenvolvimento do homem foi, principalmente, impedido e danificado mais que por qualquer outra causa e mesmo hoje melhoramos pouco no que concerne este assunto. Este sermão é dirigido aos estudantes de cursos superiores (NIETZSCHE, VII, p. 234).

A citação não procede, visto que nem toda mulher assim como nem todo homem têm obrigação de possuir vocação para cozinhar com esmero. Em ambos os casos, uma profissão que desagrade só poderia terminar em fracasso, tanto pessoal quanto na produção daquilo que é feito.

O filósofo acreditava que a mulher que tentava equiparar-se ao homem com seu instinto hormonal perde seu atrativo e desperdiça sua supremacia sobre o homem. Tanto Freud quanto Nietzsche desenvolveram outras teses que não terminam nas breves citações deste trabalho, mas o fato é que esses pensamentos compõem as obras dos pensadores.

No terreno do real, a rebeldia, em termos contemporâneos, começou com o pedido pelo direito de voto; na Segunda Guerra Mundial a mulher mostrou que tinha capacidade para trabalhar tanto quanto o homem; no Pós-Guerra a questão do modelo masculino de civilização foi discutida.

A verdade é que todas as construções culturais em relação à mulher desde o passado mais remoto até a contemporaneidade que fizeram o machismo preponderar têm tanto mais poder de convencimento em si quanto mais fé se coloque nelas. A literatura é uma ferramenta de destacada importância social – por sua universalidade – para que se faça o apagamento de modelos fracassados, com o objetivo de deixar de prevalecer o cânone que privilegia os homens de raça branca e ricos, que exclui as mulheres, os negros e outras minorias.

A construção discursiva histórica mostra conceitos culturais que vinculam a mulher ao sexo masculino (a reprimida e o repressor), mas que passaram por transformações e (re)construções até culminarem em uma ideia autônoma sobre a essência feminina, livre de regras e hierarquias fundamentadas pelo poder opressor. Vê-se a necessidade de pensar em pluralidades e diversidades, no lugar de ideias universais sobre o homem e a mulher que os

vinculem ao esquema tradicional das antigas concepções filosóficas ocidentais. Segundo Mariano,

A discordância entre pensadoras feministas, fundamental para o conhecimento e a prática feministas, longe de apontar para uma solução do problema desigualdade e da diferença, contribui para o constante questionamento do nosso fazer, acadêmico e político. Nesse fazer, as respostas nunca são fáceis e o debate está sempre em aberto. (MARIANO, 2005, p. 504).

No campo do real imaginado latino-ocidental, ainda se vê que a mulher e o homem são sexos opostos ou complementares com suas singularidades cimentadas culturalmente, a saber: o homem autônomo, racional, intelectual, ativo, forte; a mulher dependente, emotiva, sensível, passiva e submissa.

Oposições presentes no inconsciente coletivo dos povos determinaram a criação de símbolos e embasaram mitos que ainda persistem em determinadas sociedades. Para Butler, “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria *mulheres* rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o espectro concreto das mulheres” (BUTLER, 2003, p. 35).

Na atualidade, em sociedades como a nossa, muitas mulheres trabalham fora de casa e continuam responsabilizadas pelo trabalho doméstico, saúde e bem-estar dos filhos – a sociedade exige e elas interiorizaram culturalmente o comportamento decretado. No entanto, mesmo em se pensando nessa categoria que considera relações de classe, a heterossexualidade que a fundamenta oprime e subverte as identidades.

À parte as teorias filosóficas que contribuíram para a fundação do pensamento ocidental em relação às mulheres, como, por exemplo, as oriundas de Aristóteles e Platão, a sociedade ocidental sofre influência da Igreja no sentido de categorizar as mulheres como inferiores ao homem.

O advento da Contrarreforma (Concílio de Trento) acentuou a intolerância, as restrições, o controle e o confinamento das mulheres. Havia, inclusive, manuais de moral e costumes utilizados nas pregações religiosas e práticas cotidianas.

Jules Michelet, narrando acontecimentos pretéritos, procurou, na obra **A mulher**, provocar uma mudança no imaginário dos leitores por meio da palavra ou da revolução cultural escrita. O adultério, a prostituição, o infanticídio são males, segundo ele, causados pela mulher, mas têm explicação em um desvio da natureza.

O macho governa o lar, o cristianismo lançou o anátema sobre a mulher e somente a redimirá o verdadeiro amor, aquele em que a mulher, igual e obediente, reencontrará a sua natureza feminina anterior à Igreja. Portanto é o seu verdadeiro papel, seu lugar no lar e na sociedade (Cf. MICHELET, 1995, p. XX). Faltaria aos ímpios o senso do belo e do justo para compreender o austero tema que é “esse santo Evangelho no lar” (Cf. MICHELET, 1995, p. XXIV). Moralistas conservadores apoiados pela Igreja e na filosofia antiga acentuavam-lhes defeitos e maledicências.

A lenda do livro bíblico do Gênesis por séculos consecutivos atribuiu à Eva o tropel de ruínas e misérias da humanidade, com o fundamento de que ela incitou Adão a provar o fruto proibido e conseqüentemente a serem ambos expulsos do paraíso. Então Adão, um homem forte, foi débil às sugestões de Eva, uma mulher, teoricamente fraca.

E Eva, no entanto, foi enganada pelo suposto demônio, de maior sagacidade e inteligência, circunstância que não se deu com Adão. Partindo desse pressuposto, não seria Adão a causa da perdição da humanidade? E os fundamentos que apontam Eva como algoz não são fracos, tendo sido o dolo de Adão mais grave, por ser ele mais forte?

Outra questão é a do casamento institucionalizado. Como citado, na Grécia Antiga a família tinha uma função importante na sociedade, contribuindo para o seu equilíbrio. Em Roma não foi diferente, pois, por meio do matrimônio, constituíam-se alianças, garantia-se a geração de filhos legítimos que continuariam o trabalho dos pais e assegurariam a defesa do território.

Da Lei das XII Tábuas decorriam preceitos relativos à família, na qual se estabeleciam questões sobre os bens e a herança. A situação da mulher, em relação ao casamento romano, inscreve-se de três formas, a saber: Por meio do *Coemptio*, pelo qual ela passa ao poder do marido por emancipação (*mancipatio*), com anuência da família, em venda fictícia ou simbólica e perante cinco testemunhas; o *Usus*, o qual ocorria após 1 ano de residência na casa de um homem como se fosse sua esposa, situação em que cairia sob seu poder, salvo se se ausentar da residência por três noites; e, por fim, o *Confarreatio*, matrimônio entre patrícios romanos que unia religiosidade e legalidade (com contrato e cerimônia festiva). Muitos dos elementos simbólicos utilizados em casamentos religiosos cristãos na atualidade foram oriundos dessa forma de bodas (Cf. CARDOZO, 2012, p. 154-155).

A propriedade privada aparece, e o direito paterno substitui o direito materno ainda na Grécia antiga. A propriedade passa de pai para filho (entre homens) e nessa família a mulher é oprimida em consequência da opressão econômica, evidenciando-se a má-fé que escamoteia a

função importante da reprodução feminina na economia social. No passado, o *status*, a classificação e a posição das mulheres apoiavam-se em uma ordem divina das coisas.

À época, o casamento aparece como única saída para as mulheres, e a presença de um esposo é exigida. Na sociedade patriarcal organizada, o homem reivindica também a propriedade da mulher, e o direito à herança assegura-lhe a posteridade e garante o apagamento do Outro, que seria uma ameaça maniqueísta, o Mal.

Os homens compõem os códigos e dão às mulheres uma posição de subordinação. Ela passa de sagrada a impura; além disso, o código romano coloca-a sob tutela e confere-lhe o título da imbecilidade. Contudo, como perpetuar a existência e a herança sem a mulher? Assim, o cristianismo respeita a esposa obediente, que deve ser ao mesmo tempo serva e companheira.

No **Novo testamento** (São Paulo, Efésios 22-24), vemos a história da herança confundir-se com o destino da mulher. Os bens e os filhos pertencem ao homem, inclusive a mulher, que pertence primeiro ao pai e depois ao esposo. “Assim como a igreja é submetida a Cristo, em todas as coisas submetam-se as mulheres a seus maridos.”

Vemos a transmutação desse panorama no conto *Orientación de los gatos*, de outra obra do autor ora pesquisado, **Queremos tanto a Glenda**. Por meio da Outra, o narrador-personagem mostra como se sente diante de outros corpos, ou seja, ele traduz a sua situação existencial, modificando o mundo de seus valores.

No referido conto, os lugares por onde a personagem feminina transita parecem delinear sua personalidade e comportamento. Assim, temos o espaço gravitando ao redor das ações de uma única personagem, que abrem outros eventuais espaços que derivam de seu caráter, zonas implícitas em reminiscências ou como prolongações metafóricas que representam um comportamento, não arbitrário por estar associado à arte.

A narrativa se desenvolve em torno de três personagens: Alana, mulher enigmática, seu gato Osiris e o narrador, marido de Alana. Desde o início, apresenta-se uma série de signos. Em primeiro lugar temos um título que parece a metáfora da obra. Depois, logo no primeiro parágrafo, a troca de olhares entre Osiris e Alana, e destes com o protagonista, destarte, o olhar de quem lê.

Vejamos: Cuando Alana y Osiris me miran no puedo quejarme del menor disimulo, de la menor duplicidad. Me miran de frente, Alana su luz azul y Osiris su rayo verde²⁵ (CORTÁZAR, 2004, p. 181). Vemos a transmutação da mulher que sai do ambiente

²⁵ Quando Alana e Osiris me olham, não posso me queixar da menor dissimulação, da menor falsidade. Olham-me de frente, Alana sua luz e Osiris seu raio verde (Trad. nossa).

doméstico, no qual apresenta um comportamento mais contido e vai passear em uma galeria de arte, e muda completamente sua conduta.

No século das Luzes (XVIII), com a introdução do pensamento ilustrado humanista, houve o influxo de preceitos de liberdade na sociedade, os quais permitiram a educação feminina e a sua penetração em espaços públicos. Isso ocorre, no entanto, apenas com a elite. Nos setores populares, cresce o trabalho feminino nas manufaturas de tecidos e bordados, atividades à época consideradas compatíveis com o sexo feminino. No mesmo período, inicia-se um acirrado debate entre argumentos que, de um lado, reforçavam o confinamento feminino e, de outro, travavam uma luta intelectual a fim de libertá-las.

Mary Del Priore (1989, p. 89-98) lembra, no artigo *No século das Luzes, mulheres à sombra...: a condição feminina e a Revolução Francesa*, a mentalidade androcêntrica no que tocava aos direitos da mulher ao longo do século XVIII. De acordo com Priore (1989, p. 90) Roussel lançou em meados daquele século as bases para uma teoria sexista de subjugação das mulheres na obra *Système physique et moral de la femme*, livro que inaugura a fala médica e normativa sobre o corpo feminino, concluindo que a mulher não precisava de educação, pois “devia agradar por seus sentimentos e não por suas ideias”, e que devia ser subjugada para tornar-se agradável ao homem. Assim o Dr. Roussel mostra que se havia inscrito na tradição de autores misóginos da Renascença e do século XVI.

Diderot, filósofo e escritor francês, em *Essai sur les femmes*, escreveu uma espécie de pêndulo sobre os padrões da misoginia, no qual acusava a mulher de viver de forma caótica, apaixonada e irracional, em função de possuir um organismo que lhe suscitava fantasias de toda espécie, no entanto explicava que tais desmandos eram fruto de sua reação e ódio ao despotismo do homem (DIDEROT Apud PRIORE, 1989, p. 91).

Conclui-se daí que os defeitos femininos eram uma resposta às injustiças de que eram vítimas as mulheres, reduzidas à existência dentro do casamento e da maternidade. A filosofia diderotiana, no artigo escrito em 1772, postula a mulher como um ser desafortunadamente nascido, atribuindo à histeria sua fragilidade, que seria oriunda do útero.

Para Voltaire, a fragilidade feminina era resultante de suas menstruações, maternidade e aleitamento, mas levantou-se contra a lei sálica que interditava o trono às mulheres, além de atacar a hipocrisia de homens que enclausuravam em conventos as suas mulheres infratoras, gozando eles próprios de todos os benefícios da indulgência com relação a seus adultérios (VOLTAIRE, apud PRIORE, 1989, p. 91).

Assim, intelectuais, em sua maioria homens, que acreditavam na transformação do ser humano, continuavam identificando essa humanidade como masculina, excluindo a mulher do

sistema produtivo e impondo-lhe a autoridade patriarcal que as obrigava a casar contra a vontade, restringia a sua liberdade dentro do matrimônio e impingia punições com a internação em conventos em caso de transgressão de tais regras.

Portanto a Revolução Francesa (de lema *Liberté, Égalité, Fraternité*) deixou uma grande massa de mulheres esquecidas e desprezadas, justificando sua reivindicação social com base nas conquistas dos homens. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789, e a Constituição Francesa que veio em seguida, na prática, defendiam apenas os interesses dos homens e em tais documentos históricos não havia uma única linha dedicada às mulheres. A luta de classes não abrangeu a luta dos sexos.

Emerge uma imprensa eminentemente feminina e circulam jornais que expressam a opressão que sofre a mulher no século XVIII, desejosa do direito à educação, à igualdade econômica, de abertura de clubes revolucionários onde não fossem apenas espectadoras; acesso a outras profissões que não fosse a doméstica, liberdade sexual, e, por fim, declaravam a recusa da fertilidade e a salvaguarda da moralidade como única forma de existência (PRIORE, 1989, p. 96).

Conclui-se que a Revolução Francesa não concedeu cidadania às mulheres; por outro lado, criou um espaço para que a população feminina criasse uma força revolucionária histórica sem precedentes. Embora Napoleão tenha tentado reprimir as mulheres por meio de um decreto que as privou de todos os seus direitos, exigindo-lhes obediência incondicional, iniciavam-se estratégias de sobrevivência dentro de casa e no círculo familiar.

Na segunda metade do século XVIII, com a ampliação do jornalismo e dos textos femininos, as mulheres promoveram a difusão de seus direitos, sobretudo o da educação. Contudo apenas a elite foi favorecida no âmbito da cultura, que possibilitou que escrevessem sobre seus sentimentos e reivindicações. Assim as mudanças foram restritivas, e a maioria das mulheres não pode gozar delas.

A ordem divina do mundo inicia a ruptura com o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, os quais possibilitaram o surgimento de novos pensamentos que libertaram o homem da Igreja, retiraram Deus do centro do Universo e auferiram à ciência a tarefa de explicar os fenômenos da vida. A partir da industrialização uma concepção mais social do sujeito emerge, e a Sociologia localizou o indivíduo em processos de grupos, e com ele surge o movimento feminista, um movimento social.

À parte ser um movimento social, o feminismo configura uma crítica teórica aos pressupostos que inferiorizaram a mulher. Tal movimento e tal crítica concorriam para a identidade social de seus integrantes, em maioria mulheres, objetivando a criação de uma

política de identidade; abriu espaço para a contestação de estruturas de vida tais como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão do trabalho dentro de casa e o cuidado com as crianças (Cf. HALL, 2006, p. 45). Talvez por esse motivo a ideia inicial do feminismo tenha categorizado a mulher de forma universal, com base na opressão e nos conceitos decorrentes do patriarcado, com o objetivo primeiro da inserção feminina na esfera política.

O feminismo reivindica para as mulheres a atuação política, evidencia que na história da humanidade as mulheres tenham sido submetidas a uma ordem masculina da qual adquiriram consciência. Reforçando a ideia, Engels conclui:

A emancipação da mulher só se torna possível quando ela pode participar em grande escala, em escala social, da produção, e quando o trabalho doméstico lhe toma apenas um tempo insignificante. Esta condição só pode ser alcançada com a grande indústria moderna, que não apenas permite o trabalho da mulher em grande escala, mas até o exige, e tende cada vez mais a transformar o trabalho doméstico privado em uma indústria pública (ENGELS, 1984, p. 182).

Para Engels, as mudanças que chegaram com a Revolução Industrial eram positivas em relação às mulheres porque poderiam libertá-las. No entendimento de Friedrich Engels, o tempo dedicado ao lar, que é um trabalho cansativo, prejudica outra profissão, mostrando justiça em sua colocação.

Mas o que vem a ser o feminismo? Trata-se de um movimento social com fundamentação filosófica e alcance político, erguido sobretudo nos anos 50-60 do século XX, o qual objetiva o reconhecimento de direitos equânimes entre homens e mulheres e a garantia de uma vivência humana para estas, por meio do “empoderamento” feminino e da libertação de padrões opressores baseados em normas de sexo. Na segunda metade do século XX, o movimento das mulheres ganhou maior reconhecimento, com a concessão do direito político de voto na maioria dos países industrializados.

Citando o feminismo, não viemos dar vereditos a respeito da resistência que sempre houve das mulheres em relação ao tratamento que lhes fora dado (e de certa forma ainda é). Somente localizamos o ápice de um movimento que de início se manifestou mais notadamente no século XIX pelas sufragistas que centraram as reivindicações no voto feminino.

Nos Estados Unidos, as feministas lutaram também pela abolição da escravatura e engajaram-se nas lutas sindicais, participaram de muitas greves e buscaram melhores condições de trabalho para as mulheres. O dia internacional das mulheres é celebrado no dia 8

de março para comemorar o mesmo dia no ano de 1908, quando cento e cinquenta mulheres foram queimadas vivas trancadas em uma fábrica pelos patrões, em razão de reivindicarem melhores salários e menor jornada de trabalho.

Contudo, o sufrágismo não questionou a figura preconceituosa da mulher sem autonomia de vontade, que não tem liberdade sexual enquanto mulher. Ao contrário, permaneceu cultuando a domesticidade, encontrou na figura de Freud uma base para respaldar a continuação da mulher no âmbito doméstico, já que, para exercer instintos maternos e a sexualidade, precisava permanecer no lar.

Lembramos que a partir da Renascença foram criados novos estereótipos para as mulheres que lhes permitissem vivê-los, contudo a maioria das mulheres ficava fora dessa possibilidade, pois eram pobres e eram consideradas seres humanos inferiores. Ainda que as mulheres trabalhassem e muitas delas mais que os homens (dupla jornada, ou seja, em casa e no campo), continuaram ganhando menos, sem privilégios ou direitos legais.

O movimento emerge politizado a partir do momento em que as mulheres passam a constituir de forma expressiva uma força de trabalho remunerada e, com isso, adquirem autonomia e liberdades antes negligenciadas. Ganha terreno quando às mulheres se concede o direito ao voto (a princípio somente nos EUA). Nos países latinos, embora as leis tenham adotado mais tarde o modelo americano de igualdade política entre homens e mulheres, a opressão da mulher persiste por meio dos costumes.

Na Rússia o movimento ganha amplitude no final do século XIX, por meio das estudantes, e durante a guerra entre Rússia e Japão, momento em que as mulheres substituem os homens em muitos ofícios. Lênin concede a igualdade política e econômica às trabalhadoras, seguindo a tradição marxista.

O artigo 122 da Constituição de 1936 da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) estabelecia que “a mulher goza dos mesmos direitos que o homem em todos os campos da vida econômica, oficial, cultural, pública e política” (Cf. BEAUVOIR, 1980, p. 165). Foram muitos estágios ultrapassados para que ideologias fixadas durante séculos acabassem, ou começassem a mudar. Surgem, progressivamente, ao longo do séc. XX, novos discursos e práticas que passam a moldar as sociedades modernas, oriundos do poder econômico das mulheres que passam a se inserir no mercado de trabalho.

Movimentos artísticos associados ao Modernismo do fim do século XIX e início do século XX retratam um indivíduo isolado, representante da experiência singular da modernidade. Os escritores e artistas tomaram consciência, muito mais cedo que os demais,

sobre o significado social dos progressos técnicos e científicos do começo do século e sobre o impacto que a máquina traria para o espírito humano.

O Modernismo aparece na Europa a partir do final do século XIX. Tratou-se de um estilo novo, voltado para a originalidade, e os diversos movimentos artísticos que se seguiram ao Impressionismo são subdivisões da Arte Moderna. Na literatura, a figura do indivíduo isolado representa uma busca do sujeito por um sentido perdido, mas fundamental para a sua existência.

O indivíduo cortazariano parece adquirir a necessidade de, a partir de si, construir valores e referências próprias que não estão mais presas à tradição, mas, diante da impotência de mudar, há uma aceitação derrotista e deparamos com uma melancolia que nasce desse conflito.

Disso resulta uma situação infeliz e contraditória, como o sujeito a desejar a verdade e a objetividade mas impotente para se arrancar ao seu isolamento, à sua fuga, àquela interioridade abstrata e insatisfeita. Cai então em lânguida tristeza de que já há sintomas na filosofia de Fichte. (...) Mas o tédio resulta do sentimento que o sujeito tem sua nulidade, seu vazio, sua vaidade, bem como a impotência para escapar a esse vazio e para adquirir o conteúdo substancial (HEGEL, 1993, p.43).

No conto *El río*, por exemplo, a ironia do protagonista, que destrói uma relação positiva entre o casal, denota em si uma pretensa superioridade do marido, mas acaba por se transmutar em melancolia, como resultado da insatisfação dele consigo mesmo e com o mundo, por ser impotente para transformá-lo.

Na obra cortazariana observa-se um novo reagrupamento literário, no sentido de dar novos sentidos para as coisas, realizando a sua transmutação semântica, que abre uma visão oculta da coisa literária, assim como uma nova possibilidade de olhar para homens e mulheres de modo revolucionário e ao mesmo tempo universal, já que esse olhar não situa a obra em um tempo definido e marcado por datas e comportamentos típicos de um lugar, mas a trata com concepções e ideias que perpassam épocas, embora vejamos na obra certo patriarcalismo em algumas das histórias, por meio de uma poética tratada de modo singular.

Vemos então a literatura como agente de divulgação de uma realidade patriarcal que não foi um momento isolado na história da humanidade, mas uma presença difusa no seio dela, e percebemos que sempre houve resistência intelectual a esse sistema. Na obra não vemos uma identificação com o outro, o que pressupõe a não criação de condições de vida em conjunto entre homens e mulheres, mas talvez a literatura chame a atenção efetivamente para

esse fato, por explicitar as ideias e práticas com base nas quais a mulher foi negada a fim de contribuir para a discussão sobre as condições em que pode ser aceita, ou seja, sobre a importância de tomar em consideração suas reivindicações.

A reestruturação de cânones literários pode significar uma estratégia de questionamento e relativização dos valores do sistema literário, já que o autor não apresenta uma dimensão linear ou ingênua em relação ao seu material de trabalho, ou seja, ressoam em seus textos elementos novos (que questionam valores literários).

A dramatização existente nos contos pode representar as contradições da vida contemporânea do pós-industrialismo. As relações apresentadas podem fazer, portanto, parte de um sistema de simulação literário adotado pelo escritor, que cria em sua poética um jogo de aproximações com o leitor.

Mulheres cortazarianas são arquetípicas, sensuais e sedutoras. São construídas por meio de uma abstração universalista, em meio ao desprendimento transcendental, na evasão fabulosa, nos jogos com o tempo e com o infinito que nos desapegam do real imediato. São construídas em meio a uma veracidade linguística e a um coloquialismo que situam social e geograficamente as protagonistas, e que possibilitam uma introspecção que remete à intimidade pessoal de um locutor não diferenciado do destinador e do destinatário do conto – nossos semelhantes.

Aparecem dissolvidas em suas formas, que ajudaram o escritor Julio Cortázar a registrar em 1ª pessoa sua ironia de formato coloquial e humorística, sem, no entanto, abandonar o refinamento estético. Personagens partem da fala convencional, do lugar-comum, mas apresentam distintas mentalidades. Surgem solitárias, representam o horror e também representam refinamentos proustianos.

Alguns dados bibliográficos se correlacionam com as mulheres dos contos cortazarianos: Julio Cortázar cresceu em um subúrbio com ruas de terra, no ano de 1919, chamado “Bánfield”. Viveu em uma casa de família, com um grande jardim, repleta de animais domésticos e de mulheres. Nesse microcosmo pôde vivenciar experiências femininas. Depois ele e sua família se transladam para o bairro de “Agronomía”, em Buenos Aires, em um complexo habitacional de classe média.

Ademais, o autor teve relações estáveis com três mulheres importantes em sua vida, com as quais compartilhou longos períodos, a saber: casou-se com Aurora Bernárdez, tradutora, escritora e irmã do poeta Francisco L. Bernárdez; após a separação com Aurora conviveu dez anos com Ugné Karvelis, lituana, companheira de viagens e de ideologias afins. Mais velho, viveu com Carol Dunlop, jovem romancista canadense.

Carol Dunlop morreu dois anos antes de Cortázar, em 1982, e esse acontecimento afetou profundamente o escritor que faleceu de leucemia em um domingo, dia 12 de fevereiro de 1984 (Cf. MAZZEI, 2006, p. 15-16). Todas essas experiências permitiram que o autor, desde muito pequeno, vivenciasse a complexidade do universo feminino, dada sua sensibilidade apurada e sua crítica, ainda que poética, definida. Imagéticas, simbólicas e oníricas mulheres.

De antemão, podemos pensar que o erotismo existe, de forma velada, e pode provir de tabus e eufemismos que demonstram uma pureza sedutora aprendida na mais tenra idade, através das mulheres que passaram pela vida do escritor, da necessidade de imprimir na obra a verdade, da alienação imperativa para que se faça a produção. Por outro lado, ele instaura uma ordem literária transgressora que libera o Eros em múltiplas direções, sustentando a busca de libertação da sexualidade e do desejo.

O corpo da personagem Petrona, do conto *El móvil*, da obra ora pesquisada – personagem estuprada, espancada, subjugada – não pode ser esquecido. Como parece que Cortázar não esqueceu, pelas lutas encaradas e declaradas pela liberdade, pelos Direitos Humanos. E mais, dos corpos sensuais, corpos maternais, corpos imateriais e materiais.

Diante de tantos corpos que a literatura cortazariana apresenta, unificar as personagens do sexo feminino seria excluir questões particulares e desconsiderar diferenças e pluralidades, como, por exemplo, a diferença que há entre uma mulher que trabalha fora de casa e outra que trabalha dentro de casa, tal como aparece na obra de Cortázar, ou entre uma francesa e uma argentina.

Vemos na literatura a possibilidade de um apagamento da identidade feminina, uma possibilidade de pensar como o sujeito é constituído e como diferenças e hierarquias são legitimadas nas relações de poder. Por exemplo, como uma camareira é tratada com desrespeito pelos tripulantes de um navio, e como as donas de casa, embora enfadadas com suas atividades laborais, governam o lar e a prole.

O corpo do outro é algo abstrato, mas o meu corpo é dotado de experiências pessoais, e o corpo de cada mulher assim o é. Corpos mistificados por um documento de nascimento que define um ser humano que acaba de nascer pela cor de sua pele, por sua raça e por sua classe. Identificações que permitem ou impedem o movimento dessas mulheres pelo mundo.

Consideramos particularidades das personagens dos contos, mas sem a intenção de assolar a categoria mulheres que, embora pertençam ao mesmo sexo, apresentam notas dissonantes. Mariano (2005, p. 497) lembra que negar a essência da identidade não implica

negar a existência de sujeitos políticos e da prática política, mas sim redefinir sua constituição.

O olhar cortazariano não impossibilita olhar para trás por meio do desenrolar do fio tecido historicamente em direção ao globo integrado ou mesmo em direção ao subúrbio ignorado, um olhar de um autor que não descartou o Outro em nenhum de seus contos, ao contrário, que o tornou fruto de uma quase obsessão, como no olhar para a alteridade no conto *Axolotl*.

Embora haja a incomunicabilidade, há uma curiosidade em relação à diferença, há um diálogo aberto por fissuras de onde brota o insólito: “Hubo un tiempo que yo pensaba mucho em los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (CORTÁZAR, 2006, p. 551).²⁶

O Outro, a Outra cortazarianos por si já nos permitem enxergar às margens, incitamos a procurar na alteridade semelhanças ou compreensões antes desconhecidas, e respeitá-las, mesmo diante de uma ordem imaterial. Permite que o respeito seja estabelecido ao Outro, em uma ordem subversiva das palavras.

A obra possibilitou, em seus contos, uma presença feminina com diferentes matizes, como assim de fato existe no mundo real. A imagem cortazariana da mulher é a da figura feminina construída e reconstruída a partir de um olhar atemporal. Esse olhar nos mostra que não é a unidade necessária para a ação política, mas que a diferença revigora a indesejada união, para que possam surgir novas formas e deslocamentos dentro da categoria mulheres, sem negar sujeitos políticos ou práticas políticas marcadas por alianças que compreendem conjuntos de posições.

O feminismo faz parte de um grupo de movimentos sociais que emergiram durante os anos cinquenta-sessenta do século XX, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do antigo “terceiro mundo” e os movimentos pela paz. E relacionam-se com a literatura na medida em que argumentam com a realidade (Cf. HALL, 2006, p. 44).

Apesar da escritura subversiva de Cortázar, observa-se que na maioria de seus contos, o autor escolheu como narrador um homem, posicionando sua literatura a partir do olhar masculino. Dentro desse caminho, pode-se imaginar que a obra propõe, com ressalvas e

²⁶ Houve um tempo em que eu pensava muito nos axolotles. Ia vê-los no aquário do Jardim das plantas e ficava horas olhando-os, observando sua imobilidade, seus imperceptíveis movimentos. Agora sou um axolotle (Trad. nossa).

limites próprios da literatura, que se pense no sujeito masculino como uma coletividade unificadora, pois, de forma propositada ou não, eles não têm nome, embora apresentem profissões e vivam situações mais ou menos plásticas.

Apesar de não ter congelado a mulher no conto *Las Ménades*, por exemplo, em muitos outros contos - como *La banda* e *El móvil* – ele agiu dessa forma, no que diz respeito ao olhar masculino, desqualificando o sujeito feminino com explícito desrespeito. Em *La banda* vemos:

Primero que yo jamás me había imaginado que en Buenos Aires hubiera una banda de mujeres tan fenomenal (aludo a la cantidad). Y después que la música que estaban tocando era tan terrible, que el sufrimiento de mis oídos no me permitía coordinar las ideas ni los reflejos. Tenía al mismo tiempo ganas de reírme a gritos, de putear a todo el mundo, y de irme (CORTÁZAR, 2006, p. 503).²⁷

O escritor pode ter escolhido o caminho de escrever como um homem de sua época por ser homem e como tal viver sob as leis seculares que categorizaram a mulher de maneira pouco generosa ou por tencionar chamar a atenção para o fato de que o pensamento social sobre as mulheres se apresentava ainda cheio de urgências do ponto de vista de análise, para que os leitores se sensibilizassem com os absurdos que liam sobre o pensamento do sujeito masculino em relação ao sujeito feminino. Em *El móvil* vemos:

Cuando la apremié para que viniera a ver esa misma noche, se puso a llorar y dijo que el cabo o el capataz de a bordo la tenía entre ojos y se sospechaba lo ocurrido, que no quería perder el conchabo, y otras bolas parecidas. (...) De la gallega no me importaba mucho, aunque el amor propio me comía la sangre (CORTÁZAR, 2006, p. 516).²⁸

O trecho mostra uma indiferença da personagem homem em relação ao que sentia a personagem feminina ou ao que poderia acontecer com ela. Esse conto especificamente mostra a violência descomunal, no sentido físico, de um homem contra uma mulher, além da opressão psicológica, apontando para uma categoria que merece reflexão, dentro de uma unidade maior que abarca todas as mulheres, o conjunto das mulheres vítimas de violência.

²⁷ Primeiro que eu jamais imaginara que em Buenos Aires houvesse uma banda de mulheres tão formidável (falo de quantidade). E depois, a música que tocava era de tal modo horrível, que o sofrimento de meus ouvidos não me permitia coordenar as ideias e nem os reflexos. Tinha ao mesmo tempo vontade de rir aos gritos, insultar todo mundo, e de ir embora (Trad. nossa).

²⁸ Quando a apertei para que viesse me ver naquela noite mesmo, ficou chorando e disse que o cabo ou o capataz de bordo a estava vigiando e desconfiara do que acontecerá, que não queria perder o emprego, e outras mentiras parecidas. (...) Quanto à galega, não me importava muito, embora o amor próprio me fervesse o sangue (Trad. nossa).

Aqui vemos que, mesmo dentro de uma classe “mulheres”, que se refere a uma coletividade, há um falso dilema de igualdade, já que não temos uma entidade homogênea “mulher”.

Trazemos a pergunta de Simone Beauvoir no livro **Segundo sexo 1: Fatos e mitos**, com a diferença que a levantamos muitos anos depois, e a propomos com o objetivo de refletirmos se houve mudanças no transcorrer desse período: que mundo é proposto às mulheres? E respondemos focalizando os contos cortazarianos, em razão de nosso interesse literário, e verificaremos com esse enfoque “em que pé se encontra a questão” na literatura cortazariana.

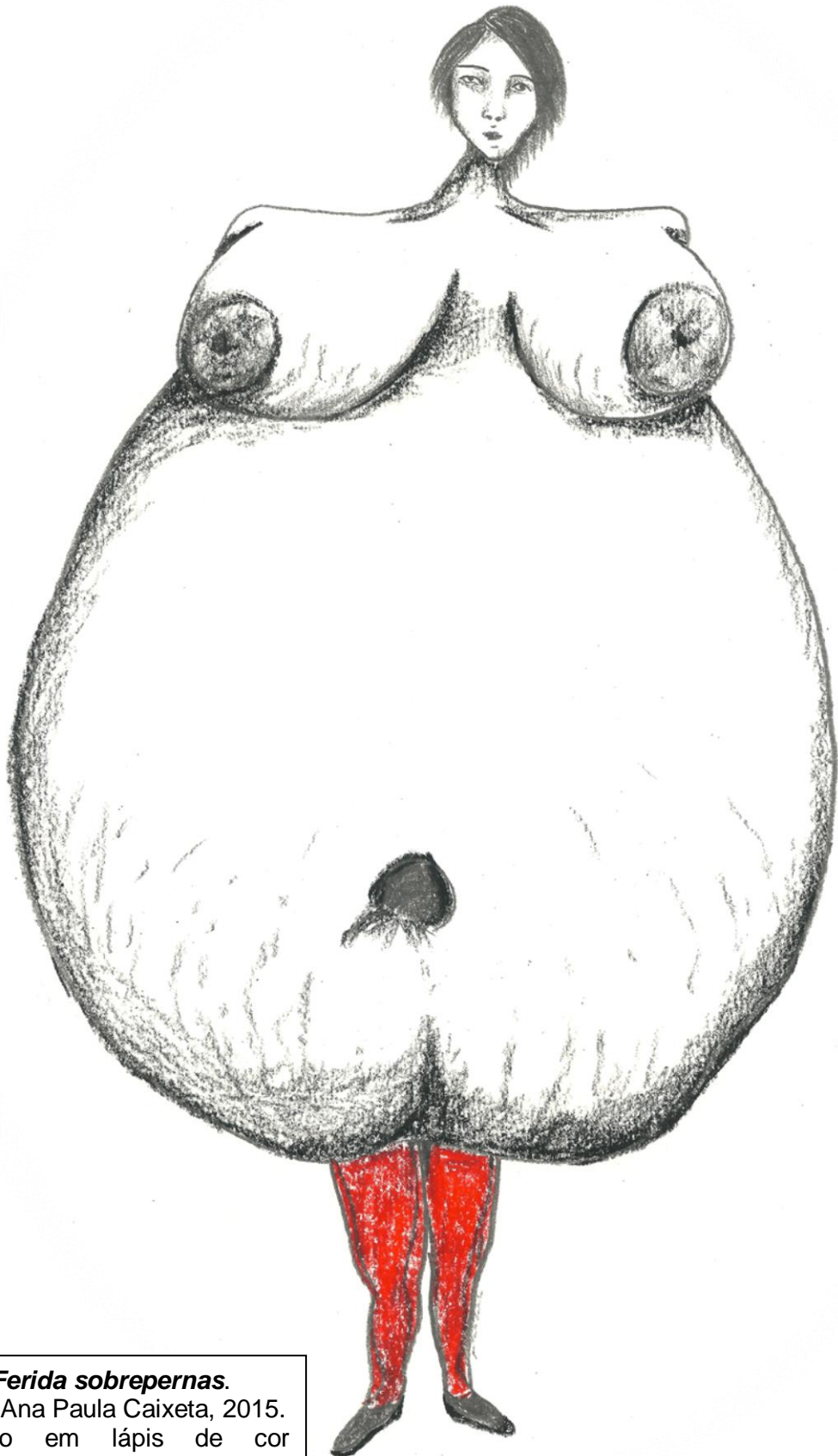
Há duas perspectivas para a interpretação nos contos: uma visão homogênea que abarca a categoria mulher e a categoria homem, e uma outra visão, mais ampla, que abre espaço para refletirmos sobre a pluralidade de mulheres que há no universo feminino, ou seja, notas dissonantes que merecem atenção. A literatura, nesse ponto, nos leva à reflexão: até que ponto devemos persistir na equidade e quando interessa reivindicar o direito à diferença?

O cenário em estudo, conforme há de se demonstrar, conta a falta de protagonismo feminino na vida e nos contos, a linguagem feminina apagada e subordinada a códigos de comunicação estabelecidos pelo homem e os mitos que prenderam a mulher e a mantiveram em estado de alienação, mas com a ressalva de diferenças na história particular delas.

Fez-se necessário um recuo no tempo para a compreensão de como funcionou o jogo articulado que colocou as personagens dentro do sistema castrador que encontra certas rupturas no livro **Final del juego**. Sente-se uma rachadura nesse bloco ideológico artificial, com prenúncios de uma conscientização. Evidentemente, o aparecimento desse rompimento, ainda sutil, é consequência de um processo de conscientização deflagrado pelo movimento feminista, mas traz em seu bojo a situação da mulher, confusa diante de valores milenares impostos, mas também em direção a desvincular-se deles por meio da quebradura que o discurso literário propicia.

As personagens femininas vivem conflitos interiores, o que as torna seres divididos, sem identidade definida; representam dramas existenciais, à procura de si mesmas, por meio de trajetórias eminentemente simbólicas, o que é característico de momentos de mudanças das estruturas sociais.

Há a constatação de um fato, que representa um mérito no sentido de registro da posição da mulher em um contexto literário e também fora dele, por volta dos anos sessenta. Por meio de mecanismos psicológicos humanos, as personagens surgem em uma busca de compreensão da vida, sem discriminá-la, mas abrindo possibilidades transgressoras que caberá ao leitor acatar ou não.



Título: ***Ferida sobrepernas.***
Autora: Ana Paula Caixeta, 2015.
Desenho em lápis de cor vermelho e lápis carvão sobre papel canson.

CAPÍTULO 3 – Análise dos contos da obra *Final del juego* sob a ótica feminista: uma leitura das mulheres personagens

3.1. Primeira parte: *a incomunicabilidade dos sexos*

“Sempre os homens culpam as mulheres pelos desacertos que lhes causa sua vergonhosa paixão e as infelicidades que os arrastam. Como se eles não as tivessem causado com sua própria falta de contingência.”

(Juan Bautista Cubié)

A antologia de contos **Final del juego**, de Julio Cortázar, publicada em 1956, reúne dezoito contos divididos por algarismos romanos em três partes. No primeiro capítulo, assim dividido, veem-se seis contos, a saber: *Continuidad de los parques*; *No se culpe a nadie*; *El río*; *Los venenos*; *La puerta condenada*; *Las Ménades*.

A *incomunicabilidade dos sexos* foi observada nesses contos, uma vez que vimos a dificuldade em se reconhecer a alteridade no que diz respeito aos sexos, a falta de compreensão do que concerne ao outro, a inexistência de comunicabilidade entre as personagens.

No primeiro conto analisado, *Continuidad de los parques*, há maior concentração na personagem feminina que em outros contos. Observa-se uma mulher em busca da liberdade, sem nome ou traço físico que a descreva, exceto os cabelos soltos quando corre por entre os carvalhos, ao sair da cabana onde se encontrava com o amante, antes do desfecho da história por ela arquitetado. A protagonista feminina atua e interage, de forma direta ou indireta, com as demais personagens – marido e amante.

A história curta em prosa, com apenas duas páginas e meia, inicia-se com a seguinte frase: *Había empezado a leer la novela unos días antes* (CORTÁZAR, 2006, p. 417).²⁹ Segue a historietta e vislumbra-se, por meio do relato, um homem sozinho sentado em sua poltrona favorita de veludo verde, em seu escritório, em sua casa rodeada por carvalhos, lendo um romance. O homem, por vontade própria, senta-se de costas para a porta e acaricia, por vezes, a poltrona com sua mão esquerda.

À medida que transcorre o texto, surge outro plano, e as histórias se interpenetram, isso porque a segunda história rompe sutilmente com a história original, já que decorre desta e a perverte. Há, ainda, a terceira história produzida pelo leitor. Tem-se, portanto, uma

²⁹ Começara a ler o romance dias antes (Trad. nossa).

superposição de textos que atualizam e modernizam a linguagem. Por meio da intertextualidade e da metalinguagem a obra de pouco volume de páginas e grande concentração de recursos linguísticos edifica-se.

Principia o conto com a narração da primeira personagem, que lê uma história de ficção em seu escritório. De certa forma Cortázar interpela o leitor e confere à leitura traços humorísticos. Nessa trama há muitas vítimas, tais qual o marido absorto sentado. Pouco adiante observamos a narrativa como um todo e menos no ambiente do escritório, local em que iniciou o conto, enquanto a mulher e o amante ajustam os pormenores do assassinato.

O marido, certo de que a esposa vivia por ele, encontra no **Eclesiastes** a verdade: um homem que vos quer mal vale mais que uma mulher que vos quer bem. Surge na obra o mito da feminilidade que seduz e engana para alcançar seu objetivo, enquanto o marido se acredita soberano e forte, mas está absolutamente só, e essa autoconfiança não possui respaldo fático na história, já que o marido estava sendo traído dentro de casa.

As imagens adquirem cor e movimento, a esposa do homem que acaricia a poltrona de veludo verde e seu amante se encontram em uma cabana, no meio de outro parque de carvalhos, de outra realidade ficcional. Acertam com detalhes o desfecho da história que já estava escrita. O punhal morno que aparece durante a conversa entre os amantes representa a libertação.

Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada (CORTÁZAR, 2006, p. 418).³⁰

Enquanto isso, o marido permanecia sentado e “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, e sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles” (CORTÁZAR, 2006, p. 417).³¹

³⁰ Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida (Trad. nossa).

³¹ Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo em que sua cabeça descansava comodamente no veludo de alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos (Trad. nossa).

A personagem do marido imaginava que controlava tudo, contudo não imagina o que passa ao lado, com a sua mulher. Em sua simplória perversidade, idealiza dominar, mas não pode conceber que do outro lado do parque de carvalhos, paralelamente à história lida, outro diálogo sinistro ocorria, tal qual o diálogo descrito no livro que lia: “Un diálogo anelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 418).³² Aqui se alude à serpente em seu sentido cristão, como símbolo da traição, já que a cobra convence e corrompe a Eva, que prova do fruto proibido da árvore do conhecimento.

A serpente alude à figura feminina do conto com seus traços peculiares, em seu diálogo com o amante, a saber: autossuficiente, misteriosa, habitante das tocas subterrâneas e capaz de trocar a pele – dual, fértil e de grande força vital. Guardiã e destruidora, luz e treva, boa e má. Seu veneno mata (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, s.v. serpente).

Já no conto, a própria mulher apresenta as características da serpente quando: “Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo detenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura del otro cuerpo que era necesario destruir” (CORTÁZAR, 2006, p. 418)³³, ou seja, não se apresenta sincera, pois é evidente na escritura da obra o rancor de fatos pretéritos – “impedimentos, azares, possíveis erros”. Utiliza a sedução como arma.

Os amantes se separam como parte do plano arquitetado, ao anoitecer, na porta da cabana. Ela corria pelo caminho oposto ao caminho do amante, com os cabelos soltos, ele olha para trás para vê-la, ela segue sem olhar para trás. O homem aparece como vítima dos encantos femininos, e tal como no mito homérico, a mulher (Helena de Troia) utiliza a arma da sedução para conseguir o que deseja. A figura feminina origina o desassossego que escurece a vida do amante.

Vemos o não arrependimento por parte da mulher e da paixão do homem em relação a ela. Lembre-se dos cabelos como símbolo de força e poder, já que sobrevivem à morte da pessoa. Tudo ocorre conforme o previsto, e os pormenores delineados a respeito da casa e das pessoas – descrição física da casa, de quem permaneceria naquele horário – coincidem. O amante sobe os três degraus do portão e penetra na casa.

O amásio escuta as palavras da mulher através do sangue galopando em seus ouvidos, a descrição dos aposentos e como estaria tudo no momento de sua chegada. Atravessa a casa

³² Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes (...) (Trad. nossa).

³³ Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo desenhavam a figura de outro corpo que era necessário destruir (Trad. nossa).

conforme a exposição detalhada da amante e idêntica a tudo o que ele vive. Chega ao escritório com o punhal na mão, vê a cabeça do homem lendo o romance. Acaba o conto.

A breve história remete ao matrimônio patriarcal que Simone de Beauvoir descreve no capítulo III, *História*, da obra **O segundo sexo: fatos e mitos**, que iniciou com o advento da propriedade privada e que foi reforçado pela Igreja. No matrimônio patriarcal, a mulher revertia-se em parte do patrimônio do homem, juntamente com seus bens e seus filhos; vivia em uma situação subordinada e via-se oprimida; era relegada à função de ama e serva. A soberania do pai (homem) era exaltada. Segundo Beauvoir,

A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vingava-se pela infidelidade: o casamento completa-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão que sofre é consequência de uma opressão econômica (BEAUVOIR, 1980, p. 75).

A personagem homem havia abandonado a leitura por negócios urgentes, provavelmente fazia o mesmo com a esposa, dada a arrogância quando se senta para ler de costas para a porta que o teria incomodado, conforme vemos no relato. Os interesses que o haviam comprometido no dia em que se passa o relato não correspondiam à saudade da esposa, pois havia escrito uma carta ao procurador e discutido com o capataz uma questão de parceria, e volta à leitura, ou seja, a mulher não aparece em nenhum momento como prioridade quando regressa dessa viagem.

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espalda a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones (...). Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...) (CORTÁZAR, 2006, p. 417).³⁴

Por fim, vê-se na obra a questão clássica do triângulo amoroso, e um escritor que brinca com essa questão recolhendo o “clichê” e potencializando-o, pois quem morre é o “traído-leitor”. Metaforicamente, o marido morre ao completar a leitura, ao completar seu

³⁴ Nessa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o mordomo uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões (...). Gozava do prazer meio perverso de se afastar, linha a linha, daquilo que o rodeava (...) (Trad. nossa).

desejo. Há o corpo que deveria ser destruído ou a leitura a terminar, a mulher como “objeto” da disputa, mas é ela quem “controla” a situação, e a tragédia anunciada por meio do conto e da intertextualidade que há nele.

Registre-se que a obra foi publicada em 1956, época em que havia um preconceito ainda maior do que na atualidade em relação aos triângulos amorosos que envolviam mulheres casadas e que, portanto, deviam causar um impacto maior nos leitores da época que nos leitores da atualidade; uma sociedade patriarcal, que oprime a mulher em seu desejo, motivo que pode justificar o assassinato do marido, pois, impossibilitada de sair daquela relação de indiferença e subjugação, encontra no assassinato ou na viuvez a possibilidade de se libertar.

A mulher aparece como instigadora da tragédia e como uma mulher tradicional da sociedade, pelo ambiente em que vive. Um objeto ignorado e usado sexualmente. Comprova-se o que diz pelo modo como o marido se comporta, de costas para a porta e ignorante em relação ao que a esposa vive.

O poder feminino aparece quando ela deseja acabar com o sofrimento assassinando pelas mãos do amante o marido, o provedor que pensa que decide. Mas a realidade apresentada no conto consiste na persuasão do amante criminosamente, com objetivo de obter sua liberdade desejada, pois aqui ela decide. A imagem final são dois homens no escritório, o primeiro pré-julgado, sendo a sua sentença a pena de morte, o segundo que poderá ser avaliado e acusado. A mulher permanece livre.

O autor utiliza a rotina nauseante da casa para arquitetar a destruição da família. Veem-se situações e cenas que assinalam a repetição dos costumes, tais como as pessoas que por ali transitam, os objetos dispostos, os horários e o marido exatamente no local indicado.

Temos a literatura como discurso transgressor dos papéis sociais assumidos. O marido perde o poder dominante sobre a mulher e morre, já que sua existência é inútil. Adormecido está entre suas leituras, adormecido permanecerá entre elas. Não há sinal de sentimento amoroso entre a mulher e o marido ou entre o amante e a mulher, mas um objetivo traçado por ela, para a sua libertação, sem vestígios que a condenem, utilizando como arma o magnetismo que impunha ao amásio.

Há no relato a retomada do mito de Helena de Troia, já que nele se utiliza o jogo da sedução para causar a morte. Ademais, o amante se predispõe a vencer provas para obter o troféu – a mulher – ainda que a luta comporte um assassinato. A amante alimenta a paixão, a recompensa, o prêmio – ela. Mostra-se doce e frágil, eis que o marido não morrerá por suas mãos.

O conto *No se culpe a nadie* versa sobre a vida de um homem que tenta vestir o seu pulôver para sair de casa e se encontrar com a esposa que o espera em uma loja para escolher um presente de casamento, contudo, se vê aprisionado no pulôver, com uma mão “como se não fosse sua”, já que a “mão não lhe obedece”. Cria-se um clima de tensão dentro de uma situação aparentemente coloquial.

No início da obra, no que diz respeito à mulher, e mais uma vez sem traços descritivos físicos que a esbocem, apresenta-se uma característica de algumas mulheres à época: (...) su mujer lo espera en una tienda para elegir un regalo de casamiento, ya es tarde (...) (CORTÁZAR, 2006, p. 419).³⁵

Segue a dificuldade em vestir o pulôver e outra vez cita-se a mulher duas páginas adiante: (...) sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda (CORTÁZAR, 2006, p. 421).³⁶ E o conto segue sem mais referências à mulher.

Pode-se analisar a historieta pelo viés do tratamento que os homens davam às mulheres à época, pois a esposa precisava da presença do marido para comprar seu presente, ou seja, não podia fazê-lo como desejasse: (...) sin contar que debe ser tarde y su mujer estará impacientándose en la puerta de la tienda (CORTÁZAR, 2006, p. 421). Porque a necessidade do marido para entrar em uma loja e escolher seu presente? O desprezo do marido por sua esposa parece representado pela dificuldade de vestir um pulôver, tarefa que o texto aponta como necessária para que ele saísse à rua.

A personagem masculina poderia usar o pretexto do pulôver como negação aos códigos que compunham essa estrutura matrimonial, a qual também devia incomodá-lo, pois ter uma pessoa dependente dele para realização de tarefas tão simples podia aborrecer dessa forma. Após a leitura do conto, concluímos que o texto mostra que, na alteridade, e dessa convivência com a *Outra*, há o encontro consigo mesmo e o conhecimento de uma situação pessoal convencionalizada socialmente, mas que não agrada na realidade a nenhuma das partes.

Há, portanto, o sufocamento e a angústia observados a partir de um mesmo ponto (leitor em direção ao depoimento na escritura) para duas situações (das personagens masculina e feminina), revelando um arcabouço conjugal que não cabia mais no mundo moderno.

No terceiro conto, *El río*, a narrativa aparece em forma de monólogo. O homem procura contestar, em seu silêncio, a outra personagem, a mulher-esposa do narrador-

³⁵ (...) sua mulher o espera em uma loja para escolher um presente de casamento, já é tarde (Trad. nossa).

³⁶ (...) sem contar que deve ser tarde e sua mulher estará se impacientando à porta da loja (Trad. nossa).

personagem (ele mesmo), para quem ele dirige as falas que pensa. O casal se desentende durante a noite, e a mulher garante que sairia para se afogar no rio, mas fica ali, como narra o homem.

Interessante notar a indiferença do marido em relação às ameaças de sua esposa: (...), porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así (...), qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente (...) (CORTÁZAR, 2006, p. 425).³⁷ Ou ainda:

(...) para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras. (...) Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de *tournees* de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos (CORTÁZAR, 2006, p. 425).³⁸

A mulher personagem aparece na história, desde o início, tratada pelo marido com irrestrito desprezo. A relação com a *Outra* é um drama e ela é tratada com hostilidade, ignorada em suas súplicas e sentimentos. Lembremos o código romano que ligava a conduta da mulher à “imbecilidade”. A questão de conciliar a esposa (imbecil) à companheira, sendo na realidade tratada de forma hostil, é colocada em voga. Como inverter esse quadro?

A mulher pode ter optado pelo suicídio em razão de a sociedade não lhe outorgar nenhuma garantia, e o tratamento do esposo pode assegurar essa teoria, pois, caso houvesse direitos e garantias, haveria saída para a tragédia anunciada. O suicídio pode assim ser considerado uma vingança pela exigência social da descrição e modéstia femininas, já que deflagra a humilhante submissão matrimonial vivida, pois é indubitável que ela, vivendo sob o domínio do homem, não tinha autoridade para reger sua vida.

Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta (...).Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con

³⁷ (...), faz tanto tempo que mal ouço você quando diz coisas assim (...) que me importa se você se foi, se você se afogou ou ainda caminha pelo cais olhando a água, e além disso não é verdade, porque você está aqui adormecida e respirando entrecortadamente (...) (Trad. nossa).

³⁸ (...) depois com a cara ensopada por um pranto estúpido, até 11 da manhã, a hora que trazem o jornal com a notícia dos que se afogaram de verdade (...). Você me faz rir, coitada. Suas trágicas determinações, esse jeito de andar batendo as portas como uma atriz de *tournees* de província, a gente se pergunta se realmente você acredita nas próprias ameaças, em suas chantagens repugnantes, suas inesgotáveis cenas patéticas untadas de lágrimas e adjetivos e histórias (Trad. nossa).

razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles (...)(CORTÁZAR, 2006, p. 425).³⁹

O marido indiferente à presença da mulher continua conversando em silêncio com ela, perguntando-se o que ainda fazia naquela cama e cita a servidão da esposa como horrenda. A partir de então começa a narrativa de um jogo de sedução entre ele e a esposa como se a mulher fosse uma aranha e eles estivessem copulando. Por fim vê-se a imagem da mulher sendo retirada da água morta, nua e de barriga para cima, com os cabelos ensopados e os olhos entreabertos.

Durante a cópula observa-se uma analogia com a aranha, na qual o narrador vê-se preso na cama; e os leitores, no tecido textual, uma espécie de jogo em que o autor nos envolve a todos. A aranha, animal ao qual Cortázar faz referência nessa e em outras obras, apresenta muitos simbolismos, entre os quais a sua imagem como a grande mãe, tecelã do destino. No conto, pode representar uma metáfora, já que o fio condutor do discurso proferido pela mulher a torna senhora do destino. Destina-se à morte.

A aranha ou *arachniôn*, nos antigos textos gregos compõe mitos que reservam às mulheres a arte da tecelagem. Já no texto em debate, a tessitura ou comunicação provém do comportamento feminino, mas a narração da história parte da personagem masculina, o que desfaz a ideia de que a comunicação da aranha é exclusividade feminina.

O homem nos conta que sua mulher verbaliza para ele os sentimentos, embora pareça na narrativa que ele não consegue decodificá-los. O silêncio do homem em relação a dialogar com a esposa o aproxima da aranha que tece para revelar, por meio da imagem que representa, seu significado.

Quando a cópula acontece, o narrador afirma que ambos (o casal) são a mesma coisa, quebrando a dicotomia macho/fêmea. Inclusive a passividade dele em relação às ameaças da esposa permite refletir a relação de sexo estabelecida no inconsciente coletivo, pois a mulher exerce o papel ativo pela postura que assume. As ameaças remetem ao ato de tecer e destecer de Penélope, que permite que o tempo pare na **Odisseia** de Homero. Assim ela retarda sua decisão de romper com o casamento, trazer à tona a realidade da infelicidade; e ao público, a vida privada.

Você mereceria alguém mais dotado do que eu para que lhe desse a réplica, então se veria formar o casal perfeito (...). Mas você sabe, escolho o silêncio, acendo um cigarro e ouço você se queixar (com razão, mas o que posso fazer), ou o que é ainda melhor, vou adormecendo quase embalado por suas imprecaciones previsíveis (Trad. nossa).

Na ficção o indivíduo é revelado na relação com o outro, afastando convicções biológicas e sexistas. A reclusão no *oikos* e o silêncio grego a que as mulheres eram submetidas são transgredidos pela personagem feminina na ficção. Por meio de sua atividade reveladora, traz ao público feminino a infelicidade que vivenciava no casamento, denuncia a realidade, se rebela, age, exerce poder.

Os anúncios efetuados ao final pela mulher aparecem como uma alternativa para desvinculação da vida infeliz, assim como da depreciação do marido em relação ao que diz. Por meio da morte se resolve a tensão, morte que se sugere como signo de liberdade, mas também de honestidade, já que as ameaças se concretizaram, e assim a mulher parece absolutamente honrada.

A sensibilidade da mulher explicita-se, na medida em que atua segundo o pulsar de seu coração. Por outro lado, tem-se a visão masculina: o homem aparece convencido de que o aparente é o real, mas equivoca-se. O signo feminino inconsistente vincula-se a estados oníricos, a pulsões, a desejos reprimidos. A monotonia de um casamento que submerge em hábitos negativos do cotidiano interrompe-se. A rotina sufoca e esteriliza o matrimônio cheio de ameaças e vazio de afeto.

O ato sexual é insuficiente para manter o casamento, é sinônimo de morte, o casal aparece frustrado, nem um nem outro consegue destruir as barreiras do ego, ultrapassá-lo e renunciar à soberania pessoal. O casamento é uma ilusão, assim como o sexo é fadado ao malogro.

Tanto o homem quanto a mulher parecem encerrados em sua subjetividade e não se abrem para a realidade do outro, não restando senão a morte e o vazio, mostrando a fraqueza humana e a força do ego. A morte aparece como castigo do indivíduo em luta consigo mesmo, pois não pode romper sozinho a solidão, pois erguer barreiras do eu equivale a erguer barreiras do outro e ambos não se compreenderão jamais.

Em *Los venenos*, há uma história narrada por um menino, que descreve seu mundo, suas brincadeiras, sua paixão pela menina que mora ao lado, o veneno que aplicam (o tio e ele) no jardim, para matar as formigas que se alastram pela casa. Uma história sobre o ciúme e a desilusão infantil, com a qual Cortázar se identifica, como conta em **Conversas com Cortázar**, de Carlos Ernesto Bermejo. O conto versa sobre o desencontro e as impossibilidades de relações amorosas dentro de um cotidiano familiar por meio de uma linguagem infantil.

Escrito em 1ª pessoa, com aparente ingenuidade, o relato traz um menino que vive a entrega amorosa infantil em meio ao episódio da matança das formigas, e a desilusão ao

perceber que Lila – por quem havia se apaixonado – e seu amigo viviam secretamente um romance. Não há comentários por parte do narrador, fato que se detecta no livro como um todo, como uma característica cortazariana, já que as imagens falam sua linguagem própria, contam a história.

Na narrativa há uma irmã com quem o protagonista compartilha o medo da máquina de matar formigas e Lila, a vizinha, para quem o menino falava sobre a máquina, mas “Lila estaba interessada, pero no mucho, porque a las chicas no les importan las máquinas y no les importan las hormigas (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 429-430).⁴⁰

Depois, o menino e narrador-personagem da história, cita “mamãe e a avozinha” que falavam com o tio e o cocheiro na porta. Percebe-se certo preconceito em relação à irmã, já que ele poderia manejar a máquina de matar formigas mesmo com veneno, mas a irmã, não: “Mi hermana se fue a un rincón porque se le había acabado el interés por todo y un poco también por miedo, pero yo la miré a mamá y nos reímos, y todo aquel discurso era por mí hermana, a mí me iban a dejar manejar la máquina con veneno y todo” (CORTÁZAR, 2006, p. 431).⁴¹

Quando a mãe deles avisou, instantes antes, que não poderiam tocar na lata do veneno, já que mais de quatro haviam morrido retorcendo-se, por pegar na lata, na verdade queria afastar a irmã, menina, que não estava autorizada a fazer certas atividades exclusivas dos meninos e homens. Ademais, enquanto o menino classificava selos no pátio, a irmã lia o *Billiken*, revista infantil argentina.

Além dos jogos de sedução infantil entre as crianças que atravessam o conto, vê-se o preconceito em relação ao que as meninas podiam ou não fazer, por exemplo, quando Lila mostra os selos que havia ganho do narrador-personagem-menino para a mãe, e ela disse à filha que selos não eram para meninas e que tinham micróbios, e por esse motivo Lila precisou deixá-los guardados no armário.

Em outro momento, Lila machuca o joelho e a maior preocupação das crianças se concentra no que a mãe dela diria, que a chamaria de moleque quando a visse machucada. E quase ao final, Lila senta à sombra com um livro enquanto o menino trabalha.

O comportamento das meninas no conto condiciona-se sob a tutela das mães, mas, mesmo diante da represália, encontram saídas para divertirem-se com os amigos. Portanto

⁴⁰ Lila estava interessada, mas não muito, porque as máquinas não interessam muito às meninas, e não lhes interessam as formigas (...) (Trad. nossa).

⁴¹ Minha irmã saiu para o canto porque perdera o interesse por tudo e um pouco também por medo, mas eu olhei para a mamãe e rimos, e todo aquele discurso era para a minha irmã; a mim deixariam manejar a máquina com veneno e tudo (Trad. nossa).

vivem em um jogo de disfarces. Vê-se a intimidação das mulheres mais velhas, controladoras e opressivas sobre as mais novas, e o contexto machista em meados do século XX. O piano tocado pela irmã e a imagem da menina sentada à sombra lendo um livro mostram a figura doméstica, mas ao final a máscara começa a cair, e o universo idealizado da mulher perfeita também.

Os costumes femininos narrados, por outro lado, deflagram o confinamento e o preconceito das mulheres em relação a si mesmas, já que o filho homem detinha certos privilégios que a filha mulher não possuía. Ademais são registradas determinadas atividades exclusivas do sexo feminino e do sexo masculino, desde a infância. As meninas eram educadas para agradar aos homens, com vistas ao casamento, desprezando-se seu desenvolvimento pessoal.

Pode-se considerar a mãe aqui como inimiga da filha, já que ela encoraja o filho e faz o contrário em relação à filha, que não se impõe diante das insinuações que certamente teria percebido: a de que o filho tinha capacidade para vivenciar determinada situação que ela não tinha.

Lila trai o amor do menino; tem outro pretendente, o amigo dos dois. Antes mesmo de encontrar a pena do pavão presenteada pelo amigo dentro de um livro, o menino havia testemunhado o olhar fixo dos dois na ocasião em que Lila feriu o joelho, mas não imaginou a razão primordial da troca de olhares.

Ademais ela dissimula, conta ao menino que foi somente uma pena entre tantas outras que existem na casa dele, desvalorizando o regalo. A máscara cai definitivamente, já que o rapaz já havia contado que aquela pena havia sido presente da mãe, portanto uma pena especial. A morte da infância começa.

La puerta condenada, penúltimo conto da primeira parte do livro, trabalha com o clássico tema do suspense. Um homem chamado Petrone que se encontrava viajando e hospedado no hotel Cervantes, em Montevideú, acorda noite após noite ouvindo o choro de uma criança e a voz de uma mulher que tenta acalotá-la, mesmo o porteiro garantindo que no andar em que se hospedou havia apenas uma senhora que trabalhava durante o dia e chegava ao hotel para dormir no cair da noite.

No conto não há diretamente a relação com nenhuma mulher, mas apenas a voz que se ouve ninando a criança que chora e a carta de Buenos Aires que chega com a letra de sua mulher. Não há referência sobre a carta, se leu ou não, apenas que havia reconhecido a letra. Pode-se pensar em indiferença. O protagonista não consegue dormir no hotel, já que todas as noites a criança chora no meio da madrugada.

O conto segue e adiante ocorre um diálogo entre ele e o porteiro, no qual ele comenta que “Nunca se sabe con las mujeres”, e o porteiro parece concordar: “Nunca se sabe” (CORTÁZAR, 2006, p. 453).⁴² Um comentário que se pode considerar machista e excludente. Ademais, quando Petrone sabe que a senhora havia deixado o hotel indaga para si mesmo: Llevaba aquí mucho tiempo...Era una enferma, tal vez, pero inofensiva. (...) No era más que una histérica, ya encontraría otro hotel donde a cuidar a su niño imaginario (CORTÁZAR, 2006, p. 453).⁴³ Cortázar apresenta-nos neste conto implicações éticas e emotivas.

No último parágrafo, quando a senhora já não vivia mais no hotel e ele escutava outra vez no meio da madrugada a criança a chorar percebe que ela apenas tentava acalmar a criança para que todos pudessem dormir e que de fato havia uma criança em alguma parte oculta do andar onde se hospedara, portanto não havia nada de histeria ou doença no comportamento da senhora, mas apenas solidariedade e maternidade naquele comportamento.

Uma mulher que trabalhava dia e noite acena para a dificuldade que o universo feminino encontrou para deixar a posição de vassala, pois não encontra no homem a compaixão, mas a intolerância em razão de uma criança que chora. Assim, o conto mostra uma condição concreta das dificuldade que a mulher moderna encontrou para poder libertar-se do casamento para o trabalho, exigindo-lhe acrobacias inimagináveis.

Las Ménades, último conto da parte I, mostra que a música clássica gera um descontrole comportamental na plateia e que esse comportamento alude às Mênades mitológicas. Como o nosso foco incide sobre as personagens femininas, busca-se explorar com mais minúcia tudo aquilo que as rodeia, como frases, observações e interações. Já no título veem-se as Mênades, mulheres seguidoras e adoradoras do culto a Dionísio.

O encantamento excessivo desde o início relatado caminha em ordem crescente com o passar do concerto e reverte-se em rematada loucura coletiva, mostrando o quão influenciáveis são as pessoas dentro de um grupo, revelando a natureza humana.

Conhecidas pela selvageria e lascívia, dançavam de uma maneira muito livre e em concordância com as forças mais primitivas da natureza. Contudo, a explosão das Mênades dionisíacas não se deve confundir com psicopatia, já que a loucura delas se relaciona com o sagrado e a orgia, ou seja, possuía o valor de uma experiência religiosa (Cf. BRANDÃO, 1998, p. 136).

⁴² Nunca se sabe com as mulheres. “Nunca se sabe” (Trad. nossa).

⁴³ Estava aqui há muito tempo... Era uma doente, talvez, mas inofensiva. (...) Não era mais que uma histérica, logo encontraria outro Hotel para cuidar de seu filho imaginário (Trad. nossa).

No primeiro parágrafo do conto encontra-se um signo que perpassa por toda a obra e ajuda a desvendar o conto: Conozco bien el Teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histórica (CORTÁZAR, 2006, p. 455).⁴⁴ Naquela noite o Teatro comemora as bodas de prata do Maestro com a música, que, segundo a perspectiva do narrador, se apresenta medíocre. Com todas as mulheres que o narrador encontra no Teatro há um comentário que mostra as mulheres como espécies de Mênades, lideradas por uma mulher de vermelho, já que aquela noite o Maestro provocava um entusiasmo fora do comum.

O narrador considera a senhora Jonatán melômana, aficionada pela música, e mais adiante observa que ela chora e repete sobre a atuação do Maestro: “inefável, inefável”. As filhas do Dr. Epifania, “vermelhas e excitadas” como “galinhazinhas cacarejantes”, olham furiosas para o pai quando este as repreende. Guilhermina Fontán vinha “pressurosa” e repete “os epítetos das meninas de Epifania” e também o arrancou de suas cavilações sacudindo o braço dele com violência. E sempre há um comentário pejorativo em relação às mulheres no conto. Observamos que o narrador enxerga de acordo com o seu ponto de vista, ou seja, é um narrador “não confiável”, por não ser imparcial, conferindo ao texto a ambiguidade habitual da obra de Cortázar.

Depois observa uma mulher vestida de vermelho, que a princípio andava com passos lentos e hipnóticos, como se preparando para pular, correndo e aplaudindo o Maestro no meio da plateia, e que parava ao pé do estrado, aos pés dele. Depois escuta um grito de uma moça que parecia “um espasmo amoroso ou de histeria”. E surge outra vez a mulher de vermelho e seus seguidores, por alusão, os sátiros.

(...) oí gritar otra vez, pero ahora el clamor venía de uno de los palcos de la derecha. Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse por más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad (CORTÁZAR, 2006, p. 464).⁴⁵

Ademais, observa que aos aplausos se somam os ruídos de batidas no chão do Teatro e de centenas de lenços balançando. Chega um momento no conto em que o próprio narrador se vê envolvido pela multidão, aplaudindo o Maestro, de pé junto à plateia.

⁴⁴ Conheço o Teatro Corona e sei que tem caprichos de mulher histórica (Trad. nossa).

⁴⁵ (...) escutei outro grito, mas agora o clamor vinha de um dos camarotes à direita, e com ele os primeiros aplausos, como se nesse arquejo de amor que vinha sustentando o corpo masculino da orquesta com a enorme fêmea da sala entregue, esta não tivesse querido esperar o gozo viril e se abandonasse a seu prazer entre contorções lamuriantes e gritos de insuportável voluptuosidade (Trad. nossa).

Dois homens saltam dos camarotes ao chão e outro de cabelo louro e *smoking* pula para o palco seguido por outros dois. A mulher de vermelho agarra o tornozelo direito do Maestro e um dos seguidores dela o agarra pela perna. Então homens e mulheres sobem no palco e terminam por levá-lo de “cambulhada”, ou seja, na confusão.

O narrador-personagem observa toda a cena e distrai-se apenas com o grito agudo à sua direita quando vê o cego que se levanta e mexe os braços como “chifres” pedindo algo – aí se vê a analogia com os sátiros, os quais possuíam chifres. A plateia tira os instrumentos dos músicos, que recebem saudações descontroladas. Ainda se apossam dos músicos à força. Ademais ouvem-se “berros” que assustam o narrador ao ponto de ele se perguntar se “não haveria gente quebrando os braços e as pernas”. Na antepenúltima página a cena descrita perturba e espanta:

Las luces bajaron bruscamente y se redujeron a una lumbre rojiza que apenas permitía ver las caras, mientras los cuerpos se convertían en sombras epilépticas, en un amontonamiento de volúmenes informes tratando de rechazarse o confundirse unos con otros. Me pareció distinguir la cabellera plateada del Maestro en el segundo palco de mi lado, pero en ese instante mismo desapareció como si lo hubieran hecho caer de rodillas (CORTÁZAR, 2006, p. 468).⁴⁶

Ato contínuo vê a senhora Jonatán e uma das meninas de Epifania correrem para o camarote onde se encontrava o Maestro rodeado pela mulher de vermelho e seus seguidores. A menina olha para ele e grita algo que ele não compreende. No caminho, o nariz de Caio Rodriguez aparece quebrado. Ao final, quase à saída, ele encontra a mulher de vermelho e seus seguidores. A mulher passava a língua “lenta e gulosamente” pelos lábios que sorriam.

Tal como acontece no conto, as Mênades praticavam a antropofagia e a omofagia, ou seja, o desmembramento violento de animais vivos para consumirem o sangue ainda quente e as carnes cruas e palpantes. Segundo Brandão, a experiência religiosa provocava uma explosão de liberdade, uma catarse, uma purificação (Cf. BRANDÃO, 1998, p. 137).

Observa-se tal comportamento no mito de Orfeu, que, inconsolado com a perda de Eurídice, repele todas as mulheres da Trácia, o que não agrada às Mênades que terminam dilacerando o seu corpo e jogando as partes no rio Hebro.

⁴⁶ As luzes diminuíram bruscamente e se reduziram a um brilho avermelhado que mal permitia ver as caras, enquanto que os corpos se convertiam em sombras epilépticas, em um amontoado de volumes disformes, procurando se rechaçar ou se confundir uns com os outros. Me pareceu distinguir a cabeleira prateada do Maestro no segundo camarote do meu lado, mas nesse mesmo instante desapareceu, como se o houvessem feito cair de joelhos (Trad. nossa).

No conto existe uma relação com as Mênades dionisíacas desde o título e na medida em que o comportamento, a princípio das mulheres e depois de toda a plateia, remete ao comportamento das Mênades, assim como toda a narrativa e as palavras utilizadas pelo autor ao longo dela se assemelham ao ritual – excitação, entusiasmo, euforia, raiva, loucura, histeria. Ademais, a mulher de vermelho mostra-se a primeira pessoa a se aproximar do Maestro, ou seja, uma mulher e não um homem pratica a antropofagia, sugerindo, por analogia, que a destruição de um homem se deve a uma mulher.

Vê-se igualmente o canibalismo anunciado ao final, quando o narrador vê a mulher lambe os lábios com satisfação e o vermelho que aparece na roupa, nas luzes, nos lenços e no cortejo antropofágico. Vemos Cortázar abordar o grotesco, aplicando-o a uma circunstância concreta.

Outrossim, alude-se à morte de Orfeu por meio da morte do Maestro, já que o Deus, poeta e músico, assim como o Maestro, exerce um fascínio sobre os homens e a plateia por meio da música. Observe-se, no entanto, que a obra cortazariana caracteriza-se pela ambiguidade, e os fatos aparecem como sugestões apenas.

Os acontecimentos ocorrem de maneira inexplicável, mas há no conto uma espécie de atualização do ritual dionisíaco dentro do Teatro, com alusões diretas ao deus grego e a suas adoradoras, as Mênades. Observamos que a plateia vibra sem questionar o programa desordenado ou a regência do Maestro. Apenas o narrador nos dá a pista do quão alienante apresenta o envolvimento do leitor com a obra, no caso com o espetáculo. Há um microcosmo isolado e habitado por forças estranhas ameaçadoras e misteriosas.

Algo como una mancha roja me obligó a mirar hacia el centro de la platea, y nuevamente vi a la señora que el intervalo había corrido a aplaudir al pie del podio. Avanzaba lentamente, yo hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara a dar un salto (CORTÁZAR, 2006, p. 464).⁴⁷

Ressalta na cena a função catártica do Teatro, local onde se passa a história, sobretudo para as mulheres que ali se encontravam em histeria. Não estaria de fato experimentando a plateia uma espécie de purificação por meio das emoções transmitidas? Não estariam as

⁴⁷ Alguma coisa como se fosse uma marcha vermelha, me obrigou a olhar para o centro da plateia, e novamente via a senhora que, no intervalo, correria para aplaudir ao pé do estrado. Caminhava lentamente, eu teria dito que curvada, embora seu corpo se mantivesse ereto, mas esse era o ritmo de sua caminhada, um avançar a passos lentos, hipnóticos, como quem se prepara para dar um salto (Trad. nossa).

mulheres libertando-se psiquicamente de uma opressão vivenciada pela figura masculina deglutida pela mulher de vermelho que as conduziria à cura?

Nos contos analisados, Cortázar, repentinamente, no cotidiano, introduz o insólito, com o qual o leitor se sente desconcertado. Há a decomposição do mundo e a utilização de elementos indispensáveis para que aconteça a chegada do elemento estranho. Mas esse elemento no conto supramencionado, assim como o mito grego, em sentido religioso, funciona como uma espécie de purgação por meio das emoções dos participantes do ritual.

Percebemos nos textos a busca pelo sentido da vida humana e pela essência do ser, concebendo o humano em sua totalidade. Os narradores protagonistas contam-nos a nossa própria história por meio de acontecimentos familiares ou mitos, como espectadores de uma testemunha que funde fantasia e realidade inquietando-nos.

O escritor recorre às crianças em *Los venenos* e *La puerta condenada*, ao sobrenatural em *No se culpe a nadie*, *El río*, *La puerta condenada* e *Las Ménades*, para que as pessoas encontrem a si mesmas e quebrem a rotina, mostrando o que há de grotesco nelas. E convence os leitores, por meio de personagens que jamais contestam os acontecimentos, de que a incerteza permanece, e a vida continua estabelecendo novas ordens, por meio da linguagem popular e de observações psicológicas.

A realidade cortazariana nunca imposta, mas sugerida, rompe com sistemas preestabelecidos, e, por meio do fantástico, revela-se a face encoberta da realidade, matizes da emoção humana. A través do contato com o outro e da leitura reorganiza-se o caos lido e vivido, sem prescrições, com a sutileza cortazariana.

O fantástico cortazariano irrompe em um mundo como o nosso, regido por leis racionais e no cotidiano da vida. O fantástico rompe com o mundo natural, mas, por não conhecermos esse mundo e não sabermos como funciona, não chegamos a conhecer a verdadeira realidade e surge a dúvida sobre ela.

Todorov define o fantástico como a relação entre o real e o imaginário, é um período de incerteza em que oscilamos entre duas opções (natural ou sobrenatural). Em Cortázar o fantástico surge e não podemos explicá-lo pela lógica, mas experimentamos a sensação de que por um momento estamos em um lugar jamais antes visto.

O fantástico cortazariano altera nossa percepção de leitura e nos leva a buscar novas alternativas para explorar a realidade, antes limitadas, e por fim terminamos por aceitar o acontecido como parte da realidade, como se sempre tivéssemos sabido de algo mesmo sem conhecermos a realidade mais real, fazendo-nos assim acreditar que existe o fantástico.

As mulheres apresentadas, com exceção do conto *Las Ménades* e de certo modo em *La puerta condenada*, aparecem no ambiente doméstico e privado buscando aliar-se à realidade nada promissora, procurando uma saída, ainda que trágica, como nos contos *El río* e *Continuidad de los parques*.

A atuação dessas personagens femininas caminha no sentido de obter respeito, de fazer justiça, de concretizar uma vingança e uma purificação pessoal nos leitores após a leitura dos dramas das protagonistas, que são algumas vezes nossas próprias tragédias. A intervenção delas ocorre raras vezes e não há diálogos explícitos, suas manifestações concretizam-se no campo afetivo.

As personalidades analisadas apresentam-se polivalentes: em relação aos diferentes comportamentos, aos lugares frequentados, aos nomes femininos adotados, a saber: Jonatán ou Jonathan: É a variante inglesa do nome Jônatas e significa “dado por Deus” ou “dádiva do Senhor”. No conto *Las Ménades*, as filhas do Dr. Epifanía, Beba, derivado de Baepeba, que significa “clareira” e Rosarinho, diminutivo de Rosário, nome de origem religiosa, aplicado às meninas nascidas no dia de Nossa Senhora do Rosário.

Aliás, o próprio nome do pai das meninas parece curioso: Epifanía, que significa “revelação” ou “manifestação”. Por fim, Guilhermina, que significa “protetora voluntária” e indica uma pessoa que se orgulha da sua sabedoria e se vale dela para dar conselhos sempre muito úteis. Os nomes parecem sinalizar algo, como se as personagens fizessem parte de alguma ordem religiosa.

Mulheres sofridas, instintivas, vislumbradas pela ótica negativa, buscam ressignificar um destino, por meio do assassinato – *Continuidad de los parques* e *Las Ménades*; da traição – *Los venenos*; do suicídio – *El río*. Mulheres tentadas pela víbora do “paraíso” a provarem o fruto proibido. Mulheres regidas pelo inconsciente, pelo lado obscuro humano, misteriosas, mutáveis.

Mulheres que conversam por meio de seus corpos, mulheres perversas. O sorriso aparece como signo de denúncia dessa perversidade, na alegria da mulher que corre com os cabelos soltos, livre, à espera do assassinato, e na boca da mulher de vermelho que acaba de devorar o Maestro – o homem.

O afogar-se no rio aparece como uma saída de um matrimônio frustrado, como no conto *El río*; a mulher morre no rio Sena com um duplo estímulo, a saber: acabar com a indiferença, com o desamor; no sonho do marido, renunciando a si própria, para um narrador-personagem que não crê nos sinais que alertam.

As personagens analisadas representam seu tempo, mulheres domésticas, que silenciam a verdade, presas ao homem-carrasco, desdenhadas, poderosas que se vingam de alguma forma e transgridem as convenções culturais e libertam-se da questão do sexo que as aprisionou durante séculos. Vemos personagens angelicais no ambiente doméstico, vemos mulheres em rituais profanos, engenhosamente construídas pela linguagem cortazariana.

Mulheres que os homens toleram permissivamente, marcadas pela alteridade, situadas na polaridade negativa, envoltas pelo mal, que reúnem traços cortazarianos do jogo, da infância, do corpo, traços que funcionam como uma ponte entre o físico e o metafísico.

O livro de Virginia Woolf se inicia com um texto lido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931, ou seja, 25 anos antes da publicação da obra **Final del juego**, de Julio Cortázar. Muitas pessoas poderiam pensar em um desencontro entre tais livros, já que o primeiro trabalha com artigos eminentemente feministas e o segundo mostra mulheres absolutamente submissas. O objetivo da escritora Virginia Woolf engendra exatamente um alerta para as mulheres, que 25 anos depois da escritura dos artigos encontrariam dificuldades para desvincularem-se dos rótulos a elas atribuídos.

3.2. Segunda parte: *a discriminação sexista denunciada*

No segundo capítulo há sete contos: *El ídolo de las Cícladas*; *Una flor amarilla*; *Sobremesa*; *La banda*; *Los amigos*; *El móvil*; *Torito*. *A discriminação sexista denunciada* diz respeito a este bloco de contos, pois aqui vimos as mulheres em papéis subalternos e humilhadas.

El ídolo de las Cícladas, primeiro conto da parte II, conta a história da descoberta, por um casal francês (Thérèse e Morand) e um arqueólogo argentino (Somoza), de um antigo *deux pièces* (estatueta) em uma ilha grega, de um arquipélago grego no mar Egeu. A peça será contrabandeada por eles. Sobre a história do contrabando o conto se constrói. No que diz respeito às mulheres, há no desenrolar da trama a sugestão de que Thérèse e Somoza se relacionaram – traindo Morand. No início percebe-se o ciúme por parte de Morand:

(...) Morand sorprendió una mirada de Somoza mientras los tres bajaban a la playa, y esa noche habló con Thérèse y decidieron volver lo antes posible, porque estimaban a Somoza y les parecía casi injusto que él empezara -tan imprevisiblemente- a sufrir. En París siguieron viéndose espaciadamente,

casi siempre por razones profesionales, pero Morand iba solo a las citas (CORTÁZAR, 2006, p. 476).⁴⁸

Ora, se Morand havia surpreendido o olhar de Somoza em direção a sua mulher, porque os dois chegariam a um acordo de que nesse olhar havia realmente uma intenção amorosa? Ademais, vê-se que apenas Morand encontrará Somoza profissionalmente e que jamais havia visitado os Morand, “como tantas otras cosas que ya no se mencionaban y que en el fondo eran siempre Thérèse” (CORTÁZAR, 2006, p. 476).⁴⁹

Quando mais tarde Morand encontrava a esposa traduzia a ela a conversa que tivera com Somoza. Somoza trabalha nas réplicas da estatueta até chegar a uma perfeição tamanha que Morand indaga que não poderia reconhecer a verdadeira. E Somoza, após dois anos de silêncio, menciona o nome de Thérèse, e para Morand “su manera de nombrar a Thérèse era incurablemente antigua” (CORTÁZAR, 2006, p. 478).⁵⁰ Depois, Morand liga para a mulher a fim de que ela se encontrasse com eles. E, instantes depois, em uma espécie de paranoia sistemática, se arrepende de não ter pedido à mulher que repetisse exatamente o que ele havia dito para ela, “palabra por palabra”.⁵¹

No princípio esse relato lembra o velho tema do triângulo amoroso, em um clima de suspense no qual um casal pode romper sua relação em detrimento da formação de outro par. Só que a paixão de Somoza pode não ser apenas pela mulher, mas pela estatueta, tanto que ele faz réplicas e acaricia o ídolo. Levando em consideração a antiga história do triângulo e reportando para o conto, vemos o nexos, pois tanto o triângulo amoroso quanto a estátua pertencem a épocas remotas.

Vista de Morand la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca la luz. (...) Ya por entonces había empezado a trabajar torpemente en las réplicas de la estatuilla (CORTÁZAR, 2006, p. 476).⁵²

⁴⁸ (...) Morand surpreendeu um olhar de Somoza enquanto os três desciam à praia, e naquela noite falou com Thérèse e decidiram voltar o mais depressa possível, porque estimavam Somoza e lhes parecia quase injusto que ele começasse - tão imprevisivelmente - a sofrer. Em Paris, continuaram se encontrando de tempos em tempos, quase e sempre por razões profissionais, mas Morand ia só aos encontros (Trad. nossa).

⁴⁹ (...) tantas outras coisas que já não se mencionavam e que no fundo eram sempre Thérèse (Trad. nossa).

⁵⁰ Mas o modo como ele mencionava o nome dela “era irremediavelmente antigo” (Trad. nossa).

⁵¹ “palavra por palavra” (Trad. nossa).

⁵² Para Morand, a obsessão de Somoza era analisável: todo arqueólogo se identifica, de algum modo, com o passado que explora e traz à luz. (...) E então começara a trabalhar lentamente nas réplicas da estatueta (Trad. nossa).

O sacrifício ao final, que envolve tanto Somoza quanto Thérèse, pode representar o castigo da atração entre ambos, mas também a consumação de um sacrifício exigido por um ídolo. A mulher, no caso personagem que nos interessa na pesquisa, pode estar relacionada ao sacrifício exigido pela época que perpassa por séculos de submissão e esquecimento. Portanto o conto traz múltiplos níveis de significados.

Somoza fala de um sacrifício que aconteceria, surpreendendo Morand. O sacrifício da união. Somoza retira a roupa e inicia uma espécie de ritual do qual Morand foge imaginando que o argentino o vitimaria por causa de Thérèse. Ademais afirma para o antropólogo que matá-lo não adiantaria, já que a mulher nunca o quis.

Começa um duelo entre os dois. Morand se lembra de Thérèse, que logo chegaria e poderia avisar a polícia, enquanto arrastava o corpo de Somoza para um canto para demonstrar que havia agido em legítima defesa – já que havia como álibi as excentricidades, o afastamento do mundo, a evidente loucura.

Ao final fica a dúvida, já que ele aguarda pela mulher atrás da porta, além disso, lambe o fio do machado com a língua e pensa que ela “era la puntualidad en persona” (CORTÁZAR, 2006, p. 482).⁵³ Outrossim, fica a ambiguidade sobre o ciúme que sentia, se o experimentava em relação à mulher ou ao antropólogo. Mas também a personagem se converte em uma personalidade de antigos rituais antropofágicos, mostrando a natureza humana em múltiplas facetas.

Ademais, pode-se imaginar que tudo o que dizia em relação às duas vítimas não representava sua própria loucura, já que mantinha a mulher escondida de Somoza e criticava veementemente o argentino. Ou ainda pode-se imaginar que aquilo tudo fazia parte de um plano ambicioso, o qual havia tramado para sozinho obter o lucro com a venda da estatueta.

No tocante ao comportamento de Thérèse, percebe-se certa complacência em relação às determinações do marido – que fique em casa, por exemplo, enquanto ele sozinho encontra o antropólogo e resolve as questões, ainda que no início se tenha mostrado aborrecida, mas em silêncio, em relação à repreensão que sofreu. Há evidente um comportamento submisso.

Virginia Woolf lembra no artigo “Profissão para mulheres” que, quando estava escrevendo, ou seja, trabalhando, trataria de combater um fantasma, uma mulher. O fantasma a que se referia idealizava o papel doméstico das mulheres e chamava-se “Anjo do Lar”, do Poema de Coventry Patmore (WOOLF, 2012, p. 11).

⁵³ “era a pontualidade em pessoa” (Trad. nossa).

A dita assombração a incomodava bastante e teve que matá-la. O fantasma simpático, encantador, altruísta, excelente nas difíceis artes do convívio familiar, sacrificava-se todos os dias – uma moça perfeita, como não existe. E por fim a escritora diz que se não a matasse, ela a mataria, e que demorou para matá-la.

Vê-se, por meio da obra de Cortázar, em suas primeiras publicações, que o “Anjo do Lar” continuou a rondar a casa de muitas mulheres, inclusive a escritura de autores libertários e engajados como ele. O próprio Cortázar se relacionou com mulheres independentes e determinadas: Aurora Bernárdez, Ugne Karvelis e Carol Dunlop, mas a realidade que o rondava parecia outra, ao ponto de ter influenciado parte de sua obra.

Virginia Woolf (2012, p. 11-19) comenta no referido artigo que, após o assassinato do fantasma, restou uma mulher que havia se livrado da falsidade, muito embora adiante afirme que a novidade traria o desconforto de não saber “o que é uma mulher”, já que às mulheres havia sido negada a possibilidade de se expressarem em diversas profissões, e, portanto, isso dificultava contestar à pergunta.

Vemos Thérèze calada diante das imposições do marido desde o início até o final do conto. Mostra que possuía muitos fantasmas para combater e muitos preconceitos para vencer, e, consoante com a previsão de Woolf em seu artigo feminista, levaria muito tempo para que uma mulher pudesse se expressar sem os fantasmas a atormentá-la.

Aí está justamente a importância de discuti-los e defini-los, para que as dificuldades acabassem, e a divisão do trabalho ocorresse. Para que a mulher pudesse se sentir livre e útil, tanto quanto o homem. Hoje, em 2015, 59 anos após a escritura da obra cortazariana e 84 anos depois da publicação do artigo de Virginia Woolf, deparamos com questões que merecem atenção no que diz respeito às mulheres, como, por exemplo, a questão da remuneração.

Há mulheres que recebem uma remuneração inferior à dos homens ocupando o mesmo cargo. Thérèze viaja e contrabandeia junto ao marido e possível amante a estatueta, mas quando chega à sua residência ali fica trancafiada, sem decidir mais nada em relação à relíquia.

Em *Una flor amarilla*, conto metafísico, no qual o duplo aparece claramente, o narrador conta a história do único imortal que conhece. O duplo pode significar uma dualidade no aspecto do que a personagem era e no que se transformou, ou ainda apresentar o lado escuro, no sentido inconsciente da personagem de natureza indefinível, que escapa a esquemas articulados do real.

Para Monges (1994, p. 29): “Hay temas que reaparecen en la cuentística de Cortázar para lograr estos fines: el doble, el ‘dopelganger’, el desdoblamiento del yo que busca el puente, el pasaje para encontrar su par, incorporado a su zona iluminada y destruirlo, o ser destruído por él”.⁵⁴ O duplo na narrativa é um dos temas que observamos ser recorrente em Cortázar.

Tal narrador conta para um ébrio, sentado em uma mesa de bar, entre tantas confissões, que a sua mulher havia voltado para a casa dos pais por uma temporada, e completa “(...) un modo como otro cualquiera de admitir que lo había abandonado” (CORTÁZAR, 2006, 483).⁵⁵ O homem bebia muito e admite que agia desse modo para esquecer. O homem imortal – ou seja, o ébrio - conta ao narrador que conheceu um menino de nome “Luc” que era ele próprio e que todos “éramos imortais”. Nesse ponto pode-se supor que o duplo explicita o que não escapa do real, ou seja, que os duplos se dissipam, que há a repetição de vidas, com padrões de repetição de comportamentos e destinos.

No conto, há poucas passagens em que a figura feminina surge: na casa de Luc, quando a mãe do rapaz o recebia com café requentado e conversavam, aliás, a mãe de ambos, já que ele considerava que a mãe de Luc era sua própria mãe e, que ele era, portanto, imortal, por viver, ao mesmo tempo, a sua vida e a vida de Luc, mais novo. Contudo “(...) Luc hubiera tenido que nacer después de mi muerte, y en cambio (...) Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla” (CORTÁZAR, 2006, 485).⁵⁶

Com a questão do duplo nesse conto, acreditamos que o autor levanta a questão sobre repetirmos a vida sem reflexão, ou seja, que quando envelhecemos podemos vislumbrar a nossa própria vida em uma pessoa mais jovem e assim vemos como as histórias de vida se repetem.

A mãe aparece outra vez citada. A boa senhora não desconfiava de nada enquanto conversavam. A genitora outra vez surge como servente na casa, trazendo uma taça de café, encaminhando Luc à escola e cuidando dele quando adoeceu. Profissão mãe. Ao final cita-se a mãe, já que Luc morre, e o imortal volta para visitá-la outras vezes:

⁵⁴ Há temas que reaparecem na poética dos contos de Cortázar para lograr estes fins: o duplo, o “dopelganger”, o desdoblamento do eu que busca a ponte, a passagem para encontrar seu par, incorporado a uma zona iluminada e destruí-lo, ou ser destruído por ele” (Trad. nossa).

⁵⁵ (...) “um modo como outro qualquer de admitir que o havia abandonado” (Trad. nossa).

⁵⁶ (...) Luc deveria ter nascido depois de minha morte, e em vez disso...(...) Luc não era somente eu outra vez, senão que ia ser como eu, como esse pobre infeliz que lhe fala (Trad. nossa).

[...] Todavía iba cada tanto a visitar a la madre de Luc, le llevaba un paquete de bizcochos, pero poco me importaba ya de ella o de la casa, estaba como anegado por la certidumbre maravillosa de ser el primer mortal [...] (CORTÁZAR, 2006, 489).⁵⁷

O conto apresenta como centro o homem, deixando a mulher à margem. Nas raras vezes em que se cita a mulher, ela aparece como figurante de um quadro mais amplo, sempre como mãe, como serventia da casa e do filho. Observamos “o duplo” também no conto *Axolotl*, no qual um homem olha intensamente a pequena salamandra através de um vidro de aquário e termina convertendo-se no animal.

O mesmo se pode observar sobre a narrativa a ser analisada na próxima parte, *La noche boca arriba*, em que há de certo modo o duplo, pois um acidentado no hospital sonha que é um índio mexicano condenado a um sacrifício e os planos se inter-relacionam. Na narrativa *No se culpe a nadie*, da primeira parte do livro, um indivíduo no meio da situação de vestir um pulôver vê sua mão tornar-se autodestrutiva.

No terceiro conto da parte II e nono do livro, *Sobremesa*, um conto em forma de carta, vê-se uma troca de cartas entre dois amigos: Dr. Federico Morais e Dr. Alberto Rojas. Em uma das cartas Dr. Alberto Rojas comenta o incidente entre Robirosa e Luís Funes, já que havia percebido que Robirosa se mostrava evasivo quando Funes lhe dirigia a palavra. Ademais, Alberto Rojas afirma ter escutado Robirosa contestar a Funes quando este reclama o comportamento do amigo: “Andá a saber qué nombre caritativo te dan en esa embajada. Para mí no hay más que una manera de llamarte, y no lo quiero hacer en casa ajena” (CORTÁZAR, 2006, p. 494).⁵⁸

O conto aborda as questões de gênero e sexo, já que deixa subentendido no texto que Funes era agredido por Rubirosa por talvez ser homossexual. Assim, apesar de o conto não abordar diretamente os temas mulher ou feminino, constrói uma ponte com o movimento feminista uma vez que este abarcou as questões de sexo e de liberdade sexual. Tanto o homem quanto a mulher possuem um corpo que não deve ser negado como objeto de diferenciação, mas que também não pode restringi-los social e sexualmente em relação às suas escolhas de vida.

O conto *La banda* possui uma série de comentários em relação às mulheres, já que se trata de uma banda musical feminina. Comenta-se inicialmente sobre as mulheres gordas que

⁵⁷ Todavía ia seguidamente visitar a mãe de Luc, levava-lhe seguidamente um pacote de biscoitos, mas já pouco me importava com ela ou com a casa, estava que como inundado pela certeza maravilhosa de ser o primeiro mortal [...] (Trad. nossa).

⁵⁸ Vá saber que nome carinhoso dão a você por aí. Para mim, não há mais que uma maneira de chamá-lo, e não a quero usar em casa alheia (Trad. nossa).

apareciam acompanhadas de uma prole mais ou menos numerosa e que “varias de tales señoras tenían el cutis y el atuendo de respetables cocineras endomingadas, hablaban con abundancia de ademanes de neto corte italiano, y sometían a sus niños a un régimen de pellizcos e invocaciones” (CORTÁZAR, 2006, p. 502).⁵⁹

Depois há uma explanação a respeito dos casais que chegavam e grupos de três ou quatro senhoritas vestidas com o que Vila Crespo ou o Parque Lezama consideram elegantes. E por fim, diminuem as luzes, acendem os projetores e entra no palco a “Banda Alpargata”, à qual se direciona uma série de observações. Veja-se:

-Vos comprendés, aquello era tan increíble que me llevó un rato salir de la estupidez en que había caído -dijo Lucio-. Mi inteligencia, si me permitís llamarla así, sintetizó instantáneamente todas las anomalías dispersas e hizo de ellas la verdad: una función para empleados y familias de la compañía "Alpargatas", que los ranas del Ópera ocultaban en los programas para vender las plateas sobrantes. Demasiado sabían que si los de afuera nos enterábamos de la banda no íbamos a entrar ni a tiros (CORTÁZAR, 2006, p. 503).⁶⁰

A resposta do ouvinte parece mais sarcástica ainda que o escólio, já que ele primeiro diz que nunca havia imaginado que em Buenos Aires houvesse uma banda tão formidável, em relação à quantidade de mulheres. E completa dizendo que tinha ao mesmo tempo vontade de rir aos gritos, insultar todo mundo e ir embora.

Na cena seguinte comenta-se que as senhoras aplaudiram a primeira marcha ao final e que dos mais de cem integrantes da banda apenas algumas tocavam instrumentos. Ademais, “a única música que produziam era a de suas formosíssimas pernas”. Que as demais integrantes serviam apenas de enfeites, com a ajuda de lindos uniformes e rostos de final de semana. Por fim, o narrador comenta que haviam sido um exagero os comentários e que talvez a mudança de vida de Lúcio e a solidão se originariam do fígado ou de alguma mulher.

O final do conto muda toda a perspectiva, já que insinua que Lúcio ou bebia demais a ponto de o fígado apresentar problemas, e por essa razão a série de comentários desnecessários, ou criticava as mulheres por não ter uma, como uma espécie de desdém do que na verdade gostaria de ter.

⁵⁹ Várias de tais senhoras tinham a cútis e a aparência de respeitáveis cozinheiras endomingadas, falavam em abundância de gestos de nítido estilo italiano, e submetiam suas crianças a um regime de beliscões e invocações (Trad. nossa).

⁶⁰ Você compreende, aquilo era tão incrível que levei um momento para sair da estupefação em que caíra – disse Lúcio. – Minha inteligência, se me permite chamá-la assim, sintetizou instantaneamente todas as anomalias dispersas e fez dela a verdade: (...) Sabiam muito bem que se os de fora soubessem da banda não entrariam nem a tiro (Trad. nossa).

No artigo *A nota feminina* que publica em **The Guardian**, no ano de 1905, Virginia Woolf argumenta que o crítico mais adequado às mulheres seriam elas mesmas para se referir à crítica que Mr. Courtney efetuou em relação à literatura feminina. Tal posição parece ser adequada ao conto, que apresenta críticas em relação ao espetáculo da banda feminina por meio de vozes masculinas, que demonstram não perceber em nenhum momento se elas têm algo a dizer por meio da apresentação que não seja mostrar as pernas que eles tanto admiram.

No conto se constata que a crítica em função do sexo do artista reitera preconceitos derivados do sexo, masculino ou feminino. Desconsidera-se na narrativa, por meio das vozes críticas dos homens, se as mulheres da banda seguiram determinado curso de desenvolvimento. Desconsidera-se a história social e o contexto social que enfrentaram para chegar ao palco.

Ao final, a voz do narrador mostra um profundo desinteresse de reparar injustiças, já que ele condena de forma muito passiva e até mesmo “camarada” a atitude reprobatória do colega, dizendo que há certo exagero e completa com um “pobres meninas”.

Lembre-se aqui Jane Austen que escondia seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala (WOOLF, 2012, p. 27). O que precisaram as moças contornar no âmbito doméstico para efetivarem a apresentação – com pais e irmãos –, o que enfrentaram socialmente no que diz respeito à moral – acusações de imorais, por exemplo, poderiam ser como as mesmas da banda contadas pelo crítico narrador.

Há evidente uma repressão às jovens, mas não há o efeito dessa coerção. Os julgamentos cruéis apresentados na obra correspondem ao que o homem se acha ou se achava no direito de esperar do sexo feminino. A ofensa “natural” mostra expectativa tirânica dos homens em relação às mulheres que pesa de maneira catastrófica na atuação feminina.

Por fim, vê-se uma série de comentários supérfluos dos homens, que, diante do espetáculo, poderiam perceber que as mulheres se vestiam como mulheres talvez porque quisessem ser vistas como mulheres artistas, que estivessem trabalhando em grupo por um ideal.

Não nos ativemos ao conto breve *Los amigos*, já que não gira em torno do universo feminino.

El móvil conta a história de um homem que embarca em um navio para procurar o assassino do amigo chamado Monte. Contudo, ao final, fica a dúvida se o assassino do amigo não seria ele mesmo. A história relata a relação tanto do narrador, quanto de um de seus companheiros de viagem com uma camareira, utilizada como objeto sexual por eles durante a

jornada. Petrona, “coleguinha esperta”, deixava-os “baratinados”. Petrona tampouco encontrava uma saída para a situação. Veja-se:

Apenas me la topé en el pasillo le dije que en mi camarote estaba entrando el agua. Me creyó y le cerré la puerta apenas estuvo adentro. Al primer manotón me tiró una cachetada, pero riéndose. Después estuvo mansita como oveja (CORTÁZAR, 2006, p. 514).⁶¹

Além de ter de se submeter à situação para não ser espancada, Petrona era alvo de difamações e chacotas, já que o narrador se divertia contando aos amigos o que havia passado com ela no camarote em que se encontravam. Não bastasse isso, ele pede a ela que se encontre com um amigo para verificar se nele havia uma tatuagem que o incriminaria.

Há outras passagens em que ele a agride para que se deite com ele, mesmo que à força: “De pura bronca la tumbé ahí nomás a la Petrona, que no quería, y le di unos chirlos para activar la desvestida” (CORTÁZAR, 2006, p. 515).⁶²

No conto ora analisado percebemos a ideia de sexo determinando o destino da personagem Petrona, levando em consideração uma variável, já que o estuprador parece acreditar que a mulher deve saciá-lo sexualmente. Os ensinamentos de Judith Butler podem auxiliar na interpretação da violência naturalizada contra a mulher, pois segundo a autora:

Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei natural inexorável. Quando a ‘cultura’ relevante que ‘constrói’ o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2003, p. 26).

Petrona era uma personagem insólita porque, embora elaborada com base no mundo real, vê-se impedida de seguir as expectativas sociais de seu trabalho pela intervenção de algo estranho. No caso, não se trata de um elemento bizarro que surge, mas de práticas masculinas que a obrigam a romper de forma abrupta com a cotidianidade: os assédios e abusos sexuais a que era submetida.

⁶¹ Mal topei com ela no corredor, disse que no meu camarote entrava água. Acreditou em mim e fechei a porta, mal entrou. Ao primeiro agarrão, me deu uma bofetada, mas rindo. Depois, ficou mansinha como uma ovelha (Trad. nossa).

⁶² De pura raiva, derrubei ali mesmo Petrona, que não queria, e lhe dei uns tapas, para que se apressasse a tirar a roupa (Trad. nossa).

Tal situação denuncia, por meio da personagem, a cultura machista que a rodeava e lhe retirava tudo, uma vez que os direitos civis se tornavam abstratos e vazios, a autonomia econômica não era hábil para retirá-la da miséria moral a que era submetida e que a impedia de gozar de dignidade social. Tratada como infame, não tinha nenhum recurso civil que a retirasse da vida difícil e miserável. Tinha seu próprio salário, mas vivia à sombra.

Sabe-se que Pereira, amigo do narrador, também dorme com a camareira, mas ele não fala nada sobre o caso. O narrador vigia a porta de Pereira e por isso descobre o caso entre eles. Quando ele interroga a moça a respeito do caso com Pereira, já que ela não vai mais vê-lo, ela nega. Ele mostra-se, então, enfurecido: “Que a uno le saquen la mujer no es para reírse, pero si encima de eso la culpa la tenés vos, se imaginarán que no le veía la gracia” (CORTÁZAR, 2006, p. 516).⁶³ Essa parece uma pista para desvendar a história, já que ele inicia com certa dúvida sobre a culpabilidade.

Ele tenta outras vezes que ela vá até seu camarote sem êxito e mostra-se sempre bastante agressivo. Chega a dizer que sentia vontade de “partirle la jeta de um revés”⁶⁴ e refere-se à moça como cadela. Ao final, quando ele assassina Pereira, percebemos que na vigília dele havia outro propósito além de uma simples briga por mulher, mas que ele procurava encobrir seu próprio crime, ou seja, que era o assassino.

A opressão feminina é ainda maior quando a mulher se origina de uma classe social inferior. O conto mostra o que mulheres que se lançaram ao trabalho tiveram que enfrentar para permanecerem nele, um capítulo obscuro e sombrio da história humana. Petrona representa uma classe de mulheres que se criou no desestímulo e na inferioridade e que mesmo diante das mais atrozes humilhações encontrou coragem para superá-las.

Alguém havia delimitado o espaço das mulheres na sociedade, onde podiam e não podiam penetrar, os locais que deviam frequentar, como se comportarem, o que falarem. O que havia por detrás do comportamento de Petrona? Por que a camareira se sujeitava a tantas agressões, quem ela precisava sustentar? Ao que se submetia para permanecer no emprego? O que precisou aprender para agradar e enganar os olhos masculinos? Por que enfrentar uma dupla jornada de trabalho – de dia como camareira, de noite como amante? Certamente necessitava arrecadar fundos, e seguramente da maneira mais humilhante possível.

Nada se sabe a respeito da galega estuprada no navio, há uma página em branco, há um vazio que só podemos transpor arriscando. Ela trabalha como uma escrava, de dia como

⁶³ Que tirem a mulher da gente, não é para rir, mas se em cima disso você é quem tem culpa, imaginarão que não podia achar graça (Trad. nossa).

⁶⁴ Quebrar seu focinho de um revés (Trad. nossa).

camareira, de noite obrigam-na a horas extras com os tripulantes. Quando se nega, apanha, e quando muda a tripulação, seu papel continua o mesmo.

Vemos denunciados o estupro e o espancamento no conto. A personagem feminina vive com austeridade, lutando por sua subsistência, talvez nem pela própria vida, mas pela vida de alguém que protegia com o pouco salário que devia receber. Desfrutável aos olhos masculinos, de admirável coragem e valentia aos olhos femininos ou dos olhos empáticos que deflagrassem a situação, tais como a lupa cortazariana.

No capítulo III de sua obra, Beauvoir registra o mito feminino por meio de aspectos que certos escritores abordaram em suas obras. O primeiro deles remete a alguns contos da obra **Final del juego**, como Montherlant que, depois de Nietzsche, somente exalta a mulher em épocas de fraqueza: A mãe é a primeira grande inimiga que impede o filho de se engajar, por isso a descreve de forma odiosa em *Les Célibataires* e em *Les Jeunes Filles* (BEAUVOIR, 1980, 1, p. 243-244).

Para Henry de Montherlant, escritor francês, a amante é tão nefasta quanto a mãe, como escreve na peça **L'Exil**. Ele está sempre na defensiva, considera-a inferior e desprezível, mas deseja o que desdenha, recusa-se em lhe reconhecer a autonomia, compara-a com um animal, se compraz, encontrando nisso comodidades, de si mesmo. Nesse caso, como explica a autora, Montherlant empenha-se em destronar a mulher. Assim vimos no conto *El móvil* os homens fazerem.

Quaisquer que tenham sido as condições de produção do texto, nele a atitude masculina mostra-se bastante significativa: o homem diverte-se em humilhar, mostra-se soberbo, trata a mulher não como um ser humano, mas como um brinquedo. Alivia seu desejo nela, ameaça-a pelo não cumprimento de suas ordens do alto de seu pedestal.

Ante o animal feminino, o homem irrita-se. Soberbo, só obedece aos seus prazeres, mostra-se como um bicho obstinado que difama a mulher que estupra. Confirma sua superioridade e privilégios sem justificativa, o que convém é examinar mais de perto sua ética. Solitário, sem ninguém ao seu lado, vive de acordo com as leis de sua própria exigência. Nada do que acontece à *Outra* tem importância para ele. Vive em nome da hierarquia do sexo, e suas incoerências narcisistas o convertem em algo monstruoso. Refugia-se em seu ego.

A lógica masculina da história é a lógica humana que matou mulheres em fogueiras, judeus em campos de concentração, homossexuais de várias formas. Seguindo essa linha, encontra-se tudo o que interessou ao homem matar em nome de algum objetivo insustentável que se converteu em opressão, desprezo, acusação, perseguição, tortura e extermínio.

O conto *Torito* fecha a parte II do livro. No transcorrer da obra há um narrador-personagem de nome Luís Suarez que conta sua história e carreira de boxeador, ao longo da qual era conhecido como “Torito”. A narrativa aborda desde a sua ascensão profissional até a sua queda. Há uma parca referência à mulher no conto, já que a irmã de caridade que cuida dele aparece em dois momentos para lhe trazer comida e um rádio. A serva de Deus se sente necessária em ajudar. Ela pode acreditar que é indispensável e disso auferir seu próprio valor.

3.3. Terceira parte: *um jogo para decifrar*

Cinco obras compõem o último capítulo: *Relato con un fondo de agua; Después del almuerzo; Axolotl; La noche boca arriba; Final del juego*. *Um jogo para decifrar* corresponde ao jogo literário que o autor utiliza para mostrar sua posição ideológica em relação à Arte, à liberdade, à diferença e a literariedade de sua própria obra.

O conto *Relato con un fondo de agua* abre a última parte (parte III) do livro **Final del juego** e versa sobre a história de uma amizade conturbada e seu fim. A trama edifica-se por meio do suspense. Aqui os sonhos têm a capacidade do vaticínio e há a sensação de que é difícil escapar do destino.

Como o narrador comenta no início do conto, quando partia o amigo Maurício, a quem encontra afogado no Rio em um sonho relatado com detalhes, o narrador se sentia como um condenado, e suas preferências pareciam formas de hipocondria (Cf. CORTÁZAR, 2006, p. 532). Mais adiante, nessa conversa monológica, como se estivesse conversando com Maurício, o narrador se descobre no rosto do afogado no sonho.

A temática do desdobramento reaparece na historieta, mostrando a reincidência de determinados temas na obra que mereceram nosso estudo como a sobreposição de imagens, criando a sensação de duplo na consciência do narrador e do leitor. Por isso, apesar de o conto não tratar diretamente dos temas mulher e feminino, fez parte de nossa pesquisa por conectar-se com a temática do reconhecimento da alteridade, que está presente no feminismo.

Después del almuerzo é outra história narrada por uma criança, que tem de levar a passear um “ser” que não se sabe que forma possui, mas do qual o garoto sente vergonha ou constrangimento durante o trajeto, a ponto de querer abandoná-lo. O menino do conto vive encurralado entre a responsabilidade e a culpa. Na primeira página do conto vê-se a diferença das funções da mãe e do pai da criança dentro de casa:

(...) papá dio un paso adelante y se puso a mirarme en esa forma que no puedo resistir, me clava los ojos y yo siento que se me van entrando cada vez más hondo en la cara, hasta que estoy a punto de gritar y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida. Mamá en esos casos no dice nada y no me mira, pero se queda un poco atrás con las dos manos juntas, y yo le veo el pelo gris que le cae sobre la frente y tengo que darme vuelta y contestar que sí, que claro, en seguida (CORTÁZAR, 2006, p. 539).⁶⁵

O pai e a mãe jogam damas na sala, ele pensa em soltar a criatura e dizer aos pais que ele não queria sair, mas desiste imaginando que os pais o obrigariam a sair de qualquer forma. Lembra que da última vez que havia saído com o “ser” que o conto não diz de que se trata, havia acontecido algo terrível com o gato dos Álvarez e que o guarda havia contado para os pais dele, e que a mãe na ocasião chorava no quarto. Ademais, não há citações sobre mulheres. Típica relação patriarcal, na qual todos respeitam a opressão do chefe da casa.

Nesse caso, hipoteticamente, podemos imaginar que o narrador, que se sentia ultrajado pelos olhares e atitudes dos pais, é esse ser que teria feito algo terrível com o gato dos Álvarez. Vemos aqui outra vez a questão do duplo na narrativa, lembrando que em determinada fase da infância muitas crianças se negam a admitir seus erros, sempre atribuindo a outra pessoa o motivo pelo qual fizeram determinada travessura.

Axolotl, o antepenúltimo conto, conta a história de um jovem que vai ao “Jardin des Plantes” e se sente identificado com a espécie de salamandra que dá nome ao conto. Por fim, termina trocando de identidade com um deles. O conto trata de um desdobramento alucinatório, transpõe as fronteiras do humano, despoja-nos de toda a presunção de sermos superiores e retrocede na escala zoológica. O animal é uma alegoria da psique e representa a parte obscura de nosso ser, e o autor, por meio da salamandra, opera com a subjetividade do ser humano, propondo a transferência e a transformação.

Da mesma forma que o conto *Relato con un fondo de agua*, a presente narrativa foi analisada por também apresentar de forma evidente a temática do duplo e da alteridade, abordadas pelo feminismo. Se um ser humano pode transformar-se em uma salamandra, tanto o homem quanto a mulher podem optar por construir a sua identidade e gênero sem qualquer vinculação a formatos impositivos.

⁶⁵ papai deu um passo à frente e fica a me olhar dessa maneira que não posso resistir, crava em mim os olhos e eu sinto que vão entrando cada vez mais fundo na minha cara, até que fico a ponto de gritar e tenho que me virar e responder que sim, que claro, imediatamente. Mamãe, nesses casos, não diz nada e não me olha, mas fica um pouco atrás com as mãos juntas, e eu vejo o seu cabelo cinzento, que lhe cai sobre a testa, e tenho que me virar e responder que sim, que claro, imediatamente (Trad. nossa).

O conto apresenta uma metáfora nesse sentido, já que apresenta um Axolotl, uma espécie de salamandra, que por natureza é dual, vive na água e na terra, chamando-nos para a maleabilidade e a adaptabilidade, as quais também estão presentes nos seres humanos que conseguem se libertar dos referidos padrões.

La noche boca arriba narra a história de um acidente em que um jovem motociclista atropela uma mulher, e do qual apenas ele sai machucado. Contudo, no hospital, o jovem começa a sonhar estranhas sensações. Entre a febre e os devaneios surge outra realidade, em que há um índio perseguido por uma tribo inimiga.

Por meio da integração de dimensões (realidade e sonho), outras relações, outros procederes, outras maneiras de se ver e de viver, Cortázar edifica um jogo que nos propõe a máxima possibilidade imaginativa e permite a plena liberdade mental.

Pode-se pensar que, na narrativa, há uma alusão à força fisiológica da mulher em relação ao homem, uma vez que da colisão entre os dois ela saiu ilesa e ele parou no hospital.

Final del juego, o último conto do livro, dá nome à compilação. Uma criança narra a historieta com os jogos infantis entre três meninas e um estranho de nome Ariel. Uma das meninas, Letícia, apresenta uma doença que ao final a enfraquece muito. As meninas gostam de brincar de representar à sombra de um salgueiro.

Na história, além das meninas, vemos a tia Rute e a mãe delas. A pequena narradora conta que a mãe e a tia ficavam cansadas depois de lavarem os pratos, e que Holanda arrumava problemas deixando cair copos no chão ou lembrando que, na casa das Loza – vizinhas havia empregadas para efetuarem o serviço doméstico. Veja-se:

Mamá y tía Ruth estaban siempre cansadas después de lavar la loza, sobre todo cuando Holanda y yo secábamos los platos porque entonces había discusiones, cucharitas por el suelo, frases que sólo nosotras entendíamos, y en general un ambiente en donde el olor a grasa, los maullidos de José y la oscuridad de la cocina acababan en una violentísima pelea y el consiguiente desparramo (CORTÁZAR, 2006, p. 569).⁶⁶

A narradora mostra-se um tanto perversa, já que, diferentemente da irmã, joga com a mãe e a tia: insinua para a tia que vai estragar as mãos se continuar esfregando as panelas para que se volte para os copos e pratos, que a mãe gostava de lavar. Por isso, travava-se uma briga entre elas para decidirem quem ficaria com a tarefa mais fácil. O temor das crianças aos

⁶⁶ Mamãe e tia Rute estavam sempre cansadas depois de lavar a louça, principalmente quando Holanda e eu enxugávamos os pratos, porque então havia discussões, colherinhas pelo chão, frases que só nós entendíamos, e em geral um ambiente onde o cheiro a gordura, os miados de José e a escuridão da cozinha acabavam numa violentíssima briga e inevitável confusão (Trad. nossa).

castigos impingidos pela mãe dá um tom de muita violência à narrativa, como registramos no fragmento:

(...) y en la confusión coronada por el espléndido si bemol de tía Ruth y la carrera de mamá en busca del bastón de los castigos, Holanda y yo nos perdíamos en la galería cubierta, hacia las piezas vacías del fondo donde Leticia nos esperaba leyendo a *Ponson du Terrail*, lectura inexplicable (CORTÁZAR, 2006, p. 570).⁶⁷

A liberdade aparece em diversos momentos cerceada, as crianças brincam de representações embaixo de um salgueiro, talvez como uma forma de criar uma nova realidade, mesmo com medo de a mãe e a tia descobrirem – medo esse que se mesclava com a sensação de felicidade justamente por subverterem a ordem.

Vemos os jogos infantis entre as meninas, que jogam entre si e com as outras pessoas na história, divertem-se e descobrem o mundo por meio deles, quando, por exemplo, percebem que Letícia tinha uma consciência maior de sua doença que elas mesmas, que a enferma percebia o quanto assustava com a enfermidade e sofria com isso.

As filhas dessa ficção que tiveram como mães gatas borralheiras à espera do príncipe encantado quiçá fujam do padrão estabelecido por suas mães, tecendo modos de resistência à opressão e controlando suas próprias vidas a despeito de uma sociedade desfavorável que lhes imputava as ideias de que os cuidados com a casa e a educação dos filhos eram tarefas exclusivas das mulheres. Quem sabe essas filhas tenham saído das sombras trabalhando com a mesma eficiência e responsabilidade que os irmãos?

Isso porque dos contos despontam homens que não são príncipes encantados, assim como uma vida doméstica que não preenchia a vida das personagens, dada a insatisfação evidente propiciada pela falta de independência financeira. O modelo machista de vida das histórias definia como a educação das crianças deveria acontecer, diferenciava meninos e meninas em suas funções por meio da educação repetitiva das matriarcas e podava possibilidades para o desenvolvimento das filhas, contribuindo para o esquema machista de vida.

⁶⁷ (...) na confusão coroada pelo esplendido si bemol da tia Rute e a corrida da mamãe em busca da vara dos castigos, Holanda e eu nos perdíamos no corredor coberto, até as peças vazias do fundo onde Letícia nos esperava lendo *Ponson du Terrail*, leitura inexplicável (Trad. nossa).

CONCLUSÃO

“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”.
(Simone de Beauvoir)

Compreender Cortázar com o seu dizer que reside no não-dizer é tarefa intrincada; entender de forma exauriente as figuras femininas ficcionais no livro **Final del juego** e situá-las nos contextos de época e atual, seria uma tarefa hercúlea, senão impossível. Desse modo, nossa análise procurou apenas provocar questionamentos e suscitar novas interpretações, mostrar os comportamentos femininos em relação às personagens masculinas, as consequências da reclusão no lar em um discurso masculino que poderia escamotear e até mesmo sufocar as potencialidades das personagens mulheres.

Em uma obra como a de Julio Cortázar, complexa, em que predomina o cuidado do autor em não determinar vereditos definitivos, com um texto repleto de alusões, metáforas e simbologias, arquitetado para ser descoberto, torna-se perigoso fazer afirmações categóricas. A certeza na escritura é indagativa, e o texto coalhado de entrelinhas abre muitas possibilidades. A leitura que realizamos de **Final del juego** no fundo comenta uma obra invisível, sendo em certo sentido uma ficção que se restringe para não perder a característica do que se propôs, que é a pesquisa delimitada por um tema. Dessa forma há a supressão da realidade ou realidades possíveis.

Cortázar abre o mundo camuflado nas letras, por meio de um olho mágico, no qual enxergamos o outro lado da porta e abre por esse estreito observatório novos mundos que no dia a dia nos esquecemos de olhar. Com **Rayuela** o olhar europeu voltou-se para a América-latina, pois foi saudada pelo **Times Literary Supplement** como “the first great novel of Spanish America”, como uma espécie de metáfora em que existe primeiro o olhar do leitor para a obra e, por conseguinte, para a alteridade, e, depois, em uma realidade mais ampla, a mirada do mundo para a realidade latina, a qual se vê revitalizada com a publicação de suas obras que escreveu no idioma espanhol.

É de modo arbitrário e provisório que damos fim a nossa pesquisa, já que a poética cortazariana abarca um *corpus* literário maior que o delimitado pelo tempo que nos é concedido para este tipo de trabalho. Acreditamos haver atingido o objetivo do primeiro capítulo que engendra o autor no contexto da literatura latino-americana e a escritura poética no livro **Final del juego** sob o título “Contos que cantam com encantos”.

No primeiro capítulo da dissertação, além da proximidade da obra com a literatura latino-americana, por meio de influências históricas ou leituras que o autor teria feito, observamos alguns aspectos estruturais utilizados para compor o livro, tais como: uma diversidade de enfoques narrativos e de personagens com profissões e interesses diversos; a predominância da narração em 1ª pessoa; o lirismo e a interrupção deste no relato (*Los venenos*); as imagens simultâneas (*El río*); a não descrição do ambiente, embora haja a criação de uma atmosfera que preencha esse espaço; o aparecimento de símbolos e signos de sugestão (*Las Ménades* e *El ídolo de las Cícladas*); o elemento lúdico (*Final del juego*); a introspecção psicológica dos narradores; o jogo intelectual; o existencialismo sartreano e a preocupação ética com o ser humano; a ambiguidade entre o indivíduo e a realidade (do que está à sua volta); a linguagem do absurdo (em uma história normal há a introdução de um dado inexplicável, de seres ou animais estranhos/insólitos – como a aranha e os axolotes, que convivem com as personagens no cotidiano); a busca pessoal por meio de um monólogo interior (*El río*), a eterna busca e a tentativa de se reconhecer na alteridade (*Axolotl*); as mulheres.

A obra, segundo confessou o autor, parte do improvisado e remete a autores como Poe (histórias com objetos espectrais e ironia), Lugones (que se preocupou com a língua e criou novos metros e símbolos), Borges (rigor estilístico), Baudelaire (poesia e simbolismos), Cervantes (humor e dupla realidade), Joyce (mundo onírico), Kafka (símbolos) e outros; o duplo instala-se (*Una flor amarilla*), do fantástico surgem elementos oníricos nos quais vigília e sonho se fundem e brotam forças ameaçadoras e misteriosas, das quais o grotesco faz parte, mostrando que a vida é um absurdo que precisa ser decifrado; na linguagem surge a ironia e o humor que representam uma máscara para a solidão que o indivíduo enfrenta; a angústia invade o ser que se mostra incapaz de transpor a náusea que se vive na contemporaneidade.

Final del Juego e a obra cortazariana de um modo geral possuem conceitos estéticos que a incorporam à pós-vanguarda, a conceituam como renovação literária, de temática universal, que revela o indivíduo e afirma seu caráter de ser humano. O discurso da obra é aberto e apresenta uma pluralidade de significados que estabelece a ambiguidade. Em **Valise de cronópio**, Cortázar compara em dado momento uma fotografia a um conto, no sentido de:

escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2011, p. 152-153).

O significativo para o autor já começa no tema, que tem a capacidade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo. Para ele o conto deve quebrar seus próprios limites e ir muito além da pequena história que conta.

O fantástico admite a realidade do que representa dando lugar ao insólito e a personagens passivos diante de fatos sobrenaturais que afirmam a autenticidade do que passam. A diferenciação que o fantástico cortazariano apresenta é a não hesitação diante dos acontecimentos, ou seja, não partimos para resoluções, a presença estranha é aceita como normal pela personagem narrador e pelo leitor que se identifica com a personagem.

A obra **Final del juego** se inicia com o conto *Continuidad de los parques*, cujo protagonista acaba reduzido pela trama, uma vez que olvida tudo o que havia na sua vida “real” para participar como leitor de uma obra ficcional. Na trama morre seduzido pela leitura que representa um escape da realidade que o circunda, preso no relato e no suspense que ela produz. Dentro da obra há, portanto, a ruptura real e irreal, característica do fantástico cortazariano, mas também é um ponto inicial para que percebamos que em um personagem sempre há outro ou uma dupla vertente.

O duplo pode ser interpretado como o distanciamento da personagem de si, rumo a um desconhecido, a tal ponto que o oculto predomina, e o protagonista se decompõe em outro. O cotidiano se converte no fantástico que nos encaminha para inconscientes deduções de onde surgem forças subjetivas e inexplicáveis.

A pesquisa também atingiu o segundo objetivo proposto no capítulo seguinte ao apresentar historicamente dados e autores que construíram o mito do feminino. Consideramos escrever esse capítulo em razão de na atualidade encontrarmos na cultura ocidental vozes desses pensadores, ainda que já tenham sido desmistificadas com dados científicos as suas assertivas. Fizemos no capítulo o contraponto, tratando do surgimento do feminismo e da luta pela abolição desses mitos construídos sobre a mulher.

O último capítulo liga-se ao segundo e se apoia nele para aplicar uma discussão na literatura cortazariana acerca das personagens mulheres. Assim, comprovou, pela análise dos contos, como Cortázar transforma textos ficcionais em uma discussão teórica de problemas humanos.

Através da análise das figuras femininas nos contos estudados, verifica-se que as mulheres estão adaptadas à realidade histórica construída pelo patriarcado. Apresenta-se a figura feminina vivendo essa realidade, mas não com satisfação, ou seja, de certo modo elas vivem a ambiguidade e a contradição das situações. Não contestam o que vivem, mas há uma náusea na atmosfera dos contos no que diz respeito às mulheres.

Cortázar cria suas personagens por meio da visão masculina, escritos em primeira pessoa do singular, – os contos são narrados por homens, com exceção de **Final del juego**, que encerra o livro. Assim, determinante para o ponto de vista masculino como sujeito e do feminino como o/a Outro (a), isto é, a mulher não é definida em si mas relativamente ao homem.

As figuras femininas, portanto, são imaginadas e refletidas com parâmetros masculinos e propagam as ideias dos homens. Assim, não correspondem ao que o sexo feminino é de fato, embora a obra represente um mérito no sentido de registrar a posição da mulher na década de 50, da forma como fez: deixando a dúvida em relação ao Andrógino que vaga, separado de sua metade, e que, ao apresentar tantas asperezas, ao reencontrar sua metade, já não forma um par perfeito.

Passamos a uma sintética apreciação das narrativas do livro **Final del juego** pela ótica feminista; obra edificada por meio da fala coloquial e popular argentina, mas que explora muitas possibilidades de linguagem. O autor aborda distintas perspectivas como relator e cria protagonistas que fazem uso do monólogo interior, tipo de discurso que reproduz os mecanismos do pensamento no texto. A personagem se vê desdobrada em duas entidades mentais: o “eu” e o “tu”.

Surgem na obra figuras de rica irradiação significativa, como em *Axolotl*, ou situações humanas cuja presença tem uma força expressiva extraordinária, como é o caso da personagem de *El móvil*. Vemos recordações da infância em *Los venenos*, escrito com uma linguagem infantil e em 1ª pessoa pela ótica de um menino que vive o desengano amoroso. O autor nada comenta, as imagens falam por si e projetam uma grande carga emocional que é mais uma técnica das narrativas do autor.

Em *Continuidad de los parques*, o aristocrata, que descansava a cabeça na poltrona de veludo com os cigarros ao alcance da mão, absorvido pela trágica desunião dos heróis do romance que lia, que era a sua própria história, não enxergava sua mulher receosa no parque de carvalhos com o amante, estancando admiravelmente o sangue de seu rosto com beijos, acariciando seu corpo, desejando retê-lo e dissuadi-lo, e que por fim corria sem olhar para trás com os cabelos soltos quando o amásio parte para assassinar o esposo.

Por outro lado, a mulher ignorada converte-se em monstro, pois a mulher idealizada seria estúpida e submissa, acolhedora e pouco exigente. Mas esse é um orgulho fálico da personagem masculino que termina em morte, que não consegue ir além de seu ego e trata o casamento e a esposa como uma ilusão, e a vida dele é fadada ao malogro. A má-fé é expressa

por meio da personagem feminina, mas o escritor não deixa de inserir na história, antes, a má-fé masculina.

O conto *No se culpe a nadie* mostra de certa forma uma união igualmente trágica, na qual os cônjuges caminham em ritmos diferentes. A mulher subordinada espera o marido em uma loja para escolher seu presente de casamento como se este fosse capaz de preencher o vazio que deve sentir pela dependência nessa espera; ele luta para vestir um pulôver e acaba morrendo. Ela aceita sem resistência definir-se como a *Outra*.

Seguindo a lógica do matrimônio malfadado *El río* termina em suicídio. A indiferença do homem em direção às súplicas da mulher é repugnante, aparece por meio de uma série de pretensões e ridicularizações que dirige à personagem feminina, mas a ojeriza que sente da esposa é a que receia sentir em si mesmo. Por fim, o narrador termina se ridicularizando: e “os dois são a mesma coisa” – insuficientes um para o outro. Por meio desse diálogo silencioso o homem revela-se a si mesmo, mostra que ele ainda tem necessidade de tomar consciência de si.

Mas a mulher apresenta traços insólitos, transmuta-se durante o coito que mescla sonho e realidade, ela se revela por meio do erotismo, torna visível algo a que não poderia mais submeter-se, rompe com a razão, abre a porta do mundo suprarreal, mas, como é incapaz de romper completamente com sua realidade e viver a liberdade de escolha em razão da escolha infeliz que havia feito, acaba afogada.

Nos três contos supramencionados o casamento é sinônimo de fracasso, e a união do homem e da mulher, sagrada e consentida pelo movimento da vontade, fracassa. Tanto os maridos quanto as esposas apresentam papéis simétricos no que diz respeito ao não entendimento da alteridade, e no plano social vê-se uma primazia do homem, na qual o marido é o chefe.

A relação da mulher com o marido é uma relação de vassalo e suserano. Mas em ambas as histórias há o rompimento desse relacionamento fadado ao fracasso. Já que não há fidelidade ou lealdade, a mulher não se apresenta doce, humilde ou resignada como mulher, ao contrário, no primeiro conto, por exemplo, aparece indomável correndo após ter logrado o que desejava.

Cortázar, o poeta, por meio do narrador no conto *El río*, a vê “outra vez bela” e a liga à Natureza (aracne), liberta-a de maneira nebulosa, pois a natureza e a poesia não falam linguagens claras, deterministas, absolutas, mas são uma chave para a liberdade. O jogo entre o natural e o sobrenatural surge como ponte para a vida; e a morte, como possibilidade de

uma nova existência. O suicídio é público, assim a mulher revela e salva por meio de um ato individual a outras mulheres.

Abre as portas do além de modo figurado, reclama a emancipação das mulheres. Sem dúvida cada um dos sexos é retratado nos contos como o *Outro*. Há uma incompreensão absoluta entre as personagens masculinas e femininas, um distanciamento e até mesmo um estranhamento diante da alteridade, e nenhuma intenção de inverter o quadro.

De certo modo o escritor exprime a tradição católica do matrimônio, mas também rompe com a submissão completa e encontra na morte o caminho para a salvação, no entanto sem nos apresentar uma saída de conciliação. As histórias também exprimem o pensamento social de uma época, no qual o divórcio seria censurado como má conduta. Portanto, os casais estão armados de preconceito e aparecem obedientes às convenções sociais, mas também habita-os o vazio.

Em *Los venenos* uma família de classe média mostra o estereótipo de mulheres que seguem essa tradição católica de boas mães e filhas, educadas para servirem na vida cotidiana aos homens que são destacados em um patamar superior de regalias e capacidades. A mãe mostra para a filha que seu lugar é diferente do lugar que cabe ao irmão, inferioriza-a enquanto mulher. É a matrona a responsável pela mediação que a constitui como a *Outra*. O irmão tem a sorte bem diferente, pois a mãe insufla-lhe o orgulho da virilidade.

Aqui se observa que “a passividade que caracterizará essencialmente a mulher feminina é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. (...) na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (BEAUVOIR, 2, 1980, p. 21). Embora as crianças do conto sejam educadas pela mãe e, no caso, com avó e tia também, ou seja, um microcosmo povoado por mulheres, a matriarca respeita a virilidade do filho, mas, em relação à filha, ela a integra nesse mundo feminino, impondo-lhe seu próprio destino, quer transformar a filha em uma mulher que a sociedade acolha facilmente, com dotes domésticos e graciosidade, para ser uma “igual”, ou seja, serve e ídolo enquanto objeto.

La puerta condenada não mostra apenas o drama de um homem instalado em um hotel em Montevidéu, mas o drama de pessoas incapazes de compreender umas as outras. A mulher aparece com a missão de salvar a vida de uma criança e alegoricamente a vida da humanidade, como genitora e cuidadora. Trabalha de dia e cuida da criança madrugadora adentro.

Apresenta o choro de um menino como símbolo carregado de implicações éticas e emocionais. No último conto da primeira parte do livro, *Las Ménades* reclamam de certo modo a emancipação das mulheres, mesmo sob o título masculino de histéricas – senhora

Jonatán, Beba, Rosarinho, Gulhermina Fontán, as meninas de Epifania. Também sem aliança possível, por meio do assassinato dos homens. A liberdade nelas se exprime dessa maneira, e a hierarquia dos sexos inverte-se. Aborda diretamente o grotesco que se aplica a uma circunstância concreta e que transpassa essa visão para denotar a vibração humana.

O Eterno Feminino é contrariado pela conduta de mulheres de carne e osso que expressam vorazmente seus desejos, ou seja, decepção, ódio, rivalidade. Lutam pelo reconhecimento de suas liberdades enquanto os homens permanecem atônitos diante do espetáculo dentro do espetáculo. Pasmados diante da “incoerência” do ritual no qual a fêmea do louva-a-deus, a mandrágora, o demônio, devora o homem. O escritor se vale da mitologia para mostrar que o homem também é carne para a mulher e que a carne assume para cada um significações singulares.

Outrossim, a primeira parte do livro exprime o mistério feminino, inquebrantável para o masculino, pois os homens mostram dificuldades em encarar a *Outra* tal como é, o que possibilitaria um verdadeiro diálogo entre os universos masculino e feminino. Para os homens cortazarianos, as mulheres, nessa primeira parte do livro, são inexplicáveis, fazem parte da alteridade indecifrável e impenetrável que permanece como mistério.

No primeiro conto que abre a segunda parte do livro, *El ídolo de las Cícladas*, a mulher aparece absolutamente submissa às determinações do marido, inclusive profissionalmente e em suas relações de amizade. Thérèse representa a mulher educada que se inclina diante da divindade (do sacramento), uma mulher obediente que sabe o seu lugar para que a harmonia do casal prevaleça e que liga a conciliadora, sem capricho pessoal, ao nada. O binômio chefe x subordinada aparece outra vez, mas agora sem nenhuma contestação por parte da mulher. Ela não é senão uma auxiliar na vida do marido.

Una flor amarilla mostra a mulher como genitora, como anfitriã que recebe com café requentado as visitas, orienta o filho e cuida dele quando doente. Doce, humilde e resignada como o protótipo da boa mãe, devota ao filho e ao lar, segue a função que a Igreja, os filósofos e a psicanálise freudiana indicaram. A hierarquia sexual é evidente. Nesse conto e no conto anterior as mulheres ajudam os homens a cumprir o seu destino.

Em *Sobremesa* a mulher aparece parcamente. O conto narra que havia acontecido algum incidente entre Robirosa e Luís Funes, o qual os desonraria, que não saberemos qual é, mas que remete ao homossexualismo. Funes solicita que sua esposa, Matilde, não venha saber, e por fim se suicida. Assim, o conto mostra a dificuldade do ser humano em reconhecer a alteridade seja qual for a faceta que ela apresente.

A reprodução entre machos e fêmeas institucionaliza a diferença binária dos sexos. Trata-se de ilusão ou de tessitura política e didática, já que caracteriza apenas aspectos anatômicos do ser humano, desconsiderando a identidade sexual e esgotando outras possibilidades, como o relacionamento homoafetivo entre Robirosa e Funes, já que vê o homem e a mulher apenas como opostos complementares e ignora outras relações ao ponto de a personagem se suicidar.

La banda mostra o voluntarioso universo masculino em relação às integrantes de uma banda de música. Dois amigos demonstram completa repugnância, de forma irônica, às integrantes da Banda Alpargata. A apresentação transcorre e ambos destilam ferrenhas críticas sobre a qualidade musical das moças, exceto quando se referem aos atributos físicos delas.

Não há verbalização feminina no conto, mas a manifestação do que pensam os homens. O reconhecimento da liberdade das músicas é negado pelo patriarcado, eles denegam qualquer direito a elas, sobretudo o de trabalhar, não compreendem seus desejos, não mostram simpatia por elas, ao contrário, ignoram-nas.

A personagem feminina aparece com mais ênfase em *El móvil*, de maneira absolutamente depreciativa. A personagem Petrona sofre todo tipo de desrespeito pelos tripulantes do navio onde trabalha, inclusive é vítima de estupro. A personagem é explorada, escravizada, tratada mais como objeto que como pessoa, não espera nenhuma melhoria de vida no futuro. Petrona suporta os caprichos dos tripulantes dentro de um navio que a escraviza de forma degradante. Está distante da cidade, sem possibilidade de fuga, não está integrada na sociedade, e a ideia abstrata de moralidade não lhe opõe nenhum obstáculo.

Embora tenha um ofício honesto, está sozinha, sem família, e, quando um amante a abandona, o outro a consola. Submete-se por sua condição material e fica vulnerável a doenças, gravidez ou abortos, e a arbitrariedades de todos os tipos. A personagem interioriza sua dependência, e sua vida tem similitudes com a vida da mulher casada que não trabalha, pois esta também se submete, por dependência, ao marido. A diferença entre elas está na quantidade de homens com quem se relacionam e na falta de proteção da primeira em relação à segunda.

Torito conta a história de um boxeador, pela via do monólogo interior e pela confissão da personagem pela qual ressoa a nostalgia e a ternura. Ele cita raras vezes que é cuidado por uma irmã de caridade. Eis o aniquilamento feminino por meio da adoração a Deus, uma mulher que se entrega ao ídolo para assegurar sua própria salvação. *Relato con un fondo de agua* abre a terceira e última parte do livro e não faz nenhuma menção às mulheres.

Después del almuerzo é uma história narrada por uma criança, assim como *Los venenos* e *Final del juego*. A criança é obrigada a levar para passear pelos pais uma criatura que parece ser um cachorro, mas gostaria de ficar lendo no quarto. O menino demonstra certo temor dos pais, sobretudo do pai, de quem a própria mãe parece sentir medo, já que, quando o pai se posiciona em relação à criança, a mãe fica em silêncio atrás dele com as mãos juntas, e nem sequer olha para o filho.

Em *Axolotl* não há nenhuma referência ao universo feminino, embora o conto apresente um homem com muito interesse pelo que é do outro e aparece na historietta dedicando-se a isso a ponto de trocar de lugar com um dos animais. Aqui, como característica cortazariana, citamos a fascinação do autor pelo mundo animal. Ele se entrega à contemplação desse misterioso mundo.

La noche boca arriba se inicia com um narrador em 3ª pessoa contando a história de outro homem. As raras vezes em que se refere à mulher é com distanciamento, mesmo contando o atropelamento de uma no início do conto.

Final del juego, que dá nome ao livro, encerra a obra. É o único conto narrado por uma personagem feminina, uma menina. O conto envolve o universo doméstico feminino e os jogos infantis, e nele três meninas brincam com distanciamento de um observador de nome Ariel, nome de anjo que pode estar profetizando a morte da menina, e por vezes as meninas se preocupam com as abastadas vizinhas, as Loza. Ademais, a mãe e uma tia estavam presentes fazendo os serviços da casa.

Dentro de nosso *corpus* de pesquisa, tecemos algumas conclusões a seguir.

Na Grécia antiga viu-se a diferenciação entre o masculino e o feminino baseado em fatores biológicos que oprimiram as potencialidades femininas, o que implicou o apagamento da mulher em função do homem. Uma arrogância que perpetuou uma ideia com um objetivo de proibir a incursão feminina fora do espaço delimitado pelos homens.

O texto da obra **Final del juego** reforça e testemunha essa realidade ao mesmo tempo em que abre fissuras por onde atravessam outras possibilidades, embora alguns contos deflagrem situações como a maternidade, perpetuando a ideologia de submissão, conformismo e delimitação de fronteiras.

As frestas deixadas pelo texto fantástico em contos como *Continuidad de los parques*, *No se culpe a nadie*, *El río*, *La puerta condenada*, *Las Ménades*, *La banda* e *El móvil* projetam espectros de reflexão e de possíveis alternativas para as situações narradas, quebrando paradigmas em que os homens e as mulheres se encerraram culturalmente no transcorrer da história humana.

Embora as personagens do sexo feminino não mostrem claramente as saídas para a sobrevivência que mantinham nos diversos papéis que representavam (mãe, esposa, irmã de caridade, trabalhadora subalterna), revelam a insatisfação pelo modo como vivem e pela imobilidade que incomoda algumas vezes e que acaba em morte, abrindo espaço para se pensar em liberdade.

Desse modo, a literatura pressagia dias vindouros, possibilidades de vivenciar outras experiências, sem negar o passado ou a cultura incrustada na sociedade, mas não aceita a exclusão e o confinamento como solução definitiva. Por meio dos contos as mulheres ganham voz no século XX e projetam esperanças para o século XXI.

Os ecos que as personagens fazem ressoar denunciam o absurdo do mundo. Atuando de modo radical (matar ou morrer), delineiam um caminho revolucionário para a solução de tais conflitos. Com sua originalidade literária, Cortázar radicaliza o desejo feminino e derrama sobre os leitores um monstro deformado que havia por trás da aparente harmonia conjugal, um assombro mutilado e inconsolável em busca da verdade e de um novo espaço para que o verdadeiro ser na *Outra* se manifestasse.

Exceto no caso de Petrona, vítima de violência e estupro, a grande parte dos contos não mostram a mulher como vítima doce ou abnegada, mas despontam formas de burlar o “poder” masculino com estratégias diante desse domínio legitimado socialmente. A obra trabalha nesse ponto atendendo aos interesses femininos modernos e pós-modernos.

Por meio do feminismo objetivo e racional que dissolveu o projeto platônico, institucional “cristão”, filosófico-biológico e psicanalítico, e se opôs de forma científica à valorização do Eterno Feminino, a fim de oferecer reflexões acerca da prisão a que o corpo e a alma femininos foram submetidos, vê-se a deflagração e luta pela dissolução do estatuto social e político entre os sexos, e o texto contribui para que a reflexão ocorra, já que levanta o véu que encobria a realidade determinista que culminou em sufocamento e opressão das personagens. Assim, podemos dizer o seguinte sobre as mulheres em Cortázar:

- São sem vida política, com pouca ou nenhuma vida econômica e social. Surgem como excluídas em tarefas consideradas relevantes. Fechadas no lar (umas mais que outras) protótipos do elemento conservador, quando profissionalizadas, como Petrona e as integrantes da banda Alpargata, sofrem discriminações e não são vistas com bons olhos, ainda que tentem uma reeducação econômica e social com luta. A maioria delas vive na dependência do marido, e outras em posições subalternas.

- Não se amoldam nem aos padrões antigos nem aos modernos, adquirindo um caráter transitório. Essas mulheres não intervêm na mola da sociedade, parecem inativas no

movimento econômico, não descortinam outros horizontes a não ser os limitados pelas paredes de suas casas.

- Surgem atormentadas, mas não é possível definir se pelas consciências ou pelo fato de não conhecerem uma maneira de saírem das situações em que vivem. Entretanto, algumas vezes, optam por matar ou morrer, já que não encontram calma nas relações amorosas ou seu lugar no mundo. As personagens não têm nome, talvez por representarem o esboço de uma época.

- Quando de classe alta, são como a mulher do primeiro conto do livro, que, mesmo permanecendo em casa, envolta de luxo, não está satisfeita com a relação amorosa, tem um amante e o incita a assassinar o marido.

- Quando trabalham fora de casa para manter sua subsistência, de forma árdua, não encontram espaço para reclamar da fadiga e do cansaço, e, ademais, são tratadas com crueldade (Petrona).

- São identificadas, em muitos casos, às mulheres com a vida doméstica, alienada, solitária. As mulheres, em sua maioria, foram concebidas como irmãs, mães, esposas, com exceção de *Las Ménades*. São criadas pelo sistema patriarcal, situadas em um espaço diferente do destinado aos homens.

- Vivem reclusas no ambiente doméstico em sua maioria. Não vemos informação profissional sobre elas, ou seja, não participam da sociedade, não têm cidadania. Levam uma vida vazia, sem finalidade, ansiando por algo que não conseguem expressar, apenas sugerir.

- Ou aparecem submissas ao cônjuge, ou se fazem de subordinadas, embora articulem outra forma de viver, traduzem um espírito de negação e inquietações metafísicas. Produtos da classe média. De funções sensoriais.

É forçoso reconhecer que Cortázar, apesar de inovar em relação à transgressão na escrita, no que toca à mulher, em muitos contos de fato se atém à ideologia de seu tempo. Em nenhum momento há uma indagação quanto ao porquê da condição dessas figuras femininas. Nenhuma aparece como uma figura independente com ideias próprias, e elas sempre interagem sem autonomia com as personagens masculinas, em função do que é masculino, em silêncio. Não obstante, algumas personagens femininas apresentam, em outras narrativas do livro, como relatado, fissuras por onde caminham novas possibilidades de vida.

Simone de Beauvoir se refere ao feminino como o *Outro* (aqui na pesquisa utilizamos a *Outra*), o que define a mulher relativamente ao homem, e não a mulher em si. Isto é compreensível dentro da narrativa em que as personagens mulheres estejam submetidas aos parâmetros masculinos, sem uma reflexão sobre o que é masculino ou feminino.

Na epígrafe selecionada para a conclusão desta análise, “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, Beauvoir chama a atenção para o fato de que toda mulher pode estruturar sua própria identidade independentemente dos fatores históricos que rotulem culturalmente a condição feminina em uma dada sociedade. Por milênios, a mulher tem vivido sob a hegemonia masculina, decorrente de um discurso de poder direcionado ideologicamente a manter as relações sociais sob o comando dos homens. Uma realidade cultural vigente na obra e na sociedade.

A frase de Beauvoir mostra que o que nos tornamos não é o que já somos, assim o gênero é desalojado do sexo, mas também percebemos que o que é construído faz parte de todo o sistema questionado, portanto devemos responsabilizar-nos por ele. Para tornar-se mulher, o indivíduo deve adquirir uma postura que se relaciona com a doutrina existencial da escolha.

A frase compilada também assinala que, além da construção cultural, existe a construção pessoal, pois a mulher pode apropriar-se de atitudes e assumir uma postura ou projeto de vida. Uma mulher nasce mulher com um corpo que a define como tal e, no transcorrer de sua vida, pode se tornar mulher no sentido de sexo, organizando normas e se situando por meio delas a um estilo de vida. Assim, embora haja a questão dada socialmente, existe a construção pessoal que está ligada à escolha, que possibilita a inovação de normas culturais estabelecidas de um projeto coletivo e não pessoal. Aqui entram as questões de opressão *versus* potencial emancipatório e de maternidade como constrição *versus* liberdade, discutidas no *corpus* deste trabalho, já que são temas presentes na obra e nos contos de **Final del juego**.

Final del juego registra a transição do que é o feminino dentro de um momento histórico que havia definido e organizado a diferenciação entre os sexos por meio do poder (patriarcal, apoiado pelos poderes eclesiástico e filosófico). Igualmente inscreve as armadilhas existenciais que esse projeto cultural legou às mulheres e aos homens.

Apresenta mulheres insatisfeitas diante das condições culturalmente disponíveis, constituídas pelos outros e não por escolhas pessoais, encurraladas diante do que os outros esperam, atribuem e enxergam nelas. O que pressupõe atuações no sentido de exterminar antigas formas compostas por fantasias culturais e a construção, de forma organizada e perseverante, de novas realidades.

Na obra, o assassinato ou suicídio denotam e conotam a urgência de colocar o projeto de construção para vigorar, um modo artístico radical de conscientizar ou alertar, aqui

representado na ruptura da linguagem, através da qual se abrem novas perspectivas dentro de um vazio repleto de possibilidades.

Não ao acaso a mulher tomada nesta pesquisa como personagem principal ganha destaque, pois, diante do cotidiano da vida que transcorre com a relação com outros personagens, pelo veículo que é a linguagem, sobressai a moral. Beauvoir, Sartre e Lévinas sustentam uma base racional de pressupostos que tornaram possível a leitura com o olhar direcionado para *a Outra* que para muitos pode ter passado despercebida e de fato, por séculos, conforme comprovado, foi olvidada, como uma sombra em meio à literatura fantástica e à ordem subvertida, nas quais se desprende nosso olhar, e nos encontramos com a identidade do outro, menos distante do que supúnhamos, e que passa a ser a nossa.

Vimos na obra mulheres no mundo dos homens e o conseqüente mal-estar, desvio e conflito que esse sistema criado por todos os gêneros causou. No livro, as mulheres, aprisionadas dentro de estreitos limites de espaço ou confinadas nas tarefas femininas tradicionais, mostram-nos um espaço psíquico de liberdade que vai se revelando à medida que ampliamos nossa visão sobre as relações utópicas criadas pela cultura da sociedade.

Portanto aparecem, após a leitura, brechas nas fundações da sociedade que alargam os limites do campo do possível, pois é problematizado o próprio seio da sociedade no paradigma mais antigo e sólido desta: a dominação das mulheres pelos homens e a formação da família como base para a harmonia, que na verdade não há no livro. A obra quebra a antiga identidade feminina, centrada na ideia da mulher que se realiza na casa.

Assim, Cortázar, por meio de um jogo literário que envolve personagem, conto e situação, edificados no cotidiano por meio de uma leitura facilitada pela linguagem coloquial, logra que nós, leitores, façamos parte de um processo mais amplo que integra as pessoas e possibilita ver a leitura como elemento indispensável para a vida, ao menos para validar outras realidades que subsistem paralelamente à nossa.

REFERÊNCIAS

DE JULIO CORTÁZAR

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 1**. 2. ed. Buenos Aires: Punto de lectura, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Cuentos completos 2**. Buenos Aires: Punto de lectura, 2004.

CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Tradução de Remy Gorga Filho. 3. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOBRE JULIO CORTÁZAR

BARRO, Soledad Pérez-Abadín. **Cortázar y Che Guevara: lectura de Reunión**. Bern: Peter Lang AG, 2010.

BELLINI, Giuseppe. **Nueva historia de la literatura hispanoamericana**. 3. ed. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1986.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MARTURO, Graciela. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004.

MAZZEI, Norma. **Las magas de Cortázar: sobre la configuración femenina en su narrativa**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2006.

MONGES, Hebe. **Los venenos y otros textos**. Buenos Aires: Ediciones Colihue S. R. L., 1994.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispano-americana: de Borges al presente**. 2. ed. Madrid: Gráficas Varona, 2002.

YURKIEVICH, Saúl. **Julio Cortázar: mundos y modos**. Barcelona: Edhasa, 2004.

SOBRE O FEMINISMO E MULHERES

BEAUVOIR, Simone de. **A mulher desiludida**. São Paulo: Folha, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUBÍE, Juan Bautista. **Em defesa das mulheres das colônias dos homens: com um catálogo das espanholas que mais se destacaram nas Ciências e nas Armas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.

GREER, Germaine. **A mulher eunuco**. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Revista Estudos Feministas**, Londrina, PR, Universidade Estadual de Londrina, 2005.

PRIORE, Mary Del. No século das Luzes, mulheres à sombra...: condição feminina e a Revolução Francesa. Rio de Janeiro: **Acervo da Revista do Arquivo Nacional**, v. 4, n. 1, jan. jun. 1989, p. 1-174.

MICHELET, Jules. **A mulher**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GERAL

ARISTÓTELES. **Da Geração dos Animais**. Tradução de A. Platt. In: COHEN, M.R. & DRABKIN, I.E. (orgs.). Londres: A Source Book in Greek Science, Oxford U. Press, 1948. p. 415-7.

ARISTÓTELES. **História dos animais**. (2008). Disponível em: <http://www.obrasdearistoteles.net/index.php?option=com_content&task=view&id=15>. Acesso em: 19 abril. 2015.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

BORGES, Jorge Luís. **Ultraísmo**. Buenos Aires: Nosotros, 1921.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CALLOIS, R. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOZO, Zélia de Almeida. O ritual do casamento em Roma e a poesia latina. In: LEITE, Leni Ribeiro et al (Org.). **Gênero, religião e poder na antiguidade**: contribuições interdisciplinares. Vitória: GM, 2012. p. 152-167.

CESAR, Constança Marcondes; BULCÃO, Marly. **Sartre e seus contemporâneos**: ética, racionalidade e imaginário. Aparecida, SP: Ideia & Letras, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DE GREEF, Jan. Éthique, réflexion et histoire chez Lévinas. **Révue Philosophique de Louvain**, tomo 68, 3ª série, n. 95, 1969, p. 434.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

Disponível em:

<<http://copyfight.me/Acervo/livros/ENGELS,%20Friedrich.%20A%20Origem%20da%20Fam%CC%81lia,%20da%20Propriedade%20Privada%20e%20do%20Estado.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

EIKHENBAUM, Bóris. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro. **A mulher como “o outro”** – a filosofia e a identidade feminina. Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5612.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

FREUD, Sigmund. **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos** (1925). Disponível em: <<http://www.freudonline.com.br/livros/volume-19/vol-xix-14-algumas-consequencias-psiquicas-da-distincao-anatomica-entre-os-sexos-1925/>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico**: Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957. Disponível em: <https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/02/frye_northrop_-_anatomia_da_crc3adtica.pdf>. Acesso em: 15 de jun. 2015.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEGEL, G. W. **Estética**. Tradução de A. Ribeiro e O. Vitorino. Lisboa: Guimarães editores, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

HOUAISS, A. **Grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Exclusivo para assinantes do UOL. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/dicionarios/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

LOVECRAFT, Howard Philip. **Supernatural horror in literature**. NY: Dover, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: <http://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf>. Acesso em: 15 de jun. 2015.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus S.A., 2001. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/999lalala/nietzsche-para-alm-do-bem-e-do-mal>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

NOEL, Jean Bellemin. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril cultural, 1978.

POE, Edgar Allan. La philosophie de la composition. In: _____. **Art poétique**. Paris: Seghers, 1956.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Henrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I: críticas literárias**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

SARTRE. Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação** (III parte). Tradução de Wolfgang Leo Maar, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SÍTIOS NA INTERNET

DICIONÁRIO on line de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/hipocratico/>>. Acesso em: 20 ago. 2009.

DICCIONARIO RAE. Real Academia Española. 22. ed. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=rumiar>>. Acesso em 15 mar. 2013.

Psicanálise e literatura, de Jean-Bellemin Noel. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/199359661/BELLEMIN-NOEL-Jean-Psicanalise-e-Literatura>>. Acesso em: 09 abri. 2014.