

## Imagem e escrita em Cortázar e Bioy Casares

**Sonia Miceli**

*Universidade de Lisboa/ Centro de Estudos Comparatistas*

**Resumo:** Neste artigo, ensaio uma leitura comparativa de “Diario para un cuento”, de Julio Cortázar, e “En memoria de Paulina”, de Adolfo Bioy Casares, partindo de umas sugestões deixadas pelo próprio Cortázar no conto da sua autoria, em que enceta um diálogo com a poética de Bioy. Em ambos os contos, merece destaque a relação entre palavra e imagem, pois a imagem, seja ela concreta ou mental, aparece para marcar momentos decisivos na narrativa.

**Palavras-chave:** Cortázar, Bioy Casares, imagem, escrita visual

**Resumen:** En este artículo hago una lectura comparativa de “Diario para un cuento” de Julio Cortázar y “En memoria de Paulina” de Adolfo Bioy Casares, empezando por algunas sugerencias dadas pelo mismo Cortázar en su cuento, en el que enceta un diálogo con la poética de Bioy. En ambos cuentos merece destaque la relación entre palabra e imagen, una vez que la palabra, ya sea concreta o mental, aparece para marcar momentos decisivos en la narrativa.

**Palabras-clave:** Cortázar, Bioy Casares, imagen, escritura visual

### Introdução

Dos ilustres centenários latino-americanos que se celebraram em 2014, dois são argentinos: o de Julio Cortázar e o de Adolfo Bioy Casares. Se os dois nunca tiveram relações próximas, em parte devido a divergências políticas, sendo Bioy um conservador e Cortázar,

como é sabido, militante de esquerda, não deixa de ser curioso que, no seu último conto, “Diario para um cuento”, Cortázar resolva homenagear Bioy, dialogando com a poética do colega escritor, que, tal como ele, se dedicou amplamente à literatura fantástica.<sup>1</sup> É o próprio Cortázar que, no começo do conto, nos informa acerca das escassas relações que manteve com Bioy:

Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona, aunque nuestras timideces respectivas no ayudaron a que llegáramos a ser amigos, aparte de otras razones de peso, entre ellas un océano temprana y literalmente tendido entre los dos. Sacando la cuenta lo mejor posible creo que Bioy y yo sólo nos hemos visto tres veces en esta vida. La primera en un banquete de la Cámara Argentina del Libro, al que tuve que asistir porque en los años cuarenta yo era el gerente de esa asociación, y en cuanto a él vaya a saber por qué, y en el curso del cual nos presentamos por encima de una fuente de raviolos, nos sonreímos con simpatía, y nuestra conversación se redujo a que en algún momento él me pidió que le pasara el salero. La segunda vez Bioy vino a mi casa en París y me sacó unas fotos cuya razón de ser se me escapa aunque no así el buen rato que pasamos hablando de Conrad, creo. La última vez fue simétrica y en Buenos Aires, yo fui a cenar a su casa y esa noche hablamos sobre todo de vampiros. (Cortázar 1996: 48)

Embora o desejo de identificação com Bioy deva ser lido, como ficará claro em seguida, em chave irônica, é difícil não ler essas linhas como um convite a pôr em relação as poéticas dos dois escritores. O meu propósito é, portanto, traçar uma ponte entre a escrita de Cortázar e a de Bioy Casares, inspirada na estética cortazariana da simetria imperfeita, que informa os contos do livro que vou tomar como ponto de partida, *Deshoras*. Para fazer isso, seguirei a trilha aberta pelo próprio Cortázar no já referido conto, que, além de encerrar o livro, constitui o último conto em absoluto do autor.

*Deshoras* compõe-se de oito narrativas, que se estruturam frequentemente a partir de repetições, duplos, espelhos, etc. Contudo, na maioria dos casos, as simetrias que se vão delineando não são perfeitas, havendo um elemento de perturbação, de rotura, que causa um curto-circuito na inteligibilidade. É o que acontece, por exemplo, no conto “Satarsa”, em que me deterei no fim deste trabalho, e em “Fin de etapa”. Neste último, a protagonista chega a um povoado pequeno e visita o museu de belas artes, onde está exposta uma

sequência de pinturas que retratam uma casa com uma mesa vazia. Ao sair do museu, encontra a casa que teria servido de modelo aos quadros, detectando apenas uma dissemelhança: enquanto no último quadro da série aparece uma mulher apoiada na mesa, aparentemente morta, a casa permanece vazia. A necessidade de atribuir um sentido à experiência vivida através do completamento das correspondências entre as pinturas e a realidade transparece pelos comentários do narrador:

Todo simétrico como siempre para ella, una nueva etapa dándose como réplica de la anterior (...). Y lo mismo hubiera debido ocurrir en el museo donde la repetición se había dado maniáticamente, cosa por cosa, mesa por mesa, hasta la rotura final insoportable, la excepción que había hecho estallar en un segundo ese perfecto acuerdo de algo que ya no entraba en nada, ni en la razón ni en la locura. Porque lo peor era buscar algo razonable en eso que desde el principio había tenido algo de delirio, de repetición idiota, y a la vez sentir como una náusea que sólo su cumplimiento total le hubiera devuelto una conformidad razonable, hubiera puesto esa locura del buen lado de su vida, lo hubiera alineado con las otras simetrías, con las otras etapas. (*idem*: 8-9)

O conto termina com o regresso da personagem à casa abandonada e a sugestão de que talvez encontre a morte ali, junto àquela mesa, numa trágica recomposição da simetria por ela tão almejada. No entanto, importa ressaltar que essa recomposição não acontece dentro dos limites do texto, mas sim apenas na forma de uma alusão ou insinuação. A proposta de uma estética da simetria imperfeita tem, portanto, como alicerce a um tempo a correspondência e a rotura, tendo que ser necessariamente equacionadas uma em função da outra. É a partir desta lógica que me proponho pensar Cortázar *com* Bioy (e não apenas Cortázar *e* Bioy), com o objetivo de descortinar alguns aspectos da poética de um a partir do – por certo nunca óbvio, nem linear – espelhamento na do outro,<sup>2</sup> à procura de encontros, mas também de desencontros.

### Imagens confusas

“Diario para un cuento” tem um título que denuncia, desde logo, o seu carácter provisório, de um texto que constituiria nada mais que um conjunto de notas alinhavadas

em vista da redacção de um conto futuro.<sup>3</sup> A referência a Bioy Casares aparece logo no primeiro parágrafo, datado de 2 de Fevereiro de 1982, que diz o seguinte:

A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento, ese sigiloso y creciente emplazamiento que me acerca poco a poco y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe (...), cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo y enciendo un Gitane y me trato de estúpido (...), cuando ya no puedo hacer otra cosa que empezar un cuento como quisiera empezar éste, justamente entonces me gustaría ser Adolfo Bioy Casares. (*idem*: 48)

Este desejo de identificação deve-se ao facto de que, segundo o narrador, que diz querer escrever um conto sobre uma mulher chamada Anabel, “Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (...) entre algunos de sus personajes y el narrador” (*ibidem*). A dificuldade em distanciar-se da personagem e em falar dela “sin imitarla, es decir sin falsearla” (*idem*: 49) leva o narrador a adiar dia após dia o começo da narração, num jogo em que o narrador escreve “todo lo que deveras no es el cuento” (*ibidem*). Nesse jogo, entra uma citação de um poema de E. A. Poe e uma de Derrida, que o narrador decide traduzir, dizendo que “no tiene absolutamente nada que ver con todo esto pero que se le aplica lo mismo en una inexplicable relación analógica, como esas piedras semipreciosas cuyas facetas revelan paisajes identificables” (*ibidem*).

O excerto é tirado do livro *La verité en peinture*, precisamente da secção dedicada à noção de suplemento, o *parergon*, que literalmente significa “ornamento”. Esse conceito, que Derrida retira da *Crítica do Juízo*, designa algo que se encontra a um tempo fora e dentro da obra de arte, e que instala uma falha, uma ausência dentro dela, a qual se revela, em última instância, aquilo que a estrutura. Exemplos de *parerga* são, nas obras escritas, prólogos, notas, prefácios; nas obras plásticas, molduras, véus que cobrem estátuas, etc. O excerto em questão vem no seguimento de uma discussão sobre a natureza subjetiva ou objectiva da experiência estética, tal como descrita por Kant. No parágrafo anterior, Derrida apontara para o desinteresse como condição indispensável para a fruição estética, na medida em que a existência do objecto em nada influencia o gozo que a sua contemplação

provoca no sujeito. Nesse sentido, o filósofo fala em auto-afecção, posto que “rien d’existant (...) ne peut produire cet affect qui s’affecte donc lui-même de lui-même (...). Et pourtant le *se-plaire-à*, le à du *se-plaire* indique aussi que cette auto-affection sort immédiatement de son dedans: c’est une hétéro-affection pure” (Derrida 1978: 55), de maneira que “l’hétéro-affection la plus irréductible habite – intrinsèquement – l’auto-affection la plus close, voilà la «*grosse Schwierigkeit*» [a grande dificuldade]: elle ne tient pas à la confortable installation d’un couple sujet/objet” (*idem*: 56). Em suma, na experiência estética seria anulada a dicotomia sujeito/objecto e, em consequência disto, Derrida, traduzido pelo narrador cortazariano, diz:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Y sin embargo amo: no, es todavía demasiado, es todavía interesarse sin duda en la existencia. No amo pero me complazco en eso que no me interesa, por lo menos en eso que es igual que ame o no. Ese placer (...) es tan universalmente subjetivo (...) que solo puede venir de un puro afuera. Inasimilable. En último término, este placer que me doy o al cual más bien me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir sentir (...). Placer cuya experiencia es imposible. (...) *yo* (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro. (Cortázar 1996: 49)

Este excerto, e particularmente a frase inicial, torna-se o *leitmotif* do conto. Na entrada do dia seguinte, o narrador volta a reflectir sobre ele e chega à conclusão de que a analogia consiste na impossibilidade, no seu caso como no do sujeito derridiano, de aceder ao objecto da busca: o belo enquanto tal, num caso, Anabel, no outro. A angústia que o escritor sente “frente a la ausencia del cuento, frente a la nostalgia de la eficacia de Bioy” (*ibidem*) leva-o a elaborar um texto que será talvez resultado do resíduo de prazer de que Derrida fala no parágrafo que se segue ao excerto citado:<sup>4</sup> embora não possa haver prazer puro, resta algum prazer, e é esse resíduo que causa o discurso, é esse resíduo que permite que haja um conto sobre Anabel. Um texto habitado, claro está, por presenças fantasmáticas,

porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel (...), ni ningún interés de ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso se fue consumando *many and many years ago*, en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo, en un tiempo que hoy es como la ceniza de estos Gitanes acumulándose día a día. (*idem*: 50)

O conto parece responder, de certa forma, à lógica do *parergon* tal como a entende Derrida, já que as notas alinhavadas no diário se apresentam a um tempo como fundamento da narrativa e como seu elemento secundário.<sup>5</sup> Com efeito, é numa nota,<sup>6</sup> isto é, numa secção suplementar da *Crítica do Juízo* que Kant expõe os fundamentos da mesma, os quais vai buscar à *Crítica da Razão Pura*, e é justamente com base nesta constatação que Derrida desenvolve o seu argumento, que se resume essencialmente a dois pontos: por que razão os fundamentos de uma teoria – neste caso, acerca da experiência do belo – são expostos numa nota e não no corpo do texto? E como pode Kant fundar a analítica do belo nos conceitos da razão pura (qualidade, quantidade, relação e modalidade), sendo que a analítica do juízo, ao contrário da analítica da razão, exclui a lógica, não formulando um juízo de conhecimento (Derrida 1978: 80-81)? Essa operação não é justificada por Kant e, no entanto, a estrutura da analítica da razão pura acaba por tornar-se o centro da analítica do belo, precisamente no momento em que institui uma falha no âmago da estrutura que sustenta: o *parergon* surge num movimento que conecta o interior da obra com o seu exterior, ficando, portanto, a um tempo dentro e fora dela. É aquilo que a enquadra e que é, ao mesmo tempo, por ela enquadrado. Veremos daqui a pouco como esta ideia pode ser útil para a leitura dos contos que nos interessam.

Voltando a “Diario para un cuento”, a narrativa vai tomando forma, estimulada pelo achamento casual de uma fotografia de Anabel há muito tempo esquecida e pelo surgimento de memórias soltas que o narrador começa a articular. As dúvidas, todavia, mantêm-se: como contar, tantos anos depois, coisas que, na altura, o narrador não conseguira entender? Qual é ou qual seria o objectivo dessa hipótese de narrativa? O narrador justifica assim o seu empreendimento: “Pienso que lo hago por Anabel, finalmente quisiera escribir un cuento capaz de mostrármela de nuevo, algo en que ella misma se viera como no creo que

se haya visto en ese entonces. (...) Poder arrancar a Anabel de esa imagen confusa y manchada que me queda de ella (Cortázar 1996: 52)". Tal propósito, porém, fracassa rapidamente, pois

Anabel hará (como lo hizo entonces sin saberlo, pobrecita) todo lo que pueda por dejarme solo delante de un espejo. Me basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público nacional (...). (*idem*: 53)

Já perto do fim, o narrador conclui que “no me vale de nada ir juntando pedazos, que en definitiva no son de Anabel sino de mí, casi como si Anabel estuviera queriendo escribir un cuento y se acordara de mí” (*idem*: 61). O conto termina, assim, sem que o leitor saiba muito sobre Anabel e, sobretudo, sem que o próprio narrador alcance uma maior compreensão dela e dos acontecimentos que os envolveram, posto que os dois viveram sempre em mundos separados, que nem a ponte da escrita poderia, ainda que temporariamente, conectar.

### Imagens mudas

Como construir, agora, uma ponte que nos leve até Bioy Casares, aqui evocado como modelo negativo – quer porque o conto não é escrito como Bioy supostamente o escreveria, quer porque essa evocação é feita em chave claramente irônica, sendo que o tipo de escrita perseguida pelo narrador é justa e deliberadamente a da encenação da sua impossibilidade? Para entrar em Bioy, escolhi um conto que articula algumas problemáticas semelhantes às de “Diario para un cuento” e que, ao mesmo tempo, nos pode ajudar a abordar a questão da imagem que me interessa tratar.

Estou a pensar no conto que abre *La trama celeste*, colectânea publicada em 1948, portanto mais de trinta anos antes do conto de Cortázar. Não se trata de buscar semelhanças, nem de ir à procura de elementos que desmintam ou corroborem a visão cortazariana de uma suposta eficácia narrativa de Bioy. Trata-se, antes, como referi na introdução, de pensar um *com* o outro, um pouco de acordo com a lógica analógica seguida

pelo narrador de “Diario para un cuento”, quando afirma que o texto de Derrida não tem nada a ver e, afinal, tem tudo.

“En memoria de Paulina” é o relato de uma história de amor fracassada, em que o narrador é abandonado pela mulher amada, a qual casa com um escritor que o antigo noivo, também ele escritor, lhe havia apresentado. Após a separação, o narrador parte para Londres e regressa a Buenos Aires só dois anos mais tarde. No mesmo dia da sua chegada, recebe em casa a visita de Paulina, que o deixa profundamente perturbado. No dia seguinte, descobre que Paulina tinha sido morta pelo marido dois anos antes, precisamente na véspera da ida do narrador para Londres, no seguimento dum encontro entre os ex-noivos, que provocara a reacção violenta do marido ciumento.

O momento central do conto é o encontro do narrador com Paulina, ou melhor, com o seu fantasma:

La emoción no me impidió, sin embargo, descubrir que Montero había contaminado la conversación de Paulina. Por momentos, cuando ella hablaba, yo tenía la ingrata impresión de oír a mi rival (...).

Con un esfuerzo pude sobreponerme. Miré el rostro, la sonrisa, los ojos. Ahí estaba Paulina, intrínseca y perfecta. Ahí no me la habían cambiado.

Entonces, mientras la contemplaba en la mercurial penumbra del espejo, rodeada por el marco de guirnaldas, de coronas y de ángeles negros, me pareció distinta. Fue como si descubriera otra versión de Paulina; como si la viera de un modo nuevo. (Bioy Casares 1990: 88-89)

Esta passagem é curiosa, na medida em que esboça três aspectos de Paulina ou, se quisermos, três variantes da mesma personagem, que confundem o narrador: a fala, contaminada pela linguagem do rival; o rosto imutável de uma Paulina intrínseca e perfeita; Paulina emoldurada pelo espelho, distinta, ainda que nem o leitor, nem o narrador possam entender em quê e porquê. É esta última imagem que o narrador escolhe evocar mais tarde, numa tentativa de interpretação dos acontecimentos que o deixa cada vez mais inquieto, ao descobrir elementos estranhos, como a presença de uma pequena estátua com forma de cavaleiro que oferecera a Paulina dois anos antes, na noite em que esta conhecera Montero, mas que já não se encontrava nessa casa, pois ela a levara consigo. A estranheza causada pela presença desse objecto leva o narrador a examinar novamente essas memórias:



El espejo reapareció, rodeado de ángeles y de guirnaldas de madera, con Paulina en el centro y el caballito a la derecha. Yo no estaba seguro de que reflejara la habitación. Tal vez la reflejaba, pero de un modo vago y sumario. En cambio el caballito se encabritaba nítidamente en el estante de la biblioteca. La biblioteca abarcaba todo el fondo y en la oscuridad lateral rondaba un nuevo personaje, que no reconocí en el primer momento. Luego, con escaso interés, noté que ese personaje era yo. (*idem*: 91)

Só uma vez recebida a notícia da morte da amada, poderá o narrador resolver o enigma, chegando à conclusão de que o seu encontro com ela não tinha sido nada mais que a projecção das fantasias doentes do marido ciumento. Esta compreensão vem descartar outra explicação, a saber, que a Paulina morta teria voltado da tumba para perdoar o narrador e selar a reunião das suas almas, outrora unidas, conforme o narrador repete uma ou outra vez ao longo da narrativa, até chegar à conclusão de que tudo tinha sido uma atroz ilusão.

Nisto tudo, o que sobra de Paulina no texto? Na verdade, quase nada, uma vez que a desilusão final compromete todo o edifício construído pelo narrador, baseado no pressuposto da perfeita coincidência da sua alma com a de Paulina, que ele declara logo na abertura: “Veía (y aún hoy veo) la identificación con Paulina como la mejor posibilidad de mi ser” (*idem*: 79). O pressuposto dessa compreensão mútua é que ela seja muda: por isso, na rememoração que o narrador faz da aparição de Paulina, antes da terrível revelação, a escassez de diálogo entre os dois é interpretada positivamente: “Esa tarde era la culminación de nuestras vidas. Paulina lo había comprendido así. Yo mismo lo había comprendido. Por eso casi no hablamos. (Hablar, hacer preguntas hubiera sido, en cierto modo, diferenciarnos.)” (*idem*: 89-90). Com efeito, é a fala de Paulina que a afasta do narrador, não só nesse caso – devido à contaminação da linguagem de Montero –, como num episódio anterior, por ocasião da rotura entre os dois, em que, uma vez mais, o leitor assiste ao desfazer-se das ilusões do narrador:

Al verla, exclamé:  
— Estás cambiada.

— Sí — respondió —. ¡Cómo nos conocemos! No necesito hablar para que sepas lo que siento.

Nos miramos en los ojos, en un éxtasis de beatitud.

— Gracias — contesté.

Nada me conmovía tanto como la admisión, por parte de Paulina, de la entrañable conformidad de nuestras almas. (*idem*: 84)

Se a linguagem dá vida a uma outra Paulina, que não tem espaço no texto, por não corresponder à imagem angelical fixada pelo narrador, por outro lado, o próprio narrador é condenado a desmoronar junto com os seus sonhos de amor, posto que o seu projeto identitário dependia da identificação com alguém que já não existe. Parece, então, pertinente recuperar o *leitmotif* derridiano de “Diario para un cuento”, pois, cá como lá, o narrador pode muito bem concluir:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (Cortázar 1996: 62).

O *quase* do excerto derridiano é o que faz, aqui, toda a diferença, pois, se não há possibilidade de acesso ao belo puro, tal como a Anabel e a Paulina; se não é possível tirar Paulina daquela imagem muda em que as personagens masculinas a fixaram; se não é possível arrancar Anabel daquela imagem confusa e manchada que o narrador conserva dela, sempre resta um resíduo que dá origem ao discurso, à escrita, ao conto.

Ora, não é irrelevante que as narrativas se desenvolvam a partir da evocação de imagens das mulheres perdidas, num movimento que procura tornar essas imagens inteligíveis, isto é, narráveis. Para entender o que está em jogo nesse processo, é ainda a Derrida que podemos recorrer, nomeadamente às ideias que o filósofo expôs numa entrevista dedicada às artes visuais e publicada com o título “The spatial arts”. Essa entrevista é tão mais pertinente no contexto deste trabalho, porquanto nela são discutidas algumas questões tratadas por Derrida precisamente no livro *La vérité en peinture*. Com efeito, tomando como ponto de partida a ideia de um sentimento de presença específico do

objecto visual e de um silêncio que funcionaria como acto de resistência aos discursos autoritários (como o da filosofia), o entrevistador, Peter Brunette, pergunta se não haverá, no objecto visual, algum tipo de presença fenomenológica que as palavras não têm (Brunette 1994: 12). É neste ponto que Derrida fala no mutismo da obra de arte visual, afirmando que é precisamente esse mutismo que permite dizer algo sobre ela, descrevê-la, interpretá-la, em suma, construir um discurso a partir dela:

On the one hand, there is the idea of its absolute mutism, the idea that it is completely foreign or heterogeneous to words, and one can see in this a limit on the basis of which resistance is mounted against the authority of discourse, against discursive hegemony. (...)

But, on the other hand, and this is the other side of the same experience, we can always refer to the experience that we as speaking being – I don't say "subjects" – have of these silent works, for we can always receive them, read them, or interpret them as potential discourse. (Derrida *apud* Brunette 1994: 13)

Esta análise leva o filósofo a identificar no discurso acerca dos objetos visuais uma possibilidade de resistência ao logocentrismo, na medida em que esse discurso funciona como um movimento libertatório em relação ao silêncio – infinita e teologicamente autoritário – do objeto visual, que está “cheio de discursos potenciais” ou virtuais (*ibidem*). Esses discursos podem ser os da filosofia, mas também, acrescento, os que os narradores dos contos de que nos temos ocupado vão construindo para dar um sentido às experiências vividas, para que elas não fiquem esquecidas, como a imagem confusa e manchada de Anabel, que o narrador procura desesperadamente tornar mais nítida precisamente através do recurso ao acto narrativo. E é importante observar que a hipótese de narrativa formulada pelo narrador, ao ser a de um discurso não linear – no sentido de organizado segundo uma ordem cronológica e/ou de relações de causa e efeito – está muito próxima da proposta derridiana, pois há múltiplos discursos que podem surgir a partir de imagens não necessariamente vinculadas uma com a outra:

¿Estoy escribiendo el cuento o siguen los aprontes para probablemente nada?

Viejísima, nebulosa madeja con tantas puntas, puedo tirar de cualquiera sin saber lo que va a dar; la de esta mañana tenía un aire cronológico, la primera visita de Anabel. (...)

De la foto de Anabel tendría que haber hablado después de otras cosas que le dieran más sentido, aunque tal vez por algo asomó así (...). (Cortázar 1996: 50)

## Conclusões (desdobramentos)

A complexidade das relações entre palavra e imagem, entendidas a um tempo como complementares e estranhas uma à outra pode ser ilustrada ainda através de mais um conto de *Deshoras*, ao qual me referirei rapidamente antes de encaminhar-me para a conclusão. Trata-se de “Satarsa”, que ocupa o meio do livro, sendo o quarto dos oito contos que o compõem. A figura central é a da inversão produzida pelos palíndromos, que o protagonista elabora continuamente e que considera como espelhos que a um tempo mentem e dizem a verdade, “y eso lo lleva desde hace mucho a pensar como delante de un espejo” (*idem*: 17). A profissão do protagonista é apanhar ratos, razão pela qual o seu palíndromo preferido torna-se “atar a la rata”. Todavia, apercebe-se que é suficiente colocar a frase no plural para que tudo mude, “te nace una cosa nueva, ya no es el espejo o es un espejo diferente que te muestra algo que no conocías. (...) atar a las ratas te da Satarsa la rata” (*idem*: 19). A uma linguagem mimética e estéril, representada pelo espelho, que nos devolve sempre a mesma imagem, ainda que mentirosa, opõe-se a potência criativa duma linguagem que quebra o circuito fechado da palindromia, introduz uma rotura – de acordo com a estética da simetria imperfeita, que referi na “Introdução” – e leva, como na maioria dos contos desse livro, ao desfecho trágico.

Não se trata de opor a imagem à palavra atribuindo determinadas funções ou características a uma ou à outra. Como propõe Jean-Luc Nancy (2003), imagem e palavra contrapõem-se ao mesmo tempo que se complementam, constituindo uma o limite da outra: embora a primeira apresente essencialmente formas e a segunda significações, ambas precisam uma da outra para se mostrarem, num movimento de atracção e de tensão recíprocas. O sentido surge no intervalo ou, dito por outras palavras, na intersecção entre a palavra e a imagem, na oscilação que remete *ad infinitum* de uma para outra. A imagem –

seja ela real ou fantasmática, concreta ou metafórica – bordada no tecido da escrita instala-se na interioridade do texto, mostrando o que lhe é exterior, e é neste movimento, que poderíamos definir *parergonal*, que o sentido se vai construindo frágil e silenciosamente.

Nos contos em que me debrucei, as imagens de Anabel e de Paulina estabelecem uma relação com a palavra que não pode ser ignorada, porquanto marcam momentos decisivos para a compreensão dos mecanismos de representação à volta dos quais se organizam as narrativas. Essas imagens podem ser divididas em três categorias:

1. Imagens mentais, fruto da memória ou da fantasia das personagens, que defini mudas, embora em sentidos diferentes: no caso de Paulina, é uma mudez literal e necessária, pois as falas dela introduzem sempre um afastamento do narrador; no caso de Anabel, a mudez é a da imagem confusa e manchada, de algo que não tem significado;
2. Imagens concretas, como a fotografia de Anabel, que funciona também como imagem muda, pura presença que mobiliza a narração, que começa, de facto, a partir do achamento da mesma, apesar da reticência do narrador;
3. Imagens metafóricas, como a do espelho, que aparece nos três contos, com três funções diferentes: moldura de Paulina (que está, portanto, de costas para ele), reflectindo o narrador; espelho que reflecte a imagem do narrador na página em que procura Anabel; espelho entendido como palíndromo criador, potenciador de novidade num conto que resume a poética cortazariana, e, particularmente, a de *Deshoras*, em que a arte surge lá onde há uma interrupção da repetição, a produção de uma não coincidência, de um desencontro.

Estas três funções do espelho permitem pensar melhor o desdobramento da escrita em imagem e vice-versa. Não nos encontramos, evidentemente, perante o tópos clássico do artista que olha para a sua imagem reflectida no espelho, numa afirmação do gesto literário. No caso de “Diario para un cuento”, o espelho é assimilado à página em branco, em que o narrador procura em vão Anabel: “ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo

donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor” (Cortázar 1996: 53). Espelho enquanto página, aqui, espelho enquanto moldura em que o narrador se reflecte por acaso no conto de Bioy. Espelho enquanto reflexo deformante e transformante da linguagem no caso de “Satarsa”. Imagens que não são imagens, mas que constituem o outro da escrita, a um tempo dentro e fora dela.

Tal como o *parergon* derridiano, cuja lógica parece-me poder-se aplicar a estes contos, o espelho funciona, acima de tudo, como moldura que enquadra aquilo por que é enquadrada, isto é, a linguagem que constrói o texto. Por isso, em vez de mostrar as imagens femininas que os narradores tentam desesperadamente recompor, o que o espelho reflecte é justamente esse gesto de reconstrução de uma imagem pela linguagem, revelando a sua impossibilidade e tornando essa impossibilidade precisamente o âmago da narrativa

## Bibliografia

Bioy Casares, Adolfo (1990), “En memoria de Paulina”, in *La trama celeste*, Madrid, Castalia: 79-95 [1948].

Brunette, P. e Wills, D. (1994), “The spatial arts: an interview with Jacques Derrida”, in *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press: 9-32.

Cortázar, Julio (1996), *Deshoras*, Madrid, Alfaguara [1982].

Derrida, Jacques (1978), *La verité en peinture*, Paris, Flammarion.

Nancy, Jean-Luc (2003), *Au fond des images*, Paris, Galilée.

**Sonia Miceli** é Mestre em Estudos Comparatistas e Doutoranda no Programa em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa / CEC. Desenvolve a sua pesquisa de doutoramento em torno das relações entre literatura e antropologia na obra do escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho e na do brasileiro Bernardo Carvalho. Os seus interesses de investigação incluem a literatura brasileira contemporânea, os estudos interartes, o pensamento filosófico e artístico sobre a paisagem, e as relações entre literatura e antropologia. Entre as suas publicações mais recentes, destacam-se “As Superfícies Raras da Escrita de Ruy Duarte de Carvalho” in *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, v. 2, n. 1 (2014) e “Cinema e Paisagem em Ruy Duarte de Carvalho” in Alves, I., Negreiros, C. e Lemos, M. (orgs.), *Estudos de Paisagem: literatura, viagens e turismo cultural Brasil, França, Portugal*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

## NOTAS

<sup>1</sup> Além de assinar obras claramente afiliadas ao fantástico, como o seu romance mais conhecido, *La invención de Morel* (1940), Bioy organizou, junto com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, a célebre *Antología de la literatura fantástica*, publicada no mesmo ano.

<sup>2</sup> Veremos mais à frente como a figura do espelho e o movimento do reflexo são fulcrais nos contos examinados (cf. *infra*, “Conclusões (desdobramentos)”).

<sup>3</sup> Não deixa de ser curioso – e poderá assumir os contornos de uma declaração de poética – que o conto que encerra o livro (e, com ele, a atividade de Cortázar como contista, que terminou, de facto, com a publicação de *Deshoras*, poucos meses antes do seu falecimento) implique uma projecção para um futuro tão improvável quanto indefinido, que se torna estruturante no momento em que a narrativa passa a ganhar fôlego, justamente devido à sua condição de precariedade.

<sup>4</sup> É assim que Derrida descreve esse resíduo:

---

Et pourtant *il y en a*, du plaisir, il en reste encore ; *il y en a, es gibt, ça donne*, le plaisir est ce que *ça donne* ; pour personne mais il en reste et c'est le meilleur, le plus pur. Et c'est ce reste qui fait *parler*, puisque c'est, encore une fois, du *discours* sur le beau qu'il s'agit d'abord, de la discursivité *dans* la structure du beau et non seulement d'un discours qui surviendrait *au* beau (Derrida 1978: 57).

A reflexão sobre a possibilidade de produzir um discurso a partir de um resíduo de prazer, que incide na complexa relação entre palavra e imagem, será retomada aquando da discussão sobre o conto de Bioy Casares.

<sup>5</sup> “Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopere, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord” (Derrida 1978: 63).

<sup>6</sup> Como observa ainda Derrida, algo semelhante acontece em outro texto kantiano, *A Religião nos Limites da Simples Razão*: numa nota anexada à segunda parte do texto, Kant refere quatro elementos que considera *parerga* da religião nos limites da razão pura, a saber, os efeitos da graça, os milagres, os mistérios e os meios da graça. Esses elementos são *parerga* porque não podem ser enquadrados dentro dos limites da razão, mas, de alguma forma, tocam nela e a cercam. A função deles é satisfazerem a necessidade moral da razão, que “ne conteste ni la possibilité ni la réalité des objets de ces idées mais elle ne peut les admettre dans ses maximes pour penser et agir” (Derrida 1978: 65).