
Bestiário antirrealista

Noé Jitrik

Quando Cortázar publicou *Bestiário*, em 1951, ainda não desfrutava do prestígio argentino e latino-americano que chegaria a ter depois que apareceu *Rayuela* [*O jogo da Amarelinha*], em 1963. A repercussão extraordinária que teve este livro, um dos pilares do *boom* da literatura latino-americana, trouxe de volta à sua obra anterior não apenas um público cada vez mais vasto, mas também uma crítica que, a respeito de *Bestiário*, havia sido positiva, apesar de contida dentro dos limites do círculo literário do qual seu autor fazia parte. Nesse retorno, *Bestiário* consolidou, de forma ampliada, a importância que havia conquistado num determinado momento dentro de um âmbito reduzido, dominado pela revista *Sur*, especialmente entre os que haviam conhecido alguns desses contos, antecipados por esta mesma revista, além de seus perspicazes ensaios literários que foram publicados em outras revistas, sobretudo em *Realidad*, uma das mais importantes e de mais alto nível intelectual dos anos precedentes a *Bestiário*.

Em 1952, Cortázar deixou a Argentina para sempre, fisicamente, porém não em seu imaginário, ou em suas figuras mais íntimas e nem mesmo em seus problemas mais prementes; mudou-se para Paris, cidade que também o inquietaria, mais com seu mistério do que com seu encanto, e, salvo esporadicamente, nunca voltou à Argentina, que continuou sendo, no entanto, um lugar nostálgico, pensado e evocado incessantemente, transformando-se à medida que sua poética ia mudando, propondo novas experiências de escrita e ampliando seu universo, tanto intelectual como político.

Apesar de seu distanciamento, sua obra era publicada e lida cada vez mais no país, chegando ao ponto de que alguns anos depois ele foi considerado um dos mais relevantes escritores argentinos, assim como sua obra uma das mais significativas nos duzentos anos de literatura, juntando-se a Borges e Bioy Casares entre os contemporâneos, indispensável em qualquer cânone que se estabeleceu ou se pretenda estabelecer. Em grande medida, teve a mesma sorte no âmbito maior da literatura latino-americana assim como na Europa, onde foi traduzido e alguns de seus relatos foram adaptados para o cinema por grandes realizadores.

Sem discutir a solidez e significação de toda a sua obra, muitos julgam criticamente e tomam certa distância a respeito de seus romances (*Os prêmios, O jogo da Amarelinha, O livro de Manuel*), ao passo que enaltecem sem reticências seus contos e os textos que se apresentam mais livres, e, por isso mesmo, inclassificáveis (*Pameos y meopas, A volta ao dia em oitenta mundos, 62, Modelo para Armar, Último round, Os astronautas da Cosmopista*).

Os contos (“Bestiário”, “Final de jogo”, “As armas secretas”, “Todos os fogos o fogo”, “Queremos tanto a Glenda”, “Octaedro”) são considerados expressões perfeitas das condições que este tipo de texto deve atender, para não chamar de “gênero” o que se conhece como “contos”, e nesse sentido, Cortázar se coloca com facilidade numa linha que vai de Lugones a Borges, passando pela obra de outros mestres reconhecidos, como Payró e Quiroga. Os chamados romances, pelo contrário, embora sejam ricos em ideias e personagens – muitas reconhecidas e algumas inesquecíveis, como a sempre invocada “Maga” – não seriam completos, em seu próprio propósito e campo, como são os contos. O terceiro tipo de textos, por sua vez, por ser de uma estrutura mais solta, revelando uma argumentação muitas vezes paródica, é mais apreciado por suas ideias originais do que por responder a determinado código ou gênero.

Os contos que integram *Bestiário* foram lidos em seu momento, e ainda continuam sendo, como literatura fantástica, aproximados aos de Borges, Bianco ou Bioy Casares. Do ponto de vista das soluções narrativas, passando por seus temas, seria possível aceitar essa qualificação, apesar de não incluírem os tópicos característicos desse modo; não há fantasmas ou aparições, não há efeitos de terror, não há além-túmulos, nem seres estranhos vindos de outras partes ou saídos de sonhos tenebrosos. A estranheza que apresentam certas situações está relacionada apenas com o que se oculta nos fatos mais normais e até mesmo triviais, nas ameaças que podem vir dos “outros”, na degeneração das relações, nos segredos que se procuram guardar, mas que conseguem escapar de seus claustros e desconcertar os desprevenidos ou ingênuos.

Talvez seja possível ver nessa peculiaridade rastros do surrealismo, poética que preconiza a possibilidade de descobrir e ressaltar o sinistro em todas as coisas e situações; essa atribuição não seria arbitrária, já que Cortázar simpatizou com esse movimento e, em especial, com uma de suas vertentes, correspondente a uma tendência curiosa conhecida como “patafísica”, que alcançou certo prestígio na Argentina antes de sua partida, apesar de que, ao parecer, ele não chegou a ser um militante das ideias de Alfred Jarry, seu propiciador e teórico.

O fato de alguém se afogar ao vestir um pulôver, por exemplo, fala da dimensão descomunal dos objetos que se vingam daqueles que os usam, ou que os passageiros de um ônibus murmurem sobre um casal que recém se conheceu e a viagem pareça não ter fim, ou que uma dor de cabeça, uma enxa-

queca simples e comum, produza uma sensação de perda, assim como se abalam todas as convicções quando uma linda garota enfia baratas dentro dos bombons que oferece amorosamente, não reside na ordem de uma retórica do fantástico, mas sim em imprevisíveis surtos da realidade que o olho do escritor é capaz de captar e transcrever.

Esta é uma característica de todos os contos: de uma situação comum que, de repente, muda de rumo aparecem ameaças que o relato acolhe, sem perder sua moderação ou compostura, sem exclamações, assumindo as mudanças de temperatura e normalizando-as; é como se comer bombons recheados de insetos fosse algo normal e comum, ou escutar ruídos de pessoas que se movimentam e ocupam uma casa que não é sua fosse aceitável ou compreensível, ou a asfixia com um pulôver acontecesse por mera precipitação ou erro de cálculo, e que tudo isso, ao produzir um efeito não desejado, respondesse a uma “outra” lógica, revelando as limitações da lógica comum que, no final das contas, está apoiada em verossimilhanças.

De modo que não se trata apenas de pura surpresa, mas sim de ressaltar pelo menos duas ordens: por um lado, abala “o compreensível” e as próprias condições do conhecimento, uma vez que os dados são enganosos e as conclusões se dirigem a lugares impensáveis; por outro, postula uma teoria da inverossimilhança como mecanismo narrativo, afastando-se do realismo tradicional que se consolidou nas maneiras de narrar e de ler.

Um dos contos, “Casa tomada”, talvez o mais lido e conhecido, recebeu, mais do que os restantes, uma interpretação que parecia muito convincente e mesmo esperável na época em que surgiu; o autor, inequivocamente instalado em um notório antiperonismo, como pessoa, não como “autor”, já que não havia escrito nada sobre esse assunto que fizesse correr rios de tinta até o presente e desde que despontou na sociedade na história argentinas, apenas conseguiu, segundo essa interpretação, fazer referência, de forma metafórica, ao ânimo daqueles que viam na irrupção das massas uma invasão bárbara, Sarmiento redivivo, uma desconhecida e perversa força que expulsaria os legítimos donos de seus lugares próprios e sagrados por essa mesma razão, ou seja, por serem os legítimos donos. Porém, sem negar que tal estado de ânimo existia, o que provavelmente era compartilhado por Cortázar, essa leitura se torna insuficiente para compreender uma narrativa cujo alcance é outro, mais ampla do que uma mera metáfora, política por sinal; me atrevo a dizer que com o simples fato de se deixar levar pela respiração ansiosa de uma prosa, na qual palpita uma ameaça, já se está pronto para entrar em outra dimensão, na qual existe uma ponte estendida sobre um fluxo verbal calmo, controlado por uma sintaxe luminosamente harmoniosa, sem ruídos, sem estridências, sem nada, apenas essa respiração, para explicar.

No entanto, trata-se da arte do conto e de um contista que escreve; é possível afirmar que a instância deste tipo de estrutura é essencialmente vertiginosa e perturbadora, em função da necessária proliferação temática que a justifica, por oposição ao romance, que supõe o desenvolvimento de um tema único; isso também é feito por cada um dos contos, ou seja, o tema único proposto por eles se encerra e o novo conto procura outro, e assim por diante, pois não seria artístico se um tema fosse reiterado e todos os contos de um contista continuassem desenvolvendo o mesmo. Pode-se dizer que os contistas vivem assediados pela diversidade, que descansa sobre uma disposição particular, uma espécie de “disparo” da escrita, uma resposta rápida na qual o contista se lança.

O bom contista é, portanto, o escritor que responde a requerimentos temáticos plurais, dando curso a suas sugestões e resolvendo-as com precisão e identidade, sendo impelido também pela eficácia, isto é, pela obtenção de um efeito que pode ser igualmente muito variado, desde a satisfação por um final feliz até um espasmo emocional, passando pela surpresa que neutraliza expectativas e várias outras possibilidades. Podemos encontrar essas possibilidades nos contos de Cortázar e, particularmente, em *Bestiário*; apesar de cada unidade ser muito diferente, todas elas possuem uma definição própria. Certamente há algo comum a todas, não apenas traços de estilo iniludíveis e inevitáveis, mas também um fundo, um núcleo que motiva e sustenta uma busca imaginária de algo remoto e perdido.

Entre o diferente e o comum, além da respiração comum, há algumas imagens que iluminam as narrações nas quais se encontram: se em “Casa tomada” a casa é um recinto de perda (de espaço) e limitação (da propriedade) do qual se é expulso, em “Cefaleia” a cabeça é uma casa que, ao mesmo tempo, por ser um recinto de dor, é também um inimigo (interno). Assim, é o inimigo quem expulsa, o que determina que o que se conta de modo diverso é a expulsão de um interior de dupla natureza e, por outra, que a expulsão é o motor de todos os contos: alguém vomita coelhinhos, os ocupantes do ônibus expulsam o casal, a namorada dos bombons expulsa os pretendentes – uma Penélope que não espera Ulisses –, os misteriosos ocupantes da casa expulsam os irmãos.

É possível dizer que a expulsão é de alguma coisa que os protagonistas, ou seja, por extensão e representação os humanos – já que um personagem, que certamente não é uma pessoa real, protagonista ou não, é uma entidade verbal de índole antropomórfica – carregam dentro, como uma ignorada carga, como uma tensão que o relato consegue entregar, seja na forma de um desdobramento, como em “Distante”, seja uma presença exterior, como em “Ônibus” ou como em “Casa tomada”, seja um ataque do interior, como a dor de cabeça de “Cefaleia”. Esse interior emerge do mesmo modo que Mr. Hyde vive dentro de Dr. Jeckill, esperando pacientemente o momento de sair e quando por fim sai, já não há nada a fazer, não há redenção, é uma espécie de triunfo daquilo que está reprimido, aparentemente, nestes relatos, nas pessoas, mas poética-

mente – me refiro ao conceito surrealista –, nas coisas e especialmente nas palavras. Resíduo psicanalítico? Perfume de esquizofrenia? Pode ser, mas por pura estrutura, não por indicação, a Psicanálise recém começava a florescer na Argentina e ainda não era conhecida a fundo, como passou a ser dez anos depois.

Um risco que se apresenta ao tratar de entrar em um texto, neste caso em um conjunto, não para “interpretá-lo”, tentação que ronda todo leitor atraído pelo encanto de um texto, mas para entendê-lo e, a partir daí, apreciá-lo, isso que chamam de “o prazer do texto”, que seria o produto de uma leitura mais plena e completa; esse risco é a possibilidade de que, ao determinar mecanismos ou procedimentos, se explicaria não apenas o que esse texto ou conjunto “afirma”, mas também uma maneira ou peculiaridade de sua conformação e ainda, e por fim, um valor, como culminância de todo o movimento; correlativamente, e neste ponto, se disso se trata, é possível chegar a sustentar que tal valor explica a posição desse texto, ou esse conjunto, nesse conjunto maior chamado literatura. O risco continua e aumenta: daí viriam as comparações, as posições, os alinhamentos e, como conclusão, o cânon entendido como ponto de chegada, a indiscutida consagração que, como consequência, interromperia uma lógica e natural atitude crítica que é o que, definitivamente, permitiria completar e aperfeiçoar o ato de leitura, prestando a devida homenagem a um escritor que não apenas urde histórias na solidão e o faz bem, mas que, por extensão, enriquece a quem se aproxima de seus textos.

Cortázar prossegue, depois de *Bestiário*, escrevendo contos; as linhas gerais de seu imaginário continuam sendo as mesmas ou semelhantes. No entanto, é evidente que novas percepções e inquietudes guiam sua escrita. Talvez sua notoriedade, porque a obteve, descansa mais que em *Bestiário*, apesar de sua riqueza, em novas peças cujas imagens impressionaram muito e são objeto de citações frequentes; nesse sentido “O perseguidor”, transformação narrativa da glória e penúria de Charlie Parker, e “Reunião”, homenagem e recuperação da humanidade revolucionária de Ernesto Che Guevara, entre outros textos, traçam novas linhas significativas que indicam até que ponto o universo poético e intelectual de Cortázar era amplo e definido.

Em suma, dito ao culminar esta aproximação, sua incessante produção, a firmeza do seu traço e suas constantes buscas de novas possibilidades de escrita, suas mudanças de registro e a ousadia para deixar de lado formas adquiridas e eficazes, falam de uma grande maturidade que lhe é inerente, porém que, ao irradiar sobre toda a literatura argentina, também a qualifica. Daí o adjetivo “cortazariano”, que ao ser aplicado a outros escritores e escritas implica num arraigo e numa ressonância: é uma poética e um modelo que se imprimiram em um imaginário de produção fecunda.

(Tradução de Patrícia Oliveira Alves e Romulo Monte Alto)