

## A ENCENAÇÃO DA INSUFICIÊNCIA NARRATIVA EM “DIÁRIO DE UM CONTO”, DE JULIO CORTÁZAR

Fernanda Andrade do Nascimento Alves<sup>1</sup>

### RESUMO

Em “Diário para um conto”, publicado por Julio Cortázar em 1982, a dúvida é incorporada à construção da narrativa. A própria realização do texto é tema do relato. Qual é a melhor forma de contar? É possível contar? O texto se cita, tenta explicar-se e parece haver uma resistência à continuidade da narração, em um esforço de compreensão, de reflexão crítica a respeito das formas de narrar. O tema é a criação de uma história, a dificuldade do contar, o desnudamento do procedimento de construção narrativa, já que se questiona como e por que narrar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Julio Cortázar, conto, ensaio, metacficção.

### ABSTRACT

In “Diário para um conto”, published by Julio Cortázar in 1982 doubts are incorporated to the construction of the narrative. The process of creation of the text itself is the subject of the short story. What is the best way of narrating? Is it possible to narrate? The text quotes itself, tries to explain itself and seems to resist to the continuity of the narration, since it tries to unveil the ways of narrating and to think of it in a critical way. The theme is the creation of a story, the difficulty of telling it, the exposure of the narrative process since it questions how and why to narrate.

**KEYWORDS:** Julio Cortázar, short story, essay, metafiction.

Em “Diário para um conto”, publicado em 1982, dois anos antes de sua morte, Julio Cortázar retoma temas e procedimentos que lhe são caros — a tematização do ato de narrar, a metacficção, o questionamento metalinguístico —, mostrando que os desafios da escrita e a consciência da incapacidade de representar a realidade estiveram presentes ao longo de todo o seu projeto literário e mantiveram-se até suas últimas publicações, o que confirma o vigor de sua narrativa e a tentativa permanente de desautomatização da linguagem.

Tais procedimentos já haviam sido adotados antes. Em “As babas do diabo”, por exemplo, texto de 1959, a linguagem é desafiada e o procedimento narrativo é desnudado: um narrador morto tenta contar sua história — a visão de um estranho casal em Paris, a tomada de uma fotografia, suas sucessivas ampliações e, por fim, a animação das fotografias e dos personagens nela registrados —, mas a interrompe sempre porque duvida da própria capacidade narrativa. Em “Continuidade dos parques”, de 1956, o personagem lê um romance e torna-se vítima da história que está lendo. “Diário para um conto” retoma essa temática, mas também apresenta novos aspectos a ser analisados. Além da narrativa dentro da narrativa — como ocorre em “Continuidade dos parques” — e das hesitações do narrador — também verificada em “As babas do diabo” —, podemos notar a incursão do autor pelo terreno autobiográfico.

Em outro estudo (ALVES, 2009), atribuímos tal incursão, em certa medida, a uma característica marcante da obra cortazariana: a circulação entre diferentes gêneros (conto, ensaio, poesia, romance) e a mistura que se opera, muitas vezes, entre esses registros. Desse modo, as reflexões sobre o conto e sobre o romance, que compõem sua obra crítica, acompanham a trajetória ficcional do autor e

---

<sup>1</sup> Mestre e doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp. E-mail: fernanan01@yahoo.com.br.

constituem um trânsito entre crítica e ficção que acaba por deixar marcas na escrita dos diferentes gêneros: os contos apresentam teor metalinguístico e discutem seu próprio estatuto narrativo, ao passo que os ensaios recorrem ao ficcional, ao figurativo e ao anedótico como estratégia argumentativa. Não aprofundaremos tal análise neste artigo, mas é preciso considerar a imbricação dos registros crítico e ficcional, uma vez que dela nascem textos híbridos que compõem o que Cortázar chama de livros-almanaque — como *A volta ao dia em oitenta mundos*, de 1967, e *Último round*, de 1969, — isto é, livros cujos textos circulam entre o ensaístico, o lírico, o ficcional e, por vezes, o autobiográfico.

Nossa leitura parte, portanto, desse pressuposto e recorre a contos, ensaios, entrevistas e textos de cunho autobiográfico, a fim de analisar como Cortázar explora os procedimentos narrativos, propondo a desintegração do relato tradicional e a constituição de outro modo de narrar. Sua proposta funda-se na “encenação” da insuficiência narrativa e acaba por revelar uma nova “escritura”, constituída pelo impasse da dúvida, pelo desnudamento dos próprios artifícios e por uma exposição de traços autobiográficos, os quais acabam por gerar um novo código de leitura.

### ***Insuficiência e dúvida no discurso narrativo***

Em “As babas do diabo”, estabelece-se a duplicidade no próprio eixo do relato. Tudo é dúbio, em especial o personagem: franco-chileno; tradutor e fotógrafo; fotógrafo e narrador; testemunha e participante. Não se sabe qual foco narrativo deve ser escolhido, e a dúvida é o elemento que acompanha o prosseguimento do relato:

Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher loura eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos. Que diabo<sup>2</sup> (CORTÁZAR, 2003e, p. 214).

Diante da insuficiência do discurso narrativo, da indecisão de que pessoa do discurso ou de que tempo verbal usar, pensa-se no foco de uma câmera, como se ela pudesse autenticar os fatos, dando a exata medida de sua existência, confirmando sua realidade, certificando sua presença:

Postos a contar, se fosse possível ir beber uma bock por aí e a máquina continuasse sozinha (porque escrevo à máquina), seria a perfeição. E não é uma maneira de dizer. A perfeição, sim, porque o vazio que aqui é preciso contar é também uma máquina (de outra espécie, uma Contax 1.1.2) e talvez uma máquina saiba mais de outra máquina que eu, tu, ela — a mulher loura — e as nuvens (CORTÁZAR, 2003e, p. 214).

Algumas propostas de narração aparecem: a destruição sintática, o narrador-máquina, mas o narrador escolhido é o ‘eu’ de um narrador morto, vítima da história que conta, que divide a narrativa com um narrador em terceira pessoa. Estabelece-se a ambiguidade, pois o narrador pode ser Michel, mas também a máquina fotográfica. Temos o uso de duas vozes que se conjugam para fazer o que nenhuma poderia ter feito separadamente: contar a história. Tal construção admite que um ponto de

---

<sup>2</sup> Todos os textos citados do autor são resultado de traduções nossas.

vista único não é suficiente para mostrar a multiplicidade de matizes que pode ter um fato, sugerindo já a concordância com a temática cortazariana: a realidade não é unívoca.

O conto sugere também que a narrativa objetiva seria um mito, já que, embora o narrador não interfira nos fatos, há sempre uma mediação pela linguagem elaborada por um autor implícito. Os cinco primeiros parágrafos são narrados em primeira pessoa, surgem transgressões sintáticas, e as formas gramaticais corroboram a visão de uma narrativa marcada pela insatisfação com o modo de enunciação.

Michel chega a pensar que o melhor seria que outra máquina contasse — embora a objetividade almejada seja impossível, pois há sempre a presença do operador/narrador e de suas impressões subjetivas —, mas contar ainda é o mais viável: “um de todos nós tem de escrever, se é que tudo isso vai ser contado” (CORTÁZAR, 2003e, p. 214). O movimento do começar é reticente: quem conta é um narrador morto que espera se comprometer menos por isso, que afirma não se distrair. A ironia se instala desde essa escolha, já que o primeiro a se distrair é esse narrador, que pausa a narrativa com o passar das nuvens: “Melhor que seja eu que já estou morto, que estou menos comprometido que o resto; eu que não vejo mais que as nuvens e posso pensar sem me distrair (ali passa outra, com uma borda cinza)” (CORTÁZAR, 2003e, p. 214). A partir do sexto parágrafo, aparece um narrador em terceira pessoa, que assume um discurso pretensamente mais realista — profundamente irônico por seu suposto tom objetivo e neutro — descrevendo o personagem principal:

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas, saiu do número 11 da rua Monsieur-le-Prince no domingo, 7 de novembro do ano presente (agora passam duas menores, com bordas prateadas) (CORTÁZAR, 2003e, p. 215).

O conto demonstra o esforço posto no modo de narração, a dificuldade de transmitir a experiência por meio de uma forma de representação própria da obra ficcional. Os limites fixados por um narrador que se pretende objetivo vão sendo aos poucos transcendidos pelo próprio texto, em um movimento autocrítico. Desse modo, existe uma tensão estrutural: entre contar a história e o medo de não ser fiel a ela.

A linguagem utilizada é ambígua, reticente, mostra o caráter impreciso da realidade. Por isso, usar “agora mesmo” ou descrever um dos personagens não é tarefa fácil: “Agora mesmo (que palavra, *agora*, que estúpida mentira) podia queimar-me sentado no parapeito...” (CORTÁZAR, 2003e, p. 216). A linguagem titubeante nos indica a percepção fragmentada do personagem e também a desconfiança em relação ao sentido que as palavras podem dar ao que está sendo percebido, o que se nota por meio da presença recorrente dos parênteses: “Depois segui pelo Quai de Bourbon até chegar à ponta da ilha, onde a íntima pracinha (íntima por ser pequena e não por recatada, pois dá o peito todo ao rio e ao céu)” (CORTÁZAR, 2003e, p. 216). Esse recurso revela a criticidade do relato, já que há uma interrupção, um distanciamento do narrador para refletir sobre a própria construção do texto e sobre a linguagem empregada.

### ***Passeios autobiográficos***

Em “Diário para um conto” (1982), a dúvida ocorre em relação à própria necessidade de contar:

assim, às vezes, quando cai a noite e coloco uma folha em branco na máquina e acendo um Gitane e me chamo de estúpido, (para que um conto, afinal, por que não abrir um livro de outro contista, ou escutar um dos meus discos?) (CORTÁZAR, 2003d, p. 488).

A impossibilidade de distanciar-se de Anabel (cuja história se pretende contar, como veremos mais adiante), isto é, de torná-la personagem de um relato mediado por um narrador, leva ao desejo de um conto em terceira pessoa, com a aparente imparcialidade de um foco onisciente, como o faria Bioy Casares:

[...] gostaria tanto de poder escrever sobre Anabel como ele o teria feito se a houvesse conhecido e se houvesse escrito um conto sobre ela. Nesse caso Bioy teria falado de Anabel de uma maneira que eu serei incapaz de fazer, mostrando-a de perto e com profundidade e ao mesmo tempo mantendo essa distância, esse desapego que ele decide estabelecer (não posso pensar que não seja uma decisão) entre alguns de seus personagens e o narrador (CORTÁZAR, 2003d, p. 489).

A saída é narrar um conto em preparação, seu passo a passo. O título já demonstra um jogo com as categorias narrativas. Temos um diário, o que nos leva a pensar em autobiografia, em testemunho do real, em não ficcional. De fato, as referências dadas pelo autor do diário podem pintar o retrato do escritor Cortázar, crítico quanto aos próprios escritos, na década de 1940: gerente da Câmara Argentina do Livro, seus rápidos encontros com Bioy Casares, a juventude em Buenos Aires, as leituras realizadas, sua relação com Anabel.

No entanto, o título tem também uma armadilha, porque se trata do relato para a escrita de um conto: o relato ficcional do escritor a respeito do seu desejo de escrever e de como se sente escrevendo, o que aproxima esse conto dos textos ensaísticos, cuja primeira pessoa se apresenta para, por exemplo, abordar o que considera um bom conto e as formas de escrevê-lo — como ocorre em “Alguns aspectos do conto”, texto que compõe a obra crítica do escritor.

O diário é o passo a passo do processo de escritura; é um relato em andamento, é um *work in progress*. Não é um conto acabado, mas um texto que busca construir-se. No entanto, o texto está incluído em um volume de contos, e o lemos como conto. O texto é, portanto, misto de ensaio por causa das indagações do narrador; diário, pelo tom autobiográfico; e conto, pelo viés literário, pelas ilações, pelos pensamentos que vão além do autobiográfico, pelo tratamento estético: construção de um narrador que, embora não seja distante, em terceira pessoa, é uma construção ficcional.

Se em “Diário para um conto” há indícios autobiográficos, em textos que compõem seus livros-almanaque Cortázar assume a coincidência entre o papel de escritor e de narrador. Em “Um em tantos dias de Saïgnon”, de *Último round*, tomamos contato com um diário, o relato de um dia vivido pelo escritor em Saïgnon, em sua casa de campo. Aqui os traços biográficos são mais explícitos: um carteiro que pronuncia o sobrenome com um sotaque francês, as cartas recebidas do amigo Octavio Paz, da crítica Graciela de Sola (autora de um livro a respeito de sua obra: *Julio Cortázar e o homem novo*), o encontro com Paul Blackburn, para a tradução das histórias de cronópios, e com Julio Silva, ilustrador de *A volta ao dia em oitenta mundos* e *Último round*.

Em “Verão nas colinas”, de *A volta ao dia em oitenta mundos*, começa-se com a descrição da paisagem associada a uma obra de René Magritte. As nuvens que o autor vê em Provence assemelham-se

às nuvens de “La Bataille de l’Argonne”, do surrealista Magritte, como se a vida imitasse a arte. O que vem depois revela traços que podem identificar o dado biográfico: a esposa lhe pergunta se está escrevendo um livro de memórias e, ironicamente, se “já havia começado a arteriosclerose”. Para responder a ela, o autor/narrador diz que Felisberto Hernández, em *Terras de memória*, já descrevera muito bem que seus pensamentos variavam entre o infinito e o espirro. Depois de uma descrição do pássaro que mantinha em uma gaiola, o autor volta ao comentário da esposa e questiona por que não poderia escrever um livro de memórias. Atribui tal receio ao fato de ser sul-americano, uma vez que haveria uma hipocrisia e uma falta de naturalidade e humor entre os escritores do continente, além de um medo de parecerem pedantes ou vaidosos, o que não ocorreria, por exemplo, com os escritores franceses: “Se Robert Graves ou Simone de Beauvoir falam de si mesmos, há grande respeito e acatamento; se Carlos Fuentes ou eu publicássemos nossas memórias, nos diriam imediatamente que nos consideramos importantes” (CORTÁZAR, 1968, p. 13). Assim, os escritores sul-americanos apenas apareceriam enquanto escritores a partir de seus romances, no terreno da ficção:

Nós, tímidos produtos da autocensura e da sorridente vigilância de amigos e críticos, nos limitamos a escrever memórias vicárias, mostrando-nos à maneira de Frégoli a partir de nossos romances. E se qualquer romancista faz sempre um pouco disso, porque faz parte da própria natureza das coisas, nós permanecemos dentro, constituímos domicílio legal em nossos romances, e quando saímos à rua somos senhores chatos, preferentemente vestidos de azul-escuro. Vejamos: por que eu não escreveria minhas memórias agora que começa meu crepúsculo [...] que sou culpado de um monte de livros que dão algum direito à primeira pessoa do singular? (CORTÁZAR, 1968, p. 13).

Acorde à ideia apresentada nesse texto, podemos constatar uma incursão cada vez maior de Cortázar pelo terreno autobiográfico. E se o autor não entra em questões de foro íntimo, desenha o perfil sua própria formação, seus gostos literários, seus procedimentos, suas indagações.

### ***Bastidores da ficção***

Para analisar “Diário para um conto”, o crítico Matías Barchino pensa nos mecanismos de recepção, ou seja, na leitura de textos que circulam entre o ficcional e o autobiográfico. Neles, um dos mecanismos fundamentais é a metaficção, ou seja, a voz do escritor que pode ser escutada em seu próprio texto. O crítico reconhece esse traço autobiográfico indicado por nós nos últimos textos de Cortázar. A presença de uma primeira pessoa constante poderia provocar a confusão entre escritor e narrador, já que haveria muitos elementos autobiográficos: suas preferências musicais ou literárias são também as de seus personagens; os medos e as neuroses narrados em seus ensaios são também os dos protagonistas de muitos relatos; a ambientação de seus contos reproduz os lugares onde o autor viveu. No entanto, isso não é suficiente para afirmar que um texto é autobiográfico, pois são necessários outros mecanismos, como os que aparecem em “Diário para um conto”, que tem traços autobiográficos, mas está incluído em um volume de ficção. Esse fato não seria mero recurso retórico utilizado por Cortázar, mas resultado do conto como produto de uma luta contra a linguagem e da intervenção metaliterária do autor.

“Diário para um conto” seria o paradigma do que Barchino conceitua como autoficção, isto é, uma mestiçagem textual, o relato que se apresenta “tácita ou declaradamente como ficção e ao mesmo tempo tem uma aparência autobiográfica, ratificada pela identidade nominal do autor, narrador e personagem” (BARCHINO, 1998, p. 215). O termo foi cunhado pelo crítico e romancista francês Serge Doubrovsky, com base nos estudos de Philippe Lejeune a respeito do pacto autobiográfico, o pacto de leitura estabelecido entre o leitor e aquele que escreve sua vida a fim de que o primeiro interprete o que lê como dados reais, em oposição ao pacto ficcional.

A autoficção jogaria entre os dois pactos, não se afastando definitivamente de nenhum deles; ela proporia um “antipacto” ou um “pacto ambíguo”, já que o leitor ficaria em dúvida sobre como interpretar adequadamente o texto: acreditando na veracidade dos fatos ou lendo-o como ficção. Desse modo, a autoficção promoveria uma problematização dos conceitos de ficção e de referencialidade, já que a “intenção final é fazer o leitor participar do fundo problemático do processo de criação da ficção, e, de alguma forma, aproximar-nos do lugar de onde surgem os contos de Cortázar” (BARCHINO, 1998, p. 227).

O processo de identificação autobiográfica se dá por meio do gênero escolhido: o diário, que utiliza a primeira pessoa do singular (“eu que falo em meu nome”) e oferece dados que podem ser considerados reais. Cortázar está escrevendo sobre si mesmo, como sugeria seu comentário a respeito da escrita de suas memórias em “Verão nas colinas”, mas continua questionando os limites da literatura.

Sendo autobiográfico, o texto não poderia manter a distância à maneira de um conto de Bioy Casares. Da mesma maneira que nos contos fantásticos se elide o *como* e se tem uma normalização do insólito, aqui não se tem uma narrativa *sobre* a insuficiência da escritura, mas a encenação de uma narrativa insuficiente. A forma está ajustada ao tema: de que outra maneira falar da produção de um conto senão mostrá-lo acontecendo? Como a narração em terceira pessoa e o distanciamento em relação ao personagem não são possíveis, o conto é feito aos saltos, obedecendo ao fluxo das recordações a respeito de Anabel, intercaladas às observações a respeito do próprio contar.

Considerando esses aspectos, “Diário para um conto” pode ser lido como a tese/demonstração da poética cortazariana, assim como as “Morellianas”, que estão intercaladas no romance *O jogo da amarelinha* e constituem uma narrativa dentro da narrativa — trata-se das notas literárias de um escritor, Morelli, lido pelos próprios personagens do romance. A narração ocorre, dessa forma, de dentro para fora, sem que um narrador onisciente trace seus limites. O fundamental é a relação entre a história que se conta e o modo de contá-la. O objetivo é recontar uma história, mas qual será o conflito, a célula dramática? Não poder reconstituir o passado? O envolvimento do narrador com Anabel? O fato de Anabel ser uma prostituta? A história da morte por envenenamento? O conto fragmenta-se, assim como a memória de quem narra, daí a encenação da dificuldade de escrever o conto, de achar o fio da meada que conduziria os fatos sob tensão ou intensidade para a criação de um efeito único. O protagonista é, então, a própria escritura.

Ao tentar contar a história de Anabel, o narrador acaba contando a si mesmo: a vida de um tradutor na Buenos Aires de 1940. A ficção é a possibilidade de dar forma a esse passado, de compreendê-lo por meio da narrativa, ainda que esta, por tentar apreender a vida, seja truncada. Em “Diário para um conto”, também há indagações do narrador, titubeios, idas e voltas em relação à história

que se deseja contar. Esse tipo de esforço domina todo o relato: “como um desejo de renunciar a toda escritura enquanto escrevo (entre tantas outras coisas porque não sou Bioy e não conseguirei nunca falar de Anabel como creio que deveria fazê-lo)” (CORTÁZAR, 2003d, p. 491).

O uso intenso do metadiscorso serve ao desvendamento dos bastidores da ficção. Promove-se a discussão do próprio método ficcional. É nesse procedimento que Arrigucci (1973) identifica um movimento escorpiônico da narrativa cortazariana, que se volta sobre si mesma e radicaliza o trabalho com a linguagem beirando a autodestruição. A narrativa cortazariana contém, segundo Arrigucci, um problema de poética, sendo, então, literatura sobre literatura, linguagem sobre linguagem, que descortina um projeto ficcional, e a discussão de sua possibilidade. A linguagem literária é posta em foco, em sua possibilidade de certificar a existência do real.

Em “Diário para um conto”, o narrador afirma não conseguir escrever um conto, por isso dá início a um diário em que relata a dificuldade de escrita. Diante de sua impossibilidade de contar a história de Anabel, mulher que conheceu nos anos 1940 em Buenos Aires, o narrador diz desejar ser Bioy Casares. Considera que lhe será impossível fazê-lo, já que não consegue distanciar-se o suficiente dos personagens, como se a presença da Anabel real impedisse o exercício da ficção. Tal observação torna-se mais relevante se observamos uma característica marcante — comentada pelo próprio escritor — do foco narrativo dos contos cortazarianos, pois neles o narrador tende sempre a assumir a perspectiva da personagem:

Ainda que pareça paradoxal, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez a melhor solução do problema, porque *narração* e *ação* são aí uma única e a mesma coisa. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação [...]. Talvez por isso, em meus relatos de terceira pessoa, eu tenha procurado quase sempre não sair da narração *strictu sensu*, sem essas tomadas de distância que equivalem a um juízo sobre o que está ocorrendo. Parece-me uma vaidade querer intervir em um conto com algo que vai além do conto em si (CORTÁZAR, 2005a, p. 45).

Embora muitos de seus contos sejam narrados em terceira pessoa, temos a impressão de uma narração mais próxima, como se fosse em primeira. Isso ocorre porque predominam as cenas diretas, o monólogo interior, o estilo indireto livre, como se o narrador aderisse ao personagem. O próprio Cortázar discute o uso da perspectiva interna na narrativa:

Há muitos anos, em Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprovou amistosamente um excesso no uso da primeira pessoa [...]. Chegamos à hipótese de que talvez a terceira atuasse como uma primeira pessoa disfarçada, e que por isso a memória tendia a homogeneizar monotonamente a série de relatos do livro (CORTÁZAR, 2005a, p. 43-4).

Todos esses fatores contribuem para uma visão ambígua, dado que é interna e limitada, e fazem com que o texto seja escritura, como proposto por Barthes, uma linguagem “autorreferencial e autossuficiente [...] enviesada que, pretextando falar do mundo, remete para si mesma como autorreferente e como forma particular de refratar o mundo”. Uma escritura que “libera a significação, mas não fixa sentidos”, na qual o “sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado

num lugar seguro de enunciação, mas produz-se, no próprio texto, em instâncias sempre provisórias” (BARTHES, apud PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54).

O narrador não é mais aquele onisciente dos romances realistas, mas sim um narrador que vive com o personagem toda a ambiguidade do mundo e que ocupa uma instância provisória e móvel, que tem o mesmo grau de visão do personagem, e por isso não nos dá informações a priori; temos de esperar, como ele, o descortino (ou não, porque muitas vezes o final é ambíguo) dos fatos. Narrativa e narrador voltam-se para si mesmos. O conto não é mais referencial, duvida dessa capacidade de representação e configura-se como escritura por meio da encenação de sua insuficiência. Ao tentar referir-se ao outro, ao tomar Anabel como objeto de seu relato, o narrador se volta para si mesmo e reflete-se na escritura. Cortázar põe em jogo uma dupla encenação: a da insuficiência do narrado e a encenação de si mesmo como personagem. As instâncias são sempre provisórias, daí o deslocamento por posições enunciativas: ora de contos, ora de ensaios, ora de autoficções.

Talvez pela preponderância da primeira pessoa a que se refere Cortázar, a discussão seja em “Diário para um conto” a necessidade de um distanciamento, alcançado, segundo o narrador, nos contos de Bioy Casares. É sabido que Cortázar também admirava o humor de Bioy e talvez fosse a essa característica que o narrador do conto referia-se: uma dose de humor para contar como um tradutor envolve-se com uma prostituta para quem redige cartas. Humor que tem sua aparição marcada com a ampliação da rede de referências e citações.

Ao tratar de suas “notas evasivas”, o protagonista cita um trecho de “Annabel Lee”, poema de Edgar Allan Poe — cujo eu lírico invoca Annabel Lee, seu amor de infância — a que certamente Bioy Casares recorreria, na opinião do narrador:

*It was many and many years ago,  
In a kingdom by the sea,  
That a maiden there lived whom you may know  
By the name of Annabel Lee.*<sup>3</sup>

Contudo, a incapacidade de tornar, de fato, Anabel um personagem impediria o distanciamento proposto no poema, e a realidade entraria de golpe. Por isso, o narrador teme não ser fiel à realidade: “Como falar de Anabel sem imitá-la, isto é, sem falsificá-la? Sei que é inútil, que se entrar nisso terei de submeter-me à sua lei, e que me faltam esse jogo de pernas e a noção de distância de Bioy para manter-me longe e marcar pontos sem dar demais a cara” (CORTÁZAR, 2003d, p. 489). A realidade é tomada pelo humor, que, de certa forma, constitui uma paródia do texto de Poe, cujos referenciais não se ajustam ao caráter prosaico da Anabel argentina, que não vivia num reino, muito menos era virgem:

[...] começemos porque era uma república e não um reino nesse tempo, mas além disso Anabel escrevia seu nome com um só ene, sem contar que *many and many years ago* havia deixado de ser uma *maiden*, não por culpa de Edgar Allan Poe mas de um viajante de comércio de Trenque Lauquen que a deflorou aos treze anos. Sem falar que além disso seu sobrenome era Flores e não Lee, e que teria dito desvirginar em

<sup>3</sup> Há muitos, muitos anos, existia/ Num reino à beira-mar/ Uma virgem, que bem se poderia/ Annabel Lee se chamar. (tradução nossa)

vez da outra palavra da qual certamente não tinha ideia (CORTÁZAR, 2003d, p. 489).

### *Dificuldades da escritura*

Cortázar também descreve a escritura como um processo contraditório. A reflexão sobre esse caráter da narrativa perpassa tanto os textos ensaísticos, quanto os contos com as hesitações do narrador. No fragmento abaixo, de “Do conto breve e seus arredores”, temos um exemplo da mesma temática trabalhada em “Diário para um conto”:

Há a massa que é o conto (mas que conto? Não sei e sei ao mesmo tempo, tudo já foi visto por algo em mim que não é minha consciência, mas que vale mais que ela nessa hora fora do tempo e da razão), há a angústia e a ansiedade e a maravilha, porque também as sensações e os sentimentos se contradizem nesses momentos, escrever um conto assim é simultaneamente terrível e maravilhoso, há um desespero exaltado, uma exaltação desesperada (CORTÁZAR, 2005a, p. 49-50).

O mesmo procedimento das frases entre parênteses, o mesmo recurso no ensaio e no conto. Em “Diário para um conto”, aparece entre parênteses o discurso de um narrador que questiona seu próprio ofício, que transita por um terreno repleto de incertezas, daí as suas próprias indagações quanto à tarefa a que se propõe: “(para que um conto, afinal, por que não abrir um livro de outro contista, ou escutar um dos meus discos)”.

O conto é a encenação de uma tentativa de escritura. Ao que escreve no conto, o narrador dá o nome de notas e as qualifica de evasivas, no entanto é narrativa e é conto – temos a criação de um narrador, de uma voz ficcional, e um tratamento literário ao tema. A dúvida é posta à mostra, o narrador confessa as voltas que está dando ao citar Poe, Bioy, ao não escrever, de fato, a história de Anabel:

Por isso brinco estupidamente com a ideia de escrever tudo o que não é de fato o conto (de escrever tudo o que não seria Anabel, claro), e por isso o luxo de Poe e as voltas, como agora a vontade de traduzir esse fragmento de Jacques Derrida que encontrei ontem à noite em *La vérité en peinture* e que não tem nada a ver com tudo isso, mas que pode ser aplicado da mesma forma em uma inexplicável relação analógica, como essas pedras semipreciosas cujas facetas revelam paisagens identificáveis, castelos ou cidades ou montanhas reconhecíveis (CORTÁZAR, 2003d, p. 490).

Para reforçar essa impossibilidade, cita o fragmento que traduzira de um texto de Derrida. O narrador é tradutor – assim como o personagem Roberto-Michel, de “As babas do diabo” –, na época do primeiro encontro com Anabel traduzia uma patente industrial: vocabulário técnico que recobre uma realidade que lhe é alheia, que não lhe é passível de entendimento ou compreensão. Narrador que traduz as cartas de marinheiros estrangeiros recebidas pela prostituta Anabel. As ideias de Derrida são tomadas para explicar a sua impossibilidade de contar da maneira como deseja, com a distância do universo dos personagens, já que a existência de Anabel incita uma escritura que lhe parece impossível. As indagações do narrador fazem uma releitura da própria afirmação e questionam a similaridade do que Derrida conceitualiza com a situação em relação a Anabel. Dito de outra forma: o narrador propõe que haveria

uma analogia entre a noção de beleza proposta pelo escritor francês e o sentimento por Anabel, pois nos dois casos haveria:

[...] uma recusa a todo acesso, a toda ponte, e se quem fala no fragmento de Derrida não ingressa jamais na beleza enquanto tal, eu que falo em meu nome (erro que Bioy nunca teria cometido) sei pensamente que jamais tive e jamais terei acesso a Anabel como Anabel, e que escrever agora um conto sobre ela, um conto de alguma maneira *dela*, é impossível (CORTÁZAR, 2003d, p. 491).

A citação do trecho contribui para o caráter crítico, uma vez que o intertexto no conto que narra a impossibilidade do conto é interpretado e analisado pelo narrador, que o utiliza para entender sua situação. A citação, típica do ensaio como argumento de autoridade, é utilizada no conto para a reflexão sobre uma situação pessoal, para algo de foro íntimo, é apropriada e relida pelo narrador. A expressão do poema de Poe, citada no início do conto com grande dose de humor, é retomada e ressignificada (agora ela se ajusta à sua realidade) para tratar do fantasma do passado, não só o representado pela figura de Anabel, mas também o da terra natal:

[...] porque hoje, depois de tantos anos, não me resta nem Anabel, nem a existência de Anabel, nem minha existência com relação à sua, nem o puro objeto de Anabel, nem meu puro sujeito de então frente à Anabel no quarto da rua Reconquista, nem nenhum interesse de nenhuma natureza por nada, uma vez que tudo isso foi se consumando *many and many years ago*, em um país que é hoje meu fantasma e eu o seu [...] (CORTÁZAR, 2003d, p. 491).

O jogo intertextual, a rede de citações configurada no conto, é uma das características da contaminação dos registros a que nos referimos anteriormente. Por isso, a alusão a Poe, a Bioy, a Derrida e as indagações do narrador entre parênteses constituem o território crítico dentro do texto ficcional.

Poderíamos pensar também na ampliação dessa rede com mais um diálogo intertextual, não explícito no conto, mas passível de ter acontecido. Em “Prólogo de um livro que nunca pude começar”, texto do escritor uruguaio Felisberto Hernández, o narrador propõe-se a dizer o que sabe que não é capaz de dizer, assim como faz o narrador de “Diário para um conto”, que poderíamos considerar herdeiro da literatura de Hernández. O narrador trata da dificuldade e da dor de tentar dizer algo a respeito de María Isabel. Chamam a atenção não apenas a semelhança do tratamento dado ao tema, mas também a coincidência entre os nomes das mulheres evocadas pelos narradores, sobre as quais eles querem escrever – María Isabel, personagem do texto de Hernández, e Anabel, personagem do conto de Cortázar.

Segundo Gustavo Lespada, há na obra do escritor uruguaio uma pulsão pelo inconcluso, pelo não dito, pelo vazio e pelo silêncio: “busca do silêncio como *o que se sabe que não se pode dizer*, mas também inscrição produtiva em ou *desde* esse silêncio”, uma “estética do inacabado” (LESPADA, 2002, p. 159). Há uma atração pela ausência, pela falta, mas, ainda assim, há narrativa, como em Cortázar. Em ambos os escritores, o ato de narrar é colocado em cena: o personagem é narrador de uma história. Em Cortázar, o narrador escreve um diário sobre um conto e “narra desembaraçadamente o penoso de uma narração” (LESPADA, 2002, p. 162), pois, assim como para Felisberto Hernández, o que interessa é a margem, o limite, uma narrativa intersticial.

Sobre “Ninguém acendia as lâmpadas”, de Hernández, Lespada (2002, p. 162) comenta: “é como se obedecendo a uma *estética do preliminar* fosse um texto escrito para defraudar expectativas, construído *contra* a necessidade de um *final*, um relato que permanece suspenso, sem acabar”. Em “Diário para um conto”, a atividade narrativa também é protagonista, e alguns elementos são colocados em segundo plano. A tentativa de assassinato de uma das prostitutas, por exemplo, que, por si só, poderia ser motivo para a escrita do conto, é diluída ao longo das cartas que o tradutor é contratado para redigir. O universo do conto é todo texto, a escritura aprofunda-se em três camadas: o narrador escreve um diário sobre a impossibilidade de escrever um conto em que relata as cartas que escreveu e conta as traições, juízos errados de um jovem intelectual e pequeno-burguês diante do *ethos* do mundo das prostitutas e dos homens do porto, isto é, que narra contatos e confrontos de/entre dois mundos.

O narrador de “Prólogo de um livro que nunca pude começar”, assim como o de “Diário para um conto”, trata dos sentimentos contraditórios que envolvem a escritura: “sei desde já que tudo isso será como dar-me duas injeções de dores diferentes: a dor de não ter podido contar tudo o que me propus e a dor de ter podido dizer algo do que me propus” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 15). Também elogia aquele que se propõe a narrar; embora saiba que essa é uma tentativa frustrada em sua totalidade, elogia a nobreza dos que sabem de sua impotência, mas, ainda assim, contam: “mas aquele que se propõe a dizer o que sabe que não poderá dizer é nobre, e aquele que se propõe a dizer como é Maria Isabel, até dar a medida da inteligência, sabe que não poderá dizer mais que um pouco de como ela é” (HERNÁNDEZ, 1983, p. 15).

A ambiguidade de sentimentos diante da tarefa de contar também está presente no conto de Cortázar, em que o prazer do vazio, da renúncia à escritura, é concomitante com o desejo de continuar contando:

[...] eu enfrento um nada que é este conto não escrito, um vazio de conto, um engano de conto, e de uma maneira que me seria impossível compreender sinto que isso é Anabel, quero dizer que há Anabel ainda que não haja conto. E o prazer reside nisso, ainda que não seja um prazer e se pareça a algo como uma sede de sal, como um desejo de renunciar a toda escritura enquanto escrevo (CORTÁZAR, 2003d, p. 490-491).

Uma fotografia encontrada em um livro de Onetti desperta as memórias do passado. A referência a esse escritor também não pode ser deixada de lado, uma vez que Cortázar considerava-o um dos maiores escritores hispano-americanos; ademais, no mundo ficcional de Onetti, as personagens sórdidas de modo geral, e as mulheres em particular — às vezes, inclusive, prostitutas — ocupam um lugar central. Ao tratar da fotografia, o narrador de “Diário para um conto” relembra o primeiro encontro com Anabel. No trecho seguinte do diário, questiona se o que contou já era o conto em si ou apenas um preparativo: “Estou escrevendo o conto ou continuam os preparativos para provavelmente nada?”. Trata-se de um texto sobre o processo de contar, sobre um narrador que tateia a realidade e tenta reconstituir o passado, mas sabe da dificuldade da tarefa de contar: “Que mal estou explicando tudo isto, eu também me canso de escrever, soltar palavras como cachorros buscando a Anabel, acreditando por um momento que elas vão me trazê-la tal como era, tal como éramos *many and many years ago*” (CORTÁZAR, 2003d, p. 493).

O conto é a tentativa de resgatar Anabel do passado e de, no presente, entender melhor os fatos ocorridos anteriormente. Como realização final de conto tradicional (com início, meio e fim), essa é uma tentativa frustrada, mas não o é como um resgate das impressões do narrador. Afinal, conseguimos refazer parte do que ele deseja contar-nos, ainda que a memória tenha suas armadilhas: “(Não me lembro, como poderia *lembrar-me* desse diálogo. Mas foi assim, eu o escrevo escutando-o, o ou invento copiando-o, ou o copio inventando-o. Perguntar-se se não será isso a literatura” (CORTÁZAR, 2003d, p. 500).

“Diário para um conto” é a encenação da tentativa de escrita de um conto, mas é também a reflexão sobre a memória, sobre a impossibilidade de representação de um passado por meio de palavras. O conto seria, portanto, uma reflexão sobre a condição desse narrador que, ao investigar o passado, investiga a si mesmo, mostrando que a ficção acaba recaindo no âmbito autobiográfico.

Em “Deshoras”, que pertence ao mesmo volume de “Diário para um conto”, o narrador também tenta dar conta do passado por meio da escrita de um relato. Suas lembranças se dão em torno de Sara, irmã mais velha de um amigo e por quem o narrador se apaixonou na adolescência. O encontro só ocorre anos depois, mas por meio da literatura, de palavras que preenchem o que não pôde acontecer de fato. Aqui, o conto reordena os fatos e dá ao narrador a possibilidade de realização do desejo:

As palavras haviam voltado a encher-se de vida, e ainda que mentissem, ainda que nada fosse certo, havia continuado a escrevê-las porque nomeavam Sara [...] tão bonito seguir adiante ainda que fosse absurdo, escrever que havia cruzado a rua com as palavras que me levariam a encontrar Sara e deixar-me conhecer, a única maneira de reunir-me por fim com ela e dizer-lhe a verdade [...] ir com ela em direção a uma noite em que as palavras iriam completando os lençóis (CORTÁZAR, 2003c, p. 480).

Em “Aí mas onde, como”, do livro *Octaedro*, há novamente a dimensão autobiográfica. Há traços que nos fazem reconhecer o narrador como Cortázar: conferência em Genebra, notícia do Chile, uma máquina de escrever — elementos que podemos relacionar à vida do autor, ainda que possam ser “simulados”, ficcionalizados. Trata-se da tentativa de escrever e de contar um sonho com um amigo morto há trinta e um anos em Buenos Aires. O sonho se repete, o amigo está vivo e vai morrer: “Que lhe importa que eu me lembre apenas desse momento em que seu irmão Cláudio veio buscar-me e dizer-me que Paco estava muito doente, e que as cenas seguintes, já desfeitas, mas ainda rigorosas e coerentes no esquecimento [...] se diluam como todos os sonhos” (CORTÁZAR, 2003a, p. 83).

Nesse conto também temos o questionamento da escrita e da recepção que o texto terá. O próprio narrador diz não inventar o que está contando: “E você que me lê acreditará que invento; pouco importa, faz muito tempo que as pessoas colocam na conta da imaginação o que realmente eu vivi, ou vice-versa” (CORTÁZAR, 2003a, p. 86-7). Cortázar acentua a “veracidade” do narrado em uma de suas entrevistas: “Digo muito claramente que a história de Paco não é, para mim, um conto. É claro que o leitor tem o direito e até a obrigação de considerá-lo uma ficção. Mas não há ali absolutamente nada de ficção. E eu procuro dizer isso desesperadamente (CORTÁZAR apud GONZÁLEZ BERMEJO, 2002, p. 117). A escrita obedece à pulsão de contar verificada em outros textos e também funciona como uma forma de compreender a natureza dos sonhos tão terríveis, de dar-lhes significado:

Não poderei fazer que você viva isto, ainda assim escrevo, para você que me lê porque é uma maneira de romper o cerco, de pedir-lhe que busque em você mesmo se não tem também [...] um desses mortos que você amou e que estão nesse lugar que já me exaspera nomear com palavras de papel (CORTÁZAR, 2003a, p. 87).

O texto é uma tentativa de dar ordem aos sentimentos em relação ao amigo, organizar esses sonhos que repetem sempre a mesma cena: os momentos que antecedem a morte de Paco. É uma reflexão pessoal, mas que faz parte de um volume de contos, o que nos deixa na *ambiguidade* entre o conto e a autobiografia, na autoficção de que fala Barchino, uma vez que também pode haver ficção quando se narram conteúdos egoicos, quando o escritor fala de si, ou seja, quando o escritor ficcionaliza a própria experiência.

A escrita é também um desejo de compartilhar com o leitor essa experiência, de fazê-lo partícipe da angústia causada por um sonho que se repete uma e outra vez. Também o leitor poderá ter vivido algo similar, também ele deverá ter mortos que o acompanham. A escrita é tentativa de dar ordem a esses sonhos e de promover, por meio da ficção, outro final: que Claudio não precisasse avisar da morte de Paco. Assim como em “Deshoras” o narrador consegue finalmente encontrar-se com um amor de infância por meio do relato ficcional que escreve, em “Aí mas onde, como”, o narrador tenta desvencilhar-se do sonho, buscando por meio das palavras uma continuação diferente da história.

Ainda que pareça difícil escolher entre as possibilidades da forma narrativa e de dar formato à história vivida, em todos os relatos mencionados, contar aparece como uma necessidade, uma pulsão, e a metáfora evocada em “As babas do diabo” e em “Diário para um conto”, respectivamente, é a das *cosquillas en el estómago* (cócegas no estômago):

De repente me pergunto por que tenho que contar isso, mas se começássemos a perguntar por que fazemos o que fazemos [...] ou por que quando alguém nos conta um bom conto, em seguida começa como uma cócega no estômago e não ficamos tranquilos até entrar na sala ao lado e contar por sua vez o conto; então ficamos bem, contentes e podemos voltar ao trabalho. [...] Sempre contá-lo, sempre livrar-se dessa cócega incômoda no estômago (CORTÁZAR, 2003e, p. 214-5, grifo nosso).

Às vezes, quando vai me ganhando como uma coceguinha de conto [...] que se aproxima pouco a pouco [...] às vezes, quando já não posso fazer outra coisa a não ser começar um conto como gostaria de começar este, justamente nesse momento gostaria de ser Adolfo Bioy Casares (CORTÁZAR, 2003d, p. 488, grifo nosso).

Há uma desconfiança em relação a todo tipo de pronunciamento, uma atitude de rebelião contra a ingenuidade de crer que a verdade está nas palavras, sem prevenir-se contra a grande armadilha do que Lisa Block de Behar (1984) denomina menção-mentira. No entanto, tão forte quanto o receio do dizer inútil é o de renunciar a falar. De acordo com essa perspectiva, o narrador discute a insuficiência da linguagem, mas continua narrando, pois sucumbe às *cosquillas en el estómago* e acaba por escrever.

Contudo, essa escrita revela as dúvidas que envolvem o ato de contar e encena sua própria insuficiência. O texto assume um tom hesitante, de exame e revisão do que é contado; há um desdobramento: uma palavra criativa, a que tenta contar a história, e uma palavra crítica, que reflete sobre esse contar. Cortázar parece “ensaiar”, experimentar ideias que também estão presentes em seus

textos críticos. Seus personagens parecem vivenciar uma angústia que o próprio autor confessa sentir quando tem de escrever um conto.

Confrontar a entonação dessa metáfora (*contar es quitarse las cosquillas en el estómago*) nos ensaios e nos contos pode revelar traços biográficos reconhecíveis nestes últimos. Assim, em “Do conto breve e seus arredores”, texto que compõe o livro-almanaque *Último round* (1969), Cortázar retoma uma temática já ficcionalizada em “As babas do diabo” (1959), que voltaria a ser encenada em “Diário para um conto” (1982), e refere-se ao seu processo de escrita de maneira muito similar à elaborada para os personagens. O texto ensaístico assume características narrativas, uma vez que relata a própria experiência, uma história de escritura:

Talvez seja exagerado afirmar que todo conto breve plenamente formulado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e o traslado a um meio exterior ao terreno neurótico; de todas as formas, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor quisesse desprender-se o quanto antes e da maneira mais absoluta de sua criatura, exorcizando-a da única maneira que lhe era possível: escrevendo-a (CORTÁZAR, 2005a, p. 46, grifo nosso).

Embora recorra a um distanciamento (a referência ao “autor” e não o uso da primeira pessoa), o relato da experiência da escritura (a pulsão de contar e a necessidade de escrever, de liberar-se) pode ser lido como um relato autobiográfico que descreve a visão de mundo do escritor e os motivos que o levam à criação literária. Mas, como podemos ver no fragmento seguinte, esse relato também contém em si o anedótico, a figuração ficcional que poderia levar a um conto: a imagem de um personagem, um escritor que tenta escrever, que tenta liberar-se de sua criatura, como pode sugerir a interpretação de “Carta a uma senhorita em Paris”, outro conto de Cortázar, cujo personagem, um tradutor, vomita coelhos.

As condições que levam um contista a escrever — descritas no texto que compõe o livro-almanaque — poderiam ser as mesmas que levam Michel a contar sua história em “As babas do diabo” — uma visão de um casal aparentemente comum, mas que, fotografado, revela um mistério — ou que incitam o narrador de “Diário para um conto” a tentar escrever um conto sobre Anabel. Dessa forma, o fragmento a seguir parece fixar um quadro narrativo, a cena de um possível conto cujo personagem fosse um escritor, mas também funciona como descrição de próprio ofício de Cortázar:

vejo um homem relativamente feliz e cotidiano, envolvido nos detalhes cotidianos e dentistas de todo habitante de uma grande cidade, que lê o jornal e se apaixona e vai ao teatro e que, subitamente, instantaneamente, em uma viagem no metrô, em um café, em um sonho, no escritório enquanto revisa uma tradução suspeita acerca do analfabetismo na Tanzânia, deixa de ser ele mesmo e sua circunstância e sem *razão* alguma, sem pré-aviso, sem a aura dos epiléticos, sem a críspação que precede as grandes enxaquecas, sem nada que lhe dê tempo de apertar os dentes e respirar fundo, *é um conto*, uma massa amorfa sem palavras nem rosto nem princípio nem fim, mas já um conto, algo que somente pode ser um conto e além disso em seguida, imediatamente (CORTÁZAR, 2005a, p. 47-8).

Quanto à temática, há uma diferença substancial entre “Do conto breve e seus arredores” e os contos “As babas do diabo” e “Diário para um conto”. No primeiro, Cortázar aborda a pulsão de contar, o tema significativo que atrai o escritor e a necessidade de escrever sobre ele, saindo da massa amorfa e

chegando ao conto de fato. Já nos contos, o tema a ser contado faz parte da experiência pessoal do narrador, não há essa facilidade em relação ao que deve ser transposto em palavras: trata-se de apreender o passado e, por isso, a tarefa é mais difícil, e o relato interrompe-se.

Parece haver uma oposição entre a maneira como o escritor opera nesses textos. No ensaio, o autor descreve uma força superior que leva o escritor a redigir uma narrativa:

Escrever um conto assim não me dá nenhum trabalho, absolutamente nenhum; tudo ocorreu antes e esse antes, que aconteceu em um plano no qual “a sinfonia se agita em profundidade”, para citar Rimbaud, é o que provocou a obsessão, o coágulo abominável que era necessário arrancar a tiros de palavras. E por isso, porque tudo está decidido em uma região que durante o dia me é alheia, nem sequer o remate do conto apresenta problemas, sei que posso escrever sem deter-me, vendo os episódios se apresentarem e se sucederem, e que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial quanto o ponto de partida (CORTÁZAR, 2005a, p. 50).

No entanto, em “As babas do diabo” e em “Diário para um conto”, são tematizadas a dificuldade de transpor em palavras uma história e a luta contra a própria linguagem. A entonação dos contos e a encenação da insuficiência narrativa parecem corresponder-se com a maneira como a linguagem e a metalinguagem são trabalhadas nos romances cortazarianos e em textos que compõem seus livros-almanaque. Esse questionamento faz parte do projeto literário de Cortázar – a ideia de destruição evocada pela “teoria do túnel”, expressa em um de seus textos ensaísticos e retomada em diversos momentos, como é o caso da seguinte entrevista:

Há um paradoxo terrível em que o escritor, homem de palavras, lute contra a palavra. Há algo de suicídio. No entanto, eu não me alço contra a linguagem em sua totalidade ou sua essência. Eu em rebelo contra um certo uso, uma determinada linguagem que me parece falsa, bastardeada, aplicada a fins pouco nobres. Desde logo, essa luta deve ser realizada por meio da própria palavra (CORTÁZAR apud HARSS, 1968, p. 286).

O que está em jogo tanto em “As babas do diabo” quanto em “Diário para um conto” é a tentativa de “traduzir uma realidade”, daí a menção ao ofício de seus personagens ser tão importante. No primeiro conto, o tradutor não consegue dar conta do fato real que testemunha. No segundo, o também tradutor, agora das cartas da prostituta com quem se envolve, não consegue plasmar a história que viveu no passado. Em ambos, ambiciona-se (mas poderíamos pensar também que é uma ambição encenada, um fingimento, um truque do autor) a objetividade: em “As babas do diabo”, por meio da câmera fotográfica, em “Diário para um conto”, por meio da alusão aos contos de Bioy Casares. No entanto, a objetividade se frustra: o foco narrativo objetivo da câmera tem que dividir espaço com um narrador em primeira pessoa; o diário traz as experiências pessoais e acaba tendo a mesma subjetividade que um conto em primeira pessoa.

## Referências bibliográficas

- ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. *As entonações de algumas metáforas cortazarianas: em torno da fotografia e do ato de narrar*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009.
- ARRIGUCCI, JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates)
- BARCHINO, Matías. Mecanismo de autoficción en los últimos relatos de Julio Cortázar. In: Legaz, María Elena (coord.). *Un tal Julio* (Cortázar, otras lecturas). Córdoba: Alción, 1998.
- BEHAR, Lisa Block de. *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. Ahí pero dónde, cómo. *Cuentos completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003a.
- \_\_\_\_\_. Algunos aspectos del cuento. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- \_\_\_\_\_. Carta a una señorita en París. *Cuentos completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003b.
- \_\_\_\_\_. Del cuento breve y sus alrededores. *Último round*. 2. ed. Barcelona: Destino, 2005a.
- \_\_\_\_\_. Deshoras. *Cuentos completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003c.
- \_\_\_\_\_. Diario para un cuento. *Cuentos completos 2*. 1. ed. 7. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003d.
- \_\_\_\_\_. Las babas del diablo. *Cuentos completos 1*. 1. ed. 11. reimp. Buenos Aires: Alfaguara, 2003e.
- \_\_\_\_\_. Uno de tantos días de Saignon. *Último round*. 2. ed. Barcelona: Destino, 2005b.
- \_\_\_\_\_. Verano en las colinas. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- HARSS, Luis. Julio Cortázar o la cachetada metafísica. In: *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. Prólogo de un libro que nunca pude empezar. In: *Obras completas*. 5. ed. México: Siglo XXI, 1983, v. 1.
- LESPADA, Gustavo. Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar. In: *Esa promiscua escritura: estudios sobre literatura hispanoamericana*. Córdoba (Argentina): Alción, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Artigo recebido em: 31/01/2010

Artigo aprovado em: 20/02/2010

**Referência eletrônica:** ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. A encenação da insuficiência narrativa em “Diário de um conto”, de Julio Cortázar, *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 1-16, 2010. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/01CC\\_N4\\_FAlves.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/01CC_N4_FAlves.pdf)>