

O Miniconto de Cortazar: Subvertendo a Mímese para Criar Simulacro

Tatiana da Silva Capaverde
 UFRR

Resumo:

O trabalho se propõe a mostrar que o miniconto “Continuidad de los parques” (1956), de Julio Cortázar, pertencente à literatura fantástica, apresenta um novo conceito de representação que se afasta da mímese clássica, aproximando-se do simulacro midiático. O campo teórico visitado é o conceito de representação e seu percurso desde as escrituras aristotélicas, passando pelo verosimilhanca, até o conceito de simulacro. Os aspectos de análise que exemplificam a tese defendida são o tempo e o tema da obra. Considerando o contexto de inserção da obra, o tempo circular evidenciado e a temática da metaficcionalidade abordada, pode-se dizer que o miniconto de Julio Cortázar é uma obra que tem como base um novo conceito de representação que não pretende representar uma realidade dada, mas (re)criá-la, dialogando esteticamente com os meios midiáticos, hidridismo esse característico nas obras modernas.

Palavras Chaves: Miniconto; Metaficcionalidade; Circularidade.

Julio Cortázar’s short story: revolution the mimesis to create the simulacrum

Abstract:

The present essay intends to show that Julio Cortázar’s short story “Continuidad de los parques” (1956), viewed as an example of the Latin-American fantastic literature, presents a new concept that diverges from the classical mimesis, getting closer to the mediatic simulacrum. The theoretical background applied is the concept of representation and its trajectory since the Aristotelian writings, going through the concept of verisimilitude, and reaching the concept of the simulacrum. The analytical aspects that exemplify the thesis are the time and the theme of the text. Considering the context of inscription of the text, the circular time and the meta-fictional thematic, it is possible to say that Cortázar’s short story is a work based on a new concept of representation that do not intend to represent a given reality, but to (re)create it, aesthetically dialoguing with the mediatic languages, being this hybridism a feature of modern fictional texts.

Key words: Short story; Meta-fictionalism; Circularity.

1 O Miniconto entre a Mímese e o Simulacro

A rebelião que ocorreu nas artes, no que diz respeito ao tratamento dado à linguagem, decorreu da tomada de consciência de que a palavra não poderia atingir as pretensões almejadas pelo cientificismo. Os novos procedimentos, que iniciaram no Romantismo e culminaram no Surrealismo, não só desmascararam essa visão aparente da realidade, como também transformaram o relativismo no próprio princípio da construção artística. A arte deixa de trabalhar com a representação como mímese da realidade e passa a entendê-la como simulacro.

O fenômeno literário passa, assim, a ter sua própria significação, introduzindo elementos fantásticos. Seu sentido é inseparável da capacidade de representação, mas deve ser mais do que um documento de uma época e/ou local de produção. Ele é um discurso particular, a manifestação da concretização de uma estrutura abstrata.

Tendo como pano de fundo este contexto, muitos artistas transformaram estas questões em temas de suas obras. No miniconto de Julio Cortázar “Continuidad de los parques”¹, através da temática e de sua organização temporal, é possível observar o processo de mudança de conceitos e paradigmas, pois é uma obra que apresenta uma nova forma de contar histórias, histórias estas não mais presas a referenciais fixos, reais, mas a elementos simbólicos e abstratos.

O miniconto fantástico subverte o conceito de representação cunhado na Antigüidade. Considerando-se que o debate sobre o papel que a realidade assume na literatura e nas artes em geral remete ao conceito clássico de mímese, parte-se de Platão e Aristóteles para introduzir a discussão sobre a representação.

Platão foi o primeiro a tentar tratar do tema. Na *República* Platão aborda a literatura entre outras manifestações artísticas, entendendo que a poesia é uma forma imitativa de representar o mundo, e, portanto, afastada da verdade divina. Para ele, o valor estaria nas coisas verdadeiras, puras e originais. Neste sentido, as artes em geral são vistas

¹ Conto da obra *Final del Juego*, de 1956.

como cópias sem valor. Aristóteles também entendia a arte como imitação da realidade, porém não atribuiu a esse fato um valor tão pejorativo. Para ele, a obra possuía valor estético, e o significado de imitação passa a ser o de “possíveis interpretações do real”. A *Poética* é o primeiro tratado sistemático sobre o discurso literário. A imitação, como atividade essencialmente humana, marcou as manifestações artísticas e foi definida por Aristóteles como sendo “modos de representação”.

Ubiratan Paiva de Oliveira (1996), em sua tese de doutorado, afirma que a mímese aristotélica não se refere a uma cópia da realidade, mas a uma representação criada a partir de critérios próprios e que intenta produzir determinados efeitos, baseada nos critérios da verossimilhança e da necessidade, os quais fornecem à obra condições de criar sua própria verdade. Lígia Militz da Costa acrescenta ainda que, “para Aristóteles arte se afasta da ontologia e se transforma em fábulas. ‘Mímese’ e ‘mimesthoi’ deixam de significar ‘imitação’ para significar ‘tornar visível’, ‘mostrar’ não mais a verdade, o ser originário em seu caráter empenhativo, mas o possível, as possibilidades humanas” (COSTA, 1986, p.78). Trata-se, portanto, de uma organização de elementos reconhecíveis na realidade chamada de “verossimilhança”. Mesmo sob forte influência dos filósofos gregos da Antigüidade e da corrente positivista que domina os séculos XVIII e XIX, a arte mostra que a linguagem humana é insuficiente para poder expressar a realidade.

A verossimilhança apresenta essa dupla possibilidade de manter uma referência ao mundo real e, ao mesmo tempo, transformar, criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Desta forma, a obra de arte pode criar sua própria realidade, que poderá ou não conter elementos verdadeiros, tornando possível a utilização do elemento fantástico na construção das referências espaciais e temporais do texto. A presença e o equilíbrio destes elementos – racionais e irracionais – produzirá efeitos surpreendentes junto ao receptor, além de um deslocamento de percepção da temática abordada, tornando o texto provocativo e inquietante. Assim, verossimilhança corresponde não à verdade, porém ao plausível, de acordo com a organização interna da obra, podendo, dessa forma, tudo tornar possível dentro de uma lógica própria. A arte utiliza a linguagem para representar a chamada realidade, mas a linguagem é uma convenção de signos e códigos que possuem em sua própria natureza a limitação inerente a um sistema arbitrário. Portanto, “não só a obra de arte não tem por objetivo reproduzir a realidade dos fatos como, mesmo

que o tivesse, estaria impossibilitada de fazê-lo, tendo em vista limitações inerentes a nossa condição humana, cuja própria linguagem revela-se insuficiente para expressar a realidade.” (OLIVEIRA, 1996, p. 45)

Todos esses movimentos e correntes teóricas libertaram cada vez mais a arte da relação explícita com o mundo visível. Se o importante era representar os estados de alma ou uma visão crítica da realidade, nada indicava que a melhor maneira de fazê-lo fosse através de imagens que copiassem essa realidade que se queria representar. Todo esse novo contexto levou à irreversível separação entre arte e aparência visível das coisas, levando à libertação do processo criativo e à conquista de seus próprios e exclusivos objetivos. Na literatura isso se expressa através da busca de novas linguagens que permita a livre expressão e dê conta das diferentes formas de ver o mundo, provocando intenso experimentalismo, incorporação do cotidiano e da arte popular nas temáticas trabalhadas e valorização em termos artísticos do subconsciente e do inconsciente. Esse movimento e o processo de transformação da arte, entretanto, não significaram o seu afastamento da realidade, pois as relações entre arte e os homens são de profundo conhecimento e identidade, sendo percebida agora de forma mais imbricada que antes.

Como conseqüência desse movimento, há a utilização do conceito de simulacro para designar a nova relação entre a realidade e a ficção. O simulacro é o conceito que se superpõe àquele que Platão cunhou. Neste caso, como pondera Ubiratan Paiva de Oliveira:

a imagem prescinde de referencialidade, pois é criada a partir de modelos de simulação, que instituem a realidade por si mesmos. Elimina-se, assim, a diferença entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o falso, de modo que a representação passa a viver sob o domínio do código, que pode ser infinitamente reproduzido(...) (OLIVEIRA, 2003, p. 28)

Como um jogo, a obra se transforma em paródia dos valores de referência, de estrutura e de sentido, desarticulando a continuidade entre o pensamento e o mundo. Desta forma, seguindo o raciocínio de Oliveira (2003), o simulacro ao contrário de mascarar a essência das coisas, ele desvela a fantasmagoria que sustenta a verdade, mostrando que a máscara é a condição de existência de todas as coisas e que a realidade é vivida como ficção.

2 “Continuidad de los parques” de Cortázar

Julio Cortázar é um autor nascido na Bélgica, filho de pais argentinos, radicado em Paris a maior parte de sua vida. Iniciou sua carreira literária, em 1938, com o livro de poemas *Presencia*. Em 1946, teve seu primeiro conto publicado na revista *Los Anales de Buenos Aires*, chamado de “Casa tomada” e, em seguida, publica seu primeiro livro de contos: *Bestiario* (1952). O livro considerado sua obra prima é publicado em 1963: *Rayuela*, o qual provocou um grande furor no meio crítico, abalando convicções e antigos conceitos.

Uma constante em suas obras é a luta contra o pragmatismo na arte, contra o excesso de convencionalismo, contra a solenidade inútil. Cortázar possui como projeto perseguir, de forma labiríntica, novas formas e temas. Seus personagens e narradores são os ‘perseguidores’. Na tentativa de desvelar o mundo que a realidade não mostra, que a palavra não descreve, nasce a necessidade de tratar do próprio ato de narrar. Linguagem de invenção e mistério da realidade são as duas dimensões do desafio que move o autor, como aponta Arrigucci:

O autor é um construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra. Joga com todas as possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo que a ironiza, levando a crítica das suas insuficiências e falsidades até a beira do impasse. Destrói códigos desgastados da tradição literária hispano-americana e recolhe outros ainda vivos do passado. Parodia ou incorpora modelos estrangeiros, muitas vezes integrando nos seus, textos alheios. Joga o tempo todo. Ilude nossa atenção com saídas humorísticas e ataca a própria literatura com carga demolidora e irracionalista, enraizada em certas poéticas de vanguarda. Sugere o fragmentário e o caótico, zomba da coerência do próprio conjunto, mas acaba por deixar liames seguros entre as partes e o todo, travadas relações entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão entre os elementos estruturais, o que mantém a tensão interna da obra e garante a sua eficácia estética. (...) O que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens. Observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários, reflexo de uma inventividade à flor da pele que acaba por romper as fronteiras tradicionais, fundando um universo de ficção poroso e aberto a novas expansões, ao mesmo tempo que uno e coeso internamente. (ARRIGUCCI, 1973, p. 16-7)

Esta é a forma que o autor encontra de trabalhar com a temática que persegue, criando estruturas e efeitos que configuram a identidade de sua obra, possuidora de uma maneira própria de ser fantástica.

As formas que o fantástico assume na literatura de Cortázar pertencem a uma rica floração que se dá no contexto do Rio da Prata. Sua obra desafia leitores e críticos com cenas aparentemente banais que são rasgadas por um episódio insólito que altera a

ordem estabelecida e expõe uma dimensão estranha do real. A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra é um de seus temas e, para a descrição de sua obra, são utilizadas figuras geométricas e combinações de quadros, evidenciando seu caráter plástico e visual, que o aproxima das linguagens multimídias. Para Cortázar, o fantástico é um sentimento definido como:

(...) lo fantástico, y todo eso no crean ustedes que tiene nada de sobrenatural, de mágico, o de esotérico; insisto en que por el contrario, (...) ese sentimiento de estar inmerso en un misterio continuo, del cual el mundo que estamos viviendo en este instante es solamente una parte, ese sentimiento no tiene nada de sobrenatural, ni nada de extraordinario, precisamente cuando se lo acepta como lo he hecho yo, con humildad, con naturalidad, es entonces cuando se lo capta, se lo recibe multiplicadamente cada vez con más fuerza; yo diría, aunque esto pueda escandalizar a espíritus positivos o positivistas, yo diría que disciplinas como la ciencia o como la filosofía están en los umbrales de la explicación de la realidad, pero no han explicado toda la realidad, a medida que se avanza en el campo filosófico o en el científico, los misterios se van multiplicando, en nuestra vida interior es exactamente lo mismo (CORTÁZAR, 2003, Online).

Para Julio Cortázar, em uma outra ordem mais secreta e menos comunicável, o fantástico penetra no real. Em suas obras, afirma Arrigucci, “o que se nota de imediato é uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável, num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários” (ARRIGUCCI, 1973, p. 16). Esta busca aparece em seus textos em diversos níveis: no temático, no técnico e na visão de mundo.

2.1 Metaficcionalidade: subversão do conceito de literatura

Veículo da reflexão sobre si mesma, a arte reflete sobre suas idiosincrasias em âmbito ficcional. Tanto o efeito fantástico quanto as construções metaficcionais são formas de questionar a noção de realidade presente na literatura.

O que ora chamaremos de metaficção é uma tendência da modernidade de substituir as obras de arte pelo processo de sua própria produção. É uma construção que, ao mesmo tempo, procura confundir realidade com ficção, mostrando a ambigüidade provocada, quando existe a tentativa de uma divisão, confirmando, desta forma, a não

realidade da matéria narrada, ratificando a ficção e não a realidade. O contexto geral em que se insere a produção de textos e obras metaficcional é o de uma grande crise que se instala nos meios artísticos tradicionais no período pós-guerra. Arrigucci (1973) chama a atenção para o fato de que nesses períodos há uma tomada de consciência da fragilidade humana e das construções sociais, denotando que as artes plásticas e a literatura são mortais “(...) não porque podem ser destruídas junto com o resto da civilização, de fora para dentro; mas porque podem ser destruídas também de dentro para fora. Elas próprias podem se destruir, como decorrência paradoxal de seu processo de constituição” (ARRIGUCCI, 1973, p. 10). Para o crítico,

(...) o desnudamento irônico dos procedimentos de construção da obra, cujo papel importante na evolução literária foi ressaltado pelos formalistas russos, se apresenta, aos olhos de hoje, como uma operação metalingüística decisiva na configuração da literatura do nosso tempo. (ARRIGUCCI, 1973, p. 172-3)

A literatura moderna remete o leitor ao seu próprio instrumento, a linguagem, desnudando ironicamente os procedimentos de construção da obra. Uma busca por novos procedimentos literários desmascara o próprio fazer artístico, questionando seus limites e levando-o a uma autocrítica que pode dirigir a obra ao caos e à destruição através da extrema ambigüidade. Através da construção da narrativa dentro da narrativa, é possível conhecer o próprio jogo ficcional. Os escritores que se aventuram nessa busca de novos procedimentos e temas levam a obra e o leitor a uma nova experiência estética e a um constante questionamento dos papéis e funções.

O autor de “Continuidad de los parques”, assim como em outros de seus contos e romances, discute as questões de forma metaficcional quando constrói um texto que possui como tema a imbricação dos dois planos (ficcional e “real”) através da sobreposição de dois universos temporais e espaciais diferentes. No final da leitura, percebe-se que o enredo não é o tema do miniconto, mas sim as perguntas suscitadas pela sua estranheza. O tema é o questionamento a respeito da própria natureza do texto e da leitura, através de uma construção que utiliza os próprios instrumentos para questioná-los. A estrutura do texto é organizada em duas dimensões: o plano do Leitor 1, aquele que lê o miniconto de Cortázar, nós, portanto; e o Leitor 2, o protagonista do miniconto criado por Cortázar, que por sua vez lê um romance. Os Leitores 1 e 2 vivem paralelamente dois planos temporais: os dois vivenciam experiências do tempo “real” e do

tempo ficcional. Quando então, elementos de um plano penetram no outro, a divisão preestabelecida entre ambos cai por terra e os papéis destes leitores ficam ameaçados.

A literatura passa a não ser mais lugar de construção de um mundo ficcional, distante o suficiente para a manutenção da estabilidade do leitor, mas um espaço onde se imbricam as duas dimensões, onde a história narrada pode ser parte do real, e a verdade apenas uma fração do que chamamos de real. Frente a esta constatação, seria mesmo real o mundo que nos cerca? A literatura é pura ficção? Com este artifício do autor, é possível observar que a divisão estabelecida entre a realidade e a ficção não passa de mera tentativa de classificação, tão abstrata como todas as outras.

2.2 Circularidade: subversão da sucessão temporal

Já a discussão a respeito do tempo na literatura passa pelas relações entre o tempo e a linguagem. Quando se procura relacioná-los, a primeira premissa é a de que o discurso sempre sofre uma defasagem com relação ao fato descrito, já que aquilo que tentamos descrever agora, no momento seguinte já é passado. Mas o paradoxo está em que ao mesmo tempo em que a linguagem não consegue acompanhar o acontecimento dos fatos, ela está mergulhada em referenciais temporais. Através destes é que o discurso é construído e passa a fazer sentido para o leitor, que pode, então, criar seqüências e relações de causa e efeito.

Em função desta incapacidade da linguagem de registrar os fatos no momento em que eles acontecem, a literatura criou mecanismos próprios para trabalhar com este elemento. Incapaz de dominar o tempo real, a literatura cria seu próprio tempo, dentro de uma relação de verossimilhança com o mundo. Pelo andamento progressivo do discurso, se tem a ilusão de acompanhá-lo; pela associação de uma palavra com outra, tem-se uma orientação para a memória ou para o futuro. A escrita, portanto, é uma forma de romper os limites entre o espaço e o tempo.

O elemento tempo, portanto, é presença indispensável na existência de qualquer categoria narrativa (antes, durante e depois; início, meio e fim). Como uma categoria do discurso, o tempo da narrativa deriva da relação entre o tempo de narrar e o tempo narrado. Desta conjunção nasce o tempo físico e o psicológico, o tempo cronológico e o tempo histórico. Já o tempo de leitura, um tempo extratextual, se consuma através do ato

de leitura e da temporalidade própria do leitor. O próprio ato narrativo se desloca temporalmente, uma vez que contar uma história leva tempo e toma tempo. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador ou do ouvinte/leitor.

Nos textos literários, os diferentes tipos de tempos se imbricam para a construção do mundo ficcional, sempre marcando a idéia de ordem, duração e direção. Através da construção narrativa é possível aproximar e deslocar tempos como o passado e o futuro que o tempo real separa, criando o atemporal ou eterno. De acordo com Nunes (1995), no plano da ordem temporal, a utilização dos diferentes tipos de anacronias é muito comum como efeito narrativo, uma vez que a alteração de uma das medidas provoca desconforto ao leitor, levando-o a um deslocamento também pela via formal.

O miniconto “Continuidad de los parques” tem a extensão de duas páginas e é construído intercalando quadros: o primeiro quadro é a descrição de um homem de negócios, protagonista do miniconto, lendo um romance, sentado em seu escritório, em uma poltrona verde, de frente para uma janela de onde se pode avistar um parque de carvalhos. Aos poucos ele se deixa envolver pela trama e é neste momento que o narrador onisciente encaminha o leitor para dentro do livro lido: “Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba (...)” (CORTÁZAR, 1994, p.291). O segundo quadro é a narração de um último encontro furtivo entre um casal de amantes em uma cabana de um bosque. Os amantes estão tensos, e o narrador dá ao leitor algumas pistas de que há um plano sendo feito: “Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuído” (CORTÁZAR, 1994, p.291). Um terceiro quadro é construído por Cortázar, intercalando os dois primeiros, iniciando com a despedida dos amantes e culminando na execução do crime passionai que começa a ser executado com a frase: “Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba” (CORTÁZAR, 1994, p.292). Termina com a descrição da procura pela casa por alguém e seu encontro, sentado no escritório, em uma poltrona verde, lendo um livro.

“Continuidad de los parques” é, portanto, a história de um personagem que lê a história de seu próprio assassinato. Inicia com a descrição da cena em que um homem recomeça a leitura interrompida de um livro e termina com a surpreendente penetração do personagem do romance lido pelo protagonista na narrativa. A habilidade de Cortázar permite que, em duas páginas, o leitor percorra duas histórias paralelas que só serão

entendidas como algo interligado na última frase do miniconto. O narrador onisciente leva o leitor para percorrer os caminhos da trama sem, no entanto, deixá-lo entender o todo. Uma sobreposição de quadros que só fará sentido no final, quando, então, se percebe que o tema é, justamente, o jogo entre a ficção e a realidade. As pistas estão no próprio texto, pois a ficção é simplesmente isso, uma composição entre claros e escuros. Os dois relatos surpreendem pelo seu intenso realismo, pois, lidos separadamente, não é possível perceber nenhum elemento estranho. O fantástico se apodera do relato quando as duas histórias se fundem: a novela que o homem de negócios lê é a história de dois amantes que decidem assassinar um homem de negócios justamente no momento em que ele está lendo um romance que conta a história de um assassinato de um homem de negócios...

Em se tratando dos diferentes tipos de tempo (narrativo, discursivo e de leitura), “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, rompe com a noção de tempo sob os três aspectos. Com relação ao tempo narrativo há uma sobreposição de acontecimentos paralelos que só é entendida pelo leitor na última frase do texto. A estrutura circular da narrativa leva o leitor ao eterno retorno, a uma volta constante para o mesmo ponto. O tempo não é mais sucessão, marcado pelo encadeamento de acontecimentos; ele é contínuo, infinito e incontável. O tempo do discurso também é quebrado, pois o autor altera a lógica dos acontecimentos, confundindo o leitor para que o efeito fantástico seja criado. Quadros de dois tempos e espaços diferentes são apresentados de forma intercalada sob o artifício de uma narração dentro de outra narração. A inexistência de referenciais subordinados aos padrões fixados no tempo cronológico, aproxima o tratamento temporal daquele utilizado na lírica, que parece ser abstrato, estranho ao tema, uma espécie de não-tempo. O tempo de leitura também é diferenciado, pois o texto é um miniconto que possui a extensão de duas páginas, levando o leitor de forma rápida e intensa à surpresa do final da narração. Além disso, a estrutura circular da obra leva o leitor ao início do miniconto, criando a sensação de continuidade e seqüencialidade, uma sensação de leitura infinita. O efeito é de intensidade e o ritmo imposto pela história faz com que não se percebam algumas pistas deixadas pelo autor para o entendimento da trama. O envolvimento do leitor é total, e a estrutura formal utilizada, através de um narrador que leva o leitor a se desarmar durante o desenvolvimento da trama, não permite que ele se proteja contra a surpresa que o arrebatará ao final.

3 O Miniconto de Cortazar e o Simulacro

O tempo e a metaficcionalidade são aspectos que mostram a complexidade da obra e a forma híbrida que ela apresenta. Trata-se, portanto, de uma obra que se apropria das técnicas e dos efeitos das mídias e das artes plásticas, além de possuir as características da construção temporal da lírica. Tematiza o fazer literário, aproximando realidade e ficção. O estranhamento que isso provoca traz à tona o questionamento quanto às fronteiras dos gêneros, à tênue divisão entre realidade ficção e à possibilidade de discutir todas essas questões no próprio ato de criar. Experimentações neste sentido levam a um tipo de construção textual ou composição de imagens que desloca o leitor de seus referenciais conhecidos.

O efeito tido como fantástico origina-se menos da fantasmagoria do que da ativação de certos códigos técnico-narrativos (ordenação de tempo, articulação de focalizações). O miniconto selecionado apresenta um envolvimento com a supra-realidade, surgida em decorrência da própria ambigüidade textual, que, em um tempo e um espaço que se mostram como únicos, dão lugar ao real e ao irreal sem apresentar uma opção por nenhum dos dois. Esta contradição é inerente ao real e se apresenta de forma viva ao leitor desta obra. Arrigucci resume esta propriedade da obra de Cortázar com a afirmação: “A fascinação perturbadora da obra de arte dentro da própria obra desempenha o mesmo papel importante na obra de Cortázar e permite ver, com maior clareza, a base lúdica de sua poética.” (ARRIGUCCI, 1973, p. 191)

O miniconto apresenta uma composição formal circular, indicada explicitamente em seu título, que desconstrói a idéia de tempo linear. A imbricação dos quadros narrativos desmonta a relação de sucessão da narrativa. Esta apresentação do texto através de cenas, aproxima o texto da forma plástica, já que a continuidade é quebrada e o corte é um dos elementos que fraciona o texto. É desta forma híbrida que o autor trabalha com o elemento tempo em sua obra, deslocando o conceito e o leitor para uma experiência nova em termos formais e de recepção. “Continuidad de los parques” mostra o jogo que o autor estabelece entre a realidade e a ficção de forma muito irônica, brincando com os limites das molduras da ficção, com a desconstrução de tempo e do espaço e com a temática da metaficção.

Essa forma plástica como é montada a seqüência de acontecimentos e imagens do texto, funciona como uma estratégia formal que provoca uma identificação intensa do leitor com a trama desenvolvida. O protagonista também é um leitor assim como aquele que lê o miniconto, e o envolvimento provocado por essa situação faz com que se caminhe desarmado ao longo da narrativa até o golpe final. A imbricação entre a ficção e a realidade, a narrativa lida pelo protagonista e a que é lida pelo leitor de Cortázar, desloca esse leitor de sua posição passiva para uma desconfortável constatação de perigo iminente no ato da leitura.

No plano temporal, a obra subverte o conceito de tempo próprio de seu gênero, isto é, o miniconto apresenta um tempo fracionado, em forma de cortes comuns à fotografia, em oposição a um tempo contínuo, próprio da narrativa. Além disso, ela se aproxima da utilização que a lírica faz da construção temporal: de maneira subjetiva, utilizando o livre jogo de significações, graças ao qual é possível o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma, absorvendo as marcas da sucessão temporal, como explica Benedito Nunes:

Esse teor objetivo, que lhes é comum (épico e dramático), separa-os da lírica, inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos às vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora os eventos às vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma. (NUNES, 1995, p.8)

Pode-se dizer, então, que *“Continuidad de los parques”* de Cortázar possui as características do miniconto, as especificidades do miniconto fantástico e uma relação estreita com as artes plásticas, na medida em que exige do leitor a percepção de elementos plásticos para o entendimento da ação, como descreve Damazio (2000) em seu artigo, utilizando metáforas geométricas:

Júlio Cortázar desafia leitores e críticos com um jogo de cubo mágico, oferecendo uma variedade combinatória infinita de figuras e cores. Escritura poliédrica, polimorfa, cujos planos de narração parecem refletir outros planos que reverberam em planos inesperados. (DAMAZIO, 2000, p.15)

O conto, que tradicionalmente contava aquilo que de alguma maneira havia ocorrido, desloca-se e passa a contar o ato de contar ou os acontecimentos chamados fantásticos. A incorporação da dimensão metaficcional na obra, isto é, a transformação da ficção em tema, é a problematização da perspectiva narrativa, que traz consigo a crítica do próprio ato de contar. Não se trata mais de obras miméticas, mas simulacros de uma realidade que o leitor descobre não conhecer. Cortázar põe em xeque a noção de ficção e

realidade, imbricando as duas dimensões para mostrar a impossibilidade de sua separação e a inter-relação visceral que existe entre ambas.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966. 264p.

ARRIGUCCI JR., David. *O Escorpião encastrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Coleção Debates).

COSTA, Ligia Militz da. *Mímese e verossimilhança* : na poética de Aristóteles e na teoria da literatura contemporânea. 1986. 303 f. Tese (Doutorado em Letras) - PUCRS, Instituto de Letras e Artes, Porto Alegre, 1986

CORTAZAR, Julio. El sentimiento de lo fantástico: conferencia dada por Julio Cortázar en la U.C.A.B. Disponível em: <<http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/confe1.htm>>. Acesso em 12 de agosto de 2003.

_____. Continuidad de los parques. In: _____. *Cuentos completos*. Madri: Alfaguara, 1994. v. 1. p. 291-292.

_____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)

DAMAZIO, Reynaldo. O Poliedro Cortázar. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, v. 4, n. 39, p. 14-18, out. 2000.

NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, Juracy Asmann (org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003. p. 27-41.

OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. *Harold Pinter, cinema e literatura: os limites da realidade*. 1996. 2 v. Tese (Doutorado em Letras) - UFRGS, Instituto de Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1996 .

PERINE, Marcelo (org.). *Platão República*. São Paulo: Scipione, 2001. (Reencontro Filosofia)