

“DIÁRIO PARA UM CONTO” OU A PROVÁVEL TRANSMUTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA EM CONTO

Roxana Guadalupe Herrera-Alvarez*

Resumo

O escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), em uma de suas derradeiras obras intitulada “Diário para um conto”, empreende um percurso reflexivo em busca da possibilidade de narrar a feitura de um conto. A obra ficcional acaba por se transformar no cenário de um duelo entre a consciência artística e a organização da experiência vital. Desse embate, situado no terreno movediço da ficção, emerge, paradoxalmente, a incerteza de ter construído o conto. A partir desse ponto incerto de convergência entre escrita literária e lembranças vitais se obtém um texto que, emulando o formato de diário, registra a consciência de um autor preso a sua própria armadilha ficcional. Centram-se nessas reflexões as linhas do presente artigo.

Palavras-Chave

Conto; Escrita Literária; Julio Cortázar.

Abstract

The Argentinian writer Julio Cortazar (1914-1984), in his book entitled Diário para um conto, one of his latest works, makes a reflexive journey in the search of a possible way to narrate the process writing of a short story. The fictional work turns out to be the scenery of a duel between the artistic consciousness and the organization of the vital experience. This conflict, which takes place in the moving ground of fiction, causes the appearance of a paradoxical uncertainty of having written the short story. From this uncertain point of convergence between literary writing and vital memories, which appears to have the form of a diary, there is the production of a text that registers the consciousness of an author imprisoned in his own fictional trap. These notions are dealt with in this paper.

Keywords

Cortázar; Literary Writing; Short Story.

* Departamento de Letras Modernas - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto - São Paulo. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

Haverá um momento em que uma experiência de vida qualquer poderá ser tocada por uma nova ordem que a faça se transformar em algo além dela mesma? Ou, melhor, haverá um momento propício no qual a experiência, reunida em nossa consciência por meio de palavras cotidianas e corriqueiras, dará um salto e se travestirá de outras roupagens para surgir como texto artístico? Essas indagações constituem o cerne de uma questão que tange o texto artístico enquanto ente particular, distinto de outros tipos de discurso, não tão somente enquanto elaboração, mas pela voz do qual emana. Essa voz que produz o texto artístico, inevitavelmente, finca-se num corpo que possui uma existência comprovada no mundo; no entanto, a voz do texto se afasta dramaticamente do cerne da experiência individual para adquirir uma tonalidade distinta, capaz de fazer transpor a fronteira do cotidiano a todo aquele que, sensivelmente, o lê. Surge, então, uma nova paisagem, plena, porque distinta, eterna, enquanto infixa.

Deter-se na natureza do texto artístico traz, logo de início, uma pluralidade de caminhos que podem ser trilhados. Selecionaremos um, cientes de que vamos privilegiar um espaço particular de reflexão, portanto, limitado a nossa experiência intelectual. Desse modo, podemos começar dizendo ser plausível pensar que toda experiência humana obedece a um processo complexo de montagem. Imagine-se uma experiência trivial: há nela, um processo de superposição que amalgama sensações, pensamentos, impressões e sentimentos. Naturalmente, esse desmembramento da experiência num elenco de termos bastante familiares para qualquer indivíduo é um processo analítico que pretende fazer parar o redemoinho que acontece no “ao mesmo tempo agora” de toda e qualquer vivência. E sendo a vivência algo que pode se revelar desesperadamente único para cada ser, nada mais legítimo do que pensar o quanto cada ser encontra-se limitado pela sua própria maneira de se mover por entre suas sensações, pensamentos, impressões e sentimentos.

Assim sendo, podemos afirmar que possuímos um fundo comum a nos congregar enquanto espécie, isto é, há uma maneira tipicamente humana de perceber as coisas do mundo. Porém, aquilo que a vivência é e o que ela revela é único para cada indivíduo, porquanto se ilumina com a variada coleção de luzes que aprendemos a montar dentro de nós. Seria propício citar a afirmação de Descartes (1999), contida na sua “Terceira Meditação”, tão reveladora sobre esse ponto:

Fecharei os olhos, tamparei os ouvidos, afastar-me-ei de todos os sentidos, apagarei do meu pensamento todas as imagens de coisas corporais, ou, ao menos já que é muito difícil fazê-lo, considerá-las-ei insignificantes e enganosas; e, desta maneira, ocupando-me somente comigo mesmo e considerando meu interior, procurarei tornar-me pouco a pouco mais conhecido e mais familiar a mim mesmo. Sou uma coisa que pensa, ou seja, que duvida, que afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que desconhece muitas, que ama, que odeia, que quer e não quer, que também imagina e que sente. Porque, assim como notei acima, se bem que as coisas que sinto e imagino talvez não sejam nada fora de mim e nelas mesmas, tenho certeza de que essas formas de pensar, que denomino sentimentos e imaginações apenas na medida em que são formas de pensar, se encontram em mim. E neste pouco que acabo de dizer, acredito haver relatado tudo o que realmente sei, ou, ao menos, tudo o que até aqui percebi que sabia. (DESCARTES, 1999, p. 269).

Esse filósofo francês do século XVII alude a um problema, desde o sempre, insolúvel, cuja complexidade apenas ecoará nestas linhas. Até hoje, não há quem se atreva a dizer que a verdade da nossa percepção é julgar que exista algo fora de nós ou, pelo contrário, que não haja um mundo fora de nós. Essas perspectivas,

obviamente, referem-se à maneira pela qual nosso corpo responde aos estímulos que ferem os sentidos. O fato de construirmos, com nossas sensações, um cenário comum para todos os humanos, simplesmente nos dá a medida da nossa capacidade de perceber. No entanto, há que se pensar em o quanto nosso mundo é limitado, precisamente porque nosso corpo responde, apenas, a certos estímulos, e é com eles que consuetudinariamente lidamos. Isso nos conduz a pensar que, provavelmente, há fenômenos aos quais não somos sensíveis, mas ignorá-los sensorialmente não significa que não existam. Daí, depreende-se que o mundo que captamos é o mundo que corresponde ao tamanho da nossa capacidade humana de perceber; de modo algum é a realidade absoluta, concepção que já nasce dramaticamente afastada da nossa consciência.

Sendo essa a perspectiva à qual se cinge este discurso, podemos sustentar o seguinte: talvez, as coisas que nos cercam não sejam nada fora de nós, não no sentido material e tangível, posto que os objetos ferem nossos sentidos gerando impressões compartilhadas pelos nossos congêneres. As coisas não são nada fora de nós, pois lidamos com uma construção particular que se revela aprisionada no nosso interior e corresponde à ordenação que damos às coisas percebidas, dotando-as de sentidos. Daí, acreditarmos na existência de um reduto que passaremos a chamar nossa esfera de percepção.

A esfera é um corpo geométrico delimitado por uma superfície curva cujos pontos eqüidistam, todos, de um ponto central. Digamos que nós somos o centro da nossa esfera, e cada ponto, uma vivência. Esses pontos jamais podem se afastar do centro, há uma coesão que os mantêm unidos. Essa esfera de percepção, como se depreende, é um recinto fechado. Acrescentaremos um dado a mais: essa esfera é transparente. Logo, do centro onde se encontra nosso eu, podemos enxergar um espaço inundado de outras esferas transparentes. Cada uma flutua em seu território particular, alimentando-se das coisas que percebe. Há uma inegável igualdade entre as esferas, mas –aqui acrescentaremos uma observação bastante subjetiva– cada esfera permanece isolada e incomunicável, mantendo, na transparência, o ancoradouro da ilusão de uma pretensa comunicação entre esferas. Inegavelmente, esse desenho particular do que seja a esfera da percepção existe como obra tangível: referimo-nos à obra de M. C. Escher, de 1935, intitulada *Hand with reflecting sphere* [mão com esfera refletora], abaixo apresentada.



Visto dessa perspectiva, é possível afirmar que o mundo, julgado como plural e comum a todos, singulariza-se, fatalmente, na vivência de cada ser que, ilusoriamente, concebe-o como universal. Vejamos. Se dissermos algo trivial no contexto amoroso: “o meu amor por você é tão grande quanto o seu por mim”, teremos um diálogo desencontrado a se chocar contra a imagem refletida no espelho. Aquele que amamos somos nós travestidos de outro... Enquanto o reflexo nos devolver o simulacro de outro rosto, poderemos sonhar em nos comunicar com ele. Porém, quando nossa efígie emerge, sorrateiramente, entre as feições do nosso amor, o encantamento começa a esmorecer. E o amor acaba porque o outro é tão familiar quanto somos para nós mesmos, portanto, o mistério do desconhecido se esvai. Quantos podem compartilhar dessa experiência? Quem pensa assim, sente-a tão universal porquanto é sua; no entanto, poderemos ouvir iradas vozes se opondo a essa concepção. Nossa esfera de percepção tremula, pois não entende como pode existir algo alheio ao que, incompletamente, percebe.

Transpondo essa trivialidade para o âmbito da Literatura, deparamo-nos com um discurso que eleva, ao paroxismo, a singularidade da vivência. E mais: devido a isso, há no discurso artístico o poder de tocar as esferas, criando a sensação de que sentimos o que outro sente. Essa sensação, de nos depararmos com algo universal enquanto lemos, quiçá provenha da percepção sutil de estarmos diante de um mundo instaurado e mantido por uma vontade criadora (a do narrador), da mesma forma como nossas vidas são comandadas por uma visão muito particular de mundo dada pelo nosso eu. Essa correlação eu-narrador é o ponto chave para sentir-mo-nos diante de algo universal.

Desse modo, é plausível supor que o discurso artístico obedece a uma ordenação, êmula da própria ordenação que damos às nossas sensações, pensamentos, impressões e sentimentos. Quando vivenciamos algo, isso passa do fato à palavra, pois, à medida que vamos tendo uma vivência, na qual participa o nosso corpo como um todo, vamos traduzindo, para nós mesmos, as sensações em palavras, num processo automático e espontâneo, de tal modo que, quando vivemos, vamos guardando nossas experiências graças a um acúmulo de palavras obedientes às leis da nossa singularidade. “Hoje acordei cedo, fiz café, fui trabalhar, foi um dia maçante, estou cansada, quero voltar para casa”. Essa seqüência, perfeitamente possível na vida de um indivíduo anônimo, narrada como linha quase ininterrupta de fatos, quer retratar a sinopse de um dia qualquer. E usamos nossa capacidade de lembrar para dotar essa seqüência de sentido, pois vamos vivendo e acumulando seqüências como essa, de modo que, quando invocamos o tempo em nós, podemos trazer memórias de vivências antigas, superpondo-as às novas por meio da nossa habilidade de contá-las para nós mesmos. Produzimos, assim, um conjunto de seqüências capazes de tecer o que chamamos de nossa vida.

Essa contagem e enumeração das experiências, no formato de seqüências de palavras, precisa seguir uma ordem comandada pelos ditames do tempo: a ordem da narração. E esta depende da concepção do tempo como algo cumulativo, pois as noções de presente, passado e futuro, fixadas e mantidas pelos diversos expedientes que a linguagem coloca ao nosso dispor, orquestram-se, na nossa consciência, para nos ajudar a sustentar o cenário em que nos mantemos. Ao evocarmos uma lembrança qualquer, necessariamente, partimos do nosso eu ancorado no presente, e ele se desloca em direção a um registro mental do passado, evidentemente alterado pela seleção subjetiva de alguns dos seus aspectos. Isso é importante, pois, como se sabe, quando lembramos, fazemo-lo evocando somente aquilo que ao nosso eu interessa. Jamais nossa lembrança é um retrato exato dos nossos contatos diretos com o mundo. Alteramos os cenários, posto que é nossa a pintura mental. O mesmo podemos dizer do futuro. Tecemo-lo conforme vivenciamos o presente.

Dessa forma, compomos um reduto particular, formado pelo acúmulo das nossas experiências traduzidas em seqüências narrativas. E essa ampla e entrecortada saga é, precisamente, nossa historia pessoal, aquilo que repetimos quando alguém nos vê pela primeira vez e que, em sua esfera de percepção, corresponde a algo, talvez conhecido, pois lhe parece ter vivido algo semelhante. A aparente correspondência no âmbito do viver estabelece uma aceitação ou rejeição, às vezes, imediata do outro. Não precisamos aferir o teor da experiência, somente sua aparência de igualdade com a nossa. Nada mais falso do que afirmar “eu sei como você se sente”.

Voltando à Literatura, se pensarmos, por exemplo, num conto, podemos encontrar, nele, o simulacro de uma experiência passível de corresponder a uma que já tivemos. No entanto, percebemos que a experiência simulada no conto não encontrará eco num dado comprovado do mundo. Todos possuímos uma concepção particular do amor, e, no conto que nos toca a sensibilidade e nos faz sonhar com a universalidade, encontramos os andaimes, isto é, a base da configuração do que entendemos por amor, jamais o amor em si. Este, nós o colocamos para preencher os interstícios dessa estrutura cheia de vazios.

O andaime é o prelúdio do edifício. Quando é finda sua construção, o andaime é desmontado. Neste processo, podemos enxergar algo do que acontece quando lemos um conto. O texto artístico, inegavelmente, ajuda-nos a construir algo novo dentro de nós. A ordenação das palavras, no conto, atinge o patamar da beleza —outro ponto complexo sobre o qual nada diremos por enquanto. É quando, tocados pela beleza do conto, abandonamos a leitura plenos de um novo sentimento. Sem dúvida, criamos a ilusão de ter tocado o cerne da nossa individualidade transmutada em universalidade pela experiência humana encontrada no conto. Mas, na verdade, essa sensação de plenitude se deve mais ao fato de que o conto soube emular o processo discursivo que nós mesmos usamos para afirmar que temos uma vida e uma identidade do que à própria experiência humana pretensamente referida, como já dissemos.

Essa afirmação, claramente remete ao conceito de verossimilhança. O conto possui um elo direto com fatos conhecidos do mundo, é preciso haver um dado que nos permita reconhecer nossa humanidade na seqüência de palavras. Porém, o processo de contar, êmulo da nossa história de vida, oculta uma nova ordem que possibilita a instauração de um outro mundo superposto ao mundo cotidiano. Mesmo num conto maravilhoso ou fantástico, há, forçosamente, o dado humano que vem estender uma ponte pela qual o leitor pode entrar no texto. Quando o leitor entra no mundo instaurado pelo conto, deve aceitar as regras impostas pela dinâmica própria daquilo que se narra. Isso diz respeito à ordenação das seqüências narrativas apresentadas pelo narrador. Evidentemente, há as leis da causalidade, bem conhecidas pelo leitor, mas elas respondem a uma coerência interna, advinda do estabelecimento de um mundo à parte. Este é gerado pela vontade do modo particular de narrar e é totalmente dependente dele.

Seria adequado, neste momento, lembrarmos do conto “A cartomante”, de Machado de Assis. Referi-lo brevemente seria trazer à memória a simples lembrança dos eventos constituintes da trama: adultério, amizade traída, morte. Clara alusão a fatos da vida. Porém, eis que o conto é sua linguagem, e não os fatos que podemos citar quando o resumimos. Referir a trama é, em certo sentido, tentar traduzir as palavras do conto em experiências identificáveis com as do mundo onde nos movemos. É algo como encontrar os pontos coincidentes na superposição de dois planos. Nada mais falacioso. O conto só pode existir na medida em que a linguagem que o torna um texto artístico possui uma ordenação própria, capaz de comandar a dinâmica dos elementos constitutivos da narrativa. Isso significa que a forma como o tempo e o espaço são referidos no texto artístico, bem como a construção das personagens, giram em torno de uma vontade superior, que é a de contar. E esse modo específico

e medido de contar comanda, da primeira à última palavra, os parágrafos e vírgulas, calcula e prevê tudo em função de um impacto total que almeja o belo.

Nesse sentido, podemos afirmar que o conto é um texto cuja linguagem se afasta, dramaticamente, daquela utilizada para construir nossa história pessoal, porque, em muitas ocasiões, podemos começar várias seqüências narrativas sobre momentos distintos da nossa existência, e o resultado permanecerá o mesmo sempre que congregarmos os mesmos elementos básicos daquilo que narramos. Porém, cada conto só pode ser narrado de um único modo, instaurando uma ordem, impossível de ser modificada sob pena de termos um outro conto! Mas os eventos que o conto entrelaça, construídos de palavras, estes, efetivamente, guardam uma semelhança com as coisas do mundo, porquanto referir acontecimentos é a forma básica da nossa expressão individual.

Então, cabe perguntar, que palavras são essas, as do conto? São as palavras ordenadas numa seqüência que não pode ser alterada depois de instaurada e que buscam o impacto da beleza. A beleza das palavras do conto corresponde àquilo que, muitas vezes, está ausente na ordenação da nossa história pessoal. Sem essa distinção, mover-nos-íamos, quiçá, como que inseridos numa grande peça de teatro e nossas falas seriam as dos deuses. Quem suportaria ficar à mercê de diálogos tão belos o tempo inteiro? Por isso, é pertinente dizer que a beleza surge quando o conto impõe uma ordenação nova às palavras, capaz de nos levar ao terreno das imagens. Evidentemente, esse processo nos afasta, dramaticamente, do cotidiano ou, pelo menos, dá-lhe uma feição levemente diferente para nos levar ao poço profundo do ignoto em nós. Não há como se aproximar das palavras do conto sem contaminar o presente discurso de sua natureza fugidia. A Arte precisa de um discurso que resgate sua complexidade, e não de um discurso que a tente reduzir e tirá-la do seu meio, que é pântano avesso ao campo limpo e conhecido.

É oportuno dizer que todas essas reflexões provêm de um encontro crucial com um conto escrito por Julio Cortázar quase no final da sua vida. Essa obra é "Diário para um conto".¹ Cortázar se revela exasperadoramente consciente das implicações da perspectiva em pauta. Como se sabe, a obra desse escritor argentino contém uma inesgotável reflexão sobre o processo de escrever, e sua escrita resgata o sentido mágico da palavra como criadora de mundos. Daí provém sua idéia do escritor como demiurgo²: detentor do Verbo, epítome do que é ativo, o escritor faz funcionar uma complexa rede de relações por meio de uma palavra submetida a uma regra, pautadora da escrita de todo artista, capaz de emular a ordem do nosso mundo enquanto experiência trivial. Só que o escritor escreve sobre nossa primeira escrita. Palimpsesto incapaz de apagar, completamente, algumas letras originais, úteis para manter o simulacro do mundo, que é, em última instância, o efeito desejado, dá-nos um golpe magistral e leva-nos ao território desconhecido e sem palavras da beleza.

Como já observamos, se nos situarmos fora do âmbito artístico, nossa história individual, narrada para nós mesmos enquanto vamos vivendo, reforça o nosso eu. Sem essa história pessoal, não temos feição, nem, sequer, podemos imaginar que nos comunicamos. E quem tem sua história pessoal e é, ainda, um escritor, poderá articular uma narrativa paralela, a ficcional. Emulando o processo que nos faz ter a coerência necessária para continuar, a cada dia, a narração dos nossos feitos, o escritor se apropria desse mecanismo de ordenação e consegue rearranjar fiapos de experiências em seqüências outras, as quais adquirem uma outra dimensão, não a trivial, por meio de palavras que assumem um novo sentido, as do conto, as do romance, por exemplo.

¹ O título original é "Diário para un cuento". O texto traduzido para o português por Olga Savary que usaremos aqui está contido no livro *Fora de hora [Deshoras]* (1982).

² Referimo-nos às suas idéias apresentadas no ensaio "Do conto breve e seus arredores". (V. Ref. Bib.)

E esse novo processo de rearranjo da experiência, propiciador do texto artístico, pertence ao âmbito de uma forma de escrever que prescinde da palavra como meio para transformá-la em foco do processo. Isso provoca, no leitor, a sensação de se defrontar com eventos plausíveis e, ao mesmo tempo, sabe-se postado diante de palavras responsáveis por uma distorção de sentido que se afasta do seu natural saber das coisas, como seria o de dizer: "os homens são assim; não acreditam em nada". Outra coisa é a seqüência que diz "Os homens são assim; não acreditam em nada" dentro de "A cartomante". A seqüência primeira obedece a um arranjo de palavras registrando uma impressão qualquer. Ela é trivial no cenário das inúmeras vivências acumuladas em nós. Porém, dentro desta passagem:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao môço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando êste ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. (...) (MACHADO DE ASSIS, 1970, p.97).

a expressão, antes aludida, faz parte do início de uma narrativa artística. Lida nesse contexto, há um resgate de nossa experiência particular por termos feito, alguma vez, essa observação de maneira incidental, e isso nos desloca, pela reminiscência, até o mundo de papel aberto diante de nós. A pretensa universalidade da experiência que pensamos flagrar no texto literário nada mais é do que um fiapo de vida entremeado de ilusão. O cenário é fictício enquanto ordenação de experiências, pois não correspondem à vida concreta de um ser; porém, é verossímil, pois as palavras usadas para o referir emulam nossa expressão das vivências.

Situando nossa atenção no texto de Cortázar, percebemos que "Diário para um conto" nos traz um escritor, duplo do Julio Cortázar de carne e osso, mas, traiçoeiramente, outro. Este escritor, desejando ser um outro artista, possuidor do dom magistral de escrever partindo dos personagens, o também argentino Adolfo Bioy Casares, tem o forte desejo de escrever um conto. O conto precisa ser escrito porque "me agradaria tanto poder escrever sobre Anabel, mas não é por isso que agora eu desejaria ser Bioy, mas porque me agradaria tanto poder escrever sobre Anabel como ele o teria feito se a tivesse conhecido e tivesse escrito um conto sobre ela." (CORTÁZAR, 1982, p. 146). Nesse momento, instalam-se vários pontos de convergência com o mundo exterior ao conto. Quando o leitor começa a leitura, depara-se com um escritor que refere seu desejo de fazer um conto. As experiências narradas, no início, coincidem com fatos da vida de Julio Cortázar. O leitor que conhece esses dados aceita as palavras que lê como vindas de um escritor às voltas com a escrita do conto. O escritor está convidando o leitor a acompanhá-lo no processo de concepção e criação de sua obra literária. Mostra, ao leitor, sua angústia, pois possui o personagem principal, Anabel, mas ainda não encontrou a forma de contar. Nessa tentativa infrutífera, ocorre, ao escritor, escrever "estas notas fugidias", "escrever tudo o que não é verdadeiramente o conto" e se pergunta: "estou escrevendo o conto ou continuam os preparativos para provavelmente nada?".

O leitor, quando do início da leitura de "Diário para um conto" vê, em primeiro lugar, uma data: 2 de Fevereiro, 1982. Sim, efetivamente, está diante de um diário. Como é sabido, o diário é a escrita íntima por excelência. Há inúmeros diários que jamais viram a luz, seu ineditismo é, precisamente, o que dá, a esses escritos, seu genuíno caráter de espaço vedado ao olhar do outro. Nas páginas do diário, o eu se expressa criando uma seqüência de representações de vivências que denunciam a busca de possuir uma coerência enquanto ser. Como se a vivência esvaecesse caso

não fosse registrada. Dissecar todo momento vivido é a tentativa insana de ter a certeza de ser alguém. Seria por isso que o adolescente se apegava tanto às páginas que escreve e, quando percebe a inutilidade de registrar o que, naturalmente, sempre se esvai é, então, que chega à fase adulta?

Se o diário é a escrita íntima, um diário de escritor desvenda o íntimo do seu processo de escritura. O diário deste escritor está constituído por uma série de anotações datadas que registram fatos definidos. Cada dia refere um pouco daquilo que Anabel, a personagem buscada, seria. Em 6 de Fevereiro observa:

Essa foto de Anabel, colocada simplesmente como marcador num romance de Onetti e que reapareceu por mera ação da gravidade em uma mudança de dois anos atrás, tirar uma braçada de livros velhos da estante e ver surgir a foto, custar a reconhecer Anabel.

Creio que se parece bastante com ela embora lhe estranhe o penteado, quando veio pela primeira vez ao meu escritório tinha o cabelo preso, lembro-me num conjunto de sensações que eu estava metido até as orelhas na tradução de uma patente industrial. (...) Certamente Anabel tinha batido na porta e eu não ouvi; quando ergui os olhos ela estava ao lado da minha escrivaninha e o que mais se destacava nela era a carteira de plástico brilhante e uns sapatos que não tinham nada a ver com as onze da manhã de um dia útil em Buenos Aires. (CORTÁZAR, 1982, p. 151-152).

Nesta rememoração do escritor, vemos a total consciência de que pessoa e personagem são duas entidades inconciliáveis. O escritor compartilha, com o leitor, suas lembranças de Anabel. Esse registro aleatório de recordações nos entrega as feições dela, mas o que será necessário para que essas lembranças liberem a personagem? Qual será a palavra capaz de desencadear a seqüência poética dos vocábulos para entregar, ao leitor, não a Anabel de carne e osso, mas a mulher de papel? Neste ponto, é oportuno aludir a uma longa entrevista que Julio Cortázar concedeu a Omar Prego, recolhida no livro *O fascínio das palavras* (1991). Diz o escritor, quando indagado sobre "Diário para um conto":

O que aconteceu em 'Diario para un cuento' é que esse conto tem muito de autobiográfico (...) Ou pelo menos [é possível] imaginar que tem muito de autobiográfico. Eu realmente fui tradutor público em Buenos Aires, onde tive um escritório e traduzi cartas para as prostitutas do porto. Elas me traziam as cartas que recebiam de seus marinheiros de diferentes lugares do mundo. (...) Como explico no conto, meu sócio me deixou essa herança, e eu a mantive por pena, porque essas garotas eram totalmente indefesas em matéria epistolar e em matéria idiomática... Esse é um episódio da minha vida em Buenos Aires que sempre achei curioso, fora do comum. E é verdade também, absolutamente verdadeiro, que numa dessas correspondências eu soube de um crime. Houve uma mulher que desapareceu envenenada. Eu, naturalmente, para me precaver, não pedi detalhes, limitei-me a cumprir minha tarefa. Mas fiquei sempre com a preocupação de ter sido testemunha epistolar de um episódio muito confuso ocorrido entre pessoas daquele mundo, daquela atmosfera. De tudo isso ficou uma espécie de figura dominante, simbólica: o personagem de Anabel. Desde então —e, veja bem, passaram-se mais de quarenta anos— penso em Anabel, volta e meia. Há três anos, durante umas férias na Martinica, eu me disse, de repente: 'Eu deveria escrever a história de Anabel.' E tratei de começar. Acontece que percebi que ela não saía na forma de conto. Escrevi uma página, e nada. As imagens estavam muito claras e eu não estava inventando nada, estava simplesmente buscando na minha memória e as imagens eram muito precisas, muito nítidas, muito tangíveis. Mas Anabel não acontecia como personagem. Foi então que preferi tentar escrever um diário paralelo, onde o assunto é meu desejo de escrever um conto sobre Anabel. (PREGO, 1991, p. 32-33)

Como é possível compreender a partir desse depoimento, Anabel, fora do âmbito de "Diário para um conto" é, para o Julio Cortázar autor, "uma espécie de figura dominante, simbólica: o personagem de Anabel". Isto é, há um trabalho magistral de superposição de realidades: Julio Cortázar, enquanto autor que teve seu lugar no mundo, refere, na entrevista, fatos da sua vida comprovada. Foi tradutor e escrevia cartas para prostitutas em Buenos Aires. Soube de um crime, mas nada fez para interferir, limitou-se a desempenhar sua função. Essa vivência ficou registrada entre aquelas que ocupam lugar de destaque na consciência. A lembrança o acompanhou e tomou a forma da personagem Anabel. Quando quis escrever o conto, Cortázar se deparou com um obstáculo intransponível. Havia nítidas recordações de fatos precisos, mas eles não eram suficientes para ter um conto. Daí a concepção de um texto na forma de diário, que trouxesse um escritor, Julio Cortázar, às voltas com a elaboração de um conto que teria, como centro, Anabel, essa, sim, figura carnal para esse escritor dentro do conto. O escritor do conto almeja flagrar o momento em que Anabel vai se transformar na personagem que dará vida a sua narrativa. Mas, nas anotações do diário, percebe-se a certeza de que o texto não sairá da frágua. Essa consciência é a chave para compreender por que o escritor, nas últimas anotações do diário, afirma que esse conto que tenta escrever em rascunho jamais existirá:

A verdade é que teria gostado de escrever sobre tudo isto, fazer um conto sobre Anabel e aqueles tempos, possivelmente teria me ajudado a me sentir melhor depois de tê-lo escrito, deixar tudo em ordem, mas já não creio que vá fazê-lo, existe este caderno cheio de farrapos soltos, esta vontade de começar a completá-los, de encher os vazios e contar outras coisas de Anabel, mas a única coisa que consigo dizer a mim mesmo é que gostaria tanto de escrever esse conto sobre Anabel e finalmente é uma página a mais no caderno, um dia a mais sem começar o conto. (CORTÁZAR, 1982, p. 181-182).

Um conto que não se faz, precisamente, porque todos os elementos estão presentes, mas parecem estar presos a uma experiência demasiado particular e trivial dentro da vida de um ser que se deseja, antes de tudo, um escritor. O diário é, então, um registro minucioso dos elementos que comporiam um conto, entremeados de lampejos de consciência que nascem de um escritor cujo ofício é realizado de olhos abertos. Pareceria que o diário é uma tentativa de dissecar qual seria o momento exato em que a rememoração da experiência vivida se transforma em texto artístico. Seria algo como flagrar o salto miraculoso que a palavra dá do cotidiano em direção à esfera da Arte. Não basta sabermos que o estranhamento desautomatiza a palavra e a tira de sua esfera trivial. É necessário saber em que momento e como essa transformação acontece:

Estou escrevendo o conto ou continuo os preparativos para provavelmente nada? Velhíssimo, nebuloso novelo com tantas pontas, posso puxar por qualquer uma sem saber no que vai dar; a desta manhã tinha um ar cronológico, a primeira visita de Anabel. Continuar ou não continuar esses fios: aborreço-me a repetição, mas também não gosto dos *flashbacks* gratuitos que complicam tantos contos e tantos filmes. Se vêm por conta própria, tudo bem; afinal quem sabe lá o que é realmente o tempo; mas nunca determiná-los como plano de trabalho. Da foto de Anabel deveria ter falado depois de outras coisas que lhe dessem mais sentido, se bem que talvez apareceu assim por algum motivo, como agora a lembrança do papel que uma tarde encontrei pregado com um alfinete na porta do escritório (.). (CORTÁZAR, 1982, p. 152).

Percebemos a consciência do contar e a ordem provável que teriam as lembranças para configurar o conto. Porém, o escritor sente falta de algo mais. E, quando se lê o diário para o conto, há momentos em que a narrativa parece adotar o familiar

formato de um conto, com descrições, diálogos e eventos narrados. Porém, esses momentos aparecem entremeados de comentários lúcidos do escritor do diário, descortinando, para os nossos olhos de leitores desamparados, a porta de seu laboratório, incompreensível, até, para o próprio escritor. Tentar flagrar o que desencadeia a escrita artística seria algo como indagar qual seria o mecanismo da própria vida? Se o viver não basta para escrever, como entender que, escrevendo, também se vive? Essa misteriosa confluência do viver e do escrever, passando, necessariamente, pelo espaço da experiência, é o que o conto de Cortázar deixa entrever.

Ao falar de confluência, referimo-nos a um espaço de intersecção. Esse novo espaço, produto do encontro de dois planos, é uma superposição que dinamiza os pontos em contato. Viver e escrever são os dois planos. O primeiro vem dotado de um sentido quando é concebido como narrativa pessoal. Já o escrever procede de uma vontade desejosa de outorgar, ao primeiro plano, um novo tipo de ordenação, a estética. Da confluência de ambos, surge o texto artístico. No entanto, o escritor do diário não consegue o momento propício da intersecção dos planos; daí, sua frustração. Suas lembranças se recusam a perder o formato de narrativa pessoal. Cabe perguntar se o apego à experiência poderia frustrar a escrita do conto. Como resposta, é preciso afirmar que todo texto literário nega, em certo momento, o núcleo de experiências individuais que puderam contribuir para sua conformação para se lançar na busca de uma linguagem capaz de dialogar, intimamente, com o leitor, ancorando-se no nível estético.

Dessa perspectiva, o escritor do conto sabe que Anabel é uma lembrança que se quer personagem. Ele observa que pode existir a personagem sem o conto, algo como sustentarmos ser possível a existência do poeta sem poemas. Essa afirmação conduz à seguinte indagação: há uma intenção artística precedendo à configuração do conto? E essa intenção mudaria a focalização dos acontecimentos, de tal modo que um escritor, além de compor sua história pessoal, compõe uma ficção paralela que se nutre da sua experimentação direta das coisas do mundo para eclodir em Literatura? Porque um artista o é devido ao seu modo peculiar de ver o mundo. Não o é somente quando elabora sua obra. Radicalmente, poderíamos imaginar um poeta que permaneceu mudo durante sua vida inteira e que, no momento final da existência, foi levado a vencer o fascínio pelo silêncio para consagrar-se num poema, feito seu estertor.

No dizer de Cortázar estamos nos referindo ao seu ensaio "Do conto breve e seus arredores"; há, efetivamente, uma atmosfera que precede todo conto, e é ela o fator determinante dos elementos que entrarão em jogo no momento da feitura do texto. Tal atmosfera é experimentada, pelo escritor, como um impacto que precisa ser traduzido nas palavras do conto, de tal modo que o leitor possa, também, experimentar essa sensação quando da sua leitura. Podemos afirmar, então, que o leitor de "Diário para um conto" presencia os momentos que antecedem à percepção da atmosfera que eclodirá no conto. Há, no escritor do diário, o trabalho gradual de busca das diretrizes capazes de fornecer as linhas do seu texto por meio do mergulho em suas vivências. Porém, se nos limitarmos, como leitores, a aceitar o diário como testemunho frustrado da elaboração do conto, poderíamos supor que, em dado momento, talvez, o escritor encontrasse seu modo de narrar, porquanto o diário apresenta só um breve momento na vida desse escritor. Porém, essa é uma especulação extratextual. Temos, somente, um diário recolhendo o trabalho minucioso da busca de um modo peculiar de narrar, próprio de um conto que tenha, como personagem, Anabel. No entanto, no mundo do escritor, Anabel precisa se configurar como personagem, driblando a simples rememoração das vivências das quais ela e o escritor foram protagonistas. Essa passagem para o conto incursiona, indiscutivelmente, pelo rearranjo dos cenários que, tocados pela intenção artística, vão instaurar as linhas do conto.

Esse trabalho de elaboração de uma linguagem artística responde, como assinalamos acima, a uma focalização inerente a todo escritor, pois é inegável que o artista visualiza e analisa suas vivências a partir de uma perspectiva própria e singular, inscrita em sua forma de viver. Com isso, queremos dizer que o artista não pára de viver para construir sua obra, pois essa é um produto natural de sua maneira especial de lidar com a percepção. Assim, a obra responderia ao desejo de se expressar de maneira condizente com a linguagem que sabe plena dentro de si. Dessa forma, podemos acompanhar a tarefa do escritor de "Diário para um conto" como sendo o processo de elaboração de um texto que, necessariamente, terá de transmutar as vivências. Se isso não acontecer, o escritor sabe que o conto não será possível, pois, mesmo sabendo que as lembranças podem ser registradas com bastante exatidão, tal expediente não basta para se ter um conto.

É oportuno lembrar o que Cortázar diz sobre o trabalho do escritor em seu ensaio "Alguns aspectos do conto", contido no segundo volume da *Obra crítica* (1999):

Um contista é um homem que de súbito, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Escolher um tema não é tão simples assim. Às vezes o contista escolhe, outras vezes sente que o tema se lhe impõe irresistivelmente, forçando-o a escrevê-lo. (...) em dado momento *há tema*, quer seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamente imposto a partir de um plano em que nada é definível. Há tema, repito, e este tema vai se tornar conto. Antes que isso aconteça, o que podemos dizer sobre o tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões levam, consciente ou inconscientemente, o contista a escolher determinado tema? Creio que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas com isto não quero dizer que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. (...) O excepcional consiste numa qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que flutuavam virtualmente em sua memória ou em sua sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que, muitas vezes, não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revelasse sua existência. (CORTÁZAR, 1999, p. 353-354).

Dessa forma, quando Cortázar expõe sua face de escritor, alude a um fato decisivo ao indagar se um indivíduo é, ou não, um escritor: a algaravia do mundo pouco ou nenhum sentido guarda para alguns seres. Somente um artista será capaz de estabelecer conexões entre fatos vários para, com eles, montar uma seqüência de palavras plenas de sentido e beleza que, de alguma forma, ampliem a vida, talvez, vulgar, de um leitor anônimo. Assim, uma vivência qualquer da nossa vida comum, às vezes, adquire beleza, ilumina-se e revela seu sentido quando a vemos surgir transfigurada pelo poder das palavras de um texto artístico. Um poema de amor, muitas vezes, dará ao amor que sentimos —seja ele pouco ou nenhum!—, um formato maior do que ele possui na realidade...

Voltando a "Diário para um conto", podemos flagrar, no escritor do diário, a tentativa de reunir fragmentos para a consecução do conto. Há um bom assunto. Anabel é uma prostituta do porto que, um dia, procura o escritor, conhecido tradutor e escritor de cartas, para que envie uma missiva a um marinheiro. Desse encontro, surge uma relação ambígua, um amor e um comércio, que termina quando se dá a trágica morte de uma das prostitutas do porto, Dolly, inimiga declarada de Marucha, esta, grande amiga de Anabel. Dolly morre envenenada em condições difíceis de esclarecer, e Anabel é a responsável por essa morte: o seu marinheiro trouxe um potente

veneno, e as desavenças com a inimiga são dissipadas para sempre. O escritor é muda testemunha desse fato, pois, numa das cartas que enviou ao marinheiro, menciona a necessidade do frasquinho, o veneno que o marinheiro tinha prometido. Sentir-se culpado pelo acontecido é o prelúdio do fim da relação que mantinha com Anabel. Ela desaparece, e o escritor nunca mais a vê. No diário para o conto, vemos a insistência do escritor em trazer Anabel e a tentativa de escrever um conto, também, como uma maneira de se libertar da culpa, mesmo que esse propósito apareça como acessório.

Para o escritor do diário, há uma crescente angústia por não encontrar o caminho para o seu conto. Não houve a coagulação necessária de elementos, e há momentos em que o esforço do escritor do diário faz lembrar o esforço que aplicamos quando desejamos capturar a figura escondida no estereograma. Um estereograma é uma figura de dois dimensões que, quando se observa do modo correto, permite ver figuras tridimensionais. Na obra *Esterograma, el secreto de las 3D* (1994), diz-se:

O princípio da esteroscopia é simples. Vemos o mundo através de dois olhos, cada um dos quais vê o mundo a partir de um ângulo de vista diferente, e nossa visão binocular nos permite ver o mundo em três dimensões. Nosso cérebro fundiona numa representação única de três dimensões as duas imagens simultâneas do mundo. (...) A estereografia se baseia no fato de que nosso cérebro percebe fortemente qualquer coisa que ofereça uma informação idêntica aos nossos dois olhos a partir de perspectivas ligeiramente diferentes. Podemos tomar duas fotografias de um objeto situado em posições ligeiramente distintas, reproduzindo a distância que há entre os olhos humanos, e logo podemos olhar para essas fotografias de uma distância muito curta, de modo a fazer que nossos olhos fusionem as imagens. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1994, p. 7).³

Como vemos, para captar o estereograma, é preciso manter a figura bem diante dos olhos, envergados ligeiramente, enquanto se fixa um ponto e... uma figura tridimensional emerge. Transpondo esse procedimento para o diário, parece que o escritor deseja flagrar aquilo que faz com que, passados alguns segundos, revele-se, formosa e díspar do fundo que a mantinha oculta e presa, a figura do conto por entre suas anotações dispersas. A figura oculta do estereograma, aparentemente tridimensional, revela-se, caprichosamente, para alguns. O escritor que escreve o diário para o conto levanta suas anotações, leva-as diante dos seus olhos, desesperadamente envergados, e adivinha a possibilidade do conto. Porém, escapa, da sua visão, a configuração do mesmo. É como o reflexo de Narciso: impossível segurar, de modo palpável, a beleza. Assim, escapa o conto do escritor diarista. Será possível que o conto aconteça como acontece a revelação do estereograma? Um dos olhos do escritor se mantém naquilo que constitui sua vivência. O outro se situa no terreno da criação artística. Se fusionadas ambas visões, quiçá surja, intangível e alheio a essas duas perspectivas, o conto acabado. Porém, o processo da fusão dessas visões não ocorre segundo a percepção do escritor que elabora o diário. A intersecção dos planos do viver e do escrever não se dá. As notas esparsas se fecham sobre uma certeza: o conto não se escreveu:

³ Em espanhol: "El principio de la esteroscopia es simple. Vemos el mundo a través de dos ojos, cada uno de los cuales ve el mundo desde un ángulo de vista distinto, y nuestra visión binocular nos permite ver el mundo en tres dimensiones. Nuestro cerebro fundiona en una representación única en tres dimensiones las dos imágenes simultâneas del mundo. (...) La estereografía se basa en el hecho de que nuestro cerebro percibe fuertemente cualquier cosa que ofrezca una información idêntica a nuestros dos ojos a partir de perspectivas ligeramente diferentes. Podemos coger dos fotografías de un objeto desde posiciones ligeramente distintas, reproduciendo la distancia entre los ojos humanos, y luego mirar estas fotografías desde una distancia muy corta, de modo que hagamos que nuestros ojos fusionen las imágenes." (Tradução nossa).

O pior é que não consigo me convencer de que nunca poderei [escrever o conto] porque entre outras coisas não sou capaz de escrever sobre Anabel, não me adianta nada ir juntando pedaços que definitivamente não são de Anabel porém meus, quase como se Anabel estivesse querendo escrever um conto e se lembrasse de mim, de como nunca a levei a minha casa, dos meses nos quais o pânico me tirou da sua vida, de tudo isso que agora retorna embora a Anabel pouco tenha interessado e eu me lembro somente de algo que é tão pouco mas que volta e volta de lá, do que talvez poderia ter sido de outra maneira, como eu e como quase tudo lá e aqui. Agora que eu penso, quanta razão tem Derrida quando diz, quando me diz: não (me) resta quase nada: nem a coisa, nem sua existência, nem a minha, nem o puro objeto nem o puro sujeito, nenhum interesse de nenhuma natureza por nada. Nenhum interesse, de verdade, porque procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel. (CORTÁZAR, 1982, p. 182).

Essas são as últimas palavras do diário. Como vemos, se fecha com a afirmação, por parte do escritor, de que o conto não se deu. No entanto, quando o diário termina, é quando começa o processo de rearranjo dos elementos dispersos nos fragmentos datados. Esse processo é extemporâneo à leitura do diário. O leitor, à medida que foi colhendo os fragmentos ficcionais espalhados nas anotações do escritor, monta, à revelia, um conto. Mas esse conto, similar à figura tridimensional do estereograma, só é possível a partir de uma nova forma de receber o escrito. Cortázar, na entrevista contida em *O fascínio das palavras* (1991), esclarece algo sobre esse ponto: "finalmente, ao terminar esse diário, o conto sobre Anabel tinha sido escrito, o conto está no próprio diário. Se você quiser, esse é um truque literário, segundo o qual a tentativa de escrever um conto faz o conto, que está incluído nessa tentativa." (p. 33). Desse modo, o conto estereogrâmico ganha sua existência, pois, ao invés de ser o conto de Anabel, é um conto sobre a arte de escrever. A narrativa é montada quando os fragmentos dispersos se juntam na mente do leitor, de tal modo que ele sai do âmbito do diário com a sensação de ter lido um conto. E mais: "Diário para um conto" é um texto que busca mostrar, para o leitor, o processo de escritura gradual do texto artístico. Cada dia traz uma reflexão sobre o processo de montagem, alertando para o fato de que todo conto é uma construção ancorada em lembranças individuais que devem ser destruídas no próprio processo de contar. Seria algo semelhante a queimar as naus que nos trouxeram até um determinado território. Destruí-las é, ao mesmo tempo, prender-nos e libertar-nos.

Em "Diário para um conto", estamos diante de um escritor ciente das limitações de sua esfera de percepção, pois não encontra os meios necessários para fugir do âmbito de si mesmo. Quando afirma "procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel" desvenda o que todo escritor realiza: com um fio tirado de si mesmo, tece um mundo próprio e paralelo, igual a si mesmo. Processo tautológico em que toda palavra fala do próprio escritor, denunciando seu isolamento total, destino que teimamos em rejeitar, fiéis que somos à ilusão de nos comunicar.

De tudo o exposto, é possível perceber que "Diário para um conto" pertence à categoria das obras metalingüísticas, pois o processo de sua construção se dá ancorado na consciência de escrever. A intersecção dos planos do viver e do escrever passa, necessariamente, pelo abandono do plano da experiência individual. Para o escritor do diário, essa tentativa tornou-se impossível. No entanto, o diário está comandado por uma voz que supera a mão desse escritor diarista para conduzir, ao seu destino, o conto desmembrado, espécie de Osíris, cujas partes inertes adquirem nova vida pela vontade daquele que realiza a junção miraculosa, leitor depositário de um dom: ele se tornará o espaço propício do conto procurado.

É importante destacar que, para Cortázar, sua obra obedece à intencionalidade de escritor permeando sua existência. Destacou-se como lúcido autor de ensaios nos quais tentava apresentar parte do seu laboratório de escritor. O que se depreende desses textos teóricos é um desejo de alumiar o lugar onde se encontra a frágua do texto literário. Aproximou-se desse oculto cenário utilizando uma linguagem plena de imagens, pois todo escritor que escreve sobre o processo literário, fatalmente, fa-lo-á utilizando o arsenal de palavras que originam sua própria obra, levados que são pela mão de sua sina: escrever e, escrevendo, viver.

HERRERA-ALVAREZ, R. G. Diary for a Story or the probable transmutation of experience into a short story. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 93-106, 2009.

Referências

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ____ *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v.2, p. 345 - 363.

_____. Diário para um conto. In: ____ *Fora de hora*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 143-82.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: ____ *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227 - 237.

_____. Para uma poética. In: ____ *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101.

DESCARTES, R. Meditações. In: ____ *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 233 - 334.

ESCHER, M. C. Mão com esfera refletora. In: ____ *M. C. Escher: gravura e desenho*. Alemanha: Taschen, 1994. p. 51.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A cartomante. In: ____ *Contos*. São Paulo: Ática, 1970. p. 97 - 104.

PREGO, O. *O fascínio das palavras: entrevista com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RODRIGUEZ FISCHER, C. *Estereograma: el secreto de las 3D*. Barcelona: Blume, 1994.