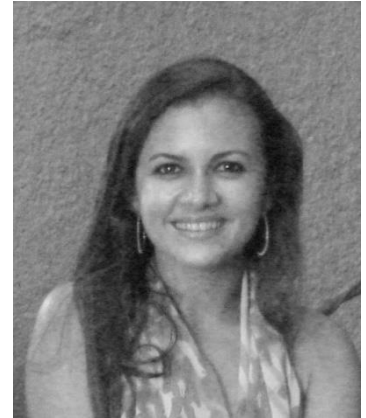


“CONTINUIDADE DOS PARQUES”, CRUZAMENTO DE MUNDOS: A METAFICÇÃO EM JULIO CORTÁZAR

Dinameire Oliveira Carneiro Rios

Doutoranda em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia- Brasil, Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana, Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana. É pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, sendo orientada pelo Professor Doutor Décio Torres Cruz.
E-mail: dina_meire@hotmail.com.



**Metaficção;
Conto;
Representação;
Literatura**

Resumo: Analisamos neste trabalho a construção da metaficção literária, tendo como *corpus* a narrativa contística, “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar. O conto em questão possibilita importantes discussões no campo literário, como as que dizem respeito aos liames entre realidade e ficção, ao ato de ler, à relação autor-leitor e ao processo de construção do texto literário.

“Continuidade dos parques”, worlds crossing: the metafiction in Julio Cortazar

**Metafiction;
Short story;
Representation;
Literature**

Abstract: This monograph examines the construction of literary metafiction, with short storie as corpus, "Continuidade dos parques" by Julio Cortazar. The short storie in question allow important discussion in the literary field, such as those concerning the boundaries between reality and fiction, the act of reading, the author-reader relationship and own process of construction of the literary text.



Envio: 15/04/2016 ◆ Aceite: 23/06/2016

INTRODUÇÃO

Na monumental obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach recupera, durante o século XX, o conceito de *mimesis* aristotélica quando se propõe e produz uma “interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 1994, p.499), partindo da ideia platônica de *mimesis* enquanto um simulacro, estando em um terceiro nível abaixo da verdade do mundo ideal, e do objetivo do poeta da *Divina Comédia* em apresentar em sua obra a “realidade verdadeira” (AUERBACH, 1994, p.499), como sugeria Aristóteles.

Ao longo das análises acerca de vários textos clássicos da literatura ocidental, Auerbach semeia as ideias que compõem a sua assertiva acerca da mimese, mostrando as transformações pela qual a literatura foi passando ao longo dos séculos, quando se via, por exemplo, durante o período clássico, impelida a representar somente o que fosse sério, pondo a “realidade quotidiana e prática” (AUERBACH, 1994, p.500) para ocupar espaços que fossem relativos ao cômico e ao entretenimento agradável e leve, pertencendo aos níveis mais baixos de representação. São autores como Balzac e Stendhal, segundo Auerbach (1994), que embebem de tragicidade, seriedade e problematizam personagens da vida quotidiana, antecipando o que faria o realismo moderno, “que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (AUERBACH, 1994, p.500).

Assim, em sua *Mimesis*, Auerbach busca, através de uma escolha aleatória de textos e de interpretações guiadas por uma intenção específica, analisar a forma com que os modelos clássicos foram se alterando com o passar dos anos e de que maneira o homem é esboçado neste transcorrer dos tempos, apontando, assim, para a preocupação do filólogo alemão em historicizar os vários conflitos que rondaram a experiência humana, demonstrando ao longo de suas leituras uma preocupação com a expressão do objeto literário e a matéria que ele expõe intrinsecamente, sem propriamente vinculá-lo ao seu referente externo, como a verossimilhança aristotélica propunha.

Segundo aponta Compagnon (2003), embora a obra de Auerbach não problematize o conceito de mimese e ainda que tenha sido um conceito que norteou durante muito tempo

os estudos sobre teoria literária, a definição do que viria a ser *mimesis* ou mesmo a sua intenção foi fruto de adágios e discordâncias ao longo da história, demonstrando a “extensão do problema” (COMPAGNON, 2003, p.98). Mostras do paradoxo que caracteriza as diversas visões acerca do conceito podem ser encontradas em Platão e Barthes, quando para o primeiro a *mimesis* seria subversiva por desviar a educação dos guardiões da Polis, uma vez que o poeta fala sobre o que não vivenciou/experenciou, para Barthes ela seria repressiva, pois traz em si a marca da consolidação do laço social e da ideologia.

Quando se busca apontar sobre o que trata a literatura, a *mimesis* surge como o termo geral e mais recorrente para se estabelecer uma relação entre a realidade e a arte literária. Para Compagnon (2003), o distanciamento das interpretações acerca do termo já assinala o quão problemática e tensa é a discussão dentro do campo literário para responder sobre essa relação, além mesmo dos inúmeros termos cunhados na tentativa de vislumbrar como a literatura dialoga com o mundo: “imitação”, “representação”, “verossimilhança”, “realismo”, “referente”, entre tantos outros.

Ao analisar os trabalhos de alguns dos precursores da linguística estrutural e da semiótica, como Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e Charles Peirce, é possível sinalizar o modo como a linguagem se desvincilhou de um referente exterior. Conforme Saussure, a própria arbitrariedade do signo aponta para a autonomia da língua em relação à realidade; em Peirce a ligação entre o signo e o objeto foi quebrada, fazendo com que as interpretações fossem produzidas dentro de uma cadeia de signos, resultando em uma *sêmiose* ilimitada; para Jakobson, reafirmando a autorreferencialidade dos seus predecessores, entre as seis funções da linguagem, a poética seria aquela que prevaleceria dentro da arte da linguagem, a literatura, em detrimento, por exemplo, à referencial, que teria sua tônica no contexto, no real. Associada à forma da mensagem, a função poética exclui a necessidade de uma referencialidade, sugerindo estar na própria mensagem a sua referência (COMPAGNON, 2003).

Foi lendo a *mimesis* aristotélica como a representação das ações humanas que a teoria literária pode reivindicar sua filiação à *Poética*, sendo a *mimesis* não uma descrição, mas a representação das ações humanas pela linguagem e por isso mesmo desligada do modelo pictural horaciano (*ut pictura, poesis*) que fazia da literatura uma imitação da natureza,

passando, a partir daí, a ser relacionada à própria literatura, à cultura e à ideologia. De acordo com Compagnon (2003), esta interpretação feita pelo século XX acerca do conceito de *mimesis* em Aristóteles assinala a necessidade que toda época tem em “reinterpreta[r] e retraduz[ir] os textos fundamentais à sua maneira” (COMPAGNON, 2003, p.105), cabendo aos filólogos decidir se há algum contrassenso. E são nessas novas e possíveis interpretações que são feitas a cada período que deslizam os variados sentidos do termo, ora sendo visto como imitação, ora como representação, ora vinculado à realidade, ora abolindo-o da teoria literária, porém, à medida que a obra literária se transforma, surge a necessidade de novas reelaborações/releituras do termo.

À volta da discussão entre o objeto literário e a realidade, Hamburger (1986) assinala que estes temas fazem parte do invólucro talvez de maior tensão no campo da teoria literária, e, como visto, subjaz entre eles uma ligação que se transmuta em afastamento por oposição. Mas resta saber o que é esta realidade que, de acordo com a corrente de tradição moderna na literatura, seria uma ilusão, constituindo-se então na própria literatura, pois ela não falaria de outra coisa senão dela mesma. Para Hamburger (1986), definir a realidade seria entrar em um campo problemático, visto a ingenuidade com que as Ciências Naturais e a logística modernas vislumbram acerca do termo. Porém, a definição a que se interessa no campo literário se constrói em contraponto à conceituação de ficção, por isso, em oposição ao modo de ser criado e representado pelas obras literárias, a realidade seria nada mais que a própria vida humana em seu aspecto histórico, natural e espiritual. Para a autora, a oposição entre estes dois lados seria apenas aparente, visto que a ficção só se constrói utilizando-se da realidade como material de produção. Assim, a diferença entre as duas estaria somente no âmbito da intersecção, pois na criação literária está contida a realidade, porém, sem deixar de lado todas as problematizações que o campo literário atravessa quando se trata esta relação dentro de um campo de generalizações.

Mas se a teoria literária lutou tanto para dissolver a ideia de que a literatura copiaria o real, em que sentido se constitui esta realidade à qual se refere Hamburger (1986)? Como a literatura produz em seus leitores a impressão de estar copiando o real? A resposta para isso Barthes (1982) aponta como sendo a capacidade da literatura produzir um real ilusório, uma vez que ela nunca fala sobre o mundo real, mas sobre um mundo que ela mesma cria através

da linguagem, que rege as leis desse mundo e, por isso, estaria apontando sempre para si própria. Sendo assim, o realismo não seria nada mais que a “ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 2003, p.110).

Assim, após a crise na teoria literária em relação ao espaço ocupado na literatura pela referência, a intertextualidade aparece como um artifício a possibilitar a abertura do texto para a realidade, para os elementos históricos e sociais, porém, algumas interpretações produzidas sobre o dialogismo bakhtiniano, por exemplo, que segundo o pensador russo seria a interação entre os vários discursos, contribuiu para fechar o texto dentro de sua concepção autorreferencial. Fazendo uma crítica a este modo de relacionar o dialogismo, Riffaterre afirma que deveria existir um deslocamento de sentidos, uma vez que a referencialidade não estaria no texto, mas no leitor que precisa racionalizar o todo da criação literária para produzir sentido.

Na literatura moderna, principalmente a produzida a partir do século XIX, o jogo com a metaficção vai gerar novas configurações no que diz respeito à relação entre realidade e ficção e ao próprio posicionamento do leitor diante da obra. Quando a metaficção desloca o espaço do texto para pensar o próprio fazer literário, ela engendra em si elementos que pertenciam ao campo do extraliterário, num jogo mútuo em que o texto é criado pelo autor que se vê recriado em um texto que necessita, na maioria das vezes, da presença do leitor para se constituir inteiramente em seu sentido desejado, pleno. Desta maneira o papel do autor também é alterado, pois o texto somente inicialmente é construído por ele, sendo que se dá com a entrada do leitor o preenchimento dos sentidos, dados, em parte, pela leitura e relegando a este a posição de coautor. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, pois à medida que aproxima a criação do seu receptor, esperando dele uma postura interpretativa que auxilie na coprodução, desfaz as marcas divisórias entre estes dois mundos, o ficcional e o real.

Para a teórica canadense Linda Hutcheon (1984 apud FROTA, 2003), a metaficção surge no cenário literário pós-moderno para preencher e corresponder a um fascínio do período pela habilidade do sistema humano em referir a si próprio em um processo de construção de um espelhamento infundável, chamado por ela de narcisístico, como Lyotard aponta existir no mundo dos comerciais da televisão, nos filmes, nos *comic books* e nos vídeos de arte. Esta

demanda da escrita pós-moderna surge como uma forma de preocupação do escritor em tratar de questões teóricas do campo literário dentro da construção ficcional, aproximando-se do que Roland Barthes definiu como sendo a crítica-escritura. Quando as duas práticas se sobrepõem, a escrita literária e a análise, ainda que em certo grau, Perrone-Moisés assinala que, além da importância do ponto de vista do processo de construção da obra, esta crítica interna do fazer literário

confere à obra uma iluminação particular, porque afeta sua enunciação. Considerando a enunciação como as circunstâncias de transmissão de um enunciado, percebe-se que uma obra em que o processo é ele-próprio - enunciado, redobram, de certa forma, os problemas do crítico (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 139).

Dentro destas novas configurações da escrita, o leitor é apresentado às novas regras e impelido a construir uma postura interpretativa que module e finalize o texto, que está sempre (ou quase sempre) exposto às suas leituras dos referentes fictícios da linguagem literária. Para Linda Hutcheon (1984), a partir do momento em que

o romancista realiza o mundo de sua imaginação através de palavras, o leitor – partindo das mesmas palavras – fabrica em reverso o universo literário que é tanto sua criação quando do romancista. Essa equação aproximada dos atos de leitura e escrita é uma das preocupações que separa a metaficção moderna da autoconsciência romanesca anterior (HUTCHEON, 1984, p.27 apud FROTA, 2013).

Por isso a metaficção reanalisa a posição outrora ocupada pelo leitor, agora convocando-o para o ato da leitura, não assumindo mais um lugar de passividade, mas, como já dito, não sendo somente o consumidor, mas também produtor da obra. Ao necessitar da recepção do leitor para se constituir por completo e deixar lacunas abertas que serão preenchidas pelo leitor, a obra de arte, na modernidade situa-se no que Umberto Eco denomina de “obra aberta”, pois elas serão “finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente” (ECO, 1991, p.39).

“CONTINUIDADE DOS PARQUES”, CONTINUIDADE DAS NARRATIVAS

Em “Continuidade dos parques”, breve conto do escritor argentino Julio Cortázar, tem-se duas histórias aparentemente desconexas. A primeira versa sobre um homem de negócios que se deleita, após um dia de trabalho, com a leitura de um romance, e a segunda sobre um casal que planeja o assassinato daquele que lhes tirava a liberdade de amantes, o marido da mulher.

O leitor do conto de Cortázar é jogado para dentro do processo ficcional ainda na frase que abre a narrativa: “Começara a ler o romance dias antes” (CORTÁZAR, 1971, p.13). A partir daí ele é levado a acompanhar as circunstâncias em que se dera a leitura deste romance por parte da personagem principal da história. Forçado a abandonar a leitura, iniciada dias antes, devido aos afazeres urgentes, o personagem-leitor mergulha novamente nas páginas do romance, ainda quando se encontrava no trem de volta à fazenda. Além de apontar para o interesse nutrido por ele em relação àquela narrativa, ter iniciado a leitura ainda quando estava dentro do trem sugere o processo de travessia/viagem do personagem-leitor entre duplos espaços: supostamente da cidade de onde viera para a fazenda, aproximando-se da calma do campo que possibilitará uma maior entrega e submersão na história lida e, conseqüentemente, como se verá adiante, a transposição do universo real, não fictício (no plano do personagem do conto) para o ficcional do romance lido.

Já claro o envolvimento do personagem-leitor com aquela trama e seus personagens, ele livra-se durante a tarde dos compromissos burocráticos para enfim poder entregar-se integralmente à narrativa do romance. A partir deste momento, o leitor do conto de Cortázar passa a acompanhar a segunda história, a dos amantes, como intrusos na leitura alheia, como se pousasse o queixo sobre o ombro do leitor-personagem, construindo uma relação perturbadora para quem lê através da leitura do outro e instalando também “continuidades” nas leituras: o personagem-leitor lê, o leitor do conto lê o que o personagem do conto está lendo e outrem pode ler o que o leitor também está lendo, enredando uma teia infinita de leituras e leitores.

Como o próprio Cortázar afirma em *Valise de Cronópio*, o bom conto, quando comparado a um bom romance, por exemplo, deve ser “incisivo, mordente, sem trégua desde

as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p.153), por isso o contista não pode incluir, ainda que seja no início do conto, elementos de caráter meramente decorativo ou gratuito. Assim, ainda que aparentemente para o leitor alguns aspectos apresentados pareçam ser poucos significativos ou eficazes para o sentido da narrativa, Cortázar diz que o contista sabe bem que deve sempre trabalhar “em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário (CORTÁZAR, 2006, p.153), por isso elementos da narrativa como tempo e espaço devem estar sempre condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual” (CORTÁZAR, 2006, p.153).

Esta lição está presente na construção de “Continuidade dos parques”, pois os elementos da narrativa relacionados, por exemplo, ao tempo e ao espaço vão contribuir de modo significativo para o sentido final do conto. Assim, quando o narrador onisciente revela ao leitor detalhadamente cada aspecto do universo espacial e temporal do conto, todos eles confluem ao fim do texto para indubitavelmente amalgamar as duas histórias contadas e construir a atmosfera fantástica que assoma o texto.

Deixado de lado seu mundo circundante, o personagem-leitor empreende sua leitura solitária e agora privada de qualquer interrupção. A história se abre defronte a ele e o duplo mergulho (dele e agora também do leitor empírico do conto) na narrativa sobre os amantes começa gradativamente a se realizar:

Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos (CORTÁZAR, 1971, p.13, grifos nossos).

A marcação temporal situa o momento da leitura e os elementos espaciais apontam para uma total acomodação do personagem-leitor no momento em que reinicia a leitura interrompida. Os espaços coincidentes e contínuos sugeridos pelo título do conto começam a ser delineados, pois a leitura empreendida em um escritório em frente a um parque de carvalhos versará sobre um encontro fortuito entre amantes em meio a um parque onde se situava a cabana que era o espaço de encontro para os dois. É relevante observar que, se os

parques servem como mais um elemento de elo entre as duas ficções, esta ligação pode ser vista por uma dupla escolha: primeira a feita pelo autor do conto para unir, dar “continuidades” às ficções e a segunda pelo personagem-autor por posicionar-se, como se verá adiante, defronte ao parque de carvalhos, uma maneira a mais de imergir no universo ficcional que tinha em mãos. Também, é importante atentar para descrição da total acomodação do personagem na preparação para o ato da leitura. Todo o entorno deveria estar propício e pronto para o início da viagem ao mundo da ficção e a construção da cena sugere esta ambientação recoberta de conforto: o recostar-se na poltrona favorita estando de costas para a porta, possível entrada de intromissões e de regresso na viagem iniciada, e a tranquilidade e conforto oferecidos pelas carícias no veludo verde da poltrona, induzindo-o, pouco a pouco, nos últimos capítulos da história dos amantes.

Após a preparação inicial, o personagem principal é abduzido daquela realidade que o cercava, página após página ele é conduzido para dentro do bosque do mundo diegético do romance, mais especificamente para dentro da cabana onde aconteciam os encontros passionais e perigosos do casal de amantes. A acomodação e a tranquilidade do espaço exterior no qual se encontra o personagem-leitor possibilitam que ele se entregue facilmente ao prazer das percepções trazidas pelo romance e assim adentre, cada vez mais e a cada nova etapa da leitura, ao espaço interno da ficcionalidade:

Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte (CORTÁZAR, 1971, p.13, grifos nossos).

A simbiose entre os mundos ficcionais começa então a ser construída, para isso é preciso que o personagem da primeira ficção tenha em mãos o passaporte para a viagem, são os elementos que possibilitam a fusão: saber os nomes dos personagens e ter em mente as imagens dos protagonistas propicia que ele não se perca dentro do mundo que está adentrando, a familiaridade construída faz com que se sinta também como o personagem da

história que lê. Mas se o espaço físico ao qual o personagem-leitor pertence parece se distanciar do espaço em que os personagens de sua ficção se acham, estando eles em meio ao parque (o segundo do conto, por isso o título), expostos aos perigos daquele encontro, e o leitor refugiado na proteção do seu escritório, os janelões a sua frente funcionam como uma simbólica abertura entre os dois níveis da ficção, dialogando o espaço interior em que se encontra o personagem-leitor e o espaço exterior onde se situam os personagens da segunda ficção, trazendo aos olhos do leitor ficcional uma continuidade entre os parques. Embora a abertura entre a realidade e a ficção experimentada prazerosa e espontaneamente pelo personagem-leitor, é interessante observar que, ainda assim, ele busca a certeza de pertencer à realidade, de estar no plano em que os acontecimentos se pautem na concretude, na previsibilidade dos fatos, distanciando-se do mundo literário que é imprevisível, é devir:

Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos (CORTÁZAR, 1971, p.13).

Ao ler e descortinar o universo ao qual pertencem outros indivíduos, até mesmo em um momento tão íntimo e secreto como o que viviam os dois amantes do romance lido, o personagem-leitor é levado também a ter insegurança a partir do momento em que passa a pertencer, ainda que momentaneamente (segundo ele acreditava) aquele outro universo. Pois, como define Deleuze (1997, p.11) “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”, por isso, a literatura está sempre ligada ao inacabamento, ao imprevisível, e, para o personagem, ao inseguro.

Assim que os dois personagens do romance são apresentados ao leitor empírico do conto, através do narrador onisciente e da intrusão do leitor empírico na leitura do personagem-leitor, depara-se com um clima de paixão, suspeição e tragédia. A cabana, lugar de união e ao fim, de separação do casal rumo à concretização do sórdido desejo, é onde os planos são arquitetados a fim de obter a liberdade que lhes é tirada pela existência de um “outro”, o marido da mulher. Aqui é importante analisar os dois elementos que estão

diretamente relacionados ao espaço em que se encontra o casal: a cabana e o parque. Enquanto a cabana pode ser vista como o símbolo da relação furtiva e perigosa dos amantes, por ser um elemento que remete à fragilidade e à momentaneidade, o bosque remete a uma multiplicidade de possibilidades, mas que, neste contexto, sobrepuja liberdade e adensamento dos instintos, dos desejos e da sexualidade que pulsará ao ponto de reclamar a morte daquele que a coíbe. A cena do encontro entre os dois é narrada como se fosse presenciada pelo personagem-leitor:

Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotão de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. (CORTÁZAR, 1971, p.14).

Inserida a história da segunda ficção dentro da primeira, vemos o personagem-leitor envolvido pela narrativa, assumindo (ironicamente), a perspectiva do casal que trama a morte daquele que impede a liberdade amorosa dos dois e que por isso deveria morrer. Mesmo sendo uma atitude cruel, parece não haver saída para que a felicidade do casal se complete, “tudo estava decidido desde sempre”, assim, o personagem principal do conto prepara-se também para cometer o assassinato do marido da mulher, pois já se encontra enlevado no caminho trágico para o qual se dirige o enredo do romance:

Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. [...] Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. *Começava a anoitecer*. (CORTÁZAR, 1971, p.14, grifos nossos).

Se tudo estava decidido, não havia outra saída senão dar continuidade ao plano cruel. A marcação temporal adquire o sentido de um aviso sobre o momento em que tudo deveria ser executado, mas também serve para adensar a ligação entre as ficções, uma vez que a leitura do romance havia sido iniciada pelo personagem-leitor ao entardecer. Estando “a figura de outro corpo” entre os amantes, urgia a necessidade da momentânea separação que

possibilitaria, enfim, a futura e integral união. Segue-se então o segundo e último parágrafo do curto conto de Cortázar, momento em que as duas ficções, que aparentemente não tinham qualquer ponto de contato, se entrecruzam tragicamente. Compenetrados no que deveriam fazer e dadas as coordenadas (inclusive cardeais), os amantes se separam à porta da cabana, cada um segue a trajetória espacialmente projetada para si tendo em vista a união futura. O personagem-leitor resolve seguir a rota do homem, corroborando a ideia sentida por ele próprio ao ler aquela romance de que “tudo [já] estava decidido desde sempre” e confluindo para o encontro final dos enredos.

O leitor do romance, assim como o leitor do conto, passa a ser guiado na narrativa através das ações do homem quando esta se direciona para enfim cumprir sua tarefa. Este personagem será, então, o responsável pelo clímax final da história, como um autor das ações da segunda ficção, é sobre ele que recai a responsabilidade de decidir sobre a vida dos demais personagens. Livrando-se dos empecilhos que o separava da sórdida tarefa, ele segue para a finalização do ato e das ficções, dentro que um cenário já pronto para dirigi-lo ao desfecho. A “rósea bruma do crepúsculo” anuncia o caminho até o marido da amante e a chegada ao fim de um ciclo que será fechado com o planejado assassinato. Como que guiado por um narrador intradieético que o conduz ao fim planejado do romance e/ou pelos direcionamentos dados pela mulher, o homem encontra o cenário tal qual foi descrito: “Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou.” (CORTÁZAR, 1971, p.14). E os direcionamentos derradeiros são sussurrados pela mulher em seu ouvido, o aproximando do espaço que será palco da ação final: [...] primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. (CORTÁZAR, 1971, p.15)

É somente na última oração do parágrafo que as ficções se entrecruzam, momento em que as duas histórias, aparentemente distantes e desligadas, circunscrevem um jogo entre realidade e ficção. O leitor empírico lê junto com o leitor ficcional: “A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1971, p.15). Um homem com um punhal na mão vê a cabeça de um homem recostado em uma poltrona de veludo verde e então, sem que se chegue à ação do assassinato, o conto é encerrado. Logo, instaura-se a

intricada e complexa trama entre as narrativas: o conto se encerra antes que o amante assassine o homem que lê um romance sobre a história de um amante que deverá matar o marido de sua amante enquanto este lê a história...abrindo uma circularidade que tende ao infinito.

O fim do conto conjuga os dois níveis ficcionais e por isso mesmo os já enfatizados elementos relacionados ao tempo e ao espaço: o entardecer do início da leitura culmina no início da noite, quando o assassino se depara com o personagem-leitor; a enfatizada poltrona de veludo verde dentro do escritório com seus janelões são incontestes quanto à coincidência espacial. Assim, o tempo da enunciação e o tempo do enunciado e o espaço da encenação e do encenado se fundem provocando um resultado insólito.

O desejo do personagem-leitor em mergulhar no mundo ficcional, transformando-se em um ser de papel, se consuma ao fim, é o leitor empírico, lendo por trás dos ombros do personagem, que descobre esta fusão. Instaure-se aí uma repetição interna no conto que resulta em um dos mais utilizados processos dentro da metaficção, *a mise en abyme*. O conto adquire um caráter metadieético que transcende a própria metalinguagem, pois não só constrói um diálogo infinito entre as narrativas como também desloca o espaço destinado ao leitor empírico, passando a situá-lo não somente como um dos responsáveis pela significação final do texto, mas também inserindo-o, enquanto sujeito ocular das ações, dentro do círculo *ad infinitum* do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter autorreflexivo da metaficção, conforme aponta o conto de Cortazar, expõe os elementos que compõem o universo ficcional e problematiza os liames que demarcam os espaços relegados aos tão antigos e caros conceitos de realidade e ficcionalidade dentro da literatura. Analisar como se constrói uma obra literária que dissecar dentro de suas tramas a própria composição da narrativa é aproximar-se, de certo modo, da crítica-escritura barthesiana, em que criação e crítica se envolvem a ponto de destruir ou ao menos atenuar os liames que separam esses dois lados da produção literária.

A metaficcionalidade aparece no contexto pós-moderno como uma possibilidade de reflexão e discussão acerca da relação que a literatura pode estabelecer com a realidade, visto a dinâmica das artes em geral e a atual suposta crise da referencialidade. Assim, obras que trazem em sua estrutura narrativa a relação de hibridização entre realidade e ficção abrem lugar para as discussões acerca da ideia de que o referente não mais seria necessário na produção literária contemporânea.

O conto de Cortázar brinca com o envolvimento/vontade do leitor de mergulhar indefinidamente na narrativa lida, mas que ainda está preso à realidade que o cerca, porém, sendo obrigado a escolher um dos lados, o leitor (do conto) depara-se com o nauseante final, quando os dois mundos aparentemente extremos se amalgamam, abrindo um infinito espelhamento narrativo.

Ao longo da narrativa a construção do processo metaficcional despe os limites entre o real e a representação e obriga o leitor a participar do duplo jogo que se inicia na teia da narrativa metaficcional. A existência de dois mundos “reais” e de duas ficções adensa a necessidade de envolvimento do leitor. O autor convoca-o para atuar intelectual e imaginativamente na trama, pondo-o como coautor e personagem do texto literário, como sugere o desfecho insólito e aberto do conto.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção “Os Pensadores”).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura In.: FESTER, A. C. Ribeiro *et al. Direitos humanos e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Costa e Silva *et. al.* 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Final do jogo*. Tradução: Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, Sigmundo. *A Interpretação de Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1980, v. 4-5.

FROTA, Adolfo José de Souza. O Processo de Reflexão Metaficcional em “Seymour: uma apresentação”. *Revista Unicentro*, 2013. Disponível em: < >. Acesso em: 06 ago. 2014.

http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCcQFjAB&url=http%3A%2F%2Frevistas.unicentro.br%2Findex.php%2Frevista_interfaces%2Farticle%2Fdownload%2F2486%2F2087&ei=xKHrU7PnFovksAS3_4HIBQ&usg=AFQjCNF4szSd6oUvzIzQd uhJYzTjmFwmPQ&sig2=vmDQylrRD1VtYbkCffFvpw

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 1997. (Coleção “Os Pensadores”)

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.