

LUCAS FERNANDO RIBEIRO JUKNEVICIUS

ENTRE VOZES E DIGRESSÕES:
uma leitura de *Um tal Lucas* (1979), de Julio Cortázar

ASSIS
2019

LUCAS FERNANDO RIBEIRO JUKNEVICIUS

**ENTRE VOZES E DIGRESSÕES:
uma leitura de *Um tal Lucas* (1979), de Julio Cortázar**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves

ASSIS

2019

J93e

Juknevicus, Lucas Fernando Ribeiro
ENTRE VOZES E DIGRESSÕES : Uma leitura de Um
tal Lucas (1979), de Julio Cortázar / Lucas Fernando
Ribeiro Juknevicus. — , 2019
124 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Farmacêuticas,
Araraquara,
Orientador: Antônio Roberto Esteves

1. Literatura hispano-americana Séc. XX. 2. Digressão.
3. Vozes. 4. Julio Cortázar. 5. Um tal Lucas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca
da Faculdade de Ciências Farmacêuticas, Araraquara. Dados fornecidos pelo
autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: ENTRE VOZES E DIGRESSÕES: uma leitura de *Um tal Lucas* (1979), de Julio Cortázar

AUTOR: LUCAS FERNANDO RIBEIRO JUKNEVICIUS

ORIENTADOR: ANTONIO ROBERTO ESTEVES



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. ANTONIO ROBERTO ESTEVES
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. NERYNEI MEIRA CARNEIRO BELLINI
UENP / Jacarezinho

Profa. Dra. KATIA RODRIGUES MELLO MIRANDA
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 17 de dezembro de 2018

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor primeiro, que desde o início esteve e até o fim estará. Por fortalecer na fraqueza e manter firme o que queria desfalecer. Entre tantas adversidades, a luz que nos guiou. Em tempos de guerra, obrigado pela paz.

A minha esposa Camila, por ser leitora e intérprete deste Lucas, por tanta firmeza e força para que eu pudesse escrever, por se doar, por personificar o amor e secar todas as lágrimas, que não foram poucas. A meus filhos Luíza, Antônio e Clarice, razões de viver e respirar. Por tanto sacrifício coletivo de vocês para que esse trabalho caminhasse, pela presença, paciência e suporte.

A meu orientador, professor Dr. Antonio Roberto Esteves, por me aceitar como orientando e ver em meu trabalho algo possível. Por tanta compreensão durante o processo, pelos cafés imprescindíveis, por uma leitura tão precisa, por abrir meus olhos ainda mais para o mundo das letras, pela paciência, pela compreensão.

A minha querida amiga Dra. Kátia Rodrigues Mello Miranda, pela insistência em que eu levasse esse trabalho adiante, pelo companheirismo de tantos anos de amizade, pela dedicação e atenção. Por me mostrar caminhos dentro da literatura e ser pessoalmente e intelectualmente um braço forte de apoio. A você, toda admiração que existe nesse mundo, de alguém que pode te chamar de *hermana*.

A professora Dra. Sílvia Maria Azevedo, pelos relevantes apontamentos na qualificação, os quais nortearam muitas reflexões deste trabalho e o desenvolvimento da bibliografia.

A Dra. Nerynei Meira Carneiro Bellini, por tão atenta leitura e pelos apontamentos feitos com tanto cuidado e precisão na banca da defesa e por meio de quem também pude honrar a professora Eloide Santana Carneiro (*In memoriam*) pela amizade, cuidado e companheirismo em tempos de graduação.

A minha família, por acreditar em meu esforço e respeitar minhas ausências. Em especial, meus pais Osvaldo (*in memoriam*) e Zilda Juknevicius, por serem tão incentivadores das minhas decisões. A minha sogra, Ivonete da Silva Faverssani, pelo cuidado com os nossos quando eu não pude estar.

A meus amigos e colegas de trabalho, pelo suporte e incentivo.

JUKNEVICIUS, Lucas Fernando Ribeiro. **ENTRE VOZES E DIGRESSÕES: uma leitura de *Um tal Lucas* (1979), de Julio Cortázar**. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Assis, 2019.

RESUMO

Este trabalho consiste numa leitura da obra *Um tal Lucas* (1979), de Julio Cortázar. Embora a produção cortazariana seja vasta e bastante explorada, o título em pauta não figura entre os mais abordados, fator que motivou a realização do presente estudo. Assim, o objetivo geral é discutir pontos importantes da construção narrativa, realizando uma leitura de forma a conjugar as várias partes do livro como sendo componentes de uma obra única, a partir da discussão de elementos como as configurações do narrador e suas vozes, a digressão como recurso literário, as referências intertextuais e a autorreferenciação, dentre outros aspectos. O aporte para as reflexões perpassa os trabalhos de Davi Arrigucci Jr. (1973), Saúl Yurkievich (1980), Roland Barthes (2012; 2017), Mikhail Bakhtin (2010; 2011), Oscar Tacca (1983) e Umberto Eco (1994), a fim de pensar a questão dos gêneros textuais e das vozes, e examinar como o *corpus*, de forma criativa, maneja os temas que apresenta. Como resultado, numa perspectiva mais ampla, o trabalho tenciona trazer a obra à luz, conferindo-lhe um lugar de maior evidência na bibliografia de Cortázar. Além disso, o estudo revela a engenhosidade na construção de *Um tal Lucas* desconstruindo as barreiras convencionais dos gêneros, dos sujeitos e da escrita.

Palavras-chave: *Um tal Lucas*; Narrativa argentina moderna; Julio Cortázar; Intertextualidade; Vozes da narrativa.

JUKNEVICIUS, Lucas Fernando Ribeiro. **AMONG VOICES AND DIGRESSIONS: a Reading of *A certain Lucas* (1979), by Julio Cortázar**. 2019. 124 f. Dissertation (Master in Literature). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

ABSTRACT

This paper consists of a reading of *A certain Lucas* (1979), of Julio Cortázar. Although the Cortazarian work is wide and has been vastly explored, this title does not figure among the most studied books, reason that has motivated the realization of this essay. Then, the general objective is to highlight some important points inside the narrative construction by reading in a way to combine the several parts as belonging to a unique work, based on a discussion of elements such as the narrator configurations and its voices, the digression as a literary process, the intertextual references and self-references, among other aspects. The theoretical support for these reflexions exceeds works of Davi Arrigucci Jr. (1973), Saúl Yurkievich (1980), Roland Barthes (2012; 2017), Mikhail Bakhtin (2010; 2011; 2016), Oscar Tacca (1983), in order to think about textual genres and the voices and exanimate how the *corpus*, in a creative way, handle the themes. As a result, on the whole, the work intends to bring this book to the light, granting it as a mayor evidence place in Cortázar bibliography. Besides, this paper revels the ingenuity in *A certain Lucas* construction destroying the barriers of the genres, the subject and the writing.

Key-words: Modern argentinian narrative; Julio Cortázar; *Um Tal Lucas*; Intertextuality; Narrative voices.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
 CAPÍTULO PRIMEIRO: QUEM É <i>UM TAL LUCAS</i>.....	11
1.1 Lucas, Cortázar, cronópio.....	11
1.2 Sobre a Digressão.....	26
1.3 Estrutura rizomática.....	35
1.4 Lucas fora de <i>Um tal Lucas</i> , dentro de Lucas.....	41
1.5 Lucas e o flerte com os gêneros.....	47
 CAPÍTULO SEGUNDO: OS MUNDOS DE LUCAS/CORTÁZAR: DIÁLOGOS	53
2.1 Lucas e a palavra	53
2.2 Lucas e a música.....	57
2.3 Lucas e o cinema.....	61
2.4 Lucas e Freud.....	64
2.5 Lucas e o fantástico	71
2.6 Lucas e a pós-modernidade	76
 CAPÍTULO TERCEIRO: AS VOZES DO TEXTO E AS IMPLICAÇÕES DO NARRADOR	79
3.1 Digressões de Lucas.....	79
3.2 “Está escrito”	98
3.3 Do amor	101
3.4 Graça e risos	104
3.5 Animal político	106
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
 REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

Julio Cortázar (1914-1984) figura entre os grandes autores da literatura hispano-americana e é tido como um dos nomes de peso da geração do *boom* latino-americano, que ficou conhecida por alcançar sucesso de público e crítica em nível mundial a partir de 1960, com nomes como Jorge Luiz Borges, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes. No caso específico de Cortázar, obras como *Bestiário* (1951), *Historias de cronopios y de famas* (1962), *Rayuela* (1963) e *Octaedro* (1974) tiveram vasta expressão e foram traduzidas para vários idiomas.

Julio Cortázar nasceu em Bruxelas, filho de pais argentinos, e ainda criança mudou-se para a Argentina. Desde cedo buscou a carreira de professor, inicialmente de crianças e depois de jovens, até chegar à carreira universitária. Deu aulas de literatura inglesa e francesa em Bolívar e Chivilcoy, no interior da Argentina. Ao ganhar uma bolsa de estudos francesa, em 1951, se instala definitivamente em Paris, até sua morte em 1984, sem deixar de pensar a América Latina. Também trabalhou como tradutor na Unesco, em 1953, foi um militante das causas sociais e seguindo de perto muitos movimentos políticos de sua época, com destaque para a Revolução Cubana e Nicaraguense. Mesmo com leucemia diagnosticada, ainda escrevia literatura e militava a distância.

A crítica sempre foi positiva à grande parte da produção literária e analítica de Cortázar. O autor possui também trabalhos sobre teoria literária, dentre os quais se destacam *Valise de Cronopio* (1974), em que apresenta teorias sobre os gêneros, o romance moderno, o conto e análises literárias, e *Clases de literatura* (1980), baseado no curso que deu na universidade de Berkeley, nos Estados Unidos.

Um dos grandes estudiosos de sua obra é Saúl Yurkievich, que faz uma sistematização bastante aprofundada do estilo cortazariano. No Brasil, Davi Arrigucci Jr. ficou conhecido por analisar *Rayuela* (1963), obra magistral de Cortázar, em *O escorpião encalacrado* (1973), e expor a busca e o equilíbrio entre forma e conteúdo, ampliando os limites de sua literatura e abrindo caminho para a compreensão de uma forma única de narrar.

O aspecto mais estudado na obra cortazariana é o fantástico. Sua forma de empregá-lo tem como base o real e o cotidiano. Segundo Cortázar (2002, p. 37), o real é necessário para criar o fantástico e pode irromper na vida de qualquer um. A narrativa fantástica se tornou a marca mais peculiar de seus contos, dentre os quais estão “*Manuscrito hallado en un bolsillo*” (Octaedro), “*Casa tomada*” e “*Carta a una señorita en París*” (ambos da coleção de contos *Bestiário*). Apesar de sua militância, Cortázar nunca escreveu uma literatura engajada e panfletária. Exemplo disso é o conto “*Casa tomada*”, que foi lido com relação à questão do exílio e relacionado à história de Cortázar, mesmo não tendo indícios objetivos, tais como datas, nomes de filósofos ou fatos. *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984), que traz a questão da militância e da situação nicaraguense daquela época, possui um caráter literário bastante enigmático, mesmo ao tratar dos temas complicados daquele país.

O presente trabalho versa sobre uma obra não tão conhecida de Cortázar, *Um tal Lucas* (1979), que teve um menor alcance da crítica que as demais. Muitos viram a personagem Lucas como um rascunho autobiográfico, proposição respondida pelo autor positiva e negativamente. Para Cortázar (1979), se trata de literatura, mas, ainda assim, podem ser observadas características autobiográficas na personagem, como é o caso de vivências idênticas entre Lucas e o autor empírico, o que não significa que sejam totalmente correspondentes. Por exemplo, Cortázar viveu na Argentina, sempre se declarou um amante de música e também foi professor, todas características que aparecem relacionadas ao personagem Lucas, como será explanado mais adiante. A primeira tradução brasileira da obra foi feita por Remy Gorga Filho em 1982, pela editora Nova Fronteira. Para este trabalho, foi utilizada a tradução de 2014 de Paulina Wacht e Ari Roitman.

Um tal Lucas possui uma estrutura diferenciada. É um texto formado por capítulos curtos, com caráter não linear, em que um narrador pluralizado expõe seus pensamentos e conclusões mais profundas, diluindo e rareificando a linha divisória entre narrador e personagem, margeando primeira, segunda e terceira pessoas do discurso e esfacelando as questões temporais. Muitos críticos, incluindo o próprio autor, apontam traços autobiográficos na obra, na qual o autor-narrador-personagem expõe seu ponto de vista, procedimento já conhecido de outras obras de Cortázar.

Cortázar (1980, p. 4) classifica Lucas como um cronópio, que são seres curiosos (personagens próprios de sua obra) com poder criativo, sensíveis e ingênuos. Por haver uma aproximação entre Lucas e os cronópios, o primeiro capítulo do presente trabalho aborda *Um tal Lucas e Historias de cronopios y de famas* (1962), para traçar algumas linhas confluentes. Seguindo a mesma lógica, também no primeiro capítulo, foram abordados alguns temas que relacionam Lucas e Cortázar, pois há alguns momentos da narrativa em que figuram referências à vida e à obra de Cortázar, ou, ainda, indícios de diálogos com o autor. Isso forma parte do jogo da escrita cortazariana, uma maneira de brincar com o leitor e provocá-lo quanto às figuras do narrador e da personagem. Ainda neste capítulo, fez-se uma breve recuperação da fortuna crítica sobre Cortázar, mais voltada para a obra estudada, que não é muito vasta, uma vez que se trata de uma de suas últimas produções.

O primeiro capítulo também traz uma reflexão sobre a digressão, vista como estratégia narrativa dentro da obra. Foram analisados alguns verbetes de dicionários de literatura relativos ao tema e discutidas suas proposições. Nesse sentido, buscou-se ampliar a aplicação do termo no contexto literário, pensando a digressão como instrumento de criação e forma de narrar. Aliado a isso, foi abordado o conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari (2010), uma vez que vários textos de *Um tal Lucas* ficaram conhecidos desligados da obra, de modo a manter uma significação independente. Juntamente a isso, também foram discutidos os textos que carregam o nome de Lucas em seu título, mas não fizeram parte da publicação original em 1979. Buscou-se refletir sobre o conteúdo e os procedimentos de narração, os temas e os recursos para levantar hipóteses acerca da ausência de tais textos, tomando-os não como parte de *Um tal Lucas*, mas como parte da obra cortazariana que possa dialogar com ele. Reserva-se, ademais, um espaço para analisar os textos em que o autor é referenciado, algumas vezes como narrador e outras como referência exterior, como se fosse apenas o autor de um livro qualquer.

Encerrando o primeiro capítulo, lançou-se mão da teoria dos gêneros discursivos, desenvolvida por Mikhail Bakhtin (2016), a fim de entender como o narrador de *Um tal Lucas* faz uso de vários tipos de texto para construir sua voz e fazer literatura.

O segundo capítulo tem o objetivo de mapear as referências internas e externas de *Um tal Lucas* demonstrando como dialogam e interagem com o texto em si. A referência inicial é o conceito de biblioteca, sistematizado por Samoyault (2008), que afirma que a literatura se escreve remontando a própria literatura. Também se aborda o conceito bakhtiniano de intertextualidade através das considerações de Kristeva (1974). Uma das características da obra cortazariana é a questão das referências, tanto às diversas artes e obras, quanto à própria obra de Cortázar, levantando o tema da autorreferência. De certa forma, o mundo exterior é importado para o texto e passa a cumprir uma função literária, às vezes como simples citação, às vezes profundamente amalgamado ao texto. Por exemplo, Freud (1996) e sua teoria são aludidos com frequência na narrativa, tanto de forma direta, como no capítulo “Lucas, suas canções errantes” (CORTÁZAR, 2014, p. 133), quanto de modo mais velado e subjetivo, como em “O copiloto silencioso” (CORTÁZAR, 2014, p. 59). Além das teorias psicanalíticas, no segundo capítulo deste trabalho também foram relacionadas as referências à própria literatura, à música, ao cinema e ao fantástico, com reflexões sobre esta obra e alguns conceitos da pós-modernidade.

No terceiro capítulo, as análises realizadas aplicam os conceitos desenvolvidos nos dois primeiros capítulos de forma a encontrar seus pares dentro da narrativa, demonstrando como o narrador dos vários capítulos usa procedimentos similares, configurando uma obra que pode ser lida como única e articulada. Além da digressão como recurso literário, aliada ao uso do discurso indireto livre, há o desenvolvimento de reflexões sobre o narrador, a voz narrativa, as instâncias e a recorrência de temas que se concretizam em *Um tal Lucas*.

As proposições aqui trabalhadas pretendem conduzir à valorização de uma obra um tanto esquecida pela crítica e também pelo público leitor, que se acostumou a ver os rizomas de Lucas crescerem em coletâneas de contos e análises independentes. Em se tratando de uma leitura diferenciada, não se pretende encerrar e encarcerar as discussões. A obra permanecerá aberta, mantendo a possibilidade de outras leituras que ampliem mais os horizontes e lancem outras visões para *Um tal Lucas*. O que se espera é que esta leitura seja uma porta de

entrada a um caminho sem volta, resultado do contato apaixonante com a obra literária abordada.

CAPÍTULO PRIMEIRO – Quem é *Um tal Lucas*

1.1 Lucas, Cortázar, cronópio

A aproximação da personagem Lucas com Cortázar é feita pelo próprio escritor: Em entrevistas dadas para Bermejo (CORTÁZAR, 2014) e para Osvaldo Soriano e Norberto Colominas (CORTÁZAR, 1979), o autor afirma:

*[...] él es un poco mi alter ego en algunas de sus situaciones, es decir, que él hace lo que yo hubiera hecho; pero esto no abarca la totalidad del personaje, porque Lucas hace un montón de cosas que yo no hubiera hecho nunca...*¹ (CORTÁZAR, 1979, p. 4).

Cortázar não estabelece uma linha divisória exata entre Lucas e ele mesmo, tornando a margem entre o autor e a personagem muito mais diluída e aberta a possibilidades de leitura. Mesmo que referencie seu autor, e nisso exista um diálogo produtivo, o tratamento dado a Lucas é de personagem. Lucas não é um *alter ego* por excelência, mas espelha seu autor em vários momentos, os quais não são revelados com precisão pelo autor. Esse espelhismo funciona como se em diversos momentos a figura no espelho obtivesse movimentos próprios e independentes da figura que reflete. Estas questões de Lucas são mais próximas de Cortázar, enquanto o agir de Lucas se afasta dele. Nessa direção, Cortázar (1979, p. 4) afirma que:

*A Lucas le pasan cosas tremendas que a mí no me han pasado nunca; por ejemplo que lo saquen a patadas de un concierto. Eso no me ha sucedido nunca a mí, pero es quizá una manera literaria de darme un gusto, una expresión de deseos, porque muchas veces, en algún concierto, he tenido ganas de hacer las cosas que hace Lucas, pero no las he hecho.*²

¹ “[...] ele é um pouco meu álter ego em algumas de suas situações, quer dizer, que ele faz o que eu teria feito; mas isso não abarca a totalidade da personagem, porque Lucas faz um monte de coisas que eu não faria nunca” (Tradução nossa).

² “Com Lucas acontecem coisas tremendas que nunca me aconteceram; por exemplo que o arranquem a pontapés de um concerto. Isso não me aconteceu nunca, mas é talvez uma maneira

Cortázar se refere ao que sucede em “Lucas, seus desconcertos” (CORTÁZAR, 2014, p. 29), quando o narrador relata atitudes um tanto bruscas que a personagem toma em algumas apresentações musicais a que assiste e acaba se conformando com ouvir seus próprios discos em casa. Essa já é uma referência clara ao próprio Cortázar que, como Lucas, é um amante da música e com ela sempre demonstrou uma relação estreita. Em entrevista a Bermejo, Cortázar (2002, p. 86) inclusive assinala que a música em sua vida ocupa em um patamar mais elevado que a literatura, assumindo que essa informação, formulada por um escritor, soaria muito violenta.

Em se tratando de entrevistas, é prudente considerar o caráter resvaladiço deste paratexto. O escritor está dialogando com seus interlocutores não de forma totalmente crítica, criando um discurso sobre sua própria obra, o que pode ser também uma estratégia que amplia a questão dicotômica entre ele e a personagem. Ainda assim, as considerações são válidas para compor a relação do escritor com sua obra e expressar algumas reflexões próprias. Genette (2009, p. 316) aponta um caráter publicitário nas entrevistas de uma forma geral, na medida que o autor divulga e vende a própria literatura, convidado por um jornal ou revista. O estudioso também ressalta a opinião de Roland Barthes, que aponta a entrevista como uma forma menos rígida, pertencente ao jogo social que explicita a necessidade de comunicação. O elemento da entrevista em Cortázar é algo que, por si, já alcançaria um grande volume de páginas, uma vez que entre suas criações literárias figuram entrevistas feitas por personagens e por ele mesmo no espelho, além de serem oportunidades para a reflexão teórica de seu trabalho tanto por ele quanto por seus leitores.

A proposição de *alter ego* apontada na entrevista, e não completamente refutada pelo autor, mantém a ideia do espelho, elemento presente em Lucas, quando se vê refletido como uma hidra no espelho do banheiro (Cortázar, 2014, p. 12), e no próprio Cortázar que propõe para si mesmo uma entrevista no espelho (Cortázar, 2010, p. 421). Brunel (1997) considera o *alter ego* uma das faces do

literária de me dar um gosto, uma expressão de desejos, porque muitas vezes, em algum concerto, tive vontade de fazer as coisas que Lucas faz, mas não fiz” (Tradução nossa).

duplo. *Alter ego*, na tradução literal, significa o outro eu, que seria, então, um desdobramento de um mesmo elemento, um desdobramento do escritor em uma personagem. Em *Um tal Lucas*, a questão não está em apenas exprimir a duplicação escritor/personagem, mas em multiplicar, extrapolando as dimensões de personagem, narrador e autor, mantendo também o reflexo ativo entre mundo empírico e mundo literário. Lucas também extrapola as delimitações literárias, sendo o duplo uma possibilidade permanente na apropriação da palavra e da função. Brunel (1997) toma alguns exemplos literários sobre o duplo e cita o texto *Rayuela* (2016) e todas as suas possibilidades de leitura como facetas do duplo, propostas pelo escritor Morelli, dentro do prefácio da obra. Morelli, inclusive, é apontado como *alter ego* de Cortázar por todos os estudiosos da obra. Brunel (1997) também aponta para o conto “Axolotl” de *Final do Jogo* (1969) como uma expressão do duplo, destacando o fato da personagem estar aprisionada no corpo alheio, participando de uma relação com o outro.

Na obra de Cortázar, nota-se que os desmembramentos do duplo não são inéditos, possibilitando uma leitura nesse viés. Contudo, não se considerará Lucas um *alter ego* pleno de Julio Cortázar. Ainda que diga algo como *Julio*, diz através do duplo que é a própria literatura, como apontado por Brunel (1997, p. 282): “A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência”. A criação literária é uma forma de duplicar não só o ser humano que escreve, mas também desdobrar e alcançar seu leitor, a pessoa que se identifica com a experiência criada de um livro, pensando no leitor empírico que experimenta a leitura de uma obra.

Um dos biógrafos de Cortázar, Mario Goloboff (2015, p. 175), classifica *Um tal Lucas* como sendo uma espécie de autobiografia que revisa a vida de Cortázar, com toques de graça e seriedade, tendo a escrita de alguns capítulos próxima à forma de escrever de *Histórias de cronópios e de famas*. Por ser um biógrafo e alguém que viveu muito próximo de Cortázar, Goloboff acaba fazendo algumas aproximações com acontecimentos reais da vida dele. É importante destacar que mesmo que alguns fatos correspondam à realidade e a fatos da vida, em *Um tal Lucas* há uma ficcionalização do fato, ou seja, o trato de tal acontecimento como

literatura, o que não ocorre com uma biografia, aqual empenha um caráter de aproximação da realidade do autor. É fácil ver essa relação ficcional e biográfica em capítulos como “Lucas, seus amigos” (CORTÁZAR, 2014, p. 143), em que Lucas se lembra dos Cedrón e lhes faz uma visita. Os Cedrón, Tata, Jorge e Alberto, são artistas que conviveram e trabalharam com Cortázar em muitos momentos de sua vida. Neste capítulo, há um tipo de memória ficcionalizada sobre a relação com esses artistas e uma homenagem a eles e à sua amizade.

Entre as questões que aproximam Lucas e Cortázar está o fato de ambos serem declarados cronópios. Desde a publicação de *Historias de cronopios y de Famas*, Cortázar se declara um cronópio. Na já citada entrevista a Osvaldo Soriano e Norberto Colominas, no jornal *El país*, (1979, p. 4), além de aproximar-se de Lucas, também o define como um cronópio, o que permite traçar algumas aproximações entre as duas obras e suas personagens. Chama atenção o aspecto fragmentado que ambas trazem. *Historias de cronopios y de famas* já se apresentava em partes e capítulos. *Um tal Lucas* tem suas partes numeradas (e batizadas de “Um”, “Dois” e “Três”), enquanto *Historias de cronopios y de famas* tem quatro partes: “*Manual de instrucciones*”, “*Ocupaciones raras*”, “*Material Plástico*” e “*Historias de cronopios y de famas*”. O capítulo que realmente mostra as personagens centrais, ou grupos de personagens, ou seja, cronópios, famas e esperanças, está dividido em duas partes: “*Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas: fase mitológica*” e “*Historias de cronopios y de famas*”. Embora toda a obra esteja nomeada com o mesmo título, geralmente a referência que se faz na crítica sobre *Historias de cronopios y de famas* é para esse último capítulo, que trata especificamente das personagens anunciadas.

Neste sentido, as obras se distanciam já que em *Um tal Lucas* (2014), os capítulos estão mais articulados, ainda que não totalmente, provocando uma leitura entrelaçada das partes, mesmo quando existe a possibilidade da leitura independente de cada uma. Essa leitura se faz por causa da estruturação fixada pelo autor, que ordenou as partes “Um” e “Três” da obra sempre com a presença do nome da personagem em cada título de capítulo, guiando a leitura articulada. Exatamente no centro, separando duas metades de 14 capítulos de cada lado, aparecem os capítulos que não trazem Lucas no título. Em *Historias de cronopios y*

de *famas* (2000), essa organização não existe, possibilitando sem muitos questionamentos a leitura sem a inclusão das três primeiras partes que é feita comumente.

Outra aproximação a Julio Cortázar presente na narrativa está no capítulo “O que é um polígrafo” (CORTÁZAR, 2014, p.89). O narrador inicia o capítulo com a frase *O meu xará Casares nunca vai deixar de me assombrar*. O jogo se inicia pela projeção de nomes, ou seja, a criação siglas. Há duas possibilidades mais explícitas que podem ser suscitadas pelo leitor: a existência de um Lucas Casares, se for Lucas o narrador, ou de um Julio Casares, caso se trate de Cortázar como narrador. Fora do mundo ficcional, não existe um Lucas Casares, mas sim um Julio Casares, figura importante no âmbito das letras espanholas, membro da Real Academia, autor de obras nas áreas de lexicologia, lexicografia, tradução e crítica literária. Sua obra mais famosa é um dicionário sobre o léxico espanhol, tema esse que é confluyente com as reflexões que o narrador propõe. O trabalho de Casares está aludido aqui como obra de referência, já que o narrador consulta sua obra para entender as acepções das palavras polígrafo e poligrafia. Entretanto, o que não pode passar é a consideração inicial sobre os nomes, o que localiza o nome do autor empírico dentro da obra, ampliando a ambiguidade e o jogo com as instâncias autor, narrador e personagem.

Eco (1994) faz várias considerações sobre o autor-modelo, ou seja, o autor que se postula dentro da obra ficcional de forma estratégica para ampliar o diálogo e a responsabilidade de seu leitor. O autor-modelo se opõe ao autor-empírico, quem em *Um tal Lucas* é Julio Cortázar, crítico literário, escritor, professor. O conceito de autor-modelo não se aplica plenamente a *Um tal Lucas*, mas há um jogo com o autor-empírico, em se misturar com as instâncias narrativas pertencentes à obra, que levanta a possibilidade da existência de uma autobiografia. Não se trata do escritor do mundo empírico, mas uma criação dentro da obra, visto que o narrador não cita explicitamente o nome *Julio*, deixando para o leitor a responsabilidade de levantar os questionamentos sobre isso. Poderia se pensar, talvez, no caso de *Um tal Lucas*, em um “Cortázar-modelo”.

As considerações sobre o autor-modelo colaboram para ampliar o jogo de espelhismos presente em *Um tal Lucas*. O que o narrador faz em “O que é um

polígrafo?” (CORTÁZAR, 2014, p. 89) é induzir o leitor a crer – ou sugerir a ele — que se trataria de Julio Cortázar, o autor-empírico. Ao sugerir a abordagem do nome, o narrador em primeira pessoa se aproximaria de uma forma mais autobiográfica, a qual é uma narrativa que permitiria uma expressão do autor de forma mais explícita. Contudo, em se tratando de uma obra ficcional, este autor não pode ser Julio Cortázar, apenas pode ser mais uma das cabeças da hidra que abre a obra (CORTÁZAR, 2014, p. 11). O autor é apenas mais uma das facetas do narrador na constituição dos capítulos de *Um tal Lucas*.

Lejeune (1975) aponta uma série de elementos do gênero autobiográfico que devem ser observadas para caracterizar uma autobiografia e que devem realizar-se ao mesmo tempo, entre elas a confluência entre nome da personagem e nome do autor, identidade de autor e personagem confluentes e caráter de retrospectiva. Ainda que *Um tal Lucas* pode ser visto em dados momentos com essas características, não se pode afirmar que contemple nenhuma delas em sua totalidade. Mais do que isso, usa-as como recurso de um narrador ávido para multiplicar as formas de narrar e deixar nas mãos de seu leitor o papel de tentar preencher lacunas. Fica clara, assim, a diferença entre o autor-empírico, externo à obra, e o autor- modelo, espectral e interno à obra. Reis (2000, p. 258) comentando a questão do narrador, pontua que mesmo os narradores modernos, que em dados momentos aparecem como um pretense autor, jamais podem ser concebidos como o autor do mundo empírico, o qual se reconhece como figura histórica.

A formulação sobre um leitor implícito, que monta e colabora com o texto, é pontuada por Eco (1994, p. 14) quando explicita sua ideia sobre o leitor-modelo, aquele previsto pelo texto, imaginado, que seguirá as orientações do narrador de forma hábil, que pode vir a coincidir com o leitor empírico ou não. Inicialmente, Eco (1994, p. 14) aborda a ideia de que o texto sempre espera que o leitor preencha lacunas, ou seja, o texto não dá todas as informações, permitindo e pedindo ao leitor que faça parte do trabalho. Então, conceitua o leitor-modelo como aquele que desvendaria as instruções textuais próprias de cada construção textual. Eco (1994, p. 33) ainda propõe dois níveis de leitores: um que deseja saber o fim da história e outro que pergunta qual tipo de leitor a história quer que ele seja, descobrindo assim o autor-modelo. A figura do autor-modelo em *Um tal Lucas* se apresenta a um leitor-

modelo que goste de quebra-cabeças, que queira juntar peças, que lide com os fragmentos apresentados, mas não se deixe enganar com esse jogo de realidade e ficção; que entenda as instâncias textuais e saiba lê-las de forma apropriada. Quando o leitor empírico se torna o leitor-modelo, ele se torna o que Cortázar chama de leitor ativo, que consegue desvendar a proposta de um texto.

O leitor-modelo de *Um tal Lucas* percebe uma certa diluição de sujeitos, mas não total, pensando-se sujeitos como qualquer entidade presente no discurso literário (CEIA, 2000). Dentro do jogo e da gama de possibilidades, as delimitações se tornam mais fluidas, possibilitando leituras mais pluralizadas. O romance moderno desconstrói a linha ressaltada que separaria os sujeitos da narrativa. Barthes (2012, p. 60) comenta que o sujeito pertence à instância linguística, ou seja, está formado pela linguagem apenas, suficiente para o texto, desligado da pessoa. O que Barthes quer destacar é a separação entre o autor empírico e as instâncias narrativas, evitando qualquer confusão entre tais partes, como também proposto por Eco, comentado anteriormente.

Oscar Tacca (1983, p. 64) estabelece funções para as figuras do narrador e leitor enquanto instâncias narrativas: Narrador é a instância que conta e leitor é a figura que se inteira da narrativa. Para o estudioso, é o narrador a figura que constitui o romance, que é o eixo da narração, sua única realidade. A esta instância cabe a informação, o poder de relatar e informar o que se sabe (ou se deve saber) sobre o relato.

Segundo as definições de Ceia (2000), quanto à personagem e ao narrador, a personagem é o elemento ficcional que dinamiza o enredo e a narração, enquanto o narrador seria, de forma bastante concisa, a instância que narra, *a priori*. Tacca (1983, p. 64), de forma bastante concisa, define narrador da seguinte forma: “Aquele que conta (aquele que traz informação sobre a história que narra) é sempre o narrador”. Sendo assim, Lucas ocupa, na maioria dos casos, o espaço da personagem. Ainda que poucas delimitações explicativas sobre a aparência de Lucas figurem na obra, é ele o fio condutor de toda a trama, é a base e o prumo do desenvolvimento da narrativa sobre quem se fala, é sobre quem se desenvolve o enredo. Reis (2000, p. 315) localiza a personagem de forma mais moderna, como conjunto de marcas, apontando para a personagem como signo acrescido de um

teor dinâmico, como construção ao longo da narrativa. Tacca (1983, p. 123) esclarece que a personagem é entregue ao leitor a partir da voz do narrador, que é o responsável por introduzir as personagens. Ainda que lance mão de primeira e terceira pessoa, sendo personagem e narrador em alguns momentos, Lucas é construído como personagem ao longo dos capítulos, configurado a partir dos relatos e comentários seus, das outras personagens e do narrador. Assim, mais do que personagens, *Um tal Lucas* está constituído por vozes.

Em capítulos como “Lucas, suas meditações ecológicas” (CORTÁZAR, 2014, p. 37), “Lucas, seus solilóquios” (CORTÁZAR, 2014, p. 41) e “Lucas, sua nova arte de fazer conferências” (CORTÁZAR, 2014, p. 45) a narração se configura em primeira pessoa, o que pressupõe que seja Lucas o narrador. Mas a leitura também pode ser feita pensando em um narrador que acompanha Lucas e vez ou outra faz uso da palavra de forma independente, uma vez que há no capítulo “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179) o tratamento em segunda pessoa dialogando diretamente com Lucas, seguindo-se do uso da terceira pessoa para referir-se a Lucas no correr dos acontecimentos no mesmo capítulo. Em “Lucas, suas canções errantes” (CORTÁZAR, 2014, p. 133), o narrador deixa Lucas e seu sentimento para ler a canção de forma bastante particular. Ao dizer no último parágrafo “Tão fácil, tão belo, tão Ethel Waters” (CORTÁZAR, 2014, p. 135), o narrador expõe sua opinião sobre a canção e a interpretação, deixando Lucas já esquecido vários parágrafos antes.

Também se observa a forma mais tradicional da narrativa em terceira pessoa, que aparece em “Lucas, seu patriotismo”, “Lucas, suas intrapolações” e “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 19, 27, 51). Há também a forma de narrar através de diálogo, quando Lucas debate com seus amigos em “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 159).

Outra estratégia aparece nos capítulos “Laços de família” e “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2014, p. 67, 73) em que Lucas não aparece e se conta uma história, como se houvesse uma inserção ou uma digressão na narrativa, que poderia ser contada por um narrador não específico. Lucas é, então, o sujeito de sua obra, enquanto subjetividade, que assume papéis de diferentes sujeitos no discurso literário.

No tocante ao gênero e às formas de narrar, Gregorich (1968) traça três níveis em uma tentativa de classificação, evitando a questão simplista de divisão entre contos e romances na obra de Cortázar. Essa proposta é bastante interessante no caso de *Um tal Lucas* por se tratar de uma obra que transborda as barreiras de gênero. Para o crítico, no primeiro nível estão os relatos fantásticos por excelência, como “*Casa Tomada*” e “*Bestiario*”, ambos publicados em *Bestiario* (1951) e “*Las armas secretas*”, publicado no livro homônimo em 1959. No segundo nível estão as obras com caráter experimental, fragmentárias, frustradas e contraditórias, no qual ele localiza *Historias de cronopios y de famas* (1962), o romance *Los premios* (1960) e o conto “*Lejana*”, de *Bestiario* (1951). No terceiro nível, estão as obras que mais transgridem a forma e a linguagem, demonstrando o domínio do autor sobre a escrita, sendo classificados aqui o romance *Rayuela* (1963), os contos “*Final del juego*” do livro homônimo de 1956, “*El perseguidor*”, do livro *Las armas secretas* (1959) e “*La autopista del sur*”, de *Todos los fuegos el fuego* (1966). Longe de concordar com esse autor no aspecto de serem aquelas obras uma questão de frustração e contradição, o aspecto experimental que possuem é realmente válido. Seria possível aproximar *Um tal Lucas* a esta perspectiva, ao lado dos cronopios, por ser ele uma experimentação tanto no sentido formal, na organização, no jogo narrativo, quanto no sentido biográfico, traço este que não é inédito na obra cortazariana e se evidencia aqui.

Ao tratar de *Historias de cronopios y de famas*, Durand (1968) destaca alguns pontos desta obra que podem confluir em *Um tal Lucas*. O primeiro é a criação de neologismos. Assim como na obra comentada criticamente, Cortázar também faz em *Um tal Lucas* uso de neologismos em vários momentos, como por exemplo nos títulos dos capítulos “Lucas, suas traumoterapias”, “Lucas, seu patrioteirismo” e “Lucas, seu patiotismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 165, 21, 23), além de outros momentos em que o recurso é usado no desenvolvimento da narrativa. Como exemplo, aparece a palavra “rememurmurar” (CORTÁZAR, 2014, p. 24), que alia as ideias de memória, lembrar, e de murmúrio, criando uma expressão dócil, que transmite uma afeição na recordação e uma forma de narrar em voz baixa, como se realizasse de forma cuidada a lembrança. Também a junção de palavras através de hifens em “os-pacientes-têm-sempre-razão” (CORTÁZAR, 2014, p. 51) transforma a

expressão própria de alguns estabelecimentos comerciais em um substantivo, o que qualifica e classifica o hospital em que Lucas está internado.

Voltando às reflexões de Durand (1968) sobre *Historias de cronopios y de famas*, no que se refere à normalidade na forma de narrar, em *Um tal Lucas* não temos personagens fantásticos que sejam criaturas diferenciadas em aparência. Lucas é um professor, um escritor, um cidadão do mundo “real”, tendo em consideração o que Cortázar apresenta sobre a realidade e que será tratado mais adiante. Diferente disso, os cronopios são verdes, mornos e úmidos, em um ambiente próprio. São seres que transitam entre o mundo dos humanos e o mundo da fantasia. O narrador de *Um tal Lucas* não precisa se preocupar com o ambiente particular, por isso esse estilo não causa muito estranhamento. Entretanto, o narrador mantém, em parte, esse tom sem exacerbações quando faz seus relatos fantásticos, tanto os que aparecem no cotidiano do próprio Lucas quanto os relatos internos da segunda parte, de forma simples, sem qualquer alarde, ainda que de vez em quando escape um “joder”, “maldito” e “carajo”³ da boca das personagens, além do “che”, tão característico da fala dos argentinos. Nesse sentido, *Historias de cronopios y de famas* mantém sua linguagem em elevado nível, enquanto Lucas se dá a liberdade de expressar-se através de palavrões e interjeições não polidas, próprias da linguagem coloquial.

O segundo ponto que o autor destaca é o tom explicativo “normal”, “*que da por supuesto que el lector sabe de qué trata el texto*” (DURAND, 1968, p. 35)⁴. O narrador de *Um tal Lucas* não se detém em pormenorizar explicações sobre Lucas, sua aparência, os ambientes em que se relaciona e seu trânsito entre França e Argentina. Nesse sentido, o narrador também aparenta partir do pressuposto de que o leitor ou já tem essas explicações claras, ou saberá supor e extrair-las dos acontecimentos narrados, ou, ainda, não se importa com isso. Essas possibilidades se encaixariam tanto no perfil do narrador de *Um tal Lucas* (ou Lucas em si) quanto no perfil do próprio Cortázar.

Cortázar (1993) utilizou a expressão “leitor ativo” para determinar o tipo de leitor que procura. Quer, com isso, propor que o leitor não busque apenas saber o

³ O termo “joder” não foi traduzido na versão utilizada. “Carajo” foi traduzido por “porra”.

⁴ “que supõe que o leitor sabe de que trata o texto” (Tradução nossa).

final da história, mas entenda todos os passos da obra literária. Cortázar o faz veementemente no prólogo de *Rayuela* (1963), em que o autor propõe um “*tablero de dirección*”⁵ (CORTÁZAR, 2016, p. 111) e indica duas possíveis leituras. Em uma delas, o livro simplesmente termina, com três estrelas que substituem a palavra “*fin*”, enquanto a outra possui um mapa que obriga o leitor a ir para frente e para trás, caminhando pelo romance. Nisso se realiza o leitor ativo, que age ao ler, que busca respostas dentro do romance. Em “Lucas, suas comunicações” (CORTÁZAR, 2014, p. 25) o narrador expõe as reflexões da personagem sobre o leitor em um texto bastante comentado pela crítica:

Pouco lhe importa a situação individual dos leitores, porque acredita em uma medida misteriosamente multiforme que na maioria dos casos cai como um terno bem cortado, e por isso não é necessário ceder terreno nem na vinda nem na ida: haverá uma ponte sempre que o escrito nasça de semente e não de enxerto (...) Não se trata de escrever para os outros e sim para si mesmo, mas o si mesmo também tem que ser os outros. (CORTÁZAR, 2014, p. 26).

Lucas, apresentado como escritor, possui este pensamento quanto a seu leitor, não permitindo que seja isso o objetivo de sua escrita, mas não se esquecendo da importância que o leitor possui no resultado e no consumo. O comprometimento maior do autor, para Lucas, é com a escrita e a verdade da escrita, o comprometimento com o pacto. É esse comprometimento que garante a resposta do leitor e não o fato de buscar agradá-lo. Essas postulações são parte da construção do leitor-modelo, da atitude que deve ter, de seu comportamento frente à escrita. O trecho citado de *Um tal Lucas*, o narrador põe na personagem sua visão da escrita e sua relação com o leitor.

Em *Valise de cronópio* (1993) Cortázar teoriza sobre a criação do conto e coloca o escritor antes de todo o processo criador, seguido do tema e posteriormente do tratamento literário escolhido. Depois desses elementos é que aparece o leitor, com quem se realiza a ponte, como final do processo criador. Quem deve criar e recriar a intensidade e a tensão para chegar ao sucesso na escrita é o escritor. Mas, uma vez realizado o processo da escrita, está nas mãos do leitor

⁵ “Tabela de direção” (Tradução nossa).

tornar-se ou não este sujeito dentro da narrativa, cumprindo seu papel de leitor ativo, como elo final do processo (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Mirian Najt (1980) também destaca a responsabilidade do escritor e as relações autor-leitor, tema frequente na obra de Cortázar, dentro das explicações de *Um tal Lucas*. Para esta autora, a relação escritor-leitor, na qual Lucas possui os dois papéis, faz parte de um jogo em que Lucas escreve para si, ao mesmo tempo em que representa os outros, configurando-se autor e leitor ao mesmo tempo.

Masoliver Rodenas (1980) usa, em duas citações da obra, os nomes de Lucas e Cortázar justapostos com uma barra entre eles, indicando esta justaposição entre personagem e autor, quando se trata de algo que faz eco em ambos: *“Lucas/Cortázar las palabras ‘tende a superarlas en la palma de la mano y familiarizarse o rechazar según el color, el perfume o el tacto”*⁶ (MASOLIVER RODENAS, 1980, p. 543). Ou ainda: *“Para Lucas/Cortázar ‘la cuestión jamás será plantada/por escritores que entiendan y vivan su tarea como las máscaras de proa, adelantados en la carrera de la nave”*.⁷ (MASOLIVER RODENAS, 1980, p. 547). Assim, o estudioso endossa a perspectiva de que as correspondências entre Lucas e Cortázar são bastante profundas. A citação do primeiro trecho está em “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 159) e traz a própria voz de Lucas defendendo seu ponto de vista sobre a escrita e o ofício do poeta. O que se lê no segundo texto é um trecho em que o narrador descreve a forma de pensar de Lucas em “Lucas, suas comunicações” (CORTÁZAR, 2014, p. 25), também sobre a arte da escrita e seu executor. Nesse momento, o narrador descreve uma reflexão de Lucas com uma postura heterodiegética, ainda que se note o envolvimento entre narrador e personagem e a presença do discurso indireto livre para transferir a voz do narrador à da personagem, culminando em um palavrão que pode ter sido proferido tanto por um quanto pelo outro. Masoliver Rodenas, ao justapor os nomes de Lucas e Cortázar, separados por uma barra, coloca tanto Lucas como Cortázar nesse grande jogo de vozes e temas, aumentando a instabilidade e endossando sua

⁶ “Lucas/Cortázar ‘as palavras tende a superá-las na palma da mão e familiarizar-se ou recusar de acordo com a cor, o perfume ou o tato” (Tradução nossa).

⁷ “A questão jamais será plantada/por escritores que entendam e vivam sua tarefa como as máscaras de proa, adiantados na corrida da nave” (Tradução nossa).

permanência na relação Lucas-Cortázar, nas instâncias narrador, autor, leitor e personagem.

Oviedo (1979) comenta o aspecto da aproximação entre Lucas e Cortázar, encarando o primeiro como *alter ego* do segundo e chamando Lucas de invenção biográfica. Assim, *Um tal Lucas* apresenta um viés de autobiografia ficcional, o que em certo sentido manteria suspensa a questão do gênero textual e o afastaria de outras possibilidades de classificação fechada. O pesquisador ressalta logo ao início de seu artigo o caráter laboratorial presente em todas as obras de Cortázar, já comentado por outros críticos. Com *Um tal Lucas* não é diferente:

*Así las fronteras de lo real y lo ficticio, del sujeto y sus procesos, se borran y se crea una zona ambigua y sin solución de continuidad entre muchos géneros y formas: cuentos, memorias familiares, ensayos de bolsillo, planteamientos teóricos, declaraciones ideológicas, crónicas humorísticas, parábolas, etc. El lector de **Un tal Lucas** tendrá que reconocer que ésta es la zona favorita donde ha estado trabajando la imaginación de Cortázar, siempre con la misma intención: hacer que el arte se parezca a la vida.*⁸ (OVIEDO, 1979).

Essa conclusão demonstra o quão complexa é a obra *Um tal Lucas*, que dialoga com várias formas literárias. No entanto, as discussões de Cortázar sobre a arte e a escrita vão além de fazê-la parecida com a vida. Ao tratar sobre a realidade e o fantástico na já citada entrevista a Bermejo (CORTÁZAR, 2002), o autor fala sobre o fantástico como parte da realidade vivida. Para ele, o fantástico irrompe no cotidiano e pode acontecer a qualquer momento, ou seja, o fantástico é a vida. Cortázar (2002, p. 70) afirma possuir uma relação erótica com a realidade, sendo esta sua “grande mulher”. Para ele, existe uma espécie de namoro com a realidade, na qual o fantástico aparece e pode acontecer a qualquer momento.

Mais do que uma proposta de aproximação, Cortázar traz uma proposta de relação entre outras formas de artes, de apreciá-las e produzi-las. A relação com a

⁸ “Assim as fronteiras do real e do fictício, do sujeito e seus processos, se apagam e se cria uma zona ambígua e sem solução de continuidade entre muitos gêneros e formas: contos, memórias familiares, ensaios de bolso, considerações teóricas, declarações ideológicas, crônicas humorísticas, parábolas, etc. O leitor de *Um tal Lucas* terá que reconhecer que essa é a zona favorita onde esteve trabalhando a imaginação de Cortázar, sempre com a mesma intenção: fazer que a arte se pareça com a vida” (Tradução nossa).

realidade é tal que Cortázar chama de “cronópios” várias personalidades da vida real como, por exemplo, ele mesmo e o cantor de *blues* Louis Armstrong. Em *Valise de Cronópio* (1993, p. 212), há um texto de caráter literário sobre um concerto dado pelo artista em 1952, ao qual Cortázar assistiu, e o escritor imagina/descreve vários famas ao redor desse cronópio por excelência. Esse texto é uma demonstração de como a apresentação da realidade praticada por Cortázar é ficcional e caminha em pontes movediças. Por essa razão, a obra cortazariana, tanto crítica como literária, estabelece contato com outras formas de arte, como a música, a pintura e o teatro.

Outro exemplo desse jogo com a realidade estabelecido por Cortázar em sua obra está nas entrevistas que ele mesmo cria. Em *Papéis inesperados* (2010), compilação organizada por Aurora Bernárdez e Charles Álvarez Garriga, aparecem na secção “Entrevistas diante do espelho” (CORTÁZAR, 2010, p. 437) algumas entrevistas que o próprio Cortázar faz de forma ficcionalizada. Em uma delas, dá uma entrevista a dois personagens seus de *El libro de Manuel* (1973); em outra, dá entrevista a si mesmo, diante de um espelho, em que ele mesmo responde às perguntas que sua imagem no espelho faz. Cortázar usa um gênero jornalístico, entendido como não literário, que pretende investigar através de perguntas e respostas, e se torna seu próprio interlocutor, de uma forma explicitamente literária no caso de Polanco e Calac, por serem realmente personagens de um de seus livros, e ficcionalizando-se no espelho, com quem dialoga.

Em “Lucas, seus sonetos” (CORTÁZAR, 2014, p. 169) figura um poema de Lucas, em espanhol, e a tradução ao português, de Haroldo de Campos, apresentado como seu amigo. Mais uma vez aqui percebe-se a personificação de Cortázar em *Um tal Lucas*, já que a relação entre o autor e Haroldo de Campos realmente existiu e a tradução do poema é realmente deste. Esse autor e tradutor brasileiro tinha como proposta que a América Latina se conhecesse enquanto produção cultural, que houvesse um diálogo real entre as literaturas de língua castelhana e portuguesa, e foi um dos primeiros a realizar traduções para o português de textos hispano-americanos. Também o narrador está discutindo a questão da tradução, uma vez que coloca o texto traduzido como melhor que seu original. Na verdade, as reflexões sobre a tradução, sem o critério maniqueísta de valor, foram feitas na publicação da tradução brasileira e aproveitadas na publicação

de *Um tal Lucas*, transformando Haroldo de Campos em personagem e emprestando seu discurso a Lucas, que se apropria das palavras de Campos sobre o poema, que, como expressa o narrador, “de algum modo parafraseavam suas próprias dificuldades na hora de escrevê-lo” (CORTÁZAR, 2014, p. 173). A metaficção reaparece neste momento para aprofundar a forma de construir poesia e a maneira racional de olhar as palavras na construção do significado, com o levantamento de questões também sobre a tradução literária para o gênero poesia.

Mais uma vez o jogo implantado por Cortázar para confundir o universo textual e o empírico se instaura em vários níveis. Cortázar trabalhou como tradutor na ONU, o que lhe deu habilidades como tradutor, conhecedor das mazelas da tradução. Todas as reflexões sobre o processo e a modificação que o texto pode sofrer com ela são conhecidas e comentadas por ele. Além disso, trazer Haroldo de Campos como personagem amplia a ideia de um fato, ainda que o narrador não se refira neste capítulo a Cortázar, mas sempre a Lucas como leitor. Comentando esta tradução, Gênese Andrade (2010, p. 52) afirma que:

(...) a reversibilidade se estende também para as posições de autor/tradutor, e a apropriação do soneto por Haroldo tem como contrapartida a apropriação dos comentários sobre o processo de transcrição por Cortázar.

O jogo de espelhos se instaura novamente, agora entre tradução e original, entre autor e personagem, entre ficção e realidade, entre internalização do texto e exteriorização do conteúdo, entre espanhol e português, entre personagem e personalidade.

Junto aos temas levantados por Najt (1980) que aparecem em *Um tal Lucas*, também figuram questões como política, Buenos Aires, Paris e a linguagem. A crítica destaca a ideia de jogo em *Um tal Lucas*, que é uma constante em Cortázar. O jogo é visto em vários aspectos: o jogo com as palavras, o jogo com o leitor, o jogo como brincadeira, o humor, a burla, a ironia, e é através dele que Lucas traz à luz muitos desses temas. Cortázar encara a escrita como um grande jogo. Na entrevista a Ernesto González Bermejo (1986), o autor afirma muito categoricamente que “a literatura é para mim uma atividade lúdica, lúdica naquele sentido que eu dou ao jogo, à brincadeira, mas aquilo que você já conhece bem: uma atividade erótica,

uma forma de amor” (CORTÁZAR, 2002, p. 112). Arrigucci (1973, p. 56) afirma que o jogo em Cortázar é:

(...) uma experiência imantada de potencialidade reveladora, uma “diversão” que desvia da normalidade repetitiva, apontando para uma nova dimensão da realidade, ou seja, como um jogo transcendente. O que é importante frisar desde já é a possibilidade de tudo entrar nesse jogo: um anagrama, uma revolução, a busca de um sentido para a existência, a própria vida. Tudo pode entrar nessa dança lúdica e, de repente, remeter a outra coisa, como um elemento epifânico.

De tal modo, a escrita é o próprio jogo gerador de possibilidades, abarcadora de leituras plurais. A obra se enche de cabeças, como a hidra, como Lucas, como Cortázar, como os cronópios, gerando assim possibilidades infinitas. Sob esse prisma, a obra de Cortázar se faz ilimitada, uma vez que joga e cria aberturas novas para quem queira jogá-las.

1.2 Sobre a digressão

Em *Um tal Lucas*, os capítulos podem ser considerados como digressões, ainda que todos se unam através da massa corpórea da obra, que é a personagem Lucas. O protagonista é uma das linhas que mantêm os textos atados, apresentando-os de forma independente e conectada ao mesmo tempo. Para auxiliar na leitura aqui proposta, as discussões sobre a digressão serão apontadas como base de uma possível leitura, o que não deixa de ser uma grande digressão neste trabalho.

Foram visitados vários dicionários de literatura para se constatar qual o tratamento dado ao termo. Faz-se necessário lembrar que um dicionário de literatura, ou dicionário de termos literários, visa a um público específico, consciente de estar buscando um termo que deve ser aplicado a um contexto literário. Sendo assim, o autor dos textos/definições pressupõe um público já selecionado, o qual busca informações mais pontuais e aprofundadas. Da construção do verbete, então, espera-se (ou se deveria esperar) um olhar atento de literatos, estudantes de literatura e acadêmicos. Por essa razão, tem-se como pressuposto que o verbete

traga em si uma visão algo crítica e baseada em leituras anteriores que nortearam sua elaboração.

Dentre os dicionários de termos literários consultados, constatou-se que alguns não traziam o verbete, talvez por conta da discussão sobre a existência desse elemento. Como considerou-se a digressão como recurso real, eficaz e importante instrumento na criação literária, farão parte da discussão somente os dicionários que apresentam o verbete. O objetivo é a observação, reflexão e discussão do que cada verbete estabelece como digressão, constatando, então, a visão textual imanente e a aplicação disso no texto literário.

Para María Victoria Reyzábal (1998, p. 25), em seu *Diccionario de términos literarios*, digressão é a:

*Ruptura o suspensión del hilo conductor del discurso para introducir cuestiones que no tienen estrecha relación con el tema central. En narrativa, se entiende por digresión el hecho de que el narrador formule comentarios o haga reflexiones que interrumpen los eventos del relato.*⁹

O comentário de Reyzábal é bastante conciso, objetivo e preciso, mas não localiza o recurso dentro da teoria literária e não ousa partir para uma análise do conceito ou para uma aplicação do recurso, sendo puramente descritivo. Assim, esse verbete não apresenta um tratamento mais detido ou um aprofundamento e serviria bem a qualquer dicionário não específico de língua.

Em Moreno Martínez (2005) há um passo adiante na reflexão sobre a digressão:

Figura retórica que consiste en la ruptura del hilo principal del discurso narrativo, lírico o dramático y la introducción de ideas más o menos relacionadas con lo tratado. Este concepto abarca desde retrocesos narrativos, detallados y prolijos en mayor y menor escala, u opiniones del narrador implicado, hasta auténticos relatos, como podrían ser, por ejemplo las novelas intercaladas por Cervantes en la

⁹ “Ruptura ou suspensão do fio condutor do discurso para introduzir questões que não possuem estreita relação com o tema central. Na narrativa, se entende por digressão o fato de que o narrador formule comentários ou faça reflexões que interrompam os eventos do relato” (Tradução nossa).

primera parte del Quijote.¹⁰ (MORENO MARTÍNEZ, 2005, p. 117-118).

Ao apresentar a digressão como figura retórica, Moreno Martínez reforça a ideia de que esse recurso se situa dentro do mundo da literatura, possuindo um caráter discursivo que lhe confere um patamar de importância e “existência” dentro da literatura. A pesquisadora desliga, em certa medida, a digressão de seu fio principal, como apresentado no início do verbete, dando a ele um caráter de interdependência, visto que, mesmo sendo uma ruptura, traz ideias “*más o menos relacionadas con lo tratado*” (MORENO MARTÍNEZ, 2005, p. 117). O exemplo único do *Quijote* contribui para localizar a digressão enquanto estratégia discursiva eficaz, uma vez que a obra citada dispensa apresentações, haja vista seu lugar na literatura mundial. Ainda assim, não há aprofundamento sobre o termo.

De acordo com Calderón (2000, p. 133), a digressão é uma:

*Figura retórica consistente en la interrupción del tema o del hilo del discurso para producir un aspecto que, a primera vista, parece no tener conexión con dicho tema, al que, no obstante, se vuelve al finalizar el inciso. Los tipos más frecuentes de digresión suelen ser las comparaciones, anécdotas, recuerdos y ejemplos de oratoria y en la literatura didáctica (p. e. las parábolas o los relatos “ejemplares” serían un tipo de digresión reiterada en la literatura ascética y en la oratoria religiosa), ciertas descripciones de espacios, personajes, indumentaria, etc. Las anticipaciones o prolepsis, retrospectivas, intercalación de relatos, etc., son otras tantas formas de digresión en la narrativa.*¹¹

¹⁰ “Figura retórica que consiste na ruptura do fio principal do discurso narrativo, lírico ou dramático e a introdução de ideias mais ou menos relacionadas com o tema tratado. Este conceito abarca desde retrocessos narrativos, detalhados e prolixos em maior e menor escala, ou opiniões do narrador implicado, até autênticos relatos, como poderiam ser, por exemplo, as novelas intercaladas por Cervantes na primeira parte do Quixote” (Tradução nossa).

¹¹ “Figura retórica que consiste na interrupção do tema ou do fio do discurso para produzir um aspecto que, à primeira vista, parece não ter conexão com dito tema, ao que, não obstante, retorna ao finalizar o inciso. Os tipos mais frequentes de digressão costumam ser as comparações, anedotas, lembranças e exemplos de oratória e na literatura didática (p. e. as parábolas ou os relatos “exemplares” seriam um tipo de digressão reiterada na literatura ascética e na oratória religiosa), certas descrições de espaços, personagens, indumentária, etc. As antecipações ou prolepses, retrospectivas, intercalação de relatos, etc., são outras tantas formas de digressão na narrativa” (Tradução nossa).

Essa breve definição aparece ampliada no *Diccionario de términos literarios* do mesmo autor em uma edição posterior. Calderón mantém a definição transcrita acima e continua com os seguintes esclarecimentos:

En el teatro las intervenciones del coro y ciertos apartes pueden constituir también formas de digresión; aunque, en realidad, cumplen una función o complicación de la intriga y de provocación del interés de los espectadores en ese juego de clímax y anticlímax que diversifica y enriquece el desarrollo de la acción dramática. Ejemplos clásicos de digresión serían las reflexiones de Lázaro adulto sobre sus experiencias de pícaro niño con el ciego, o sus juicios sobre los vicios del clérigo de Maqueda, el hidalgo o el buldero, ante cuya cínica conducta de embaucador se comporta como testigo: “Y aunque muchacho, cayóme mucho en gracia, y dije ente mí: ¡Cuánta déstas deben hacer estos burladores ente la inocente gente!” Como modelo de prolongada digresión puede considerarse, p. e., el relato del Cautivo (caps. 39-41) y otros intercalados en la primera parte del Quijote, la novela de Ozmín y Daraja en el Guzmán de Alfarache, etc.¹² (CALDERÓN, 2006, p.133).

Essa definição destaca o caráter intencional da digressão enquanto figura retórica e faz uma pequena lista de possíveis formas que a digressão possa ter, tanto no texto teatral como na narrativa. O diferencial aqui apresentado é a retomada do eixo principal. Para Calderón (2006), a digressão está apegada ao fio condutor da narrativa, o que dever ser notado pelo leitor em uma “segunda vista”. Nota-se que está destacada a intenção de provocar o leitor, de fazê-lo ativo para compreender a importância da digressão para o texto em que ela se insere. Sua aplicação maior, neste verbete, está no texto teatral, sendo ela parte do que o autor chama de jogo de clímax e anticlímax. Também toma como exemplo a obra *Lazarillo de Tormes*, suas reflexões na fase já madura da personagem, além do exemplo do *Quijote*. Esses exemplos clássicos localizam a digressão na literatura dos séculos XVI e XVII,

¹² “No teatro as intervenções do coro em certas separações podem constituir também formas de digressão; mesmo que, na verdade, cumpram uma função ou complicação da intriga e de provocação do interesse dos espectadores nesse jogo de clímax y anticlímax que diversifica e enriquece o desenvolvimento da ação dramática. Exemplos clássicos de digressão seriam as reflexões de Lázaro adulto sobre suas experiências de pícaro quando menino com o cego, ou seus julgamentos sobre os vícios do clérigo de Maqueda, o fidalgo ou buldero, ante cuja cínica conduta de enganador se comporta como testemunha: ‘E ainda menino, me agradei muito, e falei comigo: Quantas destas devem fazer estes burladores entre a inocente gente!’ Como modelo de prolongada digressão se pode considerar, p. e., o relato do Cativo (caps. 39-41) e outros intercalados na primeira parte do Quijote, o romance de Ozmín e Daraja no Guzmán de Alfarache, etc.” (Tradução nossa)

sem ousar ir mais adiante na linha do tempo. Por se tratar de um dicionário espanhol, essa escolha é bastante plausível, ainda que limitadora.

Outro verbete consultado é de autoria de Cuddon, que descreve a digressão como: “*material nor strictly relevant to the main theme or plot of a work. Stern proved himself an incorrigible digressionist in Tristram Shandy*”.¹³ (CUDDON, 1982, p. 192). Essa definição empobrece a ideia de digressão, uma vez que a trata como “não relevante”. Aceitar esse posicionamento é crer que o texto literário não precisa de todos os elementos que o constituem, ou seja, há nele algo excessivo que pode ser apagado. Pensando hipoteticamente que isso fosse plausível, não seria problemático excluir parte de *El Quijote*, obra citada anteriormente como exemplo de digressão. Tudo em uma obra literária é relevante. A obra mutilada não é a mesma obra. A desconstrução pode existir como procedimento de estudo, mas não para a destruição de partes da obra, para mutilação ou para ruptura da obra em si.

Também de forma pouco profunda, Shaw (1978, p.114) declara que:

Na arte de escrever, o termo digressão reporta-se a um passo ou um capítulo duma obra que se afasta do tema central ou do enredo principal dela. Para alguns leitores, os passos descritivos extensos ou aparentemente pouco importantes dum romance antolham-se como digressões. Um símile épico de digressão, o *Tristram Shandy*, de Laurence Stern, contém um capítulo intitulado “Digressão a respeito de digressões”.

Essa definição também é superficial, sem grande acréscimo ao estudo do termo. Além disso, apresenta a postura de um leitor que consideraria a digressão como algo enfadonho. Nesse sentido, a digressão seria algo sem importância para o leitor, mas, uma vez abordadas as considerações de leitor feitas por Umberto Eco (1994), a digressão ganha um papel central à medida que trabalha envolvendo o leitor-modelo. Esse leitor pressuposto por Shaw é o tipo de leitor que Cortázar quer evitar. Ao tomarmos as considerações feitas no “*tablero de dirección*” de Rayuela (CORTÁZAR, 2016, p. 111), já fica evidente a escolha do tipo de leitor quando,

¹³ “Material não estritamente relevante ao tema principal ou enredo de um trabalho. Stern demonstrou-se um incorrigível digressionista em *Tristan Shandy*” (Tradução nossa).

neste pequeno roteiro, o autor-modelo apresenta as duas formas de leitura e propõe na primeira que o leitor apenas leia até a palavra *fin*, sem remorsos, parando no meio do livro. Ou seja, para o leitor desatento e passivo, basta chegar ao meio.

Sainz de Robles (1949, p. 359) divide em três tópicos suas explicações, acrescentando exemplos:

1. *Lo superfluo y ajeno al punto de que se trata en una obra o en un discurso.*
2. *Parte de una obra literaria o de un discurso que no guarda relación inmediata con el tema principal.*
3. *Vicio de elocuencia, que consiste en que el orador intenta distraer al auditorio llamando su interés hacia puntos distintos de los debatidos.*

La digresión, – del latin digredi – es cuando en una obra, en un discurso, se aleja del objeto principal. Una digresión puede ser un recitado, una disertación, una reflexión más o menos prolongados.

*Cada episodio, en los poemas, no es sino una digresión. Y hay obras filosóficas en que todo se desarrolla por digresiones, como en **Ensayos**, de Montaigne. La digresión es un elemento natural en el género humorístico. La digresión en las obras de la antigua Grecia lograba dos efectos diferentes: en la historia o en la narración, suspendía la unidad expresiva para colocar una disertación; en el tratado filosófico suspendía la disertación para colocar un recitado.*

*No pocas veces las digresiones han contribuido al éxito de obras; basta recordar el *Espirit des Lois*, de Montesquieu; el *Télémaque*, de Fenelón; *Jaques le Fataliste*, de Diderot; el *Viaje sentimental*, de Stern; *Guzmán de Alfarache*, de Alemán; *El Criticón*, de Gracián... Pero las digresiones de valor son, indudablemente, por excepción. El procedimiento es sumamente peligroso; y si puede permitirse al escritor genial, conviene prohibirlo al escritor mediocre.¹⁴*

¹⁴ “1. O supérfluo e alheio ao ponto de que se trata em uma obra ou em um discurso. 2. Parte de uma obra literária ou de um discurso que não guarda relação imediata com o tema principal. 3. Vício de eloquência, que consiste em que o orador tente distrair o auditório chamando seu interesse para pontos diferentes dos debatidos. A digressão, – do latin digredi – é quando em uma obra, em um discurso, se afasta do objeto principal. Uma digressão pode ser um recitativo, uma dissertação, uma reflexão mais ou menos prolongados. Cada episódio, nos poemas, não é senão uma digressão. E há obras filosóficas em que tudo se desenvolve por digressões, como nos *Ensaio*s, de Montaigne. A digressão é um elemento natural no gênero humorístico. A digressão nas obras da antiga Grécia conseguia dois efeitos diferentes: na história ou na narração, suspendia a unidade expressiva para colocar uma dissertação; no tratado filosófico suspendia a dissertação para colocar um recitativo. Não poucas vezes as digressões contribuíram para o êxito de obras; basta recordar *O Espírito das Leis*, de Montesquieu; o *Télémaque*, de Fenelón; *Jaques le Fataliste*, de Diderot; *Viaje sentimental*, de Stern; *Guzmán de Alfarache*, de Alemán; *El Criticón*, de Gracián... Mas as digressões de valor são, indubitavelmente, exceções. O procedimento é sumamente perigoso; e se pode permitir-se ao escritor genial, convém proibí-lo ao escritor medíocre.” (Tradução nossa).

Há várias considerações a serem feitas sobre este verbete. O ponto 1 passa uma ideia de que a digressão pode não ter utilidade para a obra e ser desligada de seu eixo. Como já comentado, esta definição também propõe que a digressão poderia ser descartada, sendo alheia e supérflua. Entretanto, qualquer obra entre as listadas pelo próprio autor nessa definição teria outra configuração e caráter e outro caráter, impossível de se imaginar, e talvez não seriam reconhecidas como as grandes expressões artísticas que são, afinal, todas elas são reconhecidas tendo a digressão como parte visceral de sua estrutura.

O ponto 2 trata de uma relação não aparente, o que pode ser possível, mas o enlaçamento da digressão muitas vezes deve ser feito pelo leitor, sendo ela uma provocação intencional do autor. O ponto 3 se torna um tanto incoerente chamando a digressão de vício de eloquência e ao mesmo tempo indicando a intencionalidade do autor quando diz que este pretende distrair o leitor. Ora, em havendo uma intencionalidade para distrair, não pode ser tratada como um vício, mas sim como uma estratégia de eloquência.

A definição de Sainz de Robles tem como ponto positivo a quantidade de exemplos da literatura mundial, mas se trai logo em seguida ao referir-se a “*digresiones de valor*” e “*escritor medíocre*”. Acredita-se que não citou nenhum escritor medíocre para que não houvesse algum tipo de represália, mas pensando de forma lógica, não há recurso literário que salve um escritor medíocre. Percebe-se que há um desprezo pelo recurso, uma vez que, segundo o autor, os grandes escritores referidos são tomados como exceções. Não se trata de uma análise, mas sim de uma opinião, que forçaria o escritor a evitar o possível risco que a digressão representaria.

De forma mais completa, Reis e Lopes (2000, p. 237) apresentam suas considerações:

Conceito de configuração relativamente difusa, a digressão pode ser entendida, antes de mais, como elemento de certo modo marginal e ancilar em relação à narrativa propriamente dita em que se inscreve. De facto, fala-se em digressão sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto

dos eventos relatados; por isso a digressão corresponde, em princípio, a uma suspensão momentânea da velocidade (v.) narrativa adoptada. Por outro lado, a digressão revela algumas afinidades com o discurso abstracto (v. registros do discurso), podendo este, no presente contexto, ser considerado o seu núcleo central; com efeito, a digressão reflexiva traduz o mais directo e explícito processo de afirmação de princípios axiológicos e afirmações de recorte ideológico: os capítulos V e XIII da *Viagens na minha terra* de Garret (sobre literatura romântica e a oposição frade/barão) constituem exemplos perfeitos de digressões, incrustadas num relato que, também por resultar de uma digressão em sentido literal (a viagem pretendida), surge particularmente vocacionado para incorporar dissertações como as mencionadas.

2. Em função do exposto, compreende-se que à digressão caiba uma importante função de representação ideológica e que ela seja privilegiada em obras e períodos não vinculados com uma concepção da narrativa como discurso “transparente” e radicalmente neutro. O início do canto VII d’*Os Lusíadas* (reflexão sobre o espírito de cruzada), a propensão assertiva e especulativa do narrador do *Tristram Shandy* de Sterne, as afirmações de incidência moralizadora que em muitos relatos camilianos se encontram, evidenciam essa tendência para a digressão frequente em narrativas dominadas por narradores fortemente intrusivos (v. intrusão do narrador).

Nem só, porém, a uma função ideológica se restringe o recurso à digressão. Ela pode servir também outros intuitos: preparar a apresentação de personagem, afrouxar o ritmo de desenvolvimento da narrativa, incrementar uma atmosfera de suspense pelo retardamento de revelações importantes ou até servir de elemento puramente ornamental (cf. Booth, 1980: 170-171).

3. Numa acepção menos restrita, admite-se que a digressão revisita outras feições, para além da de comentário. Se se insistir na sua condição de elemento funcionalmente marginal em relação à história que domina a narrativa, entender-se-á como digressão todo o discurso que se afasta desse eixo dominante; deste modo, uma narrativa do nível hipodiegético (v.) pode constituir uma digressão. Mas sê-lo-á com nitidez sobretudo na medida em que se distinga claramente da narrativa principal, remetendo-se a esse estatuto predominantemente decorativo que já foi mencionado: p. ex., a novela do “Curioso impertinente” relatada nos capítulos XXXIII a XXXV da primeira parte do *Quijote*.

Esta, entre as definições expostas, é mais completa e mais analítica da digressão como recurso literário. Dá conta das várias formas e possibilidades que a digressão pode tomar dentro de um texto, de acordo com a consideração e viés que se pretende tomar dentro da obra. Mesmo que decorativo em alguns momentos,

como explicado, não deixa de ser um recurso atrelado à obra, não sendo este um elemento descartável.

Andrade (1997, p. 147), após discutir a digressão no processo argumentativo, dentro do campo da análise do discurso, salienta que ela possui um papel extremamente importante na construção da argumentação, “convertendo-se em um recurso para evidenciar algo latente naquele ponto da atividade em curso.

Oviedo (1979) destaca dois momentos de *Um tal Lucas* como sendo digressões. São eles: “Lucas, suas comunicações” da primeira parte, e “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 25, 159) da terceira. O crítico usa esses textos para exemplificar como Cortázar defende sua visão sobre a liberdade e responsabilidade literárias, bem como a criação e seus limites. Os dois textos têm em comum a discussão da criação literária e a percepção de Lucas como escritor, mas possuem diferentes formas de fazê-lo.

No primeiro, o posicionamento de Lucas é narrado a partir de uma reflexão interna, um debate de Lucas consigo mesmo, desenvolvendo um diálogo explicado pelo narrador em terceira pessoa. No segundo, Lucas está frente a seus interlocutores, que tomam a voz para dialogar e debater o que foi dito. Lucas usa em “Suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 25) uma forma poética de exposição, separando algumas frases em forma de verso, o que funciona como argumento para defender a ideia que lhe é proposta como provocação, da necessidade de simplicidade no uso da linguagem por parte do escritor (poeta, romancista, narrador, como ressalta em sua exposição). Lucas se opõe a essa ideia postulando que não há simplicidade em nenhum dos lados, ou seja, nem a poética deve ser simples, nem a ciência deve ser tão simplificada. Esses dois exemplos apontados como digressões dentro da obra demonstram com clareza que sua construção usufrui da liberdade defendida aqui para formar uma obra única e multifacetada.

Diante de tais considerações, veem-se em *Um tal Lucas* várias digressões, que serão consideradas em tempo oportuno.

1.3 Estrutura rizomática

Como aludido, na estrutura de *Um tal Lucas* há uma divisão em três partes, composta de 14 capítulos a primeira, 20 capítulos a segunda e 14 capítulos a terceira. É importante notar que todos os capítulos da primeira e terceira partes se iniciam com o nome de Lucas, como por exemplo “Lucas, suas lutas com a Hidra”, “Lucas suas compras” e “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 11, 15, 19) na primeira parte, e “Lucas, suas errantes canções”, “Lucas seus pudores” e “Lucas, seus estudos sobre a sociedade de consumo” (CORTÁZAR, 2014, p. 133, 137, 141) na terceira parte. Nenhum dos capítulos da parte do meio começa com o nome Lucas, forçando uma interrupção nas histórias propostas no início e final, voltadas para a personagem.

Ainda com a possibilidade de leitura subdividida e desmontável, *Um tal Lucas* pode ser lido como uma narrativa única, ou seja, tomada em sua totalidade, no diálogo existente entre seus capítulos, suas partes e subdivisões. Essa totalidade é exposta por Roberto Pinheiro Machado (2008, p. 117) no texto “*Un tal Lucas y Paradiso: entre novela y antinovela*”:

*Aunque **Un tal Lucas** no presente la trama característica de la novela tradicional, su unidad temática es evidente: lo absurdo, es decir, la irracionalidad de la existencia humana, es el tema que unifica toda la obra. Otro aspecto claramente novelístico de **Un tal Lucas** es la unidad en la prosa, que se extiende por todo el volumen.*¹⁵

Machado (2008, p. 117) analisa *Um tal Lucas* e o coloca como um gênero moderno, ousado, que apresenta diferenças em relação ao romance tradicional, e emprega em sua análise o termo “anti-romance” para defini-lo:

¹⁵ “Mesmo que *Um tal Lucas* não apresente a trama característica do romance tradicional, sua unidade temática é evidente: o absurdo, isto é, a irracionalidade da existência humana, é o tema que unifica toda a obra. Outro aspecto claramente romanesco de *Um tal Lucas* é a unidade na prosa, que se estende por todo o volume” (Tradução nossa).

(...) es evidente que **Un tal Lucas** no es un texto tradicional, y como tal no puede ser caracterizado como novela si se asume la forma tradicional en que suele considerarse esta categoría. Su carácter esencialmente vanguardista hace que sea un intento de ruptura con la tradición. Sin embargo, como escribe Fowler, 'as Eliot says, 'true originality is mere development'. This is not just a way of putting it: in the realm of genre, revolution or complete discontinuity is impossible' (Fowler: 32). Así, es posible percibir **Un tal Lucas** como un desarrollo de los esfuerzos de novelistas que a principios del siglo XX empezaron a buscar nuevas alternativas de expresión dentro del género de la novela. El volumen se incluiría así en la llamada anti-novela.¹⁶

Oviedo (1979) aproxima *Um tal Lucas* de outras três obras de Cortázar que são classificadas como miscelâneas, a saber *Historias de cronopios y de famas*, *La vuelta al día en ochenta mundos* e *Último round*, mas o próprio crítico questiona essa classificação por causa da personagem que encabeça as narrativas:

*He señalado al comienzo que **Un tal Lucas** es una miscelánea, pero esta miscelánea se distingue claramente de las anteriores en que tiene un protagonista reconocible, el Lucas del título. La presencia de un personaje parecería anunciar, siquiera en embrión, una voluntad narrativa, una ficcionalización de las preocupaciones características del autor. No sólo el nombre del personaje figura en el título, sino que encabeza también cada uno de los textos que ocupan la primera y tercera parte del libro*¹⁷.

Dessa maneira, Oviedo aproxima *Um tal Lucas* de uma miscelânea, uma coletânea de textos independentes, mas traz a ressalva importante de que neste caso há uma linha que mantém o leitor preso à personagem: o nome *Lucas* no início

¹⁶ "(...) é evidente que *Um tal Lucas* não é um texto tradicional, e como tal não pode ser caracterizado como romance caso se assuma a forma tradicional em que se costuma considerar esta categoria. Seu carácter essencialmente vanguardista faz com que seja uma tentativa de ruptura com a tradição. No entanto, como escreve Fowler, 'como Eliot diz, verdade originalmente é mero desenvolvimento'. Não é apenas um modo de dizer: na esfera do gênero, revolução ou completa descontinuidade é impossível' (Fowler: 32). Assim, é possível perceber *Um tal Lucas* como um desenvolvimento dos esforços de romancistas que no início do século XX começaram a buscar novas alternativas de expressão dentro do gênero do romance. O volume se incluiria, assim, no chamado anti-romance" (Tradução nossa).

¹⁷ "Destaquei no início que *Um tal Lucas* é uma miscelânea, mas esta miscelânea se distingue claramente das anteriores em que há um protagonista reconhecível, o Lucas do título. A presença de um personagem parecería anunciar, sequer em embrião, uma vontade narrativa, uma ficcionalização das preocupações características do autor. Não apenas o nome do personagem figura no título, mas que encabeça também cada um dos textos que ocupam a primeira e terceira parte do livro." (Tradução nossa).

dos capítulos. O autor também lembra em seu texto que, uma vez que há esse nome na primeira e terceira parte, o leitor é levado a crer que as partes em que o nome não figura também estão relacionadas de alguma forma à personagem.

Em entrevista ao jornal *El país*, Cortázar (1979, p. 4) chama as aparições de Lucas de histórias e, mais à frente, de contos:

*Un día descubrí que ya había escrito ocho o diez de estas, digamos, historias, y entonces ya me interesó más, porque el personaje, sin tener cohesión, la tenía para mí, psicológicamente, ya que se había convertido en una especie de amigo. (...) Y así, por ejemplo, descubrí que era divertido no solamente llamarle al libro eventual **Um tal Lucas**, sino que cada uno de esos cuentos tuvieran el nombre de Lucas en el título, seguido de algo que caracterizara el contenido del cuento*¹⁸. (CORTÁZAR, 1979, p. 4).

Mais tarde, Masoliver Rodenas (1980) relembra que o próprio Cortázar também chama de capítulos os episódios de Lucas, o que, segundo ele, confirma “*el énfasis en el desarrollo y una concepción unitaria de la obra*”¹⁹ (MASOLIVER RODENAS, 1980, p. 542), ainda com a ressalva de que a concepção se aproxima de uma miscelânea, pela diversidade temática e de desenvolvimento. Esse crítico usa o termo “desenvolvimento” (“*desarrollo*” no original) para se referir ao desenvolvimento narrativo e textual, expondo a grande quantidade de processos criadores, gêneros e temas, no que se refere à construção da obra.

Barthes (2012), faz uma proposição sobre a obra de Proust que pode também ser aplicada a *Um tal Lucas*. Uma vez que a obra *Em busca do tempo perdido* (1927) de Proust se configura entre o romance e o ensaio, o que resulta é uma terceira vertente, que o estudioso chama de *terceira forma* ou *terceiro gênero* (BARTHES, 2012, p.351), a junção das duas formas, em um resultado que é a realização das duas, ao mesmo tempo em que não é nenhuma delas. As vertentes e os gêneros observáveis em *Um tal Lucas* o colocam da mesma forma diversificada,

¹⁸ Um dia descobri que já havia escrito oito ou dez destas, digamos, histórias, e então já me interessou mais, porque o personagem, sem ter coesão, tinha para mim, psicologicamente, já que havia se tornado uma espécie de amigo. (...) E assim, por exemplo, descobri que era divertido não apenas chamar o livro eventual *Um tal Lucas*, senão que cada um desses contos tivessem o nome de Lucas no título, seguido de algo que caracterizasse o conteúdo do conto.” (Tradução nossa).

¹⁹ “a ênfase no desenvolvimento e uma concepção unitária da obra.” (Tradução nossa).

levando as classificações mais tradicionais a patamares insuficientes. Outro aspecto da obra de Proust, que se pode entrever em *Um tal Lucas*, é a questão temporal, totalmente fluida e desmembrada, uma conjugação de sistemas de instantes (BARTHES, 2012, p. 352). A forma fragmentária desta obra de Cortázar não implica necessariamente um desmembramento de caráter negativo, mas um traço que ressalta seu aspecto vanguardista.

Manuel Ruano (1980, p. 244), ao analisar *Um tal Lucas*, percebe também nele uma configuração inclassificável, apesar da tão extensa crítica com que aborda a obra de Cortázar como um todo:

Y si de Julio Cortázar ya se ha dicho más de lo que pudiera imaginarse (yo no tengo la culpa de insistir, insiste mi admiración), por eso lo justo es que se diga, al menos, con toda la decencia del alma, que este libro (que posiblemente defraude a muchos) es una especie de revés del espejo, una voluntad que no resiste su *mea culpa* y, de pronto, adquiere la potestad y la locura de pertenecer a ese género de los “inclasificables” en doscientas páginas.²⁰

Um tal Lucas vence as barreiras da classificação do gênero e se sobrepõe a isso em várias instâncias, em forma, em relação ao o narrador e seu autor, em relação às personagens que gravitam ao lado de Lucas. Por essa razão, este trabalho mantém a questão da classificação como um gênero específico já existente em aberto, preservando a obra de algum achatamento ou aprisionamento.

O capítulo inicial de *Um tal Lucas*, intitulado “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), possibilita uma leitura conectada dos fragmentos da obra através do mito da Hidra. A figura mitológica tomada aqui pelo narrador metaforizaria as várias partes de Lucas enquanto personagem e enquanto obra, de forma simultânea. A narração desse trecho se desenvolve em terceira pessoa, com alguns momentos lançando mão do discurso indireto livre, e expressa a vontade de Lucas, sendo ele mesmo a Hidra, de transformar-se de poli a unicéfalos, como havia sido

²⁰ “E se de Julio Cortázar se falou mais do que se poderia imaginar (eu não tenho culpa de insistir, insiste minha admiração), por isso o justo é que se diga, ao menos, com toda a decência da alma, que este livro (que possivelmente defraude a muitos) é uma espécie de revés do espelho, uma vontade que não resiste sua *mea culpa* e, rapidamente, adquire a potestade e a loucura de pertencer a esse gênero dos ‘inclassificáveis’ em duzentas páginas.” (Tradução nossa)

antes. Ao cortar as cabeças, algumas preocupações e neuroses desaparecem, mas reaparecem depois de algum tempo, como no mito da Hidra, que recompõe cada cabeça assim que é cortada. Há um alívio na exclusão de uma cabeça, mas uma preocupação nova, já que as outras cabeças entram em crise pela falta daquela e pela falta dos conhecimentos que trazia.

Pensando na narrativa em questão, cada capítulo de *Um tal Lucas* é uma pequena cabeça da Hidra que, mesmo independente em seu conteúdo, está atada ao corpo e, conseqüentemente, às outras cabeças. Lucas relaciona as cabeças à idade quando diz: “Sete cabeças, uma para cada década” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), localizando Lucas como um homem de 70 anos. Como os anos, as partes e os capítulos se mantêm conectados. Cada cabeça possui algo de vida em si, de forma autônoma, mas sempre que separada de seu corpo, renasce para compor quem Lucas é neste momento. Cada capítulo pode interessar de forma independente, mas renasce como parte do todo, revelando a obra como conjunto enlaçado a seu corpo, à própria personagem. Assim, os capítulos de *Um tal Lucas* podem também se configurar como rizomas. Deleuze e Guattari (2010) se apropriam do termo *rizoma* da biologia para explicar as formações múltiplas, fugindo do dualismo e da lógica binária. Na biologia, trata-se de uma formação que substitui a raiz única, tradicional, que se desenvolve de forma subterrânea, em alguns casos também aérea e aquática, e irregular, independente, que pode assumir funções distintas, uma vez que encontre as condições propícias para tal.

Para Deleuze e Guattari (2010), o rizoma é a linha em si, não importando exatamente o que se pode encontrar nas pontas conectadas. Os rizomas podem se desligar, mas sempre remetem a outro rizoma, que pode remeter a outro rizoma independente, formando um novo rizoma. Sob essa ótica, cada capítulo de Lucas pode ser considerado um rizoma que, de forma independente, mantém a leitura aberta e possibilita um leque de oportunidades para uma outra leitura. Os rizomas podem ser interpretados, em certa medida, como digressões, uma vez que estas partem de um “corpo” e se desligam dele, podendo retornar ou não ao seu lugar de origem. O rizoma caminha em direção ao novo, como a digressão se desprende do tópico e cria um novo tópico. A figura do leitor parece ser o ponto chave para a concretização e desenvolvimento da narrativa como um rizoma, uma digressão ou

ainda uma parte fragmentada do todo, que também tem suas partes reunidas pela figura do leitor. Barthes (2012, p. 60) apresenta o leitor como aquele “alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”. Uma vez dono do escrito, apropriando-se do texto, a figura central do leitor encaixa as peças postas pelo narrador.

Uma digressão aparece na narrativa muitas vezes de forma desprendida, mas extremamente intencional. Não existe digressão casual no texto literário. Em *Um tal Lucas*, essas digressões podem assumir uma forma rizomáticas e crescer de maneira independente, tomando formas livres em outros patamares, ou podem encontrar seus pares ao longo da obra, criando uma teia que mantém primeira, segunda e terceira parte como elementos que compõem a mesma obra. Por exemplo, pode-se tomar a questão da escrita. A personagem Lucas é um escritor e professor, como aparece em “Lucas suas comunicações” (CORTÁZAR, 2014, p. 25) na primeira parte e “Lucas, seus sonetos” (Cortázar, 2014, p. 169) na terceira. Em “Poderia nos acontecer, acredite” (CORTÁZAR, 2014, p. 65) há uma pequena história de um homem poderoso que descobre um sábio que tem uma máquina que faria desaparecer toda a escrita. Ao final, o sábio desaparece com todas as palavras, convertendo-as em linhas, mas adverte que ele mesmo escreveu isso, por ser o próprio sábio e “não há regra sem exceção” (CORTÁZAR, 2014, p. 66). O que se nota aqui é o poder da escrita e do escritor. Da escrita no sentido de que incomoda os poderosos, que precisam exterminá-la. Do escritor, que é o sábio, que sabe como mantê-la viva, conhecendo ele mesmo o mecanismo de dissolução da palavra e de sua preservação. Lucas não aparece como personagem, mas a temática mantém a relação entre as partes, fazendo eco por *Um tal Lucas*, assumindo em cada uma delas uma forma diferenciada, não fechando a leitura independente delas.

Retomando brevemente a ideia de leitor-modelo de Eco (1994, p. 14) abordada anteriormente, podemos inferir que uma obra como *Um tal Lucas* está aberta a vários leitores-modelo, dadas a sua fragmentação e estrutura. As escolhas feitas para o leitor-modelo podem ser plurais e levar a diversas críticas, uma vez que apresentem coerência com as postulações do texto.

1.4 Lucas fora de *Um tal Lucas*, dentro de Lucas

Lucas não é uno. A personagem não está presente apenas em *Um tal Lucas*. A primeira edição de *Um tal Lucas* saiu com alguns capítulos excluídos, que foram publicados de forma dispersa, em revistas, jornais e, postumamente, na compilação *Papéis Inesperados* (CORTÁZAR, 2010). Podem ser tidos como rizomas, no sentido de que tomaram vida a partir da obra, mas, como não fizeram parte das escolhas do autor na publicação em 1979, encontraram terreno fértil de forma independente. Ainda assim, conservaram várias características que os mantêm em certo ponto plugados a *Um tal Lucas*, mesmo ao tomarem corpo como relatos avulsos.

Difícil precisar as razões que levaram Cortázar a excluir ou modificar esses textos, mas algumas reflexões tomam lugar neste trabalho. O destino de cada uma dessas partes foi diferente e serão levadas em conta nestas considerações.

Sobre a modificação de seus textos, o autor declara:

Quando corrijo, uma vez em cem adiciono algo, completo uma frase que me parece insuficiente ou agrego uma frase porque sinto que me falta uma ponte. Nas outras 99 vezes corrigir é suprimir. Qualquer pessoa que veja um rascunho meu pode comprová-lo: pouca complementação e muita supressão. (CORTÁZAR, 2002, p. 20).

A aparição de trechos de *Um tal Lucas*, com passagens suprimidas, pode ser encarada como parte do trabalho de lapidação da obra. Cortázar se coloca como revisor da própria obra, como releitor de sua narrativa. Sendo assim, os fragmentos foram revisitados pelo autor, mas, por motivos diversos, não fizeram eco ao que *Um tal Lucas*, enquanto obra completa, propõe, o que reflete a ideia de um processo criativo consciente e fluido, que mesmo que seja apontado pelo autor como sensação de sonho possui um grau de racionalidade criativa que o faz modificar seus escritos em prol de um propósito. O termo “sonho” também é empregado pelo autor quando fala de escrita, de produção literária, um estado intermediário entre a fluidez do texto e a intervenção autoral:

Escrever, para mim, é fazer o esforço de sonhar, uma tentativa de romper barreiras e acontece que às vezes, escrevendo, algumas

janelas se entreabrem. Escrevo em um estado equivalente ao de alguém que tomou uma droga; um estado ao mesmo tempo de distração e de concentração total no que estou fazendo. (CORTÁZAR, 2002, p. 104).

Trata-se de uma questão de escolhas feitas pelo autor antes de encarar a narrativa como plena. Esses outros relatos relacionados ao nome de Lucas que proliferaram na criação literária foram tomados como excessos, franjas que deveriam ser aparadas e não figuraram na edição final, o que também não significa que pararam de proliferar na imaginação e na caneta do autor. Algumas produziram novos rizomas, adquiriram corpo em outro momento, encontraram ambiente propício em outro meio e foram publicadas como contos soltos, independentes. Os capítulos publicados em 1979 também podem se tornar rizomas quando isolados de seu centro original, de acordo com a leitura que se faça desses, desde que seja de forma coerente. O rizoma pode se libertar de seu bulbo primitivo, uma vez que nenhum deles é início ou fim, são todos parte do processo, que se conectam a outros rizomas de forma independente. Os capítulos publicados acharam solo fértil uns ao lado dos outros e os textos não publicados acham seus caminhos irregulares, mas conservam a genética profunda de *Um tal Lucas*.

“*Hospital Blues*” (CORTÁZAR, 2010, p. 127) é um desses textos não incluídos na versão publicada em 1979, o mais extenso deles, e apresenta Lucas internado em um hospital. São cinco subtítulos, ou seja, cinco pequenos trechos que compõem a totalidade desse relato. Como não está publicado com a totalidade de *Um tal Lucas*, será tratado como uma marca independente, por isso chamado de relato, diferente das partes publicadas que foram chamadas de capítulos, ainda que as relações e proximidades com a obra sejam evidentes. Nota-se que as referências à medicina são vivas em *Um tal Lucas*, por isso *Hospital Blues* encontra ecos ali.

O primeiro trecho, dentro do relato, intitulado “A visita dos tártaros” (CORTÁZAR, 2010, p. 127), traz Lucas recebendo a visita de Calac e Polanco, personagens que apareceram em outra obra de Cortázar, *El libro de Manuel* (1973), e para quem Cortázar “deu entrevistas”, ou seja, criou entrevistas ficcionais que os irmãos poderiam ter feito com ele. Lucas aqui não está nomeado, mas comenta ao final, em primeira pessoa, a escrita e o ser escritor, comentário esse que

desestabiliza seus interlocutores e o conecta aos capítulos “Lucas, suas comunicações” e “Lucas, seus sonetos” (CORTÁZAR, 2014, p. 25, 169), nos quais a personagem está criando ou refletindo sobre a criação literária. Pode-se relacionar, ainda, a “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 159), em que o autor defende suas ideias contra seus amigos, que poderiam ser Calac e Polanco, pelo tom contrapartidário e provocativo que possuem, ainda que não nomeados. Existe, então, um jogo de amarras, em que Lucas não está explícito fora da obra, e Calac e Polanco não o estão dentro dela, criando uma relação rizomática de interdependência e liberdade.

O segundo trecho, “Longas horas diferentes” (CORTÁZAR, 2010, p. 129), traz uma reflexão de Lucas também em primeira pessoa, sobre o tempo dentro e fora do hospital. Na parte em questão, a relação temporal é modificada, como também é em “Lucas, suas largas marchas” (CORTÁZAR, 2014, p. 187) em que a personagem usa a medida “anos caracol”, baseado em seu caracol preferido, Osvaldo. “Observações inquietantes” (CORTÁZAR, 2010, p. 131) é o terceiro trecho, no qual Lucas faz uma digressão sobre migalhas de pão e o avanço da medicina. Em “Lucas, suas traumoterapias” (CORTÁZAR, 2014, p. 165), a personagem também está, em tom de brincadeira, provocando a medicina e as formas de tratamento. O quarto trecho se chama “Os diálogos impossíveis” (CORTÁZAR, 2010, p. 133) e trata de recriar possíveis conversas a partir de diálogos superficiais de médico e paciente, que não se entendem perfeitamente.

Nenhum dos quatro trechos comentados traz o nome de Lucas para identificar a personagem. São reconhecidos como partes não publicadas em *Um tal Lucas* por terem sido organizados pelo autor como tal, junto a suas anotações ou projetos que ficaram pendentes, mas não entraram nas graças do autor para compor uma das partes da obra oficialmente publicada. Nos trechos de “*Hospital Blues*” (CORTÁZAR, 2010, p. 127), a personagem está internada, como está Lucas em “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 51). O último trecho de “*Hospital Blues*”, de nome “Epílogo a cargo do meu amigo Lucas em uma clínica de luxo” (CORTÁZAR, 2010, p.134), é o único que foi publicado em na primera versão de 1979, aparecendo com pequenas modificações. Seu título em *Um tal Lucas* é “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 51). Além do título diferente, na versão de *Um*

tal Lucas não há no início do texto a expressão “meu amigo”, como há nessa versão, tanto no título do capítulo quanto no início do relato. Chama a atenção que essa ideia de “meu amigo” traria uma proximidade diferenciada, um relacionamento mais pontual entre Lucas e o narrador. Ainda que Cortázar tenha realmente chamado Lucas de amigo na já citada entrevista ao jornal *El país*, o caminho percorrido dentro da obra parece ser outro. A supressão do termo “amigo” distancia um pouco o narrador e o torna mais neutro ao narrar, colocando Lucas e o narrador em um patamar de proximidade diferenciada.

Embora em “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179) o narrador converse diretamente com Lucas – o que atrai a ideia de proximidade entre ele e a personagem –, se mantém com uma postura de conhecedor, um pouco distanciado e superior, mesmo que tentando ser mais analista do que participativo. A expressão “meu amigo” ambientaria o narrador com Lucas de forma que a linha divisória entre ele e a voz do narrador se reafirmaria, o que não é o perfil traçado desse narrador. Dentro de “*Hospital Blues*” (CORTÁZAR, 2010, p. 127), a única parte que leva realmente o nome de Lucas é a última, que é a única que foi publicada dentro da obra em 1979, com as modificações citadas.

Outra parte publicada em vida pelo autor foi “Lucas, seus descobrimentos azarados” (CORTÁZAR, 2010, p. 137), aparecendo sem o nome de Lucas no título em 1981 no periódico mexicano *Unomásuno* (1977-). Pode-se dizer que este trecho não publicado em *Um tal Lucas* se tornou um rizoma e tomou forma independente, não sendo mais ele parte desta, mas, de certa forma, criando a conexão rizomática com ele, ampliando os sentidos e os ambientes. A supressão do nome no título, na época da publicação, pode indicar também que a relação que o autor queria estabelecer não estava obrigatoriamente conectada a Lucas e aos acontecimentos narrados na obra publicada dois anos antes. Esse relato possui características próprias de *Um tal Lucas*, como o trabalho com a linguagem, os neologismos, o humor e o eventual aparecimento da língua francesa. Trata-se de uma reflexão sobre a palavra “azar” em espanhol, sua raiz árabe relacionada a jogo e a arriscar, acompanhada da constatação de que viver, para ele, é ser “azarado”. É possível estabelecer uma conexão com “Vida de artistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 77), capítulo que começa fazendo uma reflexão sobre o uso de “a” e “o” em palavras masculinas

e femininas de forma arbitrária, como é próprio das línguas, lembrando também que Lucas é apresentado como professor de idiomas em “Lucas, suas aulas de espanhol” (CORTÁZAR, 2014, p. 33).

Em “Lucas, suas erratas” (CORTÁZAR, 2014, p. 138), está mantida a discussão sobre a linguagem, quando Lucas nota um erro obvio dentro do texto e passa a refletir sobre a errata, a rata dentro da palavra, dentro da língua, ou seja, novamente a questão da escrita e da língua perpassando por Lucas. Também em “Lucas, suas experiências cabalísticas” (CORTÁZAR, 2010, p. 141), outro texto eliminado da edição original, a questão da palavra está em foco, como base de toda a discussão, indicando a existência de relações muito mais além. “Lucas, suas palavras moribundas” (CORTÁZAR, 2010, p. 147) também reflete sobre as palavras, mas pende muito mais para uma reflexão sobre repatriação e expatriação, tocando essa temática que também aparece, mesmo que de outra forma, em “Lucas, seu patriotismo” e “Lucas, seu patrioterismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 19, 21).

“Lucas, suas hipnofobias” e “Lucas, seus furacões” (CORTÁZAR, 2010, p. 143, 145) foram publicados nos *Cuadernos Hispanoamericanos* em 1980, também com o autor ainda em vida. Diferente das publicações anteriores, essa mantém o nome de Lucas tanto no título como no corpo do texto. No primeiro, Lucas mostra todo seu rechaço com o sono e o ato de dormir, tendo-o como perda de energia. Na obra publicada, o capítulo “Lucas, seus sonhos” (CORTÁZAR, 2014, p. 177) traz a personagem acordando repentinamente de um pesadelo na selva, que traz à memória um acontecimento obscuro da vida. O tom, em ambos os casos, é de incômodo. Também no relato, Lucas, ao acordar, se sente mais cansado do que recuperado, e pensa em como “Lucas 1 descobre que Lucas 2 está respirando mal” (CORTÁZAR, 2010, p. 144). Essa ideia de multiplicidade de Lucas está presente em “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), remontado à ideia de várias percepções de si mesmo. Também em “Lucas, suas críticas da realidade” (CORTÁZAR, 2014, p. 31) as questões da multiplicidade e do duplo aparecem, entre outros momentos, quando o narrador declara “Isto (já) não é isto, porque eu (já) não sou eu (o outro eu)”, além da possível situação em que Lucas B não é Lucas B, gerando um outro eu, como proposto.

“Lucas, seus furacões” (CORTÁZAR, 2010, p. 145) conta sobre um furacão criado por Lucas a partir de uma máquina de furacões, a consequência e o preço a se pagar pelas decisões, acompanhados da repreensão de uma personagem que já é conhecida antiga de Lucas. Essa personagem é a senhora Cinamomo, ou de Cinamomo, que figura em “Observações ferroviárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 93) e “Famílias” (CORTÁZAR, 2014, p. 99), personagem de caráter bastante implicante. Em *Um tal Lucas* não há relação direta dessa personagem com o protagonista, uma vez que ela é citada na parte dois as duas vezes, sendo das poucas personagens secundárias de Lucas que aparecem mais de uma vez nos capítulos. Também figura no relato “Lucas, seus intercâmbios sociais”, publicado apenas em *Papéis Inesperados* (CORTÁZAR, 2010). Aqui, ao lado de Calac e Polanco, Lucas participa de uma festa de aniversário organizada pela senhora. A forma de discurso indireto livre se assemelha muito às interrupções, entre outros capítulos, de “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), à festa em que Lucas acaba caindo em “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 15) e ainda a presença da música, que perpassa toda a obra. A senhora Cinamomo também aparece em “Lucas, suas experiências cabalísticas” (CORTÁZAR, 2010, p. 141), abrindo um biombo com figuras.

Em “Lucas, seus papeizinhos soltos” (CORTÁZAR, 2010, p. 152), o narrador menciona a fumaça do cigarro, fato que aparece em vários momentos da obra, além de ser uma forte característica de Julio Cortázar. Pode-se notar que “Lucas, seus poemas escritos na Unesco” (CORTÁZAR, 2010, p. 149) também aponta para Cortázar, que trabalhou como tradutor na Unesco. Sendo um poema, facilmente se estabelece a conexão com “Lucas, seus sonetos” (CORTÁZAR, 2014, p. 169). Em “Lucas, suas experiências cabalísticas” (CORTÁZAR, 2010, p. 114) o narrador fala sobre suas iniciais, “JC”, e seu nome do meio, “Florencio”, que faz parte do nome de batismo de Julio Cortázar. Aqui, declaradamente há uma justaposição de narrador, personagem e autor, que se sugere também em “O que é um polígrafo?” (CORTÁZAR, 2014, p. 89), capítulo de *Um tal Lucas* em que o narrador cria uma dúvida sobre a identidade do narrador.

“Lucas, as cartas que recebe” (CORTÁZAR, 2010, p. 136) é uma carta de cobrança para Lucas, com uma observação peculiar ao final: “Ontem à noite me

cresceu outro dedo em cada pé”. Essa simples observação retoma o fantástico da narrativa que está em “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179), “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2014, p. 73) e “Como se passa ao lado” (CORTÁZAR, 2014, p. 69).

Se o lugar de origem da digressão não lhe é propício, também não se faz necessário retomá-lo. Algumas digressões servem como reflexão à obra, sendo retomadas em capítulos posteriores. Outras servem também como textos interdependentes, que não pretendiam retornar à linha narrativa da obra, ou que tivessem um caráter de desprendimento, provocando o leitor a buscar alguma ligação entre a obra e a digressão em si.

A impressão que permanece sobre esses trechos, textos avulsos que não figuraram em *Um tal Lucas*, é de uma proximidade maior que este narrador demonstra com a personagem. Expressões como “meu amigo” e “nosso Lucas” imprimem uma relação de amizade que o narrador não aprofunda na obra publicada em 1979. Mas não por isso esses trechos deixam de florescer com as características e marcas da obra, abordando temas similares, formas e opiniões confluentes.

1.5 Lucas e o flerte com os gêneros

O desenvolvimento de *Um tal Lucas* caminha para a experimentação dos gêneros textuais. Bakhtin (2016, p. 12) define gênero como um conjunto de enunciados, em certa medida estáveis, que configuram um texto nos campos de utilização da língua, de acordo com a finalidade pretendida. Gêneros discursivos seriam, então, textos produzidos de acordo com a necessidade da comunicação que se relacionam às atividades humanas. O autor traça um pequeno diferencial entre os gêneros discursivos, que são formas mais fixas, dos gêneros ficcionais, que ousam em criatividade e inventividade (BAKHTIN, 2016, p. 40). Em *Um tal Lucas*, claramente inscrito entre os gêneros ficcionais, o narrador lança mão dos gêneros discursivos para usar seus enunciados de forma ficcional, criando um texto que preza fortemente pelo tratamento literário.

O que o narrador faz não é um uso pleno do gênero que aborda, mas um flerte, um uso desprendido e livre, que em momento algum pretende amarrar a narrativa ao gênero discursivo buscado. De tal modo, o narrador compõe novamente a questão de jogo com o leitor, que pode estranhar seus discursos ao vê-los visitando outras formas de narrar.

Todorov (2010) faz uma reflexão sobre a questão dos gêneros literários, levantando vários autores que a debateram, e pontua que as obras literárias atuais não se limitam às identificações propostas (TODOROV, 2010, p. 12). Assim sendo, o gênero se amplia e diversifica. No caso de *Um tal Lucas*, a obra aborda outros gêneros para compor sua narrativa, brincando com os gêneros discursivos em geral e com os gêneros literários, especificamente.

Em “Amor 77” (CORTÁZAR, 2014, p. 105), a narração com apenas quatro linhas forma um microconto, uma maneira extremamente concisa de narrar gerando diferentes possibilidades. O texto diz: “E depois de tudo o que fazem, os dois se levantam, tomam banho, passam talco, passam perfume, se penteiam, se vestem, e assim vão voltando progressivamente a ser o que não são.” A brevidade é uma característica muito marcante neste gênero. O recorte feito em poucas linhas obriga o leitor a completar os espaços e fazer o caminho inverso ao se deparar com a conjunção negativa. Desta forma, para ser o que são, devem negar todos os atos anteriores, ou seja, não devem se levantar, nem tomar banho, passar talco ou perfume, nem pentear-se ou vestir-se. Ser o que se é pressupõe negar toda a convenção social sob a qual todos estão sujeitos. Cada ato desse processo de adequação social é um passo em direção ao não ser. Existe um trânsito e um diálogo entre ser e parecer, um jogo de espelhos turvos, uma imagem distorcida da existência, um caminho reversível do ser ao parecer quando se percebe o “voltar progressivamente”. Além disso, se faz “tudo” - ainda que um “tudo” subentendido - apenas quando se é, em estado de liberdade e verdade, avesso às convenções processuais repressoras. Esse “tudo” se aproxima da relação sexual, considerando o título “Amor 77”. Dois números, os dois amantes, iguais em sua forma, que participam juntos do processo de ser e não ser, que juntos voltam a ser o que não são.

Em “Diálogo de ruptura” (CORTÁZAR, 2014, p. 117) o narrador se aproxima de uma cena teatral, expressando em uma didascália “para ler a duas vozes, impossivelmente é claro”. Os textos teatrais são sempre pensados para a leitura em voz alta e o diálogo é o seu maior material de trabalho. O texto citado é pequeno, apenas 32 travessões compondo o diálogo, com frases não terminadas, das quais se pode inferir o assunto e a continuação, ainda que esta gere também possibilidades de continuação. Nesse jogo, o diálogo está em aberto entre dois amantes que discutem o amor sem citá-lo.

Em “Texturologias” (CORTÁZAR, 2014, p. 85) se utiliza um discurso de crítica literária, com caráter científico, abrindo lugar para a construção de cada trecho, que enaltece ou menospreza o poema “Xarope de pato”, do autor boliviano inexistente José Lobisón. Lançando mão desse discurso tão próprio das academias, o narrador faz florescer a crítica sobre a forma de enxergar o texto e sobre a crítica da crítica, que se afasta do texto literário em si. Utilizando um linguajar e uma forma próxima ao uso da crítica, introduzindo diversas nacionalidades e falantes de várias línguas (espanhol, inglês, russo e francês), o narrador está, através da justaposição desses excertos, combatendo a linguagem rebuscada e pouco objetiva que se usa em muitas abordagens e a criação de termos técnicos que não querem dizer muita coisa. A crítica vem com o uso da própria linguagem do criticado. O termo que dá nome ao capítulo usa a ideia de texturas, vindo das artes como o estudo voltado à matéria, ao tato. No entanto, a matéria da análise em si não aparece. O texto, que seria o objetivo da análise, fica amassado por conta das reflexões teóricas acerca da própria teoria.

Um tal Lucas possui um aspecto de metaficção, que seria a ficção sobre a ficção, o diálogo sobre a escrita dentro da obra literária. Segundo Ceia (2010), a metaficção visa à criação de um jogo intelectual que faz uso da linguagem e da memória literária e artística, dialogando com as possibilidades de significado e forma. A obra ficcional, então, se torna instrumento de reflexão, enquanto pensamento e enquanto reflexo.

Clemencia Ardilla (2009) faz uma ampla recuperação do conceito a partir de vários teóricos, relacionando-o a outras terminologias que interpretam a metaficção da mesma forma sob outro nome nas escolas anglo-saxônica e francesa. Também

assinala seu caráter intercultural, uma vez que aparece em vários tipos de arte, como o cinema e a música, além de destacá-lo como um traço frequente na pós-modernidade.

A metaficção é uma forma de espelhismo, que traz a escrita dentro da escrita, a ficção que tematiza a própria ficção, construindo um jogo refratário que espelha, de certa forma, a obra na própria obra e leva à reflexão, ao pensamento, sobre o processo criador. Essa construção metaficcional aparece em *Um tal Lucas* de várias formas. A personagem Lucas é um escritor, um poeta, como aparece em “Lucas, seus sonetos” (CORTÁZAR, 2014, p. 169). Nesse capítulo, há uma reflexão sobre a produção literária de Lucas e sua forma de fazê-la, comparada a botar um ovo. O narrador afirma: “Lucas bota um soneto” e “Lucas bota os sonetos com uma pena, outra semelhança com a galinha”. (CORTÁZAR, 2014, p. 169). Não apenas isso, mas o narrador expõe todas as reflexões de Lucas sobre o processo criativo, o fato de realizá-lo de forma racional, confirmando e testando as palavras, demonstrando a preocupação com a forma e a vontade de transgredi-la. Em “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 159), a personagem ganha voz para defender o ofício do poeta e da ficção perante seus amigos. “Lucas, suas comunicações” (CORTÁZAR, 2014, p. 25) expõe tanto a questão da leitura quanto da escrita de forma metafórica, falando da aceitação ou rejeição da leitura de acordo com “a cor, o aroma ou o tato” (CORTÁZAR, 2014, p. 25). Além disso, Lucas apresenta sua escrita, ou seja, como é para ele o ato de escrever. É nesse capítulo que está a célebre frase sobre escritor e leitor: “haverá uma ponte entre ele e os outros sempre que o escrito nasça de semente e não de enxerto” (CORTÁZAR, 2014, p. 26). “Texturologias” (CORTÁZAR, 2014, p. 85) não tematiza a ficção em si, mas joga com a escrita científica, dialogando com ficção e realidade na construção de pequenos textos que se conectam de forma circular. Em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 123) é a própria personagem que não quer ser escrita, que se vê no processo de criação e não pode se desvencilhar dele à medida que o lê - ou que é lida. Nesse sentido, estabelece a metaficção ao lidar com a personagem dentro da obra, que repensa seu papel enquanto criação, enquanto artifício narrativo.

O narrador, em “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p.159), faz uso de um discurso poético, talvez poetizado, para falar com seus opositores políticos. Separa várias de suas frases em versos livres, além de gerar as possibilidades sobre a palavra “escritor”, sempre acompanhada de “poeta”, “romancista” e “narrador”, colocando-os em patamares iguais, dentro do mundo da criação estética e do trato da palavra como arte. Usando a forma poética, faz uma crítica à literatura engajada, ou melhor, à acusação de falta de engajamento dos escritores. Para o orador, que neste caso é Lucas tomando a palavra, os escritores possuem uma forma diferente de defender ideias, sendo impossível não defendê-las, mesmo que isso não esteja diretamente tratado no texto criado. A metaficção também se instaura neste capítulo, uma vez que a explicação expõe o processo de construção do texto e reflexão sobre como este dialoga com a sociedade sem ser politicamente envolvido, nos termos explícitos que seus interlocutores esperam.

“Lucas, sua nova arte de fazer conferências” (CORTÁZAR, 2014, p. 45) apropria-se do discurso ao público, da exposição de uma conferência, como diz o nome, para provocar os ouvintes sobre a questão de Honduras, mas construindo um discurso voltado a outro tema, que apenas dá indícios do real tema pretendido. Na verdade, Lucas, aparentemente o porta-voz desse discurso, formula uma paródia dos discursos formais através de um discurso sobre uma mesa que está posta como barreira que separa os ouvintes do conferencista, deixando o elo com Honduras para ser realizado por quem o ouve e fazendo mais uma constatação sobre a audiência do que um discurso temático propriamente dito. O discurso paródico formulado por Lucas invade os ouvintes e passa a observá-los, o oposto do que ocorreria em conferências, nas quais os ouvintes permanecem assistindo para ver e ouvir algo, muitas vezes de forma passiva.

Geralmente, os discursos feitos para uma conferência são escritos com o objetivo de serem lidos, ou seja, não têm preocupações com divisão de parágrafos e conformações textuais. O texto proposto está formado de três parágrafos, que são a introdução, o desenvolvimento – que possui inclusive orientações de movimento para o palestrante – e a conclusão. Por exemplo, quando escreve “(*gesto com a mão abarcando toda a sala*)” e “(*apalpando a mesa com mais atenção e olhando-a*”

com expressão de quem vê uma coisa pela primeira vez)²¹ (CORTÁZAR, 2014, p. 46), está registrando um movimento que gostaria de fazer ao proferir a palestra, palavras que não seriam lidas durante a explanação.

O narrador se vale do uso dessa forma de discursar em público, como um conferencista, para compor sua obra e observar seus interlocutores. Provoca seus ouvintes apontando para uma senhora quase dormindo em alguma cadeira e ainda uma moça atraente da fileira cinco, que quer logo ouvir o tema de Honduras. Na observação final, aponta que a conferência geralmente é terminada, ou seja, não chega a contemplar seu tema maior, que seria Honduras, e o que permanece é a mesa do auditório. Entre parênteses, como estão as observações de movimentos que o palestrante deve fazer, está a observação final, sobre a possibilidade de a mesa fazer o movimento de levantar a perna quando não é vista. Essas interrupções podem ser consideradas digressões intercorrentes que, em um discurso falado ou em uma conferência, seriam deixados de lado. Em se tratando de uma paródia, essas observações passam a ter um papel importante no discurso, de modo que chama a atenção para algo inusitado dentro do texto, ou seja, o papel que a mesa tem e o quanto conhecimento ela acumula por estar ali parada.

Em “Lucas, suas aulas de espanhol” (CORTÁZAR, 2014, p. 33), um artigo do jornal *El País* é usado por Lucas para dar uma aula de espanhol. O artigo fala sobre a tauromaquia, a arte de tourear, mas de forma crítica ao fantasma do idioma correto, que vem da Espanha, e precisa ser ensinado em detrimento do espanhol falado na Argentina.

O gênero discursivo, que tem por definição inicial o texto com enunciados mais ou menos estáveis, têm em Lucas um caráter de instabilidade constante. Todos eles, quando abordados, caminham para a construção de outra compreensão, tornando-se instrumentos de criação literária nas mãos do narrador, para gerar uma novidade textual, própria da experimentação artística.

²¹ Parêntesis e itálico do próprio autor.

CAPÍTULO SEGUNDO – Os mundos de Lucas/Cortázar: diálogos

2.1 Lucas e a palavra

Para Samoyault (2008) o processo da escrita se concretiza porque existe uma literatura anterior que dialoga com o texto, inevitavelmente. A ideia de biblioteca aparece como fonte para a realização literária, a qual se torna portadora das referências. Para a estudiosa, a literatura carrega a memória do homem e da própria literatura – biblioteca é memória –, com a qual estabelece diálogo constante e permanente, ou seja, “escrever é pois re-escrever” (SAMOYAUULT, 2008, p. 77). Não com um caráter de cópia, mas de apropriação, a literatura se remonta naturalmente. Assim, a literatura, antes de falar sobre o mundo, fala sobre si mesma. Em *Um tal Lucas* essa apropriação marcha de formas muito amplas, trazendo algumas referências de forma totalmente explícita e outras de forma mais interna.

Em um primeiro momento, poderia parecer que Cortázar trouxe o mundo externo para o universo narrativo, o mundo empírico para dentro da obra, listando artistas e discorrendo sobre seus próprios conhecimentos culturais. Por exemplo, os autores Homero e Dickson Carr aparecem juntos em “Lucas, seu patiotismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 23) como sendo autores de leitura da personagem Lucas para dar-lhe um caráter de leitor erudito apenas. Porém, esta proposição torna-se impraticável quando se olha de forma atenta ao uso que o narrador faz de tais conhecimentos. Através dos elementos do mundo empírico, a proposta apresentada é literária. Antes de tudo, *Um tal Lucas* é uma grande reflexão sobre o passar do tempo e sobre o uso e as implicações da palavra. Para citar alguns exemplos, o próprio capítulo “Lucas, seu patiotismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 23) é uma pequena crônica que remete ao ambiente familiar dos pátios argentinos; “Vida de artistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 77) demonstra uma reflexão sobre o uso dos gêneros masculino e feminino nas palavras; “Lucas, suas aulas de espanhol” (CORTÁZAR, 2014, p. 33) é uma anedota sobre variante linguística e uso do idioma; “Maneiras de estar preso” (Cortázar, 2014, p. 123) traz uma reflexão literária de uma personagem que se sente presa às ordens de seu escritor. Os elementos da cultura, que compõe

a leitura e a narrativa são amalgamados nesta pluralidade de vozes, que podem ser mapeados mas nunca esgotados. Em entrevista a Sara Castro-Klaren, Cortázar (1980, p. 34) declara:

Creo que sí, que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, todo lo que leerá es el texto de ese escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojo, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino el libro que está leyendo.²²

Nota-se que o surgimento de elementos culturais em Cortázar é bastante natural, sem deixar de ser consciente, e amplia os níveis de leitura de sua obra. Tais elementos contribuem para uma manta aberta de possibilidades que dependem, em grande parte, dos conhecimentos do leitor que se aproxima do texto. Uma vez mais, Cortázar está valorizando o leitor ativo, que se relaciona com o texto de forma mais dinâmica.

Intertextualidade é um termo cunhado por Kristeva (1974), analisando as proposições de Bakhtin, para nomear o diálogo entre dois ou mais textos. Segundo a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). De tal modo, a intertextualidade pressupõe diálogo e reflexo, as constantes ligações que existem, inevitavelmente, entre dois ou mais textos. Em Cortázar, esse movimento intertextual de construção e reconstrução passa pela razão, não sendo obra do acaso ou não

²² “Acredito que sim, que meus livros, ao proporem mais de um plano de leitura como possível leitura do texto, provocam a necessidade de pensar em livros como objetos abertamente intertextuais. Mas acredito que é também uma questão de cultura. Uma pessoa com um nível cultural mais ou menos primário lerá um livro sem compreender a intertextualidade. Para ele, tudo o que ler é o texto desse escritor, não se dará conta das alusões. No entanto, em um nível superior de cultura, com uma tela, um horizonte cultural mais amplo, todas as piscadas de olho, as referências, as citações não diretamente citadas, mas evidentes, pois, deverão ser claras e, além disso, enriquecerão profundamente não apenas a experiência do leitor, mas também o livro que está lendo” (Tradução nossa).

sendo percebidas por ele. Não só as escolhe, mas também as avalia, com o desejo de que sejam enriquecedoras.

Samoyault (2008, p. 94) propõe três tipos de leitores que lidam com a intertextualidade e as conexões propostas pelo texto de formas diferentes: o leitor lúdico, que se ocupa das referências explícitas; o leitor hermeneuta, que trabalha as referências e o sentido, ampliando-os; e o leitor ucrônico, que vê o texto além das referências, além do tempo, pensando a obra como uma novidade a cada leitura, tratando a obra literária e suas referências como uma memória não datada. Além disso, indica a coexistência de vários leitores em um mesmo leitor, no qual a memória e o esquecimento possuem um papel importante na interpretação das referências. Quando o narrador recupera, por exemplo, a figura da Hidra no primeiro capítulo de *Um tal Lucas*, está reverenciando a uma tradição literária que honra a mitologia grega, rememorando a Hidra, ao mesmo tempo em que se apropria de elementos da cultura recente, como Gesualdo no século XVI e Woody Allen, contemporâneo à obra. Nesse sentido, a memória resgatada é atemporal, fazendo com que todas as referências estejam no mesmo patamar de memória, sem a prisão do tempo e do espaço. O leitor lúdico reconhece essas referências, o leitor hermeneuta amplia o sentido do texto a partir delas e o leitor ucrônico não se apegua à cronicidade e as toma para construir significados. O leitor-modelo, de Eco (1994), muitas vezes faz isso ao mesmo tempo, de acordo com a necessidade e proposta do texto, quando este requer um tipo específico de leitura. Assim, o texto pode propor e esperar diferentes tipos de leitor-modelo para diferentes momentos do texto.

Em *Um tal Lucas* há várias referências a personalidades da literatura. O escritor Jean Cocteau aparece citado em “Brincando, brincando, e lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2014, p. 115). Cocteau foi um artista que trabalhou em vários segmentos. Além da literatura, teve contribuições no cinema e no teatro, mas são seus romances e poesias que Cortázar mais admirava. Foi a obra *Ópio: diário de uma desintoxicação*, de 1929, apontada por Cortázar como importantíssima para abrir sua mente para compreender o surrealismo e o mundo moderno, além da literatura (GOLOBOFF, 2014, p. 120). Cortázar não se considerava um autor surrealista, mesmo assumindo a influência que essa corrente estética tenha causado

em sua obra. Para ele, o surrealismo o libertou, mas se prendeu demais, não entendendo que se tratava de uma das libertações, não a total libertação (AMORÓS, 2016, p. 42).

Em “Lucas, suas meditações ecológicas” (CORTÁZAR, 2014, p. 37), a personagem título conclama escritores e filósofos para defender seu ponto de vista antinatural, ou seja, gostar de apreciar a natureza, mas voltar sempre para o mundo civilizado e artificial. São estes Max Jacob, Dr. Johnson e Baudelaire. Mais do que aparições, o narrador está usando esses nomes como bibliografia e figuras de autoridade, para apoiar-se em opiniões mais sérias e reconhecidas quando defende seu ponto de vista, ou, antes, tese. No final, também há referência a outros dois poetas, Teócrito e Keats. Teócrito (310-250) é um poeta grego que usou o ambiente pastoral para escrever. Keats (1795-1821) é um poeta do período romântico, período no qual a poesia pregava que a natureza espelhava a condição interna do eu-lírico. Sendo assim, o uso desses escritores também coloca em foco a questão da natureza e da forma contemplativa para desmascarar e contrapor o argumento de que há realização e prazer na natureza para o resto da vida. Para o narrador e para os escritores que ele cita inicialmente, a natureza deve ser passageira na rotina, não sendo esta o ponto de permanência deles.

“Poderia nos acontecer, acredite” (Cortázar, 2014, p. 65) é um capítulo que traz um chefe de estado pedindo para que um sábio extermine o que já foi escrito. Logo no início do texto, aparece, em duas partes, a expressão latina *verba volant scripta manent*²³, que já adianta o valor da escrita e o poder do registro das palavras. O sábio, escritor desse capítulo, detém conhecimento e domínio da escrita, por isso não teme o fim das letras já grafadas. Curiosamente, o sábio constrói uma definição de palavra completamente desligada de significados: “O que é uma palavra senão uma série de letras, e o que é uma letra senão uma linha que forma determinado desenho?” (CORTÁZAR, 2014, p. 66). Partindo dessa definição visual, de palavra como um desenho que pode perder sua forma, o sábio pode desconstruí-la e torná-la um fio achatado. A metáfora literária do fio que cria a trama textual, gerando a tessitura do texto, poderia ser aplicada nesse texto, ainda que prevaleça a ideia de

²³ “palavras voam, mas a escrita permanece” (Tradução nossa).

linha enquanto traço. No original, o termo utilizado é “*línea*” (CORTÁZAR, 2013, p. 69) e se associa ao desenho das letras, como coloca o sábio.

Mas o sábio não destrói a palavra de forma irreversível, já que ele consegue ainda fazer uso desse instrumento. Criando essa definição de palavra, o sábio está, através do discurso, enganando o governante com a ideia de que ele também não vê valor na palavra, o que se percebe falso quando ele, ao final, declara ter podido escrever aquelas palavras sobre o acontecido. Ou seja, ele mantém o domínio sobre as palavras mesmo depois do ocorrido. As palavras apagadas não tiram o poder de seu escritor. O sábio é, então, o dono da escrita e da palavra e as controla sabendo como mantê-las vivas.

Junto a isso, há uma referência à enciclopédia Espasa, representando as enciclopédias em geral. Estas foram durante muitos anos o instrumento de acúmulo de saberes através da palavra, pois concentravam em textos e imagens uma grande diversidade de conhecimentos sobre todas as áreas, como línguas, ciências, geografia e história.

2.2. Lucas e a música

Na já citada entrevista a González Bermejo, Cortázar (2002, p. 86) afirma que se ressentia de não ter seguido carreira como músico. No entanto, a música floresce em seus textos de forma abundante. Em *Um tal Lucas* não seria diferente.

Em “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), uma das preocupações da personagem é completar a coleção de madrigais de Gesualdo (1566-1613), príncipe de Venosa, compositor do século XVI. Em “Lucas, seus desconcertos” (CORTÁZAR, 2014, p. 29), o narrador explica que Lucas não vai mais a concertos uma vez que foi expulso de alguns deles por não se conformar com a ignorância tanto do público quanto do artista executor. Nesse capítulo aparecem grandes nomes da música erudita, como Chopin, Zoltán Kodaly, Brahms, Beethoven, além da contralto Marian Anderson. Figura entre esses representantes da música clássica o nome Pucciverdi, que pode ser a junção de Puccini e Verdi, dois autores italianos que viveram a virada do século XIX para o XX. Pucciverdi é

uma criação de Cortázar, um neologismo, partindo da realidade comum, conhecida do grande público, mas que se afasta da realidade fora da obra, à medida que os nomes citados anteriormente configuram um novo nome, um novo autor. Ainda nesse capítulo, uma das expulsões narradas acontece durante a apresentação de um “*lieder*”, um tipo de música executada por um pianista e um solista, uma canção geralmente criada com base em algum poema.

Em “Lucas, suas canções errantes” (CORTÁZAR, 2014, p. 133) há uma lembrança de infância de Lucas ouvindo uma música cantada em uma nova versão. Trata-se de *There is a mother always waiting*, de Johnny Cash, de 1971. Os intérpretes são o escocês Harry Lauder, na versão da infância, e a americana Ethel Waters, na versão mais atual. Esses intérpretes realmente existiram, mas aparentemente nenhum dos dois cantou a referida canção. Cita a canção *Stormy Weather*, que realmente foi cantada por Ethel Waters, mas a outra canção não figura em seu repertório, nem no de Harry Lauder, que possui um viés mais relacionado ao humor. Sobre música, o narrador relata: “Mas a música é uma terra de ninguém onde pouco importa que Turandot seja frígida ou Siegfried ario puro” (CORTÁZAR, 2014, p. 135). *Turandot* é uma ópera de Puccini sobre uma princesa chinesa que recusa casar-se. *Siegfried*, é uma ópera de Wagner sobre um jovem guerreiro que é morto por uma mulher. Cabe aqui também uma leitura de viés psicanalítico, que será realizada posteriormente.

Ainda no mesmo capítulo, o narrador compara o presságio de desgraça na interpretação de Ethel Waters com o retorno de *Peer Gynt*, que se dá no último ato de uma peça teatral dinamarquesa que leva o nome da personagem, de Henrik Ibsen, musicada posteriormente pelo norueguês Edvard Grieg. No musical, Peer Gynt e sua família ficam pobres e Peer sai pelo mundo, retornando após quatro atos. No quinto ato, a cena final é de Peer, que chama pela mãe para poder deitar em seu colo, dando a ideia de que estaria morrendo. A relação com a temática do capítulo se estende neste intertexto, que rememora a relação com a mãe, tanto na criação de Cortázar quanto na música que traz a lembrança à memória da personagem.

O capítulo “Vida de artistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 77) apresenta uma reflexão inicial sobre gênero masculino e feminino das palavras, a partir da observação do uso do idioma por crianças. Com disso, o narrador se propõe a

demonstrar vidas que são, para ele, modestas, mas exemplares. Nessas vidas, todos estão ligados à música. Há traços fantásticos nas narrativas: um gato compositor atingido por um tijolo; um pianista com 12 dedos que acaba indo trabalhar como datilógrafo; um maestro que deixa a execução de uma sinfonia para ler jornal; uma viúva harpista que atrai violoncelistas; um fagotista que é sugado todas as vezes pelo próprio instrumento; um timbaleiro que manda mensagens em código para sua namorada na plateia; um tenor que é içado e solto por anjos.

Em todos os relatos, mais do que referências e intertextos, há a clara ideia de como a música toma o ser humano de forma profunda. No relato sobre o pianista com seis dedos em cada mão, sua execução era tão virtuosa que cresciam orelhas nos rostos dos ouvintes, tamanha a vontade das pessoas de acompanhar o menino e sua música, ocorrendo inclusive desmaios durante a audição de peças de Wagner. Por essa razão, foi colocado para trabalhar como datilógrafo, sendo ali muito competente. Pode-se estabelecer uma relação com Cortázar, autor empírico e histórico, que teria deixado a música, não podendo dedicar-se a ela da forma como gostaria. No final do trecho, o instrumento acaba por morrer, esquecido, no canto do salão.

No trecho *“Kitten on the Key”* (CORTÁZAR, 2014, p. 78), um gato pianista é assassinado. Após realizar tantas composições, o gato recebe um tijolo na cabeça e dorme (morre) no salão do Gran Rex, passando a ideia de que um cachorro teria arremessado o tijolo, afinal, “Rex” é um nome muito comum para cães.

Também morre o cantor Américo Scravellini, apelidado de “o anjo”, quando é solto pelos anjos ao fim de sua participação na ópera. No trecho intitulado *“Quintessência”* (CORTÁZAR, 2014, p. 82), o fim da música representa o fim do potencial angelical do cantor, representação de como a música adquire uma expressão transcendental enquanto executada. O encantamento permanece apenas durante o canto, através do poder da música. Findada a ária, finda o encantamento, e o tenor despenca, largado pelos anjos que o içavam. Outra vez, a questão é o poder encantatório da música, que vai além do executor e se mantém apenas enquanto a música está sendo executada.

Há humor e ironia nesse capítulo quando o narrador parece afastar as questões da sensibilidade da música. O timbaleiro, abrindo mão de executar a peça,

manda mensagens para sua namorada, sentada na plateia, sem imaginar que um telegrafista do exército conseguiria decifrar a mensagem em meio a um poema sinfônico de Strauss. É interessante que o início da peça *Assim falou Zaratustra*, de 1896, apontada na narrativa como sendo usada pelo timbaleiro para enviar as mensagens, é cheia de elementos percussivos. O humor se instaura quando entre o timbaleiro e a namorada aparece um terceiro elemento que consegue decodificar a mensagem, reconhecendo no meio da música a telegrafia, algo inesperado em um concerto musical. Quando o maestro passa sua batuta ao violinista para ler o diário “*La razón*” crendo no lema dado por ele à orquestra, “Criação em liberdade”, dá a impressão de que a música passa a ser algo menor frente às notícias e os acontecimentos cotidianos, ou que pelo menos ela pode se igualar a outros acontecimentos corriqueiros.

Há também ironia no caso da harpista que emanava um tipo de amor que atraía o grupo, desconfigurando a orquestra. Depois de reconfigurada, deixando apenas um violoncelista ao lado da personagem, o amor atrai novamente a todo o grupo na ausência do violoncelista escolhido. Curiosamente, o espaço deixado pelo grupo de violoncelistas é preenchido com tapetes e samambaias, ou seja, uma nova tentativa contra o amor seria inútil, por isso o preenchimento do vazio visual com as plantas e ornamentos. Pensando nos espaços, a música e o sentimento aparentemente se opõem ao visual, ao espaço preenchido por samambaias, sendo este de menor valor.

Em outro capítulo, “Lucas, seus pianistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 187) há uma lista de pianistas clássicos e populares, adjetivados e agrupados. A lista é real: todos os pianistas que ali aparecem realmente existiram e tiveram sua excelência reconhecida pelo público. Esse capítulo fala sobre a música que acompanhará Lucas em seu momento de morte. Depois de criada a lista, ele destaca o americano Earl Hines para ser sua trilha sonora de morte, escolhendo o último quinteto de Mozart e um solo de piano sobre o tema de *I aint got nobody*. Hines era um músico intuitivo, bastante popular, mas não estudou profundamente música clássica nem leitura de partituras. Colocar Mozart e Hines interpretando o tema referido é criar, de forma a envolver o leitor em um mundo interno, unindo o popular e o erudito, com prevalência do popular no último momento.

Louis Armstrong é citado por Cortázar como o cronópio por excelência (CORTÁZAR, 1993, p. 202). O nome do músico aparece em “Brincando, brincando, e lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2014, p. 115), um episódio em que o narrador está em um hospital e reflete sobre a vida, o passar dos anos e a morte. Nesse capítulo, o comentário é sobre sua morte, ao lado de Stravinski e Duke Ellington, também músicos. Além deles, Jean Cocteau, cineasta, e Pablo Picasso, pintor. A aproximação da morte é o grande ponto desse capítulo, não a música. O ponto abordado é a forma repentina como a morte assola o ser humano, levando os grandes gênios de todas as artes.

Oscar Peterson, pianista contemporâneo, aparece em “Lucas, sua engraxada 1940” (CORTÁZAR, 2014, p. 151), mas não por motivos musicais. Lucas engraxa cada um de seus sapatos de uma cor, preto e amarelo, e é provocado por um ouvinte no salão de engraxate. A data de 1940, ou essa década, é marcada por grandes fatos. No âmbito musical, os negros ganham projeção com o *swing*, além do *blues* e do *jazz* já conhecidos.

2.3 Lucas e o cinema

O cinema, considerado a sétima arte, é a manifestação artística que usa da imagem e do movimento para sua concretização. Desde sua invenção no fim do século XIX até hoje, se tornou um dos principais entretenimentos da cultura, fazendo da tecnologia sua aliada. Cortázar, mesmo não sendo amante de cinema como era de *jazz*, imprime em *Um tal Lucas* essa presença de forma clara, estabelecendo diálogos e instaurando intertextualidade com a cultura cinematográfica, tão expandida em nossos dias.

O narrador em “Caçador de crepúsculos” (CORTÁZAR, 2014, p. 119) inicia diretamente, anunciando: “Se eu fosse cineasta me dedicaria a caçar crepúsculos”. (CORTÁZAR, 2014, p. 119). No decorrer dessa pequena narrativa, o narrador explica como seria o seu filme, focando na captura de um crepúsculo e nenhuma outra ação, o que seria advertido por uma legenda ou uma voz em *off* ao início da execução. Há ao final do capítulo uma sentença que resume para esse narrador a

função do cinema: “as pessoas vão ao cinema para esquecer de si mesmas, e um crepúsculo leva exatamente ao contrário” (CORTÁZAR, 2014, p. 120). Nesse sentido, filmar um crepúsculo seria jogar com o interno e o externo de cada pessoa, criando uma equação sem resolução, uma forma circular, um movimento giratório. O filme faria com que a pessoa esquecesse de si, mas o crepúsculo filmado redirecionaria para a autorreflexão, sem perder o foco de que ainda assim se trata de um filme, o que faz com que a pessoa se esqueça, gerando um círculo infinito. Esse conflito retorna à ideia de jogo interno e externo, que é o que o narrador de *Um tal Lucas* faz com suas referências.

A referência ao cinema está presente em “Lucas, suas lutas com a Hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), em que há o convite da personagem Claudine para ir ao cinema assistir a um filme de Woody Allen que está em cartaz. A julgar pela data da publicação de *Um tal Lucas*, duas possibilidades podem ser levantadas, pensando em filmes que foram lançados próximo à primeira edição. A primeira possibilidade é a possível referência ao filme *Interiors* (1978), que trata de uma família que não aceita imperfeições, tendo que lidar com a separação e a frustração em vários âmbitos da vida. Lucas, em suas cabeças cortadas de hidra, precisa lidar com o fato de que ele é a junção de todas as cabeças, que não consegue alcançar todos os seus objetivos, como, por exemplo, os discos que lhe faltam na coleção de madrigais de Gesualdo ou sua rotina tão certa, da qual não consegue se desvencilhar. Como no filme, no qual as personagens estão lidando com suas frustrações interiores, Lucas está lutando metaforicamente com suas desventuras acumuladas com o passar dos anos. São sete cabeças, uma para cada ano, que acumularam hábitos e manias que são agora o que Lucas é, tendo também uma ideia cumulativa de experiência, positiva e negativamente. Tanto o capítulo da hidra quanto *Interiors* (1978) demonstram a busca interior e o mergulho na própria experiência para descobrir o que está por baixo de todas as camadas.

A segunda possibilidade é a referência ao filme de 1979, ano da publicação de *Um tal Lucas*, intitulado *Manhattan*. Nele, a personagem principal é um homem de meia idade, divorciado, que leva um romance com uma menor de idade e tem sua vida conjugal exposta pela ex-esposa em um livro *best-seller*. Assim, como este filme de Woody Allen tem um caráter fragmentado, *Um tal Lucas* também tem a

fragmentação como parte estrutural. Além disso, ambos refletem a questão da passagem do tempo e do avanço da idade. A obra cinematográfica aqui comentada também discute os relacionamentos amorosos e suas disfuncionalidades e estranhezas, como se vê em “Lucas, suas críticas da realidade”, “Amor 77”, “Diálogo de ruptura” e “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 31, 105, 117, 123). Ambos os filmes fogem da história melodramática para expor problemáticas das relações amorosas. Obviamente, outros filmes de Woody Allen poderiam ser referenciados aqui, mas esses dois possuem uma aproximação não só temporal mas temática, dialogando com a obra de forma mais expressiva e íntima.

“Lucas, seu patiotismo” (CORTÁZAR, 2014, p. 23) traz o cinema e suas personalidades como um dos temas recorrentes nos pátios, onde conversavam os vizinhos e a família. Com um ambiente bastante saudosista, recorda *E o vento levou* (1939) e o ator Clark Gable. No diálogo, os familiares rememoram ainda duas atrizes do cinema mudo, Francesca Bertini e Bárbara La Marr. Há uma relação sensual nos comentários sobre o cinema, no sentido de existir uma atração e admiração pelas figuras que transitavam pelas telas. O cinema faz parte, de certa forma, das trivialidades do cotidiano, inevitável em conversas, aportando um valor lúdico e sentimental.

Em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 123), o narrador usa o nome do diretor Ingmar Bergman e sua musa Liv Ullman ao mesmo tempo que traz um triângulo amoroso, no qual a personagem que tem a voz reclama de ter que seguir o que está escrito, já que se trata de uma personagem. Bergman e Liv Ullman foram casados, mas o diretor teve muitos casamentos e muitos filhos de vários casamentos, inclusive de relações extraconjugais. A tórrida relação serve de assunto para as personagens não reflexivas, ou seja, as que simplesmente aceitam o que foi escrito para que vivam. Esse capítulo é bastante intrigante, uma vez que a personagem não pode fugir do destino que lhe dá o escritor, mesmo que tente se desvencilhar dele e provocá-lo. A personagem faz uma autoleitura, comentando o que lê de si mesma e das outras personagens. Isso acaba por tornar-se uma metalinguagem da própria personagem, tendo a ida ao cinema e o diretor com sua musa como pretexto para um comentário que joga com vida e arte: a vida real de Liv Ullman e seu trabalho como atriz. A referência aqui se estabelece como jogo; a atriz

e a mulher, o diretor e o mau pai, a personagem criada e a reflexão da personagem, que também é criada, gerada através do escritor, que ela mesma chama de pérfida ambiguidade. As personagens que saem para ir ao cinema comentam a vida de Bergman e Ullman, ao mesmo tempo que vivem o triângulo que levemente toca a relação desses dois artistas. O interessante está em trazer o comentário sobre estas figuras com histórias de romance tão ativas a essa relação dentro da narrativa, estabelecendo um diálogo com suas biografias.

2.4 Lucas e Freud

É possível fazer uma leitura psicanalítica de *Um tal Lucas*. O foco maior neste trabalho não é essa leitura, mas há algumas referências diretas e indiretas a Freud em diferentes capítulos. Passos (1995, p. 15) faz um breve comentário, antes de iniciar suas análises pautadas na teoria freudiana, lembrando que, ainda que seja muito profícua a relação entre os saberes no enfrentamento literário, o foco no fenômeno literário não pode ser esquecido. Assim, o aparecimento da teoria freudiana e seu uso nestas considerações sempre valem a partir do texto, quando este conclama alguma teoria ou cita diretamente algo relacionado à psicanálise.

No já citado “Lucas, suas canções errantes” (CORTÁZAR, 2014, p. 133), a personagem traz uma memória de sua infância. Trata-se de uma música tocada na vitrola, com uma letra dramática de uma mãe que se despede de um filho, deixando seus braços abertos para qualquer necessidade. Vinte anos depois, Lucas ouve no rádio um trecho da mesma canção e procura uma loja onde possa ouvi-la mais vezes. Ao ouvir a canção, chora. O narrador faz suas conclusões, comparando as duas interpretações e chegando a reflexões mais profundas sobre sua letra e sua condição de órfão, no sentido de que já é um homem avançado em idade e não tem mais seus pais vivos. Nos parágrafos finais do capítulo, o narrador declaradamente evoca o pai da psicanálise: “Claro, doutor Freud, sempre a aranha e essas coisas” (CORTÁZAR, 2014, p. 135), estabelecendo assim o intertexto, mas tentando negá-lo e evitá-lo ao declarar: “os complexos e mitos se transformam em melodia, e daí?” (CORTÁZAR, 2014, p. 135). A tentativa do narrador é elevar a música que ouve a

um patamar mais alto do que a psicanálise, como se a teoria psicanalítica não fosse profunda o suficiente para interpretá-lo e a música, sim.

A voz narrativa fala em terceira pessoa, mas se posiciona quando escreve “acho que chorou” (CORTÁZAR, 2014, p. 134), demonstrando que as reflexões não pertencem a Lucas, mas ao narrador de Lucas. O termo “acho” também demonstra que de Lucas já não tem certeza, estando ele também envolvido com a música e com a reflexão sobre ela, ou, ainda, que com Lucas já não se importa, não está mais atento ao que Lucas faz. O narrador deixa Lucas em seu quarto, chorando (talvez), concluindo que agora sim essa música possuía o sentido necessário, a interpretação condizente com a letra, na voz da nova intérprete.

Freud trabalha a questão das lembranças da infância, que dizem respeito a recordações que são elaboradas ou reelaboradas pelo indivíduo através da relação com os pais (FREUD, 1996, p. 287). No caso de Lucas, a canção que pertence a sua infância suscita outras questões que não são relatadas, mas o leva a um momento de choro. Sobre o conteúdo dessas questões, o narrador apenas diz que “chorou por muitas coisas” (CORTÁZAR, 2014, p. 133), recortando, assim, o material de análise e mantendo em Lucas suas questões. O narrador guia a interpretação da canção em direção a um sentimento de sofrimento, de uma mãe que deixa seu filho renunciando sua desgraça, através dos trechos da música, em inglês, recortados na narrativa. Ao narrar adjetiva a interpretação da canção como “se enchia de negritude” e “beleza piegas” (CORTÁZAR, 2014, p.134), engrandecendo a interpretação da cantora negra americana.

Mesmo para um leitor que desconheça Freud, é possível relacionar o que é lido com as postulações freudianas sobre o complexo de Édipo, mais ainda quando o próprio narrador escreve: “Mas a música é uma terra de ninguém onde pouco importa que Turandot seja frígida ou Siegfried ario puro” (CORTÁZAR, 2014, p. 135). Frigidez é um tema da obra de Freud. No trecho em pauta, há mais referências à música que confirmam a leitura psicanalítica. Mesmo que a leitura psicanalítica sobre a música seja negada pelo narrador, não o é sobre o relato, Lucas e as postulações do narrador. De certa forma, tentar negar essa leitura é ir ao encontro dela, visto que Freud também indica a negação como mecanismo de defesa (FREUD, 1996, p. 266). Citando uma parte da letra da música, que diz que Jim, o

interlocutor da canção, só precisa escrever para a mãe e deixá-la saber se ele tiver problemas, o narrador termina sua reflexão retomando a canção e refletindo: “*Just write*, claro. O problema é o envelope. Que nome, que endereço colocar no envelope, Jim” (CORTÁZAR, 2014, p. 135). Ou seja, a quem será endereçada a carta, o nome do envelope será de quem, quem é o destinatário da mensagem? Pensa-se na mãe, o eu-lírico da canção, mas a dúvida do narrador leva para outra abertura. A pergunta indica que já não há mais mãe, já não há mais aquele local da infância, então o que resta é a escrita apenas, sem endereço. “*Just write*” é a resposta que o narrador assegura, ressalta e repete com certeza, mas seu destinatário é uma incógnita.

O processo de castração, proposto em Freud (1996, p. 287) no complexo de Édipo, aparece como algo não plenamente resolvido. Ao questionar o destinatário da carta, o narrador implicitamente descobre o desejo por voltar a algo já acabado, ou seja, o seio da mãe que não está mais lá, ou pelo menos não se sabe onde está. O religamento, proposto pela mãe na canção, não faz eco pleno no ouvido desse narrador, não por não querer retornar ao seio materno, mas pela impossibilidade da presença da mãe. Há, então, o exato oposto da proposição feita na canção, uma vez que o convite o leva para o plano da impossibilidade, da não realização, da frustração e do afastamento.

Em “Lucas, sua nova arte de fazer conferências” (CORTÁZAR, 2014, p. 45) aparece o nome de Marie Bonaparte, psicanalista francesa que ajudou Freud a fugir da Alemanha no período nazista. Marie fez a análise psicanalítica do crime da Senhora Lefèvre, que matou sua nora. Lucas cita a lei do retorno do inconsciente, conceito freudiano aplicado ao caso pela psicanalista, comparando a isso a possibilidade de remoção da mesa, o que a faria retornar ao inconsciente.

Ainda que já comentado, vale voltar a “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11) para pensar as questões freudianas sobre a consciência e o subconsciente, acompanhados da impossibilidade de controle total do que está na mente humana, criando a tentativa de manipular impulsos através da repressão (FREUD, 1996, p. 101)- neste caso, a decapitação. A cabeça é cortada, amputada, indicando a vontade de se destruir o que ela contém. É a representação do que Lucas pensa racionalmente e dos impulsos e hábitos indesejados que devem ser

coibidos. Para ele, o verdadeiro Lucas está além dessas cabeças, ainda que ele mesmo afirme: “Uma coisa é matar a hidra e outra coisa é ser essa hidra que um dia foi simplesmente Lucas e gostaria de voltar a ser.” (CORTÁZAR, 2014, p. 11). A dualidade entre matar a hidra e ser a hidra, aparece repetidas vezes durante o capítulo, utilizando os mesmos termos, “matar a hidra” e “ser a hidra”. Assim como as cabeças da hidra voltam a crescer, segundo Freud (1996, p. 263), todo impulso que é reprimido retorna ao indivíduo, e o que Lucas destruiu volta a aparecer, formando novamente o indivíduo em sua totalidade. Lucas já é um senhor de setenta anos pensando sobre o passar do tempo, o fluir da vida, refletindo metaforicamente o fato de como vivenciar experiências o modificou, sendo impossível, no fim das contas, ignorar o que experimentou e o quanto isso o transformou ao longo dos anos e como os traumas vivenciados influenciaram e influenciam a forma de interpretação de Lucas frente à vida.

A neurose protagoniza o capítulo “*Now shut up, you distasteful Adbekunkus*” (CORTÁZAR, 2014, p. 101). O narrador cria em sua cabeça uma frase, que é a que intitula o texto, e não consegue dormir tentando descobrir, através de autoanálise, quem seria Adbekunkus e por que deveria se calar. Freud (1996, p. 121) associa a neurose com a ansiedade, que é, no capítulo, o clima instaurado quando o narrador não consegue dormir nem pensar em outra coisa que não esse Adbekunkus. Essa neurose gira em torno do aparecimento da palavra, que não tem significado nem razão, como conclui ao final “oco e ausente” (CORTÁZAR, 2014, p. 103). O narrador também cita análise lógica e ecos mnemônicos, que são parte do processo da psicanálise. Ao final, Adbekunkus é uma palavra sem significados, o que chamou de “concreção do vazio” (CORTÁZAR, 2014, p. 103), colocando novamente a palavra em foco.

Em “O copiloto silencioso” (CORTÁZAR, 2014, p. 59), um narrador em uma mesa de bar reproduz o que ouviu de um amigo, mas dando-lhe a voz da primeira pessoa. O amigo, que se chama Aldo Franceschini, em uma viagem de Mendoza para Buenos Aires, fica sem gasolina ou água durante a noite, e intercepta um carro que passa em altíssima velocidade com dois passageiros. O motorista, meio sem vontade, para o carro um pouco distante de onde estão o amigo e a esposa. Ele corre até o carro que os ultrapassou e o motorista diz que não pode ajudá-los,

saindo tão rápido quanto havia chegado. Mas o que chama a atenção é a pessoa que está sentada ao lado, absolutamente imóvel. O narrador sente algo estranho nesse pequeno espaço de tempo, uma sensação sombria, ficando aliviado quando o carro parte.

Freud, em seu famoso texto *Das Unheimliche*, publicado em 1919, analisa as questões relacionadas ao estranho através do conto “O homem de areia” (1815), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. O texto freudiano se vale do conto e da análise detida do termo *Unheimliche* (FREUD, 1998, p. 237) em vários dicionários e traduções para explicar como o estranho é recebido pelo ser humano. Freud, no texto sobre o estranho, comenta que a palavra *Unheimliche* aparece tanto para as coisas desconhecidas quanto para as familiares. O estranho seria, então, algo desconhecido que pode ter eco em algo conhecido, como a morte, coincidências e incertezas do futuro. No caso do texto aqui analisado, a incerteza é a chave para o estabelecimento do clima que gerará o estranhamento. (FREUD, 1996, p. 266). Passos (1995) faz uma leitura interdisciplinar usando o conceito de *Das Unheimliche* no conto de Cortázar “*Continuidad de los parques*” de 1969.

A existência de um *mise en abyme*, a narração dentro de uma narração, já incita uma dúvida sobre a explicação lógica existente, formulada muito tempo depois do ocorrido. A ideia de *mise en abyme*, gerando várias camadas, é considerada um exemplo de reflexividade literária (RITA, 2010). Com isso, vê-se que a narrativa deve ser desencapada, desenrolada, vista em todos os seus níveis para desmembrar seus reflexos. Primeiramente, o texto literário *Um tal Lucas*, no qual essa narrativa se insere. Então, o narrador inicia seu relato para contar algo. Em seguida, narra o que lhe foi contado por Aldo Franceschini, acompanhado de sua interpretação dos fatos. Como a famosa boneca russa *matrioska*, a narrativa se volta para uma narrativa de forma a conter outra narrativa. Nesse sentido, há traços de metalinguagem e autorrepresentação nessa narrativa, uma vez que o ato de contar é narrado por alguém que conta.

Esse processo de revelação de níveis dentro da narração inicia um tipo de estranhamento e incerteza frente ao fato narrado. Como não se trata de uma postulação de quem viveu o fato, há uma dúvida em aceitar também a interpretação proposta. Entrando na história contada por Aldo, percebe-se que a primeira

sentença localiza o conto em um lugar escuro e completamente árido, abrindo caminho para o desconhecido. O clima se instaura pelo ambiente escuro e desértico. Em seguida, o carro de Aldo e sua esposa para por falta de gasolina ou água e precisa da ajuda de alguém, na madrugada. Um carro passa e Aldo tem a sensação de que o carro não queria parar para ajudar, mas ainda assim se detém, em uma freada que o faz parar longe do lugar onde estão. A sensação do narrador é de estranheza, um pressentimento de que algo não estaria correndo bem naquele carro. Ao se aproximar, antes de abordar o motorista, Aldo sente um medo que ele mesmo classifica como sem razão, já que o amedrontado deveria ser o motorista que parou em uma estrada no meio da noite. Esses são fatores de estranhamento, não só o medo em si, mas o medo sem explicação e a sensação de amedrontamento por algo que ainda não viu, não conhece, como um presságio de algo ruim.

Astutamente, o narrador anuncia a saída do carro sem ainda contar o que realmente viu, distanciando mais o leitor do fato e aumentando a tensão. Relata, após isso, ter contado à sua esposa. Aldo é, então, testemunha ocular do ocorrido, já que sua esposa estava no carro, distante quarenta metros do estranho carro. Só após todas essas colocações, se propõe a contar ao narrador/espectador/ouvinte o ocorrido, afirmando: “Agora você vai perguntar o que vi, e eu também não sei” (CORTÁZAR, 2014, p. 61). Ou seja, a ausência de explicação e o mistério sobre o evento mantêm o contato com o desconhecido, elevando o estranhamento. Freud (1996, p. 261) menciona a definição de Schelling, a qual diz que o estranho é algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. Nesse caso, o narrador manteve o fato oculto, trazendo-o à luz de forma muito paulatina, estendendo-o de forma a aumentar o efeito de suspense, escondendo o ocorrido e sua interpretação.

Finalmente, Aldo relata a história que vivenciou naquela noite: ao lado do motorista, estava aquela figura obscura, estranha, parada, imóvel, e ele, sem explicação, estava aterrorizado de medo ao vê-la. Mesmo sendo um episódio de poucos segundos, a personagem relata sua total inatividade perante o carro e seus passageiros nesse curto período. Aldo procura achar explicação para o medo, sentido ao ver o carro, como se houvesse o que ele chama de uma “atmosfera” que o envolveu para que já vivenciasse aquela sensação antes de ver a figura no banco

do passageiro do carro, a quem chama de “algo” e “outro” (CORTÁZAR, 2014, p. 61-62).

O narrador, aquele que iniciou o capítulo, retoma o discurso para dar, depois de tanta procrastinação, sua interpretação para o caso. Apelando aos seus conhecimentos de milhares de histórias argentinas, o narrador explica que há relatos de transportadores de mortos, ou seja, pessoas que levavam, de noite, mortos de hospitais de Córdoba para Buenos Aires sentados como passageiros, maquiados e ajeitados, para não pagarem os custos do transporte. O próprio narrador postula que seria absurdo pensar em pessoas que se dispusessem a fazer esse tipo de trabalho. Nas palavras do narrador: “porque um cadáver não é um ente tão rígido como se pensa, e um vivo não pode ser tão paquiderme e além do mais tem a tentação de pensar” (CORTÁZAR, 2014, p. 63).

O narrador propõe que as questões sobre a morte não estão resolvidas e nenhum ser humano conseguiria estar resolvido com ela a ponto de ter um cadáver a seu lado e não sentir nada. Essa reflexão toca a ideia freudiana do texto referido, ou seja, a morte ainda é uma questão ainda em aberto para o ser humano. Freud ressalta que a falta de conhecimento sobre a morte nos causa medo e a incerteza primitiva sobre ela ainda é tema constante, não superado pelo homem. Nota-se nesse relato a presença da morte como algo desconhecido, mas como uma presença real, personificada no passageiro do carro, inexplicavelmente corporizada. A explicação apresentada pelo narrador da história de Aldo já é uma “des-explicação”, na medida em que o narrador apresenta e já revoga sua veracidade, quando considera sua própria postulação um absurdo.

No início do texto, o narrador apresenta temas de conversa que permeiam o momento que parecem não ter ligação com o todo, mas que ajudam a configurar os narradores deste capítulo. O primeiro assunto, que é retomado na última parte do relato, está relacionado aos Irmãos Gálvez e o fato de a história ter sido antecedida por uma conversa sobre eles. Os irmãos Gálvez são dois automobilistas dos anos 50, grandes vencedores da Turismo Carretera, uma modalidade do automobilismo argentino. O narrador afirma que alguns dos motoristas dispostos a levar um morto de uma cidade a outra também se tornaram corredores profissionais, não sabendo se os irmãos Gálvez seriam um caso desses, mas que todo corredor anda sempre

com um morto preso a seu corpo. O que o narrador está postulando neste fechamento é o contato com a morte que perpassa o automobilismo. Equiparado assim, o narrador aproxima os corredores profissionais aos motoristas que levavam mortos, colocando todos no mesmo patamar de acompanhantes da morte. Dessa forma, é também inverossímil que alguém, por vontade própria, queira arriscar sua vida apenas por correr em uma competição. Tanto aqueles motoristas como estes trabalham em contato constante com a morte.

O outro assunto que aparece na história, ao lado dos irmãos Gálvez, mas sem uma retomada, são os álamos de Uspallata, uma cidade argentina no caminho para os Andes. É um vilarejo pequeno, próximo da fronteira com o Chile. Mesmo sendo um pequeno comentário, aliado ao relato sobre os irmãos Gálvez, reforça a ideia dos narradores de que estes possuem bagagem cultural para discutir sobre a Argentina de forma diferenciada de seus conterrâneos. Assim, coloca a si mesmo e a Aldo como homens culturalmente localizados, reflexivos dentro de sua cultura, postuladores de questões livres dos “suspiros folclóricos de tantos outros argentinos” (CORTÁZAR, 2014, p. 59), como diz. Através disso, procura dar credibilidade a seu relato, colocando-se como um homem de instrução e classe, dono de suas faculdades mentais, com impressões não baseadas em mitos fantasiosos de sua cultura.

2.5 Lucas e o fantástico

Ao discorrer sobre o fantástico, Cortázar (2015, p. 94) esclarece que este pode irromper da realidade na vida de qualquer pessoa. Partindo dessa reflexão, pode-se ver que toda a sua obra traz referências concatenadas que enriquecem a leitura, criando diálogos intertextuais a todo momento. Com *Um tal Lucas* não é diferente, não só no que diz respeito ao fantástico presente na narrativa, mas também em relatos que se apoiam mais no cotidiano sem o caráter fantástico. Esta obra não apresenta o fantástico a todo o momento, mas dentro dos relatos é possível destacar várias narrativas que fazem uso dele, além de outros momentos em que o estranhamento é um recurso bastante provocador.

Todorov (2010) ressalta ao apresentar suas ideias sobre a literatura fantástica, que: “O fantástico implica, pois, em uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2010, p. 37). Para explicar o conceito, Todorov usa a ideia de hesitação, o momento em que personagem e o leitor ficam em dúvida sobre os fatos narrados, colocando-se entre o real e o imaginário. Essa atmosfera de incerteza e ambiguidade é o ambiente do fantástico.

Especificamente sobre Cortázar, Yurkievich (1980, p. 159) destaca:

En Cortázar, la codificación de lo real es la mediación de lo fantástico. La mimesis realista (personajes presentados como el más próximo de los prójimos y acciones encuadradas dentro del marco empírico y del alcance mental contemporáneo) oculta, merced al camoufflage de las convenciones naturalizadoras, su índole de artificio.²⁴

Há, então, a confluência do que expõe Cortázar sobre sua noção de fantástico com o que Yurkievich analisa em sua obra. Em *Um tal Lucas*, o capítulo “O copiloto silencioso” (CORTÁZAR, 2014, p. 59) responde ao que se espera de fantástico em Cortázar. No diálogo com a teoria freudiana, tópico 2.4 deste trabalho, foram apresentados alguns aspectos que versam sobre o texto “*Das Unheimliche*” (FREUD, 1998, p. 237) e que colaboram para instaurar o clima de insegurança e dúvida. Além disso, a narrativa dentro da narrativa, *mise en abyme*, instaura a hesitação, para a desconfiança do leitor que assinala Todorov (2010, p. 31). Além disso, a própria possível frase de Aldo, na “re-contação” da história, demonstra insegurança: “(...) eu também não sei” (CORTÁZAR, 2014, p. 61).

O narrador relata o que lhe foi contado e a partir disso dá uma análise ao fato, ainda que titubeante. O início do conto já anuncia uma interpretação própria do narrador, mas que será dada apenas no fim, advertindo que sua possível explicação não foi pensada vinte anos antes, quando aconteceu e ouviu o episódio. Ou seja, há um distanciamento temporal, espacial e pessoal, uma vez que o narrado ocorreu nas

²⁴ “Em Cortázar, a codificação do real é a mediação do fantástico. A mimesis realista (personagens apresentados como o mais próximo dos próximos e ações enquadradas dentro do marco empírico e do alcance mental contemporâneo) oculta, mercê à camuflagem das convenções naturalizadoras, sua índole de engenhoca” (Tradução nossa).

estradas da Argentina e a explicação ocorreu em um bar, na Rua Paul Valéry – o que não dá informações precisas, uma vez que vários países possuem uma rua com esse nome – em uma conversa informal regada a vinho, vivida por outra pessoa, elementos dados logo no início, nos dois primeiros parágrafos. Entre aspas, dando voz ao amigo Aldo Franceschini, o narrador apresenta o caso de seu amigo, ouvido há vários anos em Paris: “sua história pode caber nestas palavras” (CORTÁZAR, 2010, p. 59). O distanciamento da narração original fica mais aumentado pelo “pode caber”, gerando dúvidas em sua interpretação. Ainda que seja inicialmente relatado em primeira pessoa, o narrador inicial não é o mesmo que conta a história.

A explicação proposta pelo narrador, anos depois, induz o leitor a manter a relação com o real, com elementos conhecidos de sua realidade, e estranhar o relato. O narrador dentro da narração, Aldo, diz não saber o que viu. Ao postular que seria um defunto sendo transportado ilegalmente, o outro narrador explica racionalmente a Aldo o que foi vivido. O diálogo com o sobrenatural através do natural leva o leitor a querer retomar a história e revê-la com os olhos dessa interpretação e de tais argumentos. No desenrolar da leitura, o leitor é convidado a ver a história pelos olhos do narrador, que apresenta a história e a interpreta, deixando o leitor responsável por um novo nível.

O narrador representado, segundo Todorov (2010, p. 92), colabora para a hesitação e a desconfiança do leitor frente ao que lê. Ao narrar em primeira pessoa, se reafirma a ideia de parcialidade, na qual o fato possui apenas a versão de quem conta. No caso de “O copiloto silencioso” (CORTÁZAR, 2010, p. 59), além do narrador inicial, a voz dada à personagem está reproduzida em primeira pessoa. Então, um narrador em primeira pessoa reproduz em primeira pessoa o discurso de outro e o responde em primeira pessoa quando usa o travessão para indicar: “ – O que estava ao lado do motorista era um defunto – eu lhe disse-” (CORTÁZAR, 2010, p. 63). Outra vez o *mise en abyme* aparece reforçado quando um narrador em primeira pessoa narra a personagem em primeira pessoa, mais uma faceta dos espelhismos presentes em *Um tal Lucas* e na obra de Cortázar.

A tomada de decisão da personagem, escolhendo um ponto de vista, é um fator apontado por Todorov (2010, p. 48) como parte do fator fantástico de uma narrativa. Dada a ambiguidade, um lado é escolhido. Em “O copiloto silencioso”

(CORTÁZAR, 2010, p. 59) o narrador opta pela explicação realista, de ser um cadáver o copiloto que estava sendo levado escondido para ser enterrado na capital. A figura fantasmagórica é interpretada como um morto sentado e apenas isso. Logicamente, ao leitor fica sua própria visão, mas um dos lados é defendido pelo narrador ao analisar sua história. Sob essa ótica, Todorov chamaria este capítulo de fantástico-estranho (TODOROV, 2010, p. 51), que tem por característica o acontecimento seguido de uma explicação plausível.

A transformação das palavras em traços, realizada pelo sábio em “Poderia nos acontecer, acredite” (CORTÁZAR, 2010, p. 65) também dialoga, de certa forma, com o extraordinário, mais precisamente com o maravilhoso instrumental (TODOROV, 2010, p. 62) que para Todorov se realiza através de alguma engenhoca, e percorre, a partir deste ponto, de forma natural. A presente história, bastante curta, se afirma no fato de um general encomendar a um sábio um aparelho que transforma letras em linhas, destruindo toda a escrita existente no mundo e ter seu pedido atendido. O título é bastante sugestivo no sentido de instaurar uma relação com o real, uma vez que propõe que o que está ali relatado poderia acontecer. Com isso, instaura uma dúvida sobre o que aludiria: o que poderia acontecer é a criação da máquina e/ou também o fato de um homem poderoso querer exterminar o registro escrito de toda a natureza. Fica ainda para o leitor resolver qual das duas postulações (ou as duas ao mesmo tempo) seriam plausíveis de acontecer.

“Como se passa ao lado” (CORTÁZAR, 2010, p. 69) é um texto que tem um caráter fantástico mas não se encaixa em categorias mais específicas. A descoberta do narrador, de que todo gato é um telefone, se converte mais acertadamente em uma grande reflexão sobre a linguagem e a comunicação. Essa constatação leva ao pensamento de que de nada adianta saber essa informação se não se pode traduzir o que as ligações dos gatos querem dizer, ou seja, os gatos continuam telefones e nada muda. O gato é, em si, o animal, e não deixa de sê-lo após a constatação. O animal ganha uma outra função que não modifica sua ação nem a ação do narrador que faz essa constatação. O interlocutor, para quem o narrador diz ligar, é um atendente, na universidade, que ouve e permanece em silêncio, concluindo a narrativa. O silêncio coincide também com o silêncio do narrador, o fim de sua

exposição sobre o tema. Dada a forma tão compactada dessa narrativa, não se pode chamá-la de fantástico pleno, mas nele estão a narração em primeira pessoa, o estranhamento e a hesitação. A hesitação se dá no momento em que a constatação não encontra eco em nenhum interlocutor. O leitor pode pensar que o narrador não descobriu nada realmente, já que ele mesmo comenta que isso nunca foi notado por ninguém. Ou pode aceitar essa ideia como sendo realmente fruto da observação quase científica do narrador. É importante destacar que essa instabilidade não está presente no narrador, que declara de modo assertivo, de si que os gatos são também telefones.

Diferente é o trato que se dá a um capítulo como “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2010, p. 73) que recebe uma interpretação alegórica, afastando da definição de fantástico de Todorov. Alegoria é, nos estudos de Todorov, “uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2010, p. 69). Ao ler a história sobre os peixinhos dourados responsáveis por felicidade na corrente sanguínea, não se atribui a eles uma relação estreita com a realidade, mas sim a relação ampla e simbólica entre o governo, as classes sociais, a família, a política e a sociedade, esferas do mundo empírico ali citadas e representadas. As reflexões geradas com a leitura, que apresenta o narrador expondo de forma bastante objetiva e organizada a questão da alegria injetável, ultrapassam a relação do fantástico e do real. O significado literal dá espaço para a leitura voltada à representação, caminhando para o lado oposto do fantástico proposto por Todorov.

Outro aspecto indicado por Todorov para qualificar um texto com sentido alegórico é a ideia de moralidade, que se apresenta dentro do texto de forma sutil, muitas vezes culminando em um final característico (TODOROV, 2010, p. 74). Logicamente, em Cortázar essa moralidade não possui um teor catequizante ou pedagógico, mas se configura em forma de ironia provocativa para que o leitor estabeleça conexões. Ele encerra o capítulo com a seguinte pergunta:

Que importância tem a miséria, afinal de contas, quando se sabe que todo mundo tem os seus peixinhos de ouro, e que logo chegará o dia em que uma nova geração também os receberá e haverá festas e haverá cantos e haverá baile? (CORTÁZAR, 2014, p. 76).

A voz do narrador deixa que a ironia seja resolvida pelo leitor, e a resposta para tal pergunta leve a uma reflexão sobre todo o narrado de forma alegórica. O questionamento final, inclusive, não traz foco à figura tão marota dos peixinhos, mas a figura da miséria, que tem seu lugar substituído por fatores que ludibriarão as próximas gerações. Assim sendo, mesmo que possuindo traços do fantástico, “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2014, p. 71) se fortalece com a leitura alegórica.

2.6 Lucas e a Pós-modernidade

A partir de algumas leituras sobre o pós-moderno, notou-se que algumas características apontadas por teóricos encontram elos em *Um tal Lucas*. Como este trabalho faz uma recuperação acerca da digressão, esta não poderia faltar em sua composição. Esta reflexão digressiva sobre *Um tal Lucas* e a pós-modernidade, realizada neste item, busca apontar para mais uma possibilidade de leitura.

Pensado como uma obra única, *Um tal Lucas* apresenta algumas confluências com as correntes pós-modernas. Tal terminologia não tende a amarrá-lo ou limitá-lo. Pelo contrário, essas indicações de caminhos podem pluralizar ainda mais sua leitura, localizando-o junto ao pensamento ainda em construção da pós-modernidade, mantendo em aberto outras leituras possíveis.

Ceia (2009) aponta para um caráter inconclusivo das discussões sobre o conceito de pós-modernidade, dado o tempo e a forma como essa terminologia vem sendo abordada. Ainda assim, algumas características devem ser consideradas. Conforme destaca Domício Proença Filho:

A partir dos anos 50, realmente, comportamentos e procedimentos não usuais até então passam a evidenciar-se no âmbito da cultura ocidental (...) novos procedimentos presentificados em manifestações artísticas, notadamente na literatura dos últimos 30 anos, procedimentos esses que permitem depreender efetivamente a existência de um novo *estilo estético*, chamado, à falta de melhor designação, de *pós-modernismo*. (PROENÇA FILHO, 1988, p. 8).

Dentre as características assinaladas por Proença Filho estão a concepção lúdica da arte, o uso da intertextualidade, o ecletismo estilístico, o uso frequente da metalinguagem, o uso alegórico e metonímico, a fragmentação do texto e os movimentos de autorreflexão (PROENÇA FILHO, 1988, p. 42-44). Em uma rápida associação, essas características parecem acompanhar uma descrição de *Um tal Lucas*. As questões de metaficção, as várias formas de usar os gêneros discursivos, as narrativas curtas sobre a mesma personagem, os textos entrecortados e interrompidos, o monólogo e as questões internas do narrador são vários pontos da obra que confluem para as características apresentadas como de tendência pós-moderna.

O caráter mercadológico é destacado por Fernandes (2005, p. 378) quando expõe suas reflexões sobre a pós-modernidade. O consumo passa a ser alvo das massas neste período. Também o desenvolvimento dos meios de comunicação, para ela, tocam e modificam a forma de ver o mundo inclusive para os artistas, que possuem uma maior liberdade sobre a criação, de forma a construir o novo sem, logicamente, deixar o diálogo com o passado. Nessa esteira, *Um tal Lucas* reverencia à cultura de forma ampla, inovando em vários aspectos e dialogando interna e externamente, entre as próprias partes e entre a cultura, invadindo várias áreas do conhecimento.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991, p. 165) comentando algumas características do período, afirma que “O pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’, (...) e esse arquivo é tanto histórico como literário”. Dessa forma, vê-se como característica do pós-moderno o diálogo entre textos e histórias, gêneros, intertextos e elementos que pertencem ao âmbito da cultura. *Um tal Lucas* possui essa característica de diálogo com a cultura de forma ampla quando conjuga tantas expressões artísticas na construção do texto. A rede se amplia na leitura a cada descoberta de uma nova referência, aspecto que já foi abordado neste trabalho.

Canclini (2006, p. 329) apresenta duas perdas características da pós-modernidade: a do autor e do roteiro. A perda do autor resulta na exaltação da obra em si, enquanto a perda do roteiro resulta na fragmentação como reflexo social e na confluência de várias culturas ao mesmo tempo. Para o autor, a pós-modernidade é

co-presença de várias influências. Pensando tais aspectos em *Um tal Lucas*, é possível ver que há passos maiores que podem ser dados. A questão do autor, por exemplo, que foi discutida anteriormente, versa entre sua morte e reaparecimento. O valor maior não é o autor, mas esta questão em *Um tal Lucas* se caracteriza como um fantasma que insiste em assombrar o texto. Assim, o autor empírico dá lugar ao autor-modelo, ao narrador, à personagem, mas provoca todas as instâncias produzindo um reflexo turvo, que não condiz com o real de maneira histórica, mas forma sua própria referência e sua própria história.

O roteiro em *Um tal Lucas* está totalmente fragmentado em várias narrativas curtas e sua confluência requer um olhar atento que o autor empírico, Julio Cortázar, teve ao juntar esse número de relatos, que por sua vez teve sua produção também fragmentada. O texto é anterior a qualquer roteiro. Cortázar declara que os textos de *Um tal Lucas* surgiram de forma natural, sem a pretensão de se tornar algo sistemático (CORTÁZAR, 1979, p. 4). O roteiro, se em algum caso possa ser chamado assim, foi dado pela necessidade da escrita, pelo hábito e pela vontade, com um planejamento posterior à construção em si.

Sendo assim, é possível perceber em *Um tal Lucas* um caráter pós-moderno. Como uma obra de caráter plural, permite que outras formas de vê-la sejam também dignas de tempo e atenção, abrindo ainda mais o leque de possibilidades, desde que a obra corresponda às possíveis leituras.

CAPÍTULO TERCEIRO – As vozes do texto e as implicações do narrador

3.1 Digressões de Lucas

As vozes do texto são as formas de expressão que as instâncias narrativas assumem em um relato e correspondem em *Um tal Lucas* a um recurso unificador. Em primeira análise, é o narrador quem dá a voz a todas as instâncias. É por ele que se tem notícia do que dizem as personagens. Tacca (1983, p. 33) demonstra que as vozes existentes no romance são fruto do efeito da voz do narrador, que permite que sejam contados os eventos. Para ele, o narrador é a única realidade do relato, que decide dar voz às personagens para que estas demonstrem o sentido que as coisas têm para elas.

O discurso indireto livre é um recurso bastante frequente para dar voz às personagens e se torna um instrumento unificador de vários capítulos da obra. O narrador deixa que outras personagens tomem a palavra de forma natural, dentro de seus posicionamentos, fazendo com que a leitura e a trama sejam bastante fluentes. O discurso indireto livre utilizado em alguns capítulos de *Um tal Lucas* colabora também para a tensão existente, refletindo na estrutura o clima do desenrolar do tema.

Tem-se por discurso indireto livre a forma de narrar que mescla as vozes que aparecem no texto. Duarte (2009) apresenta o discurso indireto livre como sendo uma superposição de discursos de narrador e personagens e ressalta esse recurso como uma forma narrativa que aproxima o leitor e a personagem. Também é dessa opinião Oscar Tacca (1983, p. 83) que observa que o estilo indireto livre é uma maneira de o narrador dar à personagem maior aproximação ao leitor, expondo suas ideias como que se apresentam. Essa forma de discurso pode levar a personagem ao monólogo interior, com a diferença de que neste a perspectiva é totalmente da personagem, livre de ordens e manipulações, enquanto no discurso indireto livre o narrador mantém sua organização do discurso.

Girón Alconchel (1985, p. 173) define o discurso indireto livre como sendo o discurso que traz dentro de si outro discurso, tornando-se assim uma forma híbrida

de relatar. Em seu estudo, o autor destaca o uso coloquial da língua reproduzido através do discurso indireto livre na literatura e os níveis diatópico, diastrático e diafásico, reconhecíveis numa narração. Apenas como esclarecimento aos termos, diatópicas seriam as variações que dizem respeito à região de uso da língua; diastrática se refere a grupos sociais e diafásica se relaciona com as formalidades situacionais.

A linguagem coloquial é facilmente reconhecível em todos os “tchês” que aparecem tanto na fala de Lucas quanto na de outras personagens. Esse jargão argentino, interjeição bastante emblemática da cultura rio-platense, identifica o uso da narrativa em nível diatópico, mas também em nível diastrático, uma vez que se trata de um uso informal e coloquial. Esse “tchê” aparece em “Lucas, suas aulas de espanhol”, “Lucas, suas meditações ecológicas”, está logo no início de “Lucas, seus solilóquios”, “Lucas, sua engraxadas 1940” e “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 33, 38, 41, 151, 162). É importante notar que a tradução usada neste trabalho manteve todas as suas aparições do “tchê” para manter na obra esse caráter de valorização da variante rio-platense. É importante também ressaltar que o “tchê” aparece quando Lucas está no título dos capítulos, de modo que a relação patriótica desenvolvida parece estabelecer-se na presença, mesmo que apenas onomástica, da personagem.

O único capítulo em que podemos ter certeza que a voz de Lucas pronuncia o comentado jargão é “Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 162). A voz aparece junto com o travessão e a consideração do narrador:

“– Sempre pensei – observa modestamente Lucas – que os escritores a que me referi são a grande maioria (...). Não será, tchê, que para certos níveis tudo o que não é imediatamente claro é culposamente obscuro?” (CORTÁZAR, 2014, p. 161-162).

O narrador do capítulo, sendo uma instância bem marcada e diferenciada, deixa clara a fala de Lucas e de seus oponentes, permitindo ver na estrutura, com clareza, Lucas produzindo o “tchê” em seu discurso.

Em “Lucas, suas meditações ecológicas” (CORTÁZAR, 2014, p. 38) a voz que realiza o “tchê” é do narrador em primeira pessoa, e tanto podemos interpretá-la

como sendo Lucas o narrador do trecho, através do uso do “tchê”, como podemos pensar que o narrador também é argentino como Lucas. Logicamente, o fato de o capítulo trazer o nome de Lucas induz a uma leitura no sentido de ser ele o narrador, mas não obrigatoriamente. O mesmo processo pode se estender a “Lucas, seus solilóquios” (CORTÁZAR, 2014, p. 41), em que o narrador fala sozinho todo o tempo, também em primeira pessoa, para um ouvinte possível. Já em “Lucas, suas engraxadas 1940” (CORTÁZAR, 2014, p. 151), a expressão está na fala de outra personagem, que provoca Lucas durante o período em que tem seus sapatos engraxados. Passa-se a palavra a essa personagem por meio do discurso indireto livre, mas o narrador deixa também óbvio quando Lucas entra para colocar-se no discurso através dos dois pontos: “(...) e quase docemente consulta o engraxate: O que você acha, dou o pontapé na bunda com o amarelo ou com o preto?” (CORTÁZAR, 2014, p. 151). Logo a seguir, o narrador faz uso do discurso indireto livre para conjugar as vozes de Lucas, do político, do homem provocador e de um bajulador que o acompanha. Ainda que sem o travessão tradicional ou as aspas para indicar a fala, as personagens estão bem delimitadas e suas falas se organizam com vírgulas e pontos finais, separando com clareza as vozes.

A recusa ao “tchê” aparece em “Lucas, suas aulas de espanhol” (CORTÁZAR, 2014, p. 33) quando o professor não quer que os alunos estrangeiros, que venham para estudar o idioma, tenham algum tipo de sotaque portenho. No texto, não está dito de forma interjetiva, mas como um substantivo, em “(...) no primeiro ‘tchê’ que se ouvir” (CORTÁZAR, 2014, p. 33). Isso reafirma a marca que o “tchê” carrega em si como emblema da variante rio-platense, conjugando forças com a ideia geral de Lucas de elevar sua pátria e relacionar-se com ela. O diretor censurador não utiliza “tchê”, mas, em seu lugar, por duas vezes no texto, utiliza o palavrão “porra” (CORTÁZAR, 2014, p. 33-34), no original *coño* (CORTÁZAR, 2010, p. 45), que é uma expressão bastante própria da variante peninsular. Assim sendo, não se trata de excluir sotaques, mas de considerar vernáculo a variante espanhola. A atitude de Lucas prova a ineficiência do termo “vernáculo” nesse caso, dado que o texto que escolhe possui uma quantidade enorme de palavras que seriam próprias do espanhol usado na Espanha, corretas na versão do diretor, mas que, por se tratar de termos específicos da tauromaquia, se tornam ininteligíveis.

Em contrapartida, em “Lucas, sua nova arte de fazer conferências” (CORTÁZAR, 2014, p. 45), o discurso não é completamente formal, pensando no nível diafásico, mas não pode ser encarado com a mesma ideia de informalidade que os textos dos capítulos que trazem o “tchê” em suas frases. Uma vez que esse capítulo se apresenta como uma conferência, mantém em certa medida o rigor na fala que o gênero requer. Há algumas expressões que apresentam a flexibilidade da fala, como “Ah, nós nos achávamos livres” (CORTÁZAR, 2014, p. 48) e indícios de expressividade, como em “Fora daqui, objeto obscurantista!” (CORTÁZAR, 2014, p. 47), acrescido de um palavrão, mas percebe-se que mantém um nível de linguagem que valoriza o uso formal ao notar-se a aparição de palavras como “temerário”, “têsseras”, “regressionalismo”, (CORTÁZAR, 2014, p. 45-46), sendo esta última um tipo de neologismo que conjuga regionalismo e regressão, além de trazer citações que evocam Sothmptom, Marie Bonaparte e Madame Lefèvre (CORTÁZAR, 2014, p. 46-47), demonstrando um conhecimento cultural do narrador e uma pretensão de conhecimento geral de cultura de seus interlocutores, o que leva, assim, a considerar uma diferença entre o nível diastrático neste capítulo em oposição aos capítulos analisados anteriormente, uma vez que se refere a uma classe letrada, leitora, que vai a conferências e estuda.

Voltando à questão das vozes, há uma proliferação delas em “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 15). A personagem-título sai de pijamas para comprar uma caixa de fósforos e acaba se desviando de seu caminho original devido à influência de outras personagens que o abordam. Cada uma dessas personagens que se interpõem tira Lucas de seu destino inicial, levando-o a outro local, outra ação e outra voz, a qual assume o lugar em detrimento da dele. Como em uma digressão, o tópico principal, que seria comprar fósforos, fica cada vez mais distante à medida que outras digressões se interpõem a essa linha narrativa. A estrutura dessa narrativa, como Cortázar a elabora, se assemelha muito à estrutura do conto, uma vez que trata a narrativa como um recorte, exclui descrições alongadas, é breve e estabelece uma tensão permanente ao narrar (CORTÁZAR, 1999, p. 345-363).

A toma ou assalto de discurso e a mudança inesperada são os grandes tópicos expostos nesse capítulo de *Um tal Lucas*. Os termos “toma” ou “assalto de

discurso” são frequentemente usados na análise da conversação para indicar quando um indivíduo passa a ter a palavra em lugar de outro (GALEMBECK, 2010) seja de forma pacífica ou agressiva. Serão cunhados aqui com o intuito de representar a forma como os discursos passam de personagem a personagem, sem que Lucas, a personagem principal, consiga retomar a palavra de forma eficaz. A paráfrase aqui será usada para demonstrar os vários momentos em que Lucas perde a palavra, tem seu discurso tomado e é levado a um novo lugar por quem tem a voz e o discurso.

Lucas é o primeiro que se tira do destino pensado inicialmente, tendo em mente o planejamento de comprar fósforos. Decide ir ao café do Muzzio para tomar um aperitivo. O discurso é roubado do narrador, que fala em terceira pessoa, pelo amigo Juárez, que quer comprar um remédio para sua irmã, mas o farmacêutico não quer lhe vender. O narrador expõe o diálogo entre farmacêutico e Juárez, logo seguido pela toma de discurso de outra personagem. O amigo, também de pijamas, usa a segunda pessoa, já se referindo a Lucas, para que o acompanhe até a farmácia, por ser Lucas uma pessoa mais confiável e conhecida. O discurso indireto livre permite o trânsito da voz do narrador para a personagem sem nenhuma elucidação. Essa transição do narrador à personagem ocorre de forma que, em parte das frases, já não se pode distinguir quem domina o discurso:

(...) e o farmacêutico não quer lhe vender as gotas analgésicas porque a receita não apareceu e as gotas são uma espécie de alucinógeno que já eletrocutou mais de meia dúzia de hippies no bairro. Você ele conhece bem (...) (CORTÁZAR, 2014, p. 15).

O discurso ganha uma fluidez tal que após o uso do pronome oblíquo em terceira pessoa, parece que passa de narrador à personagem como em um *degradé* de cores, uma mistura de vozes, até o momento em que a personagem se dirige a Lucas com o pronome de tratamento “Você”, tornando clara sua posição enquanto voz dominante.

Lucas não tem discurso, sendo assim, não tem comando. A voz que é dada ou a palavra que é tomada comandam a narrativa e os atos. Quem tem o discurso, tem o poder. Por isso, Lucas é levado ao ambiente da farmácia e perde sua voz para

o farmacêutico Olivetti e, em seguida, para a esposa deste, que toma o discurso, mais diretamente dirigindo-se a Lucas, para convencê-lo a (ou mandá-lo) trocar o filme. Lucas argumenta que precisa voltar com os fósforos, mas entendendo que este ato ajudaria na compra dos medicamentos, colabora. Sua voz, reproduzida pelo narrador, é apenas: “Mas eu tenho que levar os fósforos para Tota (...) (CORTÁZAR, 2014, p. 16). Na sequência, está mais uma vez a voz do narrador, em terceira pessoa. Essa configuração do narrador tem tradicionalmente o papel de apresentar as informações que estão sendo narradas sem se misturar a elas. Tacca (1983, p. 67) ressalta que esse tipo de narrador escolhe um foco, uma perspectiva de visão a partir da qual apresenta a história. Nesse caso, pode-se aproximar esse narrador do que Tacca (1983, p. 68) nomeia como “equisciente” que possui o mesmo conhecimento que as personagens. Se instaura um descobrimento ao narrar, não pretendendo demonstrar que sabe além. O fato de a narrativa usar verbos no presente transmite essa ideia de que o momento é o agora, o tempo presente. O relato se dá no tempo da leitura.

Aliado a isso, quando Barthes (2012) fala sobre a hipótese da morte do autor, ressalta que o tempo na enunciação é o agora, não o passado do autor, que jaz (BARTHES, 2012, p. 61). Em “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 16) os verbos no presente dão esta ideia de agora, isolando mais ainda a ideia de autor, uma vez que o que se vivencia não foi escrito, é. A ideia de vivência, de descoberta no momento do agora e aqui, parece totalmente instaurada.

Novamente no texto, a senhora toma o discurso e carrega Lucas para outro ambiente. Lucas é levado para a festa e recebe mais ordens, que lhe são dadas diretamente, algumas de forma indireta e, como Lucas não possui um discurso de firmeza, obedece. Lucas ainda não possui poder nem sobre o discurso, nem sobre a ação, já que tem que comer o bolo, tomar a cerveja e tirar as fotos. A senhora novamente toma o discurso para dizer, ordenar e comandar a ação de Lucas, que acaba por auxiliar na hora de tirar a foto.

Em uma das vezes, a fala é dada a Lucas pelo narrador através do discurso direto, com travessão, mas o próprio narrador a interrompe com um ponto final antes de concluir a frase, iniciando seu parágrafo com ironia: “Frase eternamente inconclusa” (CORTÁZAR, 2014, p. 16). Outra personagem aparece, o senhor

Salinsky, parente de um amigo seu, e cai de uma cadeira, gerando mais confusões e mais vozes. Quem assume o discurso agora é o chamado “baixinho Salinsky”, que comenta de forma bem-humorada e burlesca a queda do parente, que de tão aturdido “não atina sequer coçar a bunda como é seu costume habitual” (CORTÁZAR, 2014, p. 17). A esposa do farmacêutico chama a ambulância e Lucas sai da festa nela, por ter sido agarrado pelo senhor Salinsky, e segue para o hospital. O narrador retoma a palavra para expor o que os maqueiros estão dizendo e pensando, ou seja, mais vozes são interpoladas e Lucas cada vez tem menos voz, permanecendo sem atitude, e é levado dentro da ambulância. O senhor Salinsky expressa sua opinião, também fazendo uso do discurso indireto livre, do narrador ao senhor Salinsky: “(...) o fato é que Lucas vai parar no chão com o arranque supersônico e o velho na maca foda-se, garoto, agora você vai saber como dói.” (CORTÁZAR, 2014, p. 17). O uso escasso de pontuação e o aparecimento dessas passagens repentinas das vozes aumentam a tensão no conto, jogando com o leitor e a expectativa da compra, anunciada no título e no início do capítulo. Nesse sentido, o narrador está brincando com a expectativa de Lucas, que espera comprar em algum momento os fósforos, e, ao mesmo tempo, com a expectativa do leitor, que não vê fim nesses assaltos do discurso.

No parágrafo que segue, há um diálogo frenético entre Lucas e o médico:

No hospital que fica na outra ponta do novelo Lucas tem que explicar a questão, mas isso é coisa que leva tempo num nosocômio e o senhor é da família, não, na verdade eu, mas então o quê, espere que vou lhe explicar o que aconteceu, tudo bem mas mostre seus documentos, é que estou de pijama, doutor, o seu pijama tem dois bolsos, certo mas acontece que a Tota, o que eu quero dizer é que tinha que comprar uma caixa de fósforos para a Tota e nisso vem o Juaréz e. (CORTÁZAR, 2014, p. 17).

Mais uma vez, não é Lucas que domina o discurso, mas seus interlocutores. Ele rememora o objetivo de sua saída noturna, a questão dos fósforos, o que retoma a expectativa da conclusão. Logicamente, ao ver tanta inconclusão nas frases de Lucas, como por exemplo as interrupções do médico e a frase que simplesmente termina com “e.” no exemplo, já se anuncia um final que não contemple o que se espera.

Na saída, Lucas encontra com o “baixinho Salinsky”, que lhe dá dinheiro para o táxi, mas o agradece tão demoradamente que não acha mais um táxi para ir embora. O narrador retoma a fala e traz os pensamentos de Lucas à tona, sobre andar de pijama pelo centro e a espera do ônibus. Enquanto pensa, pega o ônibus errado. Os pensamentos de Lucas agora têm espaço, sem as intervenções, mas o guiam para um lugar que não é o seu pretendido. Seus pensamentos fazem com que se perca, como todas as outras vozes suscitadas no texto. Percebe-se um processo repetido em toda a estrutura da narração: Lucas fala, perde o discurso para alguém que lhe fala diretamente, muda de ambiente, retoma sua fala, perde o discurso para alguém e novamente muda de ambiente. Ao final, Lucas perde para si mesmo o discurso, e se perde lembrando a Tota e os fósforos, o quanto ela deve estar nervosa, o que o faz perceber que está preso à situação e ao discurso, que não é o seu, sobre o qual não tem domínio.

De forma bastante irônica, a narrativa termina com uma velha vindo pedir fósforos para Lucas enquanto ele pensa de forma culta sobre o seu dia. A ironia é um fator bastante evidente nesse relato, não só no final, mas no início. O título, por exemplo, anuncia uma compra que nunca se realiza. A personagem-título, que está de pijamas pela cidade, é calada o tempo todo e levada para lugares diferentes sem seu consentimento. O médico, inclusive, ironiza sobre a vestimenta de Lucas.

Tentando recuperar-se, Lucas compara sua vivência ao ensaio fictício de Borges “*El acercamiento a Almotásim*”, de 1940, que foi lido como real por seus contemporâneos, publicado pela primeira vez na revista *El Sur* e depois em 1953 na coleção *Historia de la eternidad*. Como não poderia deixar de ser, há um jogo de palavras quando da inversão de aproximação (*acercamiento*) para o “afastamento- (*alejamiento*) de Almotásim” (CORTÁZAR, 2014, p. 18), querendo dizer que se trata do contrário ao que aconteceu na obra borgeana. Em “*El acercamiento a Almotásim*” (BORGES, 2018), o narrador é um crítico, leitor perspicaz e ativo. Em sua investigação sobre a obra indiana de Bahadur, comparando a primeira e a segunda versão do livro, conta a história, narrada na obra, de um estudante de direito de Bombay que busca conhecer Almotásim, apenas tendo acesso a pessoas que o encontraram. Há vários níveis na busca a Almotásim, tais como o leitor que busca conhecer a obra, a busca da personagem pelo autor, a história interna, a visão do

crítico, as leituras anteriores à leitura proposta. “A aproximação de Almotásim” caminha em direção à narração, enquanto “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 15) caminha em direção à perda do poder da voz por parte da personagem. A personagem em busca de Almotásim segue aproximando-se de seu objetivo enquanto Lucas segue se afastando do objetivo de comprar fósforos. Reside aqui o jogo na troca das palavras, a ironia na construção deste diálogo com a obra de Borges e a reflexão, presente nos dois autores sobre a linguagem, a narrativa e a construção através dela. Lucas em “Lucas, suas compras” é o Anti-Almotásim por ser levado para longe do objetivo, caminho contrário realizado por Mir Bahadur Ali, autor interno de “A aproximação de Almotásim” em relação a seu objetivo.

Também os narradores são absolutamente diferentes. Enquanto em “A aproximação de Almotásim” o narrador é extremamente analítico e científico, abrindo mão da palavra apenas para citar o livro e outros críticos que fizeram apontamentos sobre a obra, em “Lucas, suas compras” o narrador está aberto a que os discursos das personagens ganhem vida e voz, cedendo espaço para que invadam o que diz com suas próprias palavras. O discurso neste conto de Borges é tão preciso que foi tomado como resenha crítica por seus contemporâneos, que chegaram a procurar o livro para realizar a leitura. Borges apenas esclareceu depois que se tratava de literatura e as informações ali contidas eram parte de uma criação literária.

Ao tomar *Um tal Lucas* como uma obra que pode apresentar uma leitura unificada, se faz necessário pensar em quais fatores unificadores poderiam embasar e fomentar essa leitura. Um deles, e mais evidente, é a personagem Lucas e seu nome colocado nos títulos dos capítulos. Logicamente, a nomenclatura não é por si só suficiente, ainda que seja de grande valia, já que, em contrapartida, também há entre as duas partes 20 capítulos que não têm seu nome, mas também configurariam parte desta leitura. Pensando em quem conta a história - o narrador -, pode-se pensar em como este produz narrativas que se tocam e entrelaçam através do tema e da forma de narrar. O narrador em *Um tal Lucas* passeia pelas três partes criando uma espécie de rede que as entrelaça.

Há nas três partes a ambientação relacionada a hospitais, a saber, “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 51), “Brincando, brincando, e lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2014, p. 115) e “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p.

179), cada capítulo pertencente a uma das partes. Os três capítulos se aproximam e se atam através do ambiente e da ideia de alguém enfermo, mas se afastam um do outro no que diz respeito ao procedimento narrativo.

Em “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 51), o narrador se mantém fora da narrativa, explicando a situação desenvolvida por Lucas, que se internou em um hospital elegante e manipula as enfermeiras para conseguir arrumar seu quarto como quer. A narrativa é toda escrita em terceira pessoa, de forma mais descritiva, mas o narrador não deixa de afirmar sua opinião, que é ao mesmo tempo a mesma de Lucas quando, por exemplo, chama as enfermeiras de “gostosas” ou adjetiva a forma como Lucas pede para levar a margarida da recepção para seu quarto com a palavra “timidamente”. Esse narrador tem um caráter onisciente, na forma como aponta Oscar Tacca (1983, p. 68), no sentido de que conhece a personagem Lucas e as enfermeiras, demonstrando ter mais informações que suas personagens, sabendo como um deus o passado, o presente e o futuro da história. O narrador mostra como Lucas manipula seu discurso através de uma lógica que a própria personagem cria, para usar a simpatia das enfermeiras, e transformá-la em ação para ajudá-lo. É a voz do narrador que nos mostra o que Lucas está fazendo, apresentando a cada passo o que ele conquista. A pontuação irregular, os verbos no presente e o aumento de informações nos parágrafos aproximam o leitor da personagem através do narrador. Não é dada voz a Lucas diretamente, mas esse procedimento faz com que seja possível ouvi-lo, parecendo que ele é quem está falando. Ao fim, a revelação de que aquela flor não tem serventia para Lucas, o que inicialmente era o grande pivô das mudanças e da mobília colocada, deixa claro que o jogo aqui presente é a manipulação do discurso e a persuasão através dele. Sabe-se, por outras narrativas presentes nesta obra que Lucas é um escritor, um professor, tradutor, alguém douto em linguagem, e sabe utilizar as palavras de forma precisa. Criando sua lógica e concatenando ideias através das palavras, a personagem leva as enfermeiras a crerem no que diz e fazerem o que pede. O narrador, em sua exposição, carrega seu leitor para onde quer, como Lucas carrega as enfermeiras. Tudo é, então, uma questão de saber ter voz.

Em “Brincando, brincando, lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2014, p. 115), o discurso se configura em primeira pessoa, de uma forma extremamente saudosista e

nostálgica. Esse narrador lamenta a passagem do tempo e a inevitabilidade da morte, que já levou grandes personalidades da cultura mundial. Os “seis”, anunciados no título do capítulo, são seis nomes importantes dos quais era admirador, e sente que a morte de cada um deles é um pouco a sua morte. Este capítulo pode ser lido como sendo a forma do próprio Lucas de tocar no assunto, inicialmente por não narrar Lucas como uma personagem ali dentro, além do fato de ter como ambiente um hospital, ambiente relatado no capítulo “Lucas, seus hospitais (I)” (CORTÁZAR, 2014, p. 51). Para essa interpretação também colabora o fato de trazer figuras artísticas reconhecidas no campo da música – Louis Armstrong e Stravinski –, do cinema – Charles Chaplin – da pintura – Pablo Picasso – e da literatura – Jean Cocteau, este contemplado em várias artes. Todas as artes citadas são demonstradas como sendo grandes paixões de Lucas em maior e menor grau. Vale também relembrar a relação com Julio Cortázar, autor empírico e motivo de várias instabilidades literárias nesta obra, que era um amante dessas artes também, conhecedor profundo da obra de Cocteau e fã incondicional de Louis Armstrong, como já comentado.

O narrador expressa sua certeza de que sairá do hospital, mas menos vivo pelo fato de mais um de seus ídolos ter morrido. A temática da arte envolvendo o ser humano é retomada neste capítulo. A genialidade dos artistas se amalgama ao ser, aos outros seres alcançados pela arte, que morrem parcialmente com seus gênios quando estes deixam de viver. Este sentimento está expressado na última frase do texto: “Sairei curado, isto é certo, mas pela sexta vez um pouco menos vivo” (CORTÁZAR, 2014, p. 116). Diferente do capítulo anteriormente comentado, o narrador foca seus esforços nessa reflexão entristecida da perda dos artistas como uma perda própria, tamanha a identificação com eles. Faz eco tanto ao sentimento de perda e passagem do tempo presente em outros capítulos, como “Lucas e a hidra” (CORTÁZAR, 2014, p. 11), como à presença das referências sobre a arte, que permeiam toda a narrativa, como em “Lucas, seus pianistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 187), o qual toca, além da questão artística, a questão da espera da morte. Com o mesmo procedimento narrativo de “Brincando, brincando, lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2014, p. 115), de forma bucólica e reflexiva, o narrador ali demonstra como Lucas já tem escolhida a trilha sonora de sua morte.

Já o narrador em “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179) é mais complexo. Inicialmente, aparecem expressões que soam desconexas: “Uma vertigem, uma súbita irreabilidade. É então que a outra, a ignorada, a dissimulada realidade pula como um sapo em plena cara, digamos em plena rua (mas que rua?)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179).

A voz inicial encontra eco em diversas interpretações. Pode ser atribuída a Lucas, em um momento de confusão, tentando acalmar-se e organizar seus pensamentos, o que se confirmaria no decorrer da narrativa, em que Lucas se perde e fica atordoado. Essa voz também pode ser atribuída ao narrador, que faria um papel interno à história, narrador em primeira pessoa, que tenta apaziguar a personagem falando-lhe diretamente, em segunda pessoa. Ambas interpretações encontram respaldo no decorrer da narrativa. Vê-se nos dois primeiros parágrafos o narrador tratando Lucas em segunda pessoa e contando diretamente a ele. A partir do meio do segundo parágrafo, no qual se estabelece uma transição, a narrativa se desenvolve em terceira pessoa. A ambiguidade inicial das vozes é concluída quando o narrador se dirige a Lucas no vocativo: “Devagar, Lucas” (CORTÁZAR, 2014, p. 179). A interrupção, de forma direta, dirigida à segunda pessoa do discurso, estabelece agora um papel para as vozes. Quem se dirige a Lucas é o narrador, que lhe fala diretamente, reafirmando quem é seu interlocutor. Mas há uma mudança de posicionamento narrativo que causa estranhamento. Não de foco, pois ainda é o narrador que trata Lucas por “você”, mas de trato com a forma de narrar, que passa não mais a ser para a personagem, mas para o leitor. Em um primeiro momento, a própria história de Lucas lhe é explicada. Depois, a narração da história de Lucas se volta para o leitor, ainda sobre Lucas.

A primeira parte da história está narrada em segunda pessoa e o narrador passa a impressão de estar ao lado de Lucas tentando pontuar os acontecimentos, para que este organize coerentemente o fato ocorrido, usando o pronome de tratamento “você” várias vezes. Assim, o narrador estabelece limites de distanciamento entre ele e Lucas, já que este fala diretamente à personagem, chamando-a à racionalidade e à ordem dos fatos. Ao estabelecer Lucas como seu interlocutor, o narrador se posiciona como o outro, quem estabelece o diálogo e traz à razão aquele que estava confuso. Deixa, inclusive, a impressão de que Lucas o

interrompe enquanto fala, quando aparecem os períodos “Claro que. *Coerente*. Tudo bem, certo, mas vamos tentar pegar o barbante pela ponta do novelo (...)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179, grifo do autor). Essas frases inconclusas ao início mantêm um clima de excitação e ansiedade por parte do interlocutor, ou seja, Lucas, que passaria a organizar os fatos com auxílio do narrador.

A narrativa progride cheia de vírgulas, sem descanso, parecendo que o narrador também está em um clima de ansiedade acompanhando seu par e explicando o acontecimento, uma ida de ambulância com Sandra para o hospital e a busca pelos produtos que ela pede que encontre. Ela é a personagem que está passando mal, delirando, e Lucas é seu acompanhante. Existe uma relação amorosa entre eles, pois a chama de “meu amor” quando pensa sobre ela e estão de mãos dadas. Sandra, no momento inicial, está fora de si, mas volta à consciência e pede a Lucas que compre algumas coisas para sua estada no hospital. O discurso é frenético, tudo fluindo coerentemente, mas de forma acelerada, tanto na história, que assume um caráter psicológico, quanto na forma de narrar.

O narrador passa o discurso para a terceira pessoa e não mais trata Lucas por “você”, seguindo ainda a forma sem pontuação das frases, em que utiliza apenas vírgulas e ponto final. O tempo verbal, a partir daqui, se apresenta em sua maioria no presente, aproximando o tempo do agora do leitor. O narrador não dá a voz a Lucas ao retratar seus momentos de angústia, quando está andando de forma delirante pela rua e se sente amargurado por estar perdido em um lugar conhecido. No entanto, o narrador aumenta o ritmo, as informações e acelera a narrativa para que o leitor tenha a mesma sensação de desespero que Lucas, como se estivesse espelhando o fluxo de consciência. Assim sendo, o narrador se coloca como onisciente, pois esquadrinha a mente de Lucas, abandonando completamente a forma inicial de narrar de dentro da história.

A grande angústia de Lucas está na incerteza e na mudança de paradigmas, que ao final não se apresentam como uma mudança, a súbita “outra realidade” que inicia o capítulo. Apresenta várias ideias contrastantes que estabelecem os opostos, como o real e o irreal (outra realidade), como Sandra feliz e Sandra doente, Sandra na casa das montanhas e Sandra no Hospital, o conhecido e o desconhecido, o achar e o perder, Marselha cidade conhecida e Marselha parte desconhecida. Essas

antíteses são o detonador para o desvio de Lucas e ajudam a compor uma conclusão do narrador: “(...) Lucas vai esquecer este momento em que sozinho e perdido se descobre no absurdo de não estar nem sozinho nem perdido e contudo, contudo.” (CORTÁZAR, 2014, p. 186) A conclusão antitética é inconclusiva, deixando este “contudo” concluir sobre si mesmo. A “outra realidade” é parte da realidade do acontecido, e a própria antítese propõe a negação do ocorrido.

O capítulo em pauta revela um caráter fantástico na confusão de Lucas, em suas entradas e saídas do hospital em busca de algumas coisas, como cigarros, toalhas e sabonetes. Lucas se perde em dois momentos e mantém uma preocupação com o que é real. Quando caminha pelo hospital e pela cidade, o que existe é a perda momentânea da realidade, ou a vivência de uma outra realidade que não era a sua costumeira. O fato de estar perdido na França, próximo a lugares conhecidos, provoca em Lucas um desespero muito grande. A realidade que lhe abate é o fato de estar perdido, de ter se perdido primeiro dentro do hospital, um desconforto rápido, e depois pelas ruas, o que o leva a uma angústia maior. A personagem está se sentindo um pouco mal por ter dormido em uma poltrona desconfortável e ter corrido com Sandra para o hospital, tudo isso contribuindo para seu estado alterado de consciência.

O último parágrafo, em que Lucas já está se acalmando, traz também a forma do texto mais organizada, com reflexões racionais, no que diz respeito à pontuação e concatenação de frases, o que reflete com perfeição a retomada de consciência, ou seja, trata-se da representação do estado da personagem na materialidade da narrativa. Faz referência a um conto de Cortázar que Lucas havia lido sobre execução de uma banda de música em Buenos Aires. Trata-se do conto “A banda”, do livro *Final do Jogo* (1969). Tanto este capítulo quanto “A banda” confirmam a ideia de Cortázar de que o fantástico irrompe da realidade e pode acontecer a qualquer um, em qualquer momento da vida, abrindo mão do fantástico enquanto sobrenatural. No conto citado neste capítulo, o narrador reconta uma história ouvida de um amigo que foi ao cinema esperando assistir a um filme e se deparou com uma banda formada por muitas garotas, em que a maioria apenas fingia que tocava o instrumento, desafinando e tornando a música algo insuportável de se ouvir. Lucio, a personagem estarecida, ficou ali, paralisado, sem poder mover-se. Nenhuma das

duas narrativas faz uso de elementos sobrenaturais ou mágicos, mas mergulham em um fato cotidiano contado de forma intrigante, que revela um diálogo com o fantástico.

Tanto o narrador de “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179) quanto de “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 15) terminam relacionando os acontecimentos a algum conto – este, a Borges, e aquele, a Cortázar. Os dois abrem um diálogo com outros contos de forma muito rápida e sutil, deixando que o leitor busque a relação, a leitura e a significação. Em “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179), o narrador faz uma pequena rememoração da história. Em “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2014, p. 15), é o nome de Almotásim que faz a conexão com o conto borgeano. Nos dois casos, o narrador aponta que esta relação é feita pela personagem Lucas ao refletir sobre o ocorrido.

Ainda sobre “Lucas, seus hospitais (II)” (CORTÁZAR, 2014, p. 179), o narrador comenta que Lucas, ao se lembrar do conto, questiona se não haveria alguma relação entre ele e o homem que imaginou a história, o que instiga a pensar no autor empírico Julio Cortázar dentro da narrativa novamente. A personagem dá de ombros, demonstrando que isso não é importante e reafirma a postura de dar-se de ombros com a expressão entre parênteses “faz isso de verdade” (CORTÁZAR, 2014, p. 186), como se o que foi pensado sobre o autor e a relação com ele não importasse realmente para a personagem. Na tríade Narrador-Lucas-Cortázar, a personagem dá de ombros para seu autor, no jogo de negar e ser, já que estão contemplados aqui os lugares-comuns de Cortázar, ou seja, o fantástico, a França, o jogo com a linguagem e o hospital, no caso de *Um tal Lucas*.

Vê-se também como parte do processo narrativo deste capítulo, a digressão configurada de duas formas. A primeira delas é através dos parênteses, que trazem comentários rápidos que podem ser do narrador ou interferências da própria personagem. Logo no início, considerando as primeiras linhas como a voz de Lucas expondo as primeiras palavras, a primeira digressão entre parênteses pertenceria ao narrador, que pergunta a Lucas: “mas que rua?” (CORTÁZAR, 2014, p. 179). Ao tomá-las como sendo do narrador, as palavras podem sua tentativa de entender o que Lucas está formulando. No decorrer dessa história, quando o narrador já está delimitado, aparece entre parênteses a expressão “bom sintoma” (CORTÁZAR,

2014, p. 181), mostrando um possível julgamento que a personagem Lucas faz daquilo que é dito sobre Sandra, ou, ainda, “fechada” (CORTÁZAR, 2014, p. 183) sobre a loja, ou sobre a informação recebida da caixa, sobre a qual comenta: “não é exatamente à esquerda mas quase” (CORTÁZAR, 2014, p. 183). Deve-se fazer a ressalva de que essas digressões podem ser atribuídas a Lucas, através de associação e interpretação, uma vez que é ele quem vivencia o narrado e pode ser responsável por tais comentários, mas não há como delimitar com exatidão se pertencem a ele, já que o narrador onisciente é a voz dominante do capítulo. Da mesma forma, há comentários maiores, como o que descreve o fato de o hospital estar em reforma e Lucas ter que seguir setas, que às vezes são confusas. A digressão é a reflexão sobre as setas, que aparecem desviando do tópico narrado anteriormente (CORTÁZAR, 2014, p. 182). No parágrafo final, na digressão entre parênteses é o próprio narrador acrescentando informações sobre a forma de reagir de Lucas começando a rir ou dando de ombros, pois o verbo está usado na terceira pessoa logo após referir-se a Lucas.

A segunda forma de configurar a digressão no capítulo em pauta é um afastamento do tópico principal mais alongado e escrito no corpo do texto, sem indicações aparentes ou parênteses. O eixo principal é Lucas ir com Sandra ao hospital, perder-se, sentir-se desesperado e voltar à normalidade. Aparte esse eixo principal, há uma suspensão na linha narrativa quando Lucas pensa em suas alpargatas e se vê em frente ao edifício *Le Corbusier*. Então, desenvolve uma reflexão sobre o edifício, sobre como era há vinte anos. Essa suspensão no eixo colabora para demonstrar o quanto Lucas está perturbado, perdendo o foco real do que deveria fazer, que é buscar os utensílios pedidos por Sandra. A voz do narrador retoma o eixo da narrativa, dizendo que isso não importa no momento. O conteúdo da digressão em si não modifica a história, mas demonstra que a personagem está vulnerável também às suas próprias reflexões, não apenas aos fatores externos, como a cidade e o hospital, mas também à própria consciência, de forma mais profunda, que o leva a divagar e o faz perder o foco novamente.

O procedimento da digressão também aparece em “Lucas, suas canções errantes” (CORTÁZAR, 2014, p. 133). Nesse capítulo, a digressão abandona quase totalmente o tópico inicial para gerar outro tópico, que encerra a narração. A voz do

narrador informa que Lucas ouve uma música que lhe traz uma lembrança e chora. O narrador, depois de relatar o choro de Lucas, simplesmente o abandona e toma a palavra para falar de sua impressão e realizar uma análise da canção. Quando afirma: “acho que chorou por muitas coisas” (CORTÁZAR, 2014, p. 133), o que segue denota uma desatenção, demonstrando que o choro e a personagem já não importavam nesse momento frente à música e sua interpretação. O foco se volta completamente para a canção, não mais para o choro da personagem ou para a visão e reflexão do narrador sobre ele.

A digressão aparece em formas bastante similares às descritas até o momento em “Lucas, seus amigos” (CORTÁZAR, 2014, p. 143), em forma de comentário, entre parênteses e, em outro momento, como um comentário incidente do narrador em meio ao desenvolvimento da história, no corpo do texto. Trata-se de um momento em que Lucas se lembra dos Cedrón. A narrativa se desenvolve em terceira pessoa para explicar o fato, mas o narrador, com uma postura de contador de histórias, se posiciona em frases como: “digo abnegadas” e “agora penso” (CORTÁZAR, 2014, p. 145-146) e descreve os pensamentos de Lucas também de forma interna. O narrador parece participar ou já ter participado do que narra, como sendo ele mais um amigo dos Cedrón, que observa o que fazem e observa mais proximamente as reações de Lucas.

O narrador inicia com uma comparação, da qual parte para uma lembrança, sobre os Quilapayún, que fazem um churrasco na Alemanha e acabam compartilhando-o com os bombeiros. A partir dessa lembrança, envereda para as fardas e trajes e faz um comentário sobre a vestimenta dos bombeiros como sendo a mais aprazível. A digressão aqui demonstra uma faceta da conversa, caminhando em direção à informalidade. Como um pensamento que gera outro, sem se importar com o anterior, o narrador abre uma lembrança, passa a um comentário e desenvolve outro tópico antes de retornar ao principal, a família Cedrón.

Os comentários entre parênteses desse capítulo, pequenas digressões momentâneas, apresentam opiniões, observações e afastamentos do tópico. Os primeiros parênteses comentam sobre o termo “*partida de nacimiento*”, usado em espanhol na tradução, em uma nova organização das frases, e se encerra em si mesmo, não tendo relação com a narrativa. A tradução mantém em espanhol a

expressão por causa da validação necessária ao comentário, que não teria sentido se o termo em português “certidão de nascimento” fosse empregado nos dois momentos. O original formula da seguinte forma: “*(que en la partida de nacimiento se llama Juan, y de paso qué absurdo que estos documentos se llamen partida cuando son todo lo contrario)*” (CORTÁZAR, 2013, p. 145). Na tradução, anunciando que em espanhol seria “*partida*”, preserva-se o sentido para discutir a incongruência entre se usar a palavra “partida” para representar a chegada.

No segundo parênteses, o que se apresenta é um comentário sobre as abnegadas esposas dos Cedrón, demonstrando uma opinião sobre a família em questão, e uma pequena alfinetada do narrador. Ao mesmo tempo essa digressão é um elogio e uma crítica à atitude dos Cedrón frente às mulheres e à atitude das mulheres frente aos Cedrón.

O terceiro parênteses é apenas explicativo, não caracterizando uma digressão por não suspender o tópico principal. Curiosamente, a primeira digressão sobre a expressão se afasta da história como desenvolvimento da trama, mas aproxima o narrador da obra como um todo e da personagem Lucas como um homem das letras. Um dos tópicos frequentes em *Um tal Lucas* é a linguagem, a língua, o uso das palavras, como já visto anteriormente em “Lucas, suas aulas de espanhol” e “Vida de artistas” (CORTÁZAR, 2014, p. 33, 77), por exemplo. Nesse momento o narrador se conecta à obra retomando muito suavemente um assunto visceral que figura em todas as partes da obra. Nesse sentido, o micro remonta o macro e a digressão retoma toda a obra.

As palavras chulas aparecem aqui com duas funções diferentes. O primeiro uso desses termos se refere às fardas, dizendo que a farda dos bombeiros é a menos “filha da puta” (CORTÁZAR, 2014, p. 147). O segundo uso das palavras chulas é para qualificar os Cedrón, na visão de Lucas e do narrador, de forma positiva. A expressão nesse caso serve como uma interjeição que demonstraria a empolgação de Lucas ao se referir à família em questão. Chama-os de “insubstituíveis sacanas, puta que os pariu” (CORTÁZAR, 2014, p. 149) para demonstrar prazer na loucura vivida na companhia daquelas pessoas. A expressão vem ao fim, falando de barriga cheia e coração quente, expressando o acolhimento, e o palavrão completa essa sensação. Os objetivos dos palavrões deste capítulo

caminham em direções opostas. Enquanto no primeiro caso é totalmente depreciativo, no segundo demonstra carinho e aproximação.

Quando o narrador cita a natureza, existe sempre uma crítica à realidade não natural. O ambiente que Lucas vive é urbano, servindo a natureza como elemento de estranhamento e reflexão. Em “Lucas, suas intrapolações” (CORTÁZAR, 2014, p. 27) a reflexão parte de um documentário sobre um polvo que se esconde seguindo seus impulsos instintivos, um mecanismo autônomo. A conclusão de Lucas é que, no fim das contas, todos creem que são autônomos, mas pensar isso também é um impulso instintivo. O neologismo “intrapolações” parte do termo “interpolação”, que seria a possibilidade de obter dados através de uma amostra simplificada, e constrói com o prefixo “intra” o termo para dar a ideia de algo interno. Ou seja, através da atitude externa do polvo, chega-se à atitude interna do ser humano. O termo “antropomorfismo” usado pelo narrador aproxima ainda mais a atitude animal do posicionamento humano. O tom do narrador é bastante dramático e tenso, expondo uma meditação em certo ponto apavorante, como uma constatação epifânica que o leva a um pequeno desespero. O narrador dá voz a Lucas entre aspas ao final, concluindo sua reflexão: “Não somos nada” (CORTÁZAR, 2014, p. 28) é a frase de Lucas, explicando o sentimento que resume o sentimento frente ao fato de não termos controle total sobre o que fazemos, seguindo apenas nossos instintos.

Em “Lucas, suas meditações ecológicas” (CORTÁZAR, 2014, p. 137), o narrador em primeira pessoa opõe a apreciação da natureza à vida e convivência com a natureza de forma rústica. Apoiado em algumas opiniões de personalidades citadas no texto, apresenta a visita à natureza como um momento de descanso apenas, desde que garantido o retorno ao que ele chama de civilização, novamente a urbe de Lucas. A voz narrativa não apresenta aquela dubiedade entre Lucas e narrador, usando “eu” para expor as ideias, sem referir-se a Lucas, como no capítulo “Brincando, brincando e lá se vão seis” e “Lucas, sua nova arte de fazer conferências” (CORTÁZAR, 2014, p. 115, 45). Faz uma ressalva sobre causar desconfiança quando se tratar de um intelectual ou literato, que é o caso de Lucas. Como o discurso está em primeira pessoa, e sendo Lucas um literato extremamente urbano de acordo com o que se vê nos outros capítulos, pode-se sugerir que aqui é o próprio Lucas sendo narrador do comentário. Outro fator que colabora para essa

interpretação é a presença do já comentado “tchê” característico da fala rio-platense. As pitadas de ironia e humor também são características que aparecem frequentemente no discurso de Lucas, como em “Lucas, seus presentes de aniversário” (CORTÁZAR, 2014, p. 153) em que prepara um bolo para, no fim, jogá-lo na cara da aniversariante.

3.2 “Está escrito”

A questão das linguagens permeia a obra das mais variadas formas. Se em “Lucas, suas comunicações” (CORTÁZAR, 2014, p. 25) a questão da escrita e o diálogo com o leitor toma a frente, em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 123) a personagem dentro da história ganha o foco e toma a palavra. O narrador desempenha um papel de personagem de livro, sincretizando as instâncias de narrador e personagem. Ela lê o livro escrito, no qual é a personagem em questão, e a inevitabilidade de cumprir o proposto pelo autor se torna seu tema e motivo de revolta. A personagem é sua própria narradora, construindo a narração no tempo do agora. Os verbos estão no presente do primeiro momento até que a personagem-narradora começa a rememorar o que aconteceu antes do agora, que também foi escrito em algum momento, mesmo não aparecendo no capítulo.

O tempo é o tempo da narrativa, e dá no agora, à medida que é lido, e retoma o passado em forma de lembrança, através da leitura que a personagem faz do livro em que está. A metalinguagem se constitui dentro da criação literária, ou seja, nesse caso a personagem dentro da narrativa diz rejeitar o que está escrito, que vem a ser o fato de ler que ela mesma rejeita o que está escrito. Até a rejeição da personagem é prevista pelo autor, uma vez que ela é parte do processo de construção, e possui a opinião que o autor deixa que tenha.

Misturado a isso, o discurso direto, mesmo sem a forma tradicional de dois pontos e travessão, reproduz o que conversam as outras personagens, permitindo que outras vozes sejam ouvidas:

tudo isso acontece até as oito e quinze quando Lil diz vou-me embora, mamãe está um pouco doente, Gago eu a levo estou com carro estacionado na praça Lavalle e Lil tudo bem, o senhor me fez beber demais, Gago com licença, Lil mas é claro, a firmeza morna do antebraço nu (CORTÁZAR, 2014, p. 124).

A forma livre de pontuações e estruturas formais reproduz o texto como sendo a leitura do trecho executada pela personagem. Ao lado de digressão, que traz um comentário gramatical, a personagem está lendo o que não viu, pois não estava presente como personagem, e fica sabendo as informações pela instância do narrador.

A consciência da personagem, que passa pela criação do narrador, sobre o processo de leitura, é total. Ela demonstra saber que é lida quando diz que o manipulador, ou seja, o narrador, “também caçoa de você que começa a ler esta página...” (CORTÁZAR, 2014, p. 124). Além disso, a personagem diz que o narrador, que não está nomeado e classificado dessa forma, caçoa das outras personagens também, com a diferença de que eles não têm consciência dessa condição. Nesse sentido, a personagem se coloca em um patamar superior galardoado pela consciência de saber que é manipulada, sem poder fazer nada a respeito. Ela faz a vez de narradora quando reproduz o diálogo entre as outras personagens, Gago e Lil, mas com a consciência de que estão todos suscetíveis a um “alguém” que os manipula.

O poder inevitável coloca o autor como uma figura divina, dona da criação, alguém que tem o poder de manipular de forma irreversível. A palavra *Maktub*, nas religiões islâmicas, representa o destino obrigatório do qual ninguém pode fugir, ou seja, o que já estava escrito, que é a tradução literal da palavra. No caso da escrita, o *Maktub* é literal, uma vez que é na escrita que a ação se realiza através da voz do narrador. A personagem em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 123) se dá conta de seu *Maktub* e se revolta contra ele, mesmo sem poder evitá-lo. Por isso também o título traz a ideia de prisão ao que foi estabelecido pelo autor. A personagem está presa à obra enquanto escrita e seu destino não perpassa por sua vontade. Quando Tacca (1983, p. 65) apresenta a questão das vozes, é essa a relação que estabelece quando declara: “A voz do narrador constitui a única

realidade do relato”, já que é por ele, e só através dele, que o relato se dá a conhecer, de acordo com as artimanhas e formas que ele decide relatar.

Outra questão que mantém a personagem presa é a relação com Gago, outra personagem. Dentro do triângulo amoroso Gago – Lil – Personagem, a personagem se recusa a aceitar o escrito, ainda que sua negação seja absolutamente inútil. O texto volta ao tempo presente, ao agora, para concluir a leitura/ desenvolvimento do fato. A personagem, ao fim, aparenta conformar-se com o fato de não poder interromper o desenvolvimento já escrito e a relação entre Gago e Lil.

A digressão aqui funciona através dos parênteses que guarda os comentários da personagem, como se estes não estivessem escritos, como se ela estivesse liberta da prisão da escrita e pudesse dar sua opinião sobre o que lê ou vive, independente do que diz o autor, situação impossível. O primeiro comentário diz entre parênteses “o texto também não” (CORTÁZAR, 2014, p. 123) referindo-se ao *affair* entre a personagem e Gago ser anterior ao texto. Suas ações apenas existem a partir da escrita, uma vez que se trata de uma personagem, mas a digressão funciona como uma ilusão de que este comentário seria independente da vontade do narrador. Em sendo escrita, sua história é textual, e os acontecimentos anteriores ao relato são determinados pela forma de escrever do autor ao criar pressupostos, sem a necessidade da escrita direta. Nesse caso, é a personagem, procurando ser dona de suas ações – e por que não dizer novamente discurso – quem evoca esses pressupostos momentos anteriores ao recorte narrado, não expressos no relato.

A reflexão da personagem tem um tom de rebeldia, mas não foge da questão do livro escrito. Tal comentário da personagem, como todos os outros, é literatura, é escrita, e está atado às delimitações do narrador. Ainda que a voz seja da personagem, seu limite e seu confronto são em direção à instância do narrador.

O segundo comentário digressivo serve como uma provocação a Gago. No texto, a personagem narra a aproximação entre as pernas de Gago e Lil como sendo uma cristalização, que é um conceito de Stendhal (1743-1842), escritor do período de transição entre Romantismo e Realismo, que se relaciona com o prazer e a possibilidade de aumentá-lo ao descobrir os detalhes do ser amado (CAMBEIRO, 2007, p. 78-81). O comentário põe em cheque a ideia do conceito ser progressiva,

permanecendo sem terminar a frase, deixando no ar que Gago não está pensando em progressão.

O terceiro comentário, citado anteriormente, usa a frase “como está escrito” (CORTÁZAR, 2014, p. 124) para demonstrar que a personagem lê neste momento. É a ideia do Maktub, reiterada e literal, que se afirma na escrita, no texto em si.

No comentário seguinte, usa sua pseudoliberdade para comentar a gramática nas frases escritas, tentando deste modo equiparar-se ao escritor, buscando terreno na análise da escrita e na consciência. A personagem, ao demonstrar seu conhecimento gramatical, quer aproximar-se da textualidade, analisando o que dizem as outras personagens. Interessante notar que ao esperar por Gago, lendo a narrativa, a personagem expressa: “sobe até o meu apartamento sabendo que o espero ao fim desse parágrafo (...)” (CORTÁZAR, 2014, p. 125). O mundo textual demonstra sua expansão em relação ao mundo real, ao mundo conhecido fora do texto. Não é um longo corredor que enfrentará, mas um longo parágrafo. É o mundo do texto que prevalece, se sobrepõe ao mundo real.

A forma da última digressão é a mesma, através dos parênteses. A personagem usa de sua voz para fazer um comentário sobre algo já escrito, mas desta vez gosta do que lê, diferente do início. Comenta a escrita, tomando as rédeas do discurso e analisando-o: “Que delícia ler isso assim” (CORTÁZAR, 2014, p. 126), diz a personagem, diante da inevitabilidade. A uma personagem lhe resta a aceitação. Por mais voz que possua, como no caso dessa narrativa, a luta contra o narrador já está perdida. Rendida ao poder da escrita, a personagem aceita o que diz o texto e se alegra com ele, ainda que esse não seja o desfecho esperado por ela.

3.3 Do amor

O amor e as relações amorosas também se tematizam em *Um tal Lucas*. No ensaio de Jorge Ruffinelli (1980) há várias considerações sobre este tema na obra cortazariana, incluindo algumas opiniões do escritor sobre isso. Citando Cortázar, o autor expressa sua opinião de que a existência de uma forte religiosidade e de

forças políticas castradoras minaram a eroticidade na literatura da América Latina (RUFFINELLI, 1980, p. 333). Assim, Cortázar busca tematizar o amor em suas mais variadas formas.

O conflito na relação a dois, por exemplo, aparece em “Lucas, seus solilóquios” (CORTÁZAR, 2014, p. 41), mas de forma muito velada. O narrador, também masculino e em primeira pessoa, nesse momento se dirige a seu interlocutor para reclamar da relação existente e da falta de cumplicidade, mas não deixa claro se essa relação é amorosa. Em se tratando de um solilóquio, apenas um dos lados do diálogo está sendo exposto. Falando diretamente à outra personagem, está subentendida uma relação de espera, que aparenta ser amorosa ainda que o narrador não se exponha desta forma. Há uma cobrança própria de casais, que aparece também em “Diálogos de ruptura” e em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 117, 123). Em “Lucas, seus solilóquios” (CORTÁZAR, 2014, p. 31) não se dá voz a outras personagens, apenas ao narrador, que se pressupõe ser Lucas. Em “Diálogos de ruptura”, há travessões que indicam uma conversa, enquanto em “Maneiras de estar preso” (CORTÁZAR, 2014, p. 117, 123) há momentos em que o discurso indireto livre deixa que uma das personagens fale, por exemplo, uma parte em uma conversa telefônica.

“Diálogos de ruptura” não aborda o ato sexual diretamente, mas dá indícios muito claros de que, na relação entre as duas pessoas, havia o contato corporal. As frases não terminadas resvalam o léxico com “beijar”, “pele”, “lençóis”, “travesseiros”, “carícias”, todas elas de alguma forma remontam à relação sexual, inclusive ao orgasmo, que fica subentendido na sucessão de falas. Nesse diálogo, a ruptura do relacionamento já aconteceu, as falas também estão quebradas e o assunto relação sexual também está roído, pela metade, ainda que se veja claramente.

Em “Amor 77” (CORTÁZAR, 2014, p. 105) as poucas linhas expressam o momento posterior a um ato sexual, com a consideração que, depois de se arrumarem, voltam a ser “o que não são” (CORTÁZAR, 2014, p. 105). O sexo seria, para este narrador, o momento em que a verdade aflora, em que se revela realmente o que se é. Todos os outros atos para se arrumar serviriam para distanciar as pessoas do que realmente são. O sexo é também o retorno ao primitivo, ao instinto, à essência primária do ser humano. A negativa no voltar

pressupõe, então, que o verdadeiro ser é revelado em sua forma original na hora do sexo, no ato primitivo de criação, sendo usado como momento de prazer.

A relação a dois e a complexidade em assumir papéis nela aparece expressa em “Lucas, suas longas caminhadas” (CORTÁZAR, 2014, p. 189). O narrador em primeira pessoa – novamente o jogo sobre ser Lucas, motivado pelo título, ou outro narrador – mede distância em anos-caracol, medida essa que só ele conhece, para aferir o desenvolvimento na relação com Margarita, que mora do outro lado da cidade. Os anos-caracol afastam ainda mais o desenvolvimento da relação, protelam o encontro e o desenrolar da vida a dois. Para Lucas, uma questão de escolha, não uma imposição do momento. A figura do caracol é emblemática tanto ao relacioná-lo ao animal de estimação, Osvaldo, quanto na forma espiralada, a qual, por sua vez, é o símbolo do infinito e, conseqüentemente, do nunca chegar ao ponto. Oposto ao círculo, que se encerra em si mesmo, e à linha, que possui início e fim, a forma espiralada do caracol passa próximo ao ponto de início mas retoma seu caminho sem tocá-lo, repetindo-se o movimento várias vezes. Espelha também o processo da escrita de *Um tal Lucas*, em que o narrador, a personagem e o autor se esbarram, mas nunca chegam a delimitar seu fim.

O caracol é sinônimo de lentidão. Ao medir em anos-caracol, o tempo não passará propositalmente, afinal se trata de uma escolha. Com isso, está demonstrando o seu baixo interesse em Margarita, ou pelo menos seu grande interesse em um amor que se pauta na paciência e na espera. O que se revela na escolha dos anos-caracol é que a distância e a demora são o objetivo dessa relação.

A sexualidade aparece de forma clara, ainda que complexa, quando abordada em “Lucas, suas críticas à realidade”. No que chama de “jogos eróticos” (CORTÁZAR, 2014, p.31), a voz do narrador explica o que a personagem Lucas classificou como princípio da identidade. Faz eco, em certa medida, às questões freudianas Id, ego e superego, e também sobre o inconsciente (FREUD, 1996, p. 91-152). O jogo está entre o ser e o não ser, ou o ser isso e o negar-ser. Lucas estabelece algumas relações matemático-filosóficas – como $A=B$ ou $A=>B$ – para expor sua ideia da relação sexual e da pessoa que se é quando do ato sexual, como expresso em “Amor 77” (CORTÁZAR, 2014, p. 105), mantendo nos dois capítulos a mesma ideia de mudança, de ser e tornar-se, relacionada à sexualidade.

Esta é a chave de “Lucas, suas críticas à realidade” (CORTÁZAR, 2014, p. 31): o jogo do ser e não ser na sexualidade. A crítica à realidade é a dúvida na verdade. Ali, o ser e o não ser se dão no processo, ou seja, no encontro sexual. Deixa-se de ser quando se volta à rotina, quando se realiza o parecer, o outro lado do espelho. Aqui, há uma diversidade de possibilidades e combinações entre os seres, entre o ser e o “não-ser”, a negativa do próprio ser. A comparação inicial, feita com Jekyll e Hyde, faces da mesma personagem em *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1850-1894), levam a uma reflexão sobre autoconhecimento e descoberta. Tanto a obra de Stevenson como este capítulo de *Um tal Lucas* tratam de duplos, com a ressalva de que o narrador de Lucas aponta a questão da dupla possibilidade (não personalidade), sem o julgamento maniqueísta entre ser bom e ser ruim.

O capítulo não poderia terminar sem o uso de um jogo de palavras que brinque com os nomes Jekyll e Hyde. Trocando as letras iniciais, o narrador está criando uma outra possibilidade na questão do duplo. Termina dizendo que é interessante a canção “*Doctor Helyll and Mister Jyde...*” (CORTÁZAR, 2014, p. 32). Os nomes aqui estão invertendo a primeira letra, criando nova mistura entre as personagens, fazendo com que elas sejam outras, como proposto na argumentação do capítulo. Existe realmente uma música dos anos de 1940, a própria trilha sonora do filme baseado na obra, mas nenhuma delas faz esse trocadilho com os nomes. O que se forma é outra coisa, como diz o narrador. Não está claro o que seria, mas o ser se tornaria o “ser outra coisa”, daria vazão a outra existência como não mais Jekyll e Hyde, mas talvez Helyll e Jyde,

3.4 Graça e riso

Um tal Lucas é a última obra de Cortázar e possui um senso de humor mais apurado. Masoliver Rodenas (1980, p. 551-552) aponta esse traço como sendo um dos pontos altos da narrativa, demonstrando um decidido prazer em viver e em desfrutar a vida com graça. Também ressalta a importância das adjetivações para a construção do sentido de humor nesta obra.

O narrador se vale em muitos momentos do humor, às vezes esgrachado, como em “Lucas, seus presentes de aniversário” (CORTÁZAR, 2010, p. 153). Durante todo o capítulo, Lucas está fazendo um bolo de aniversário para, no final, atirá-lo no rosto de Gladis, a aniversariante. O narrador descreve o momento de forma grandiosa, tanto a feitura do bolo como o momento de cantar os parabéns, a honra da aniversariante, as pessoas se posicionando para o grande momento como na Ópera *Aida*. Tudo parece caminhar para o ápice corriqueiro, mas o bolo jogado na cara da aniversariante vence todas as expectativas, causando estranhamento e riso. Um discurso que parece que apenas ironizaria as celebrações de aniversário – o que não deixa de fazer – se converte em um pastelão.

O humor também está na atitude da personagem e na narração de “Lucas, seus desconcertos” (CORTÁZAR, 2010, p. 29) de uma forma bastante burlesca. Lucas é tirado a pontapés dos concertos porque faz comentários indelicados sobre as execuções e sobre a plateia. “Laços de família” (CORTÁZAR, 2010, p. 67) usa a ironia para expressar humor. Uma tia que é odiada recebe de sua família cartões postais de todo o mundo com xingamentos. A paga da tia é colocar os alfinetes em cima dos nomes de seus parentes para guardá-los em um álbum. Há um tipo de sadismo na atitude da tia, como se espetasse um vodu de cada familiar, obtendo certo prazer no possível sofrimento que teriam. A atitude da tia é tranquila, mas reflete um sentimento rancoroso e frio. A graça está nesse contraste irônico, na forma como reage placidamente às provocações, sem palavras mas com atitude.

Outro capítulo que usa bastante o humor é “Vida de artistas” (CORTÁZAR, 2010, p. 77). Há graça em um gato músico morrer com uma tijolada, como muitos gatos que cantam em telhados, ironicamente em uma sala chamada Rex. Há riso quando o timbaleiro se comunica com sua namorada em código Morse no meio de um concerto e alguém fora do contexto dos namorados consiga entender o que foi dito. Há graça no fato de o fagotista ser sugado por seu instrumento e cuspidor do outro lado durante a execução das peças, ou em que um maestro abandone a liderança de seu grupo para ler jornal por acreditar em liberdade. Também há humor na já conhecida brincadeira linguística com os gêneros – artistas e artistas.

Toda a trajetória dentro de “Lucas, suas compras” (CORTÁZAR, 2010, p. 15) é vista de forma bem humorada, ainda que a personagem não esteja vendo esse

humor. “Lucas, seus amigos” (CORTÁZAR, 2010, p. 143) também se forra de humor ao descrever a família Cedrón de forma barulhenta, com excessos em comentários e palavrões, que colaboram para ampliar o sentido humorístico do relato.

O avesso é o recurso de “Lucas, suas traumoterapias” (CORTÁZAR, 2014, p. 165) através da proposta de fazer exatamente o que não se deve fazer para que se sinta melhor de saúde. Dentro disso, reside também a mensagem de fazer o contrário do que mandam, de rebeldia e desobediência.

3.5 Animal político

As implicações políticas de Cortázar sempre foram evidentes. Seu engajamento vai desde os tempos do Peronismo às questões de ditadura na Nicarágua, uma de suas últimas militâncias. Mesmo assim, nunca acreditou que sua literatura deveria ser construída de forma panfletária, o que gerou grande polêmica e críticas de várias naturezas de seus companheiros. Sobre isso, o próprio Cortázar (2002, p. 106) observa:

Nunca consegui nem conseguirei chegar jamais à síntese ideal defendida por muitos revolucionários, segundo a qual o escritor e o político devem ser praticamente a mesma coisa. Para eles, a literatura e a política devem ser de fato uma coisa só, devem ser feitas ao mesmo tempo. (...) Quando faço política, faço política, e quando faço literatura, faço literatura.

Cortázar se refere às críticas recebidas ao *Livro de Manuel*, de 1973, ano em que foi oficialmente exilado do país. Antes disso, o escritor não vivia em Buenos Aires, mas tinha passagem livre para ir e voltar. Depois disso, outros livros foram censurados e proibidos na Argentina, como *Alguien que anda por ahí*, de 1977. Cortázar sempre foi avesso ao Peronismo de forma declarada, no qual via, desde o início, traços de fascismo. Expõe suas ideias sobre os movimentos estando na França e é por isso bastante criticado. Por exemplo, em 1974 ele ganhou na França o prêmio Médicis e doou os 980 dólares para a resistência chilena contra Augusto Pinochet, o que gerou uma série de críticas ao escritor por não estar na América

para acompanhar de perto o que acontecia. No período em que *Um tal Lucas* foi publicado, a ditadura estava instaurada na Argentina e em boa parte da América Latina. Na Nicarágua, um levante popular consegue derrubar a ditadura vigente, mas o novo governo enfrenta uma contrarrevolução que possuía suporte dos Estados Unidos. Cortázar se envolve na luta pela defesa da Nicarágua, pessoalmente e através da escrita. Após uma visita ao país, escreveu sobre sua experiência no livro *Nicaragua tan violentamente Dulce*, em 1984, juntando poemas, contos, relatos e entrevistas sobre os fatos que ocorriam ali.

Para o autor, ainda que haja conteúdo político, sua produção é literária, servindo a literatura como uma direção, que pode ser útil aos ideais políticos. Isso também aparece em alguns capítulos de *Um tal Lucas*. Em “Poderia nos acontecer, acredite” (CORTÁZAR, 2014, p. 65) é clara a valorização da literatura por parte do sábio e o desprezo do ditador pelos mesmos elementos. O sábio começa exemplificando os textos a serem apagados pelos textos de cunho literário, “a literatura, os poemas e essas coisas” (CORTÁZAR, 2014, p. 65). Quando indagado se a máquina acabaria também com seus próprios textos, o general dá de ombros e não se importa, o que deixa transparecer que os grandes e poderosos não possuem uma escrita de valor nem para eles mesmos. Para esse ditador, qualquer escrita apagada já lhe resulta benefício. Vê-se a crítica à desvalorização não só do texto literário, mas de todo texto lido e escrito, crítica à falta de importância dada ao letramento. Esse apagamento não deixa de fazer referência também aos livros que foram censurados, como os livros de Cortázar proibidos na Argentina no período de ditadura, além do tráfico de informações, que impedia que as pessoas tivessem acesso a outras formas de pensar.

A enciclopédia *Espasa*, esvaziada depois da ação do governante, seria uma demonstração da anulação do conhecimento adquirido ao longo da existência no planeta, o que era o objetivo do ditador. Além da consulta à enciclopédia, também há a consulta ao jornal *El País*, o que é também emblemático, pois o jornal em si é um instrumento de comunicação de grande circulação e chega às mais diversas camadas da sociedade.

No último parágrafo, o narrador faz a ressalva salvífica. Diz ser ele mesmo o sábio que escreve estas palavras, por isso conseguiu ainda registrar isso, e o fato de

não existir exceção sem regra lhe confere o poder da escrita. O sábio é, então, o dono da escrita, e o que recusa a escrita é o anti-sábio, o ditador. O poder de mandar apagar se encerra aqui, e o poder de produzir está nas mãos deste sábio-escritor. O real poder está no sábio, que controla a escrita e a palavra, sabendo como mantê-las vivas. Aqui se mantém o jogo de Cortázar com a língua, a brincadeira com a escrita e a valorização de quem escreve. A lógica interna seria que todos os textos estivessem apagados, inclusive o relato em que se registra o desaparecimento das palavras, mas o que está dizendo é que ele é o sábio que mantém vivo o texto, ou seja, o escritor é o mantenedor do conhecimento. Em todo mundo a palavra desaparece pelo comando de um homem, o qual não percebe que o inventor da máquina é o sábio, não ele. O relato é um emblema de persistência e perspicácia, pois o ditador não se dá conta da realidade do sábio como escritor e relator.

A frase *verba volant scripta manent* (palavras voam, mas a escrita permanece) aparece partida ao meio no início do capítulo para indicar que o ditador aceita a primeira parte e rejeita a segunda. Sabendo-se que ao final o narrador e escritor desse capítulo é o sábio, percebe-se que a erudição ao usar palavras em latim vem dele, não do mandachuva. Quando se leva a relação temporal em consideração, com intenção de organizar o texto, nota-se que esse relato foi escrito após o fato da eliminação da escrita. O sábio, em seu escrito posterior, já recuperou nele a expressão latina, a enciclopédia *Espasa*, e o jornal *El País*, demonstrando que não há como deter a escrita e o conhecimento; sempre haverá a exceção da regra.

“Lucas, suas discussões partidárias” (CORTÁZAR, 2014, p. 159) trata da questão do escritor enquanto animal político, como já exposto. Essas discussões estão profundamente conectadas à opinião de Cortázar sobre o tema da escrita. A discussão não aborda a política em si, mas o papel do escritor frente ao mundo e sua produção.

A tematização da política também está presente em “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2010, p. 73) de forma alegórica, para problematizar a alienação e o controle governamental. Talvez seja esse o texto dentro de *Um tal Lucas* que mais seja conhecido como conto avulso, tornando-se um rizoma, independente da obra.

Como esse capítulo pertence à segunda parte, não leva o nome de Lucas no título, o que facilita sua dispersão. Pode ser lido, assim, como um conto de traços fantásticos, independente da obra em que está.

A seu estilo, Cortázar usa elementos fantásticos como recurso para criar um ambiente distópico e criticar a forma de governar baseada no “pão e circo”, prática romana de dar alimento e diversão à população para que ela não se revoltasse, que se repete na história de várias maneiras. Como nos governos populistas, como é o caso do peronismo. Existe uma oposição de visões, uma partindo da população, que gosta e aceita a ideia dos peixinhos que trazem felicidade, e outra por parte da voz do narrador, que faz uma leitura crítica dos fatos apontando toda a problemática do governo. Para a população, ludibriada pela questão dos peixinhos, a situação é bem-vinda, não se dando conta do que realmente isso representa. No relato, a população é feliz por ter em sua corrente sanguínea vários peixinhos dourados, que são implantados aos dezoito anos, idade que coincide com a maioridade penal, ou seja, a partir dessa idade o cidadão pode votar, ser votado e responder legalmente, entrando para a idade adulta. A descrição do narrador rememora a festa de debutante, que celebra a entrada de moças na sociedade – que no Brasil acontece aos 15 anos. Ao que parece, a partir dos dezoito anos, então, o jovem precisa ser alegrado para que não se oponha ao governante Orangu. O nome do país, inclusive, inexistente frente ao fato de ser “o país governado pelo general Orangu” (CORTÁZAR, 2010, p. 73), como se existisse uma perda da identidade da população por causa da força imperativa do ditador, quem, por força de lei, implanta a felicidade. Não há nacionalidade, há apenas o governo do general Orangu.

Nesse capítulo, percebe-se a presença de um momento digressivo dentro da narrativa. O narrador inicia pela anatomia corporal do ser humano e comenta a passagem dos peixinhos pelo corpo, acrescentando ao texto certo ar científico. Ele está fazendo neste parágrafo uma pequena análise do que seriam as pessoas com os peixes implantados, que é introduzida pela expressão “Pensando bem” (CORTÁZAR, 2014 p. 74). Essa digressão, analítica e reflexiva, pontua que há mais imaginação que verdade na alegria doada pelos peixinhos, pelo que imaginam que pode acontecer dentro de seus corpos. O narrador atribui a felicidade maior aos próprios cidadãos, menos aos peixinhos, sem que a população se dê conta disso. As

expressões “ideia”, “imaginam”, “estão convencidos” e “são imediatamente atribuídos” (CORTÁZAR, 2010, p. 74-75), neste parágrafo, endossam a ideia expressa pela voz do narrador no início da digressão de que a visão da população é distorcida. A população, se soubesse disso, não precisaria do governo para obter felicidade. Precebe-se a existência de um diálogo com políticas públicas de doação e convencimento, ludibriando a população com esmolas, sem a necessidade de realmente financiar o que é importante. Outro exemplo da visão distorcida da população aparece quando a voz do narrador comenta a cobrança de vinte dólares para a recolocação dos peixinhos. Ou ainda, o comentário “compreensivo e bondoso” (CORTÁZAR, 2010, p. 76) acompanhando a permissividade do governo frente ao mercado negro de peixinhos.

Esse governo criou um mecanismo autossustentável, no qual implanta os peixinhos de forma gratuita, mas cobra caro para solucionar o problema dos peixes mortos e manter a felicidade. Trata-se de um país pobre, uma vez que vinte dólares representam milhões. A crítica também aqui se volta aos governantes que não se importam com o preço de taxas e impostos que impõem às pessoas, ao fato de cobrar juros altos, e de fazer vista grossa aos que fazem contrabando, privilegiando quem está por detrás desta fachada, os coronéis. É uma grande estratégia política que financia o “pão e circo” e os poderosos através da própria população, cega e alienada.

A crítica também se volta à população uma vez que esta não se dá conta de todo o processo, ou talvez não queira se dar conta, não abrindo os olhos à interpretação que vem de fora. Cortázar (2002, p. 16) comenta esse processo de afastamento em sua vida quando diz que isso aconteceu com ele nas questões políticas da Argentina, quando foi para a França e de lá passou a refletir sobre seu país. A opinião externa passa a ser um termômetro na interpretação da realidade.

O encerramento do capítulo é bastante irônico, com a pergunta retórica “Que importância tem a miséria?” (CORTÁZAR, 2014, p. 76). A política do “pão e circo” passa por cima da pobreza e fornece a alegria momentânea para o cidadão, que se esquece da cruel realidade, demonstrando que o governo consegue perpetuar essa política e fornecer mais alegrias momentâneas e passageiras. Com isso, fica claro que a crítica política cortazariana existe e é contundente, ainda que não panfletária

ou explicitamente partidária. A escrita de Cortázar demonstra seus lados, sem abertura para dúvidas, usando a arte como forma de reflexão.

O político fanfarrão e bonachão está registrado em “Lucas, suas engraxadas 1940” (CORTÁZAR, 2010, p. 151), data apresentada remonta parte do início do período peronista na Argentina, quando Perón abordou o governo de forma extremamente populista, buscando força nas classes populares, com o objetivo de conquistar aliados. Marco Antonio Serafim de Carvalho (2013) faz menção à história do peronismo e a uma interpretação política do conto “Casa Tomada” de Julio Cortázar como representando a dominação peronista na Argentina a partir dos meados de 1940 (CARVALHO, 2013, p. 11).

No relato de *Um tal Lucas*, o político interfere em uma discussão, iniciada por conta de uma provocação feita a Lucas, para apaziguar a situação, seguido por seu assessor adulator. Ali também reproduz o discurso eloquente e rebuscado, cheio de palavras difíceis e incomuns. Usa o já frequente discurso indireto livre para demonstrar a provocação durante a engraxada, a fala de Lucas, do político, do assessor e do engraxate. As vozes vão tomando seu lugar na narrativa no meio das colocações do narrador. Lucas se apresenta bastante irônico ao responder à provocação e manter seu posicionamento de querer engraxar cada sapato com uma cor de graxa, amarelo e preto.

A ideia nostálgica e saudosista aparece em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 19) quando, depois de uma recuperação dos pontos turísticos mais memoráveis da Argentina, o narrador termina dizendo que lá estão sobras e mortos. Toda a feliz lembrança dos lugares passa a ser povoada por pessoas que não estão mais lá, de coisas que não serão expressas em palavras. O clima saudosista positivo se converte em algo entristecido com a última frase: “(...) e também alguns pátios, claro, e sombras que eu calo, e mortos” (CORTÁZAR, 2010, p. 20), fazendo com que a retomada memorável que acaba de ser lida tenha um peso de perda e solidão. A ruptura rememorar a Argentina antes da ditadura, antes do exílio que privou tantas pessoas de viverem na Argentina, em vários casos privadas de viver. Assim como “Brincando, brincando, lá se vão seis” (CORTÁZAR, 2010, p. 115) recupera grandes nomes e termina se tornando um lamento de morte, “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 19) também se converte em uma

recordação ligada à temática da morte. Ambos capítulos possuem o mesmo procedimento narrativo, sem acréscimos de personagens ou comentários extras. Apenas a voz do narrador. Em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 21) é a visão dos exilados que se apresenta, fora de seus países. Há um deslocamento temporal e espacial, não mais uma presença. No caso de Lucas, o narrador relembra sua Argentina, rememorando-a como era quando ele estava por lá.

A Argentina está muito marcada pelo narrador de *Um tal Lucas*. Não apenas no ambiente, mas também na reflexão sobre o argentino, sua forma de se portar, de encarar e de pensar a vida. Existe uma valorização da forma argentina de pensar e viver. O próprio “Lucas, suas aulas de espanhol” (CORTÁZAR, 2010, p. 33) é, entre outras coisas, um jeito de valorizar a forma de falar argentina à medida que se opõe à imposição do ensino do espanhol peninsular. Para o narrador em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 21), acontece de forma um pouco gracejada a valorização das bolsas de crocodilo, dos sapatos de couro de cobra ao mesmo tempo em que a personagem Lucas tenta não exagerar na exaltação à sua argentinidade.

A ideia de patriotismo convencional aparece mais em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 21) do que em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 19). O segundo recupera lugares e coisas próprias da Argentina, mas o primeiro reflete sobre o sentimento e a atitude de ser argentino. O narrador quer expressar ali o quanto Lucas se sente argentino e o quanto seu orgulho nacional é repreensível, ainda que inevitável. Há um jogo de consciência, pois Lucas se coíbe nas discussões com seus amigos latino-americanos de outros países, mas por dentro mantém viva sua argentinidade, demonstrando, mais do que um patriotismo referido à nação, um patriotismo referido aos costumes e à forma de ver o mundo. Por isso o termo “patriotismo” não é suficiente para abarcar o sentimento e o posicionamento. O narrador faz uso da ironia quando diz evitar as discussões, mas deixa claro que o sentimento de superioridade prevalece na mente, ainda que não expresso. Faz bastante eco ao falso discurso nacionalista do período ditatorial, usado como forma de ludibriar os oprimidos disfarçando o discurso de opressão em discurso de identidade nacional.

O pátio é a representação da democracia em “Lucas, seu patriotismo” (CORTÁZAR, 2010, p. 23). Para o narrador, o pátio e a movimentação que ali acontece também são demonstração de argentinidade, espaço esse dentre os frequentadores. Como nos outros dois anteriores – patriotismo e patriotismo –, que remetem à forma de vida argentina, este capítulo faz uma lista de assuntos que são próprios da convivência na Argentina nos pátios, uma espécie de quintal compartilhado entre várias casas, muito comum em bairros de classe média baixa e baixa nos anos 1940. De política a artistas de cinema, tudo cabe na política democrática do pátio, onde todos os assuntos são pertinentes e todos podem abrir discussão. Também este capítulo tem um convite ao saudosismo, à lembrança, como os anteriores. Tudo se apresenta no espelho do tempo, que reflete o passado novamente. A presença do espelho, que também esteve em “Lucas, suas lutas com a hidra” (CORTÁZAR, 2010, p. 11), amarra a personagem ao reflexo do que é. Nesse caso, ao reflexo da lembrança como alguém atado aos costumes argentinos; naquele, como alguém que não pode se desvencilhar de suas muitas facetas, construídas no correr dos anos. Em “O copiloto silencioso” (CORTÁZAR, 2010, p. 59), a Argentina está no ambiente. Mendoza, Córdoba e Buenos Aires, aparecem nas referências aos pilotos e também nas recordações do narrador, que resume dizendo que vê a história com trinta e oito anos de recordações argentinas, o que indica que a leitura que faz da história narrada pelo seu amigo está cheia de argentinismos. Não pretende evitá-los, mas expor que fará a leitura e a interpretação do fato tendo isso em consideração. Tanto é assim que pensa em fatos ocorridos na Argentina, segundo ele, e dá sua interpretação a algo que ouviu lá.

“Lucas, seus pudores” (CORTÁZAR, 2010, p. 137) traz uma discussão do narrador sobre o fato de alguém precisar ir ao banheiro, em especial a personagem Lucas, e temer ser ouvido, enquanto os outros temem ouvir o que passa dentro do banheiro. A crítica política aparece em forma de carnavalização, conceito bakhtiniano que propõe uma leitura a partir das manifestações do carnaval transpostas à literatura (BAKHTIN, 2002, p. 122). Entre as características, Bakhtin aponta a ocorrência de uma inversão, que dá destaque ao baixo corporal e à escatologia. No caso de “Lucas, seus pudores”, a necessidade de ir ao banheiro é colocada no centro da questão e é sobre o ruído que ela pode causar que a

discussão se desenvolve. Também, como aponta Bakhtin, as hierarquias são abolidas, uma vez que essa é uma necessidade vital de todos os seres humanos, de todos os que participam do envolvimento social.

O vocabulário mais grotesco, apontado por Bakhtin como sendo característico da carnavalização, acompanha na voz do narrador de “Lucas, seus pudores” (CORTÁZAR, 2010, p. 137) um vocabulário formal de adjetivações elevadas, que ao lado do tema jocoso soa como irônico. “Funesto reduto”, “inócua a multiplicação de silenciadores”, “halali da ignomínia” e a citação de uma frases de Dante (CORTÁZAR, 2010, p. 137) acompanham toda uma descrição de uma personagem que quer evitar que sua evacuação faça barulho, oposto à simplicidade de uma criança que pede “Mamãe, quero cocô”, ou verso que diz “nem prazer mais delicado/que depois de ter cagado” (CORTÁZAR, 2010, p. 139).

Depois de uma breve reflexão geral, o narrador se concentra em Lucas, como ele e seu intestino se comportam nesse momento. É bastante curioso que Lucas, depois de fazer várias conjecturas sobre os ruídos do processo intestinal, pense em uma remissão cultural, arrependido de tocar em assunto tão menor. Pensar em assuntos intestinais mina seus conhecimentos elevados sobre a arte e sua forma elevada de tratar assuntos. Para elevar-se e redimir-se, pensa em Dante e no verso “*avevan dal cul fato trombata*”, que o eleva por ser uma frase de uma obra famosa da literatura universal, mas mantém o tom jocoso, já que trata do mesmo assunto. A remissão é apenas da consciência, uma vez que o verso vai manter a mente de Lucas no mesmo tema.

O que se apresenta em “Lucas, seus pudores” (CORTÁZAR, 2010, p. 137) é um tema tabu, que todos conhecem e ninguém comenta, como a ditadura na Argentina da época em que o livro foi lançado. As conversas da sala de jantar versam sobre Biafra, região africana que deixou de existir como país, e Michel Foucault, filósofo que dialoga com a questão do poder, evitando falar da ausência de alguém para ir ao banheiro. Esse ruído da evacuação, que constrange a todos, é o ruído que se quer abafar, por trazer constrangimento. A voz do narrador usa de um tom ironizado e brincalhão para expor as fraquezas da ditadura, talvez o início do fim – já que a ditadura na Argentina foi até 1983. O que talvez as pessoas quisessem ouvir fosse essa queda, o anúncio da libertação, a volta à democracia. Mesmo que

haja tensão, há felicidade e riso. Não para Lucas, que se sente tenso com a narrativa, mas para a voz do narrador, que olha de forma satírica para sua personagem. Nesse sentido, a narrativa pode ser profética, revelando o fim do estado de exceção.

“Novidades nos serviços públicos” (CORTÁZAR, 2014, p. 107) é um texto que apresenta uma crítica sociológica ao relatar um comentário sobre um restaurante dentro dos vagões do metrô e como a classe abastada faz para despistar a classe baixa, que é, na verdade, objeto de observação dos clientes. A comida ali é cara, o que seleciona uma clientela de bom poder aquisitivo. O texto foca na forma como os donos do projeto e clientes despistam pessoas de poder aquisitivo menor, ou pessoas que não merecem estar ali – “já que o dinheiro não é a única senha num lugar baseado na decência” (CORTÁZAR, 2014, p. 110). A forma irônica como o narrador expõe a situação dos vagões explicita questões sobre segregação social e a desigualdade. No restaurante, só entram os selecionados.

São poucos os momentos em que *Um tal Lucas* traz claramente os nomes de lados políticos, como socialistas, comunistas e anarquistas, que figuram aqui porque são nomes que não entrarão no vagão. Para isso, um esquema de segurança montado, desde o início, garante a entrada apenas dos convidados. Há uma inversão no tratamento das classes. A voz do narrador parece apoiar tal evento nos vagões, mas esta visão só pode ser interpretada como irônica. O discurso parece pertencer à aristocracia, ao ponto de animalizar as classes trabalhadoras quando são vistas como parte do entretenimento, ao lado do trem e da entrada no metrô. Mais uma vez, a leitura deve passar pela lente do leitor como provocação, não com sentido denotativo. Seu procedimento narrativo é o mesmo que em “Um pequeno paraíso” (CORTÁZAR, 2014, p. 76), em que a voz do narrador é uma, também irônica e afiada frente ao que vê, com perguntas também provocadoras que levam à reflexão sobre o fato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propor uma leitura de uma obra como *Um tal Lucas* não é uma tarefa simples. Em se tratando de um texto com aspectos tão intrigantes, as conexões devem estar formatadas para que haja coerência no desenvolvimento da leitura sem que se sufoque o texto literário. Ainda assim, a empatia toma assento e torna extremamente prazeroso mapear os caminhos que a obra possa ter.

O recorte é sempre necessário. Ainda que cada releitura represente um novo anseio de estudar a obra ressaltando outros aspectos, os limites precisam ser destacados para que o trabalho tenha um fim. O trabalho, sim; a obra, não. A ela estão destinadas outras leituras, outras abordagens, que encontram eco em seus capítulos. Como uma expressão de vanguarda e modernidade – ou pós modernidade –, escrita por um grande autor, *Um tal Lucas* não se esgotará facilmente.

O fato de a crítica não ter abordado a obra de forma satisfatória faz com que a busca por perguntas e análises se torne mais fácil em um aspecto e mais difícil em outro. Mais fácil porque muito do que se pode dizer ainda não foi dito. Mais difícil porque não se sabe se o que aparece no trabalho dialoga com o que grandes nomes da crítica já pensaram ao lê-la, uma vez que não há tantos registros. No caso de Cortázar, inclusive, não há muito de sua opinião como crítico sobre *Um tal Lucas*, como aconteceu com *Rayuela* e *Historias de cronopios y de famas*. Não houve tempo, antes de sua morte, para maturação da crítica.

Um tal Lucas desperta o interesse em vários aspectos. Alguns foram destacados neste trabalho, no intuito mais amplo de dar-lhe um lugar especial na obra completa de Julio Cortázar. O aspecto fragmentário, no qual várias narrativas independentes podem se conectar em uma grande narrativa, permite que seja considerada uma obra desmontável e remontável, de caráter vanguardista, ainda que única, mesmo com a possibilidade de que alguns capítulos se tornem independentes e encontrem outros planos, de forma rizomática; ao mesmo tempo que se separam, se reúnem.

Não há na obra uma marcação cronológica dos acontecimentos, o que possibilita uma leitura fora de ordem, podendo ser iniciada até mesmo pelo final. Há datas, como 1940, ou possibilidades de pensar em uma época específica, comparando com a História, mas até estas delimitações são fluidas, não configurando uma linha temporal ou uma época. Como toda grande obra, *Um tal Lucas* possui um caráter atemporal interna e externamente. É desmontável também no sentido de haver camadas mais além do que pode aparecer na superfície, à medida que algumas linhas tecem sua teia interna de unificação, composta por referências intertextuais, formas de narração e vozes. A digressão colabora para manter o aspecto unificador, uma vez que se torna um recurso frequente em vários capítulos, ao mesmo tempo que deixa que outras informações permeiem o que se narra, ampliando a visão dos que nela confiam como parte importantíssima e insubstituível da obra.

O ambiente também é algo fluido. Os lugares comuns do autor empírico estão presentes – França e Argentina –, mas não há uma preocupação em determiná-los ou descrevê-los. A ação está acima da descrição. A voz está acima da ação. A subjetividade toma seu lugar, tornando o ambiente interno o lugar mais visitado.

Pluralidade e diálogo caminham para que exista, em *Um tal Lucas*, uma obra que abre caminhos para o mundo exterior, a fim de que este se torne instrumento do mundo interior. A cultura forma parte da constituição das narrativas e da formação da personagem, que se constrói através do que se narra sobre ela e do que ela discute. Procura-se, então, encontrar quem é Lucas, e a resposta é a proposição inicial do primeiro capítulo: uma hidra de sete cabeças que pode ser decapitada, mas que insiste em crescer novamente com suas cabeças.

Sendo assim, o papel do leitor toma lugar central, pois ele precisa estar atento às amarras que se apresentam de forma sutil no corpo do texto. O leitor esperado por Cortázar em toda sua narrativa – o leitor ativo – é convidado e instigado a trabalhar em prol de um texto repleto de possibilidades. O autor empírico provoca o leitor ao colocar-se dentro da obra, fazendo com que pareça que quem fala é o autor, ainda que se trate do narrador ou de uma personagem que toma a voz. O jogo com a realidade se estabelece e aproxima a criação literária de seu

autor, uma vez que se nomeia e reverencia à sua própria obra, o que não quer dizer que se deva tomar essa referência como verdade.

Numa época em que se observa a diluição dos sujeitos da narrativa, este trabalho procurou verificar um certo delineamento destes, através da busca de seus procedimentos e de seus pares dentro de *Um tal Lucas*. Pôde-se, nesse sentido, encontrar semelhanças nos relatos, criando uma espécie de cama de gato para a leitura, um roteiro intrincado não obrigatório e livre, que se evidencia ao longo das leituras. Um Lucas chama outro Lucas, uma referência chama outra, uma voz chama Lucas e suas referências.

Vários leitores-modelo podem configurar-se nesta narrativa, ampliando as possibilidades e o prazer frente a esta obra. Tão esquecido, *Um tal Lucas* carece de mais leituras que o tragam à luz e iluminem tanto esta como outras obras de seu autor que ficaram mais à margem. O presente trabalho é uma abertura de caminhos para que exista um novo olhar. O convite é este: que venham novas leituras.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. L. C. V. O. Digressão como estratégia discursiva em textos orais e escritos. In: PRETI (Org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas, 2000. p. 99-128.

_____. Digressão: palavra desviante ou estratégia argumentativa. *Língua e literatura*. n 23. São Paulo: Humanitas, 1997, p.121-149.

ANDRADE, Gênese. Afinidades eletivas. Haroldo de Campos traduz os hispano-americanos. *Caracol I* – Revista do Programa de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. p. 36-63. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57637/60693>>. Acesso em: 12 set. 2018.

AMORÓS, A. Introducción. In: CORTÁZAR, J. *Rayuela*. 31. ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2016.

ARRIGUCCI JR., D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. La digresión paródica en dos modelos narrativos: *Rayuela* y *Ulysses*. GARCIA TORO SANTOS, A. R. TORTOSA, F. G. (Ed.). *IV Encuentro de la Asociación Española James Joyce*. (A Coruña, 1993), Francisco A Coruña: Universidade. Servizo de publicacións, 1994, v. I, p. 93-100. Disponível em: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9294/1/CC_010_1_art_10.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2015.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 6. Trad. J. Guinsburg. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENEDETTI, M. Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices. *Literatura.us*. Montevideo: Arca, 1972. p. 58-76. Disponível em: <<http://www.literatura.us/cortazar/index.html>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

BORGES, J. L. *El acercamiento a Almotásim*. In: _____. *Historia de la eternidad*. Disponível em: <<https://ciudadseva.com/texto/el-acercamiento-a-almotasim/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind (et. al.) Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia grega*. Trad. David Jardim Junior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Disponível em: <<http://filosofianreapucarana.pbworks.com/f/O+LIVRO+DE+OURO+DA+MITOLOGIA.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2018.

CALDERÓN, D. E. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

_____. *Diccionario de términos literarios*. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CANCLINI, N. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In: _____. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006, p. 283-350.

CAMBEIRO, D. Caminhos de eros sob a óptica da cristalização. Uma mirada sobre as figuras literárias de Heloisa, Mariana Alcoforado e Adèle Hugo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 10, 2007, p. 74-94. Disponível em: <<file:///C:/Users/P03S201/Downloads/154-486-1-PB.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2018.

CARVALHO, M. A. S. de. Casa tomada: Julio Cortázar e o Peronismo através de Bestiário, 1951. *Revista Contemporânea- Dossiê História & Literatura*. Ano 3, n. 4, 2013, Rio de Janeiro, v. 2. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/15_Casa_tomada_2.pdf>. Acesso em: 09 out. 2018.

CEIA, C. (Coord.). Sujeito. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, 2000. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 14 set. 2018.

_____. Metaficção. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 20 out. 2018.

CLEMENCIA ARDILLA, J. Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, n. 25. Antioquia: Universidad de Antioquia, 2009, p. 36-59. Disponível em: <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/issue/view/982/showToc>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Obra crítica*. v. 2. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 345-363.

_____. *Aulas de Literatura*. Trad. Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Conversas com Cortázar*. Entrevista dada a Ernesto González Bermejo. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Final do Jogo*. Trad. Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do Livro, 1969.

_____. *Historias de cronopios y de famas*. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

_____. *Julio Cortázar lector*. Entrevista concedida a Sara Castro-Klaren. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980. n. 364/6, p. 11-36. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

_____. *Julio Cortázar: lo fantástico incluye y necesita la realidad*. Entrevista concedida a Osvaldo Soriano e Norberto Colominas, 1979. p. 4-5.

_____. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. 13ª ed. Madrid: Siglo XXI de España, 1976.

_____. *Papéis inesperados*. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Rayuela*. 31. ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2016.

_____. *Um tal Lucas*. Trad. Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2014.

_____. *Un tal Lucas*. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

_____. *Valise de Cronópio*. Trad. José Marcos de Macedo São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms*. Revised edition. London: Penguin Books, 1982.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-étipo*. 2. d. Trad. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIAS, M. H. M.; PITERI, S. H. O. R. (Org.). *A literatura do outro e os outros da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2010. Disponível em: <http://livros.universia.com.br/?dl_name=Livros_Academicos/A_literatura_do_outro_e_os_outros_da_literatura.pdf>. Acesso em: 02 fev.2016.

DIAS, V. C. de A. A texturologia Cortazariana. *Anais do Evento PGLetras/USP 30 anos*. São Paulo, 2006. p. 370-379. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/3.%20Pesq%20em%20andamento%20Literatura/3.12_Valdenide s.pdf>. Acesso em: 30. jan. 2016.

DUARTE, I.M. Discurso indirecto livre. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, 2009. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 30 out. 2018.

DURAND, M. Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas. In: TIRRI, S.; TIRRI, N. (Org.). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Pueyrredón, 1968. p. 31-49.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, G. M. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: 2005. p. 367-392.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

FREUD, S. Sonhos sobre a morte de pessoas queridas. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. VI. 1996. p. 276-297.

_____. Das Unheimliche. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XVIII. 1996. p. 235-269.

_____. A negativa. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XIX. 1996. p. 265-269.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. XX. 1996. p. 91-152.

GALEMBECK, P. de T. Um turno conversacional. In: PRETI, D. (Org.). *Análise de textos orais*. 7. ed. São Paulo: Humanitas, 2010. p. 65-92.

GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Atelier Editorial, 2009.

GIRÓN ALCONCHEL, J. L. La “escritura del habla” y el discurso indirecto libre. In: *Archivo de filología aragonesa*, v. 36-37, 1985, p. 173-204. Disponível em: <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/15/12giron.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2018.

GOLOBOFF, M. *Leer Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2014.

GREGORICH, L. Julio Cortázar y la posibilidad de literatura. In: TIRRI, S. V.; TIRRI, N. (Org.). *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Pueyrredón, 1968. p. 119-131.

HUTCHEON, L. A intertextualidade e os discursos da história. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 163-202.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LEJEUNE, P. La poética de la Autobiografía. In: _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Anna Torrent. Madrid: Megazul-Edimion, 1975. p. 48-87. Disponível em: <<https://archive.org/details/PhilippeLejeune.ElPactoAutobiograficoYOtrosTextos/pag/e/n1>>. Acesso em: 15 out. 2018.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MACHADO, R. P. *Un tal Lucas y Paradiso: entre novela y anti-novela*. *Hispanófila*, v. 152, Chapel Hill, 2008. p. 115-124. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/hispanofila/v152/152.machado.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

MARCHESE, A.; FORRADELLAS, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

MASOLIVER RODENAS, J. A. *Un tal Lucas: al borde del espejo del tiempo*. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980. n. 364/6, p. 541-560. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: 11. out. 2017.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORENO MARTÍNEZ, M. *Diccionario lingüístico-literario*. Madrid: Castalia, 2005.

NAJT, M. Estos Lucas y un tal Cortázar. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980. n. 364/6, p. 561-569. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

OVIEDO, J. M. El Rostro en el espejo: para identificar un tal Lucas. Disponível em: <<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1120&context=inti>>. Acesso em: 07 nov. 2016.

PAULINO, G. (et al). *Intertextualidades: teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2005.

PASSOS, C. R. P. Julio Cortázar e *Das Unheimliche*: duas narrativas de *Final del Juego*. In: *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 61-97.

PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

REYZÁBAL, M. V. *Diccionario de términos literarios*. v. I. Madrid: Acento Editorial, 1998.

RITA, A. Mise en Abyme (ou Mise en Abîme). In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 30 out. 2018.

RUANO, M. Yo podía bailar ese Lucas dijo Cortázar. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980. n. 364/6, p. 242-247. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

RUFFINELLI, J. Cortázar: erotismo y alegría. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1980. n. 364/6, p. 333-341. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-60/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SAINZ DE ROBLES, F. C. *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Tomo I. Madrid: Aguilar S.A. Ediciones, 1949.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, Aderaldo & Rothschild, 2008.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Trad. Cardigo dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

TACCA, O. *As vozes do romance*. 2. ed. Coimbra: 1983.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

YURKIEVICH, S. Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica. *Revista ibero-americana*. v. XLVI. n. 110/111. Madrid: Artes Gráficas Bergal, 1980. p. 153-160.