

A NARRATIVA POR UM FIO: ASPECTOS METAFICCIONAIS NO CONTO *AS BABAS DO DIABO*

Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva'
Doutoranda em Letras (UFPB)
ciceraantonielle@gmail.com

RESUMO

O conto *Las babas del diablo* (*As babas do diabo*), publicado na coletânea *Las armas secretas* (*As armas secretas* - 1959), é a primeira narrativa explicitamente metaficcional de Julio Cortázar e inaugura uma tendência da obra do autor que atinge seu ponto máximo com o romance *Rayuela* (*O jogo da amarelinha* - 1963). Por meio de uma profusão de recursos metaficcionalis, percebem-se, além do profundo envolvimento do texto com a discussão sobre o fazer literário, a incorporação dessa questão na história e na própria estrutura narrativa. O presente trabalho pretende, portanto, analisar a forma pela qual os recursos metaficcionalis se delineiam no conto, buscando compreender de que maneira a narrativa se sustenta em meio a uma construção discursiva que radicaliza convenções do código narrativo e expõe a natureza artificial da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, metaficção, conto, Cortázar.

ABSTRACT

The short-story *Las babas del diablo*, published in the collection *Las armas secretas* (1959), is the first explicitly metafictional narrative of Julio Cortázar and inaugurates a trend in the work of the author which reaches its peak with the novel *Rayuela* (1963). Through a profusion of metafictional devices, one perceives, beyond the deep involvement of the text with the literary creation, the incorporation of the issue in the story and the narrative structure. This study therefore aims to analyze the way in which metafictional devices take form in the short-story, trying to understand how the narrative is sustained in the midst of a discursive construction that radicalizes conventions of the narrative code and exposes the artificial nature of fiction.

KEYWORDS: narrative, metafiction, short-story, Cortázar.

OS ESPELHOS TRINCADOS DA METAFICÇÃO: A NARRATIVA DIANTE DE SI MESMA

No quadro *Las meninas* – de Diego Velázquez (1656) – o espectador pode observar uma cena do cotidiano das cortes, típica das pinturas da época: uma criança cercada de cuidados em um aposento real. No entanto, em meio a essa “normalidade”, percebe-se a figura do pintor realizando seu ofício, o cavalete com suas estruturas voltadas para o observador e um reflexo do que seria o quadro que está sendo pintado por ele em um espelho ao fundo. Esse quadro, realizado ainda no século XVII, diz respeito a um antigo impulso da arte.

De Miguel de Cervantes – que concebeu uma paródia de uma forma literária consagrada como a novela de cavalaria em *Dom Quixote*, contestando a noção tradicional de herói (tão cara ao gênero em questão) ao eleger como protagonista um plebeu com delírios de grandeza, que sempre fracassa em suas batalhas fantasiosas – a John Barth – que convida o leitor a cortar a primeira página da coletânea *Lost in the Funhouse* e tentar ligar as extremidades do papel onde estão escritas as frases “Era uma vez” e “uma história que começou” – o impulso questionador, desmistificador e renovador se faz presente na literatura. No entanto, é a partir dos anos setenta do século XX que foram empreendidos maiores esforços no sentido de definir e compreender o fenômeno da autoconsciência e da autorreferência na ficção literária.

A autorreflexividade não ocorre exclusivamente na literatura. Os inúmeros exemplos de sua presença nos diversos meios de expressão artística – como no desenho (*Drawing Hands* ou *Hand with reflecting sphere*, de Escher), na pintura (*Alegoria da pintura*, de Johannes Vermeer, *Autorretrato diante do cavalete*, de Van Gogh, *A traição das imagens*, de René Magritte), nas *graphic novels* e histórias em quadrinhos (*Building Stories*, de Chris Ware, *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay), no teatro (*Hamlet*, de Shakespeare) ou no cinema (*Crepúsculo dos Deuses*, *Cantando na Chuva*, *Adaptação*, entre tantos outros) – remetem à metalinguagem, um conceito que dá conta da amplitude do fenômeno.

A função metalinguística, definida por Jakobson (1995, p. 127), como a função da linguagem que chama atenção ou veicula informações sobre o código, pode ser percebida nas distintas manifestações artísticas que apresentam modos específicos de fazer referência à arte dentro do próprio objeto artístico. A metalinguagem, dessa forma, se apresenta como um fenômeno ubíquo e cada vez mais observável no contexto cultural contemporâneo, marcado pela autoconsciência, pela autorreflexividade e pela busca incessante por renovação.

A metaficção, considerada por Krause (2010, p. 9) a “irmã mais nova da metalinguagem”, seria a manifestação narrativa da metalinguagem, isto é, quando a ficção expõe os mecanismos de construção narrativa para o público leitor, no sentido de ressaltar o caráter autoconsciente do processo de composição artística e de questionar a noção de realidade que tradicionalmente se constrói na narrativa literária. O texto literário metaficcional, portanto, se mostra como um desafio de leitura não só por efetuar um apagamento da história, mas por delegar responsabilidades diferentes ao leitor, que precisa se envolver completamente com o texto, acionando diversos modos de percepção de significado e assumindo função de coautor.

Embora o fenômeno já se fizesse presente em textos literários como *D. Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes (publicado entre 1605 e 1615), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, de Laurence Sterne (publicado em 1759), *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (publicado em 1857) e tantos outros, o termo metaficção foi usado pela primeira vez por William Gass em *Fiction and the Figures of Life* para designar uma tendência do romance norte-americano do século XX, marcada pela subversão dos elementos narrativos tradicionais e pela autoconsciência ficcional. Ainda nos anos setenta desse século, as primeiras tentativas de definição apontaram para caracteres como “autoconsciência, o autoconhecimento e o distanciamento autoirônico”² (CURRIE, 1995, p. 1).

A definição do termo metaficção encontra sua raiz nos estudos de Jakobson: é a narrativa que de alguma forma faz menção (crítica, analítica, irônica) à sua própria construção, expondo suas estratégias discursivas (chamando atenção para o código),

reconhecendo seu caráter artificial e problematizando as noções de transparência e realismo na literatura; nas palavras de Linda Hutcheon: “ficção sobre ficção; ficção que inclui em seu interior um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (1991, p. 1).

De acordo com Gustavo Bernardo Krause (2010, p. 9), a metaficção seria um “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”, no qual os espelhos da ficção refletem mais do que a realidade tal e qual, explicitam suas formas de composição, levando o leitor para além da ficção, em busca do (re)conhecimento das engrenagens do jogo narrativo e do sentido desse jogo.

Levando em consideração o caráter questionador desse fenômeno, Patricia Waugh defende que a metaficção atua de modo “sistemático e autoconsciente” (1984, p. 2), no sentido de ressaltar sua natureza artificial e de questionar a relação da ficção com a realidade. Isso resultaria, portanto, em uma atitude crítica diante de seus próprios meios de construção que acaba por desnudar o processo de composição narrativa e desmistificar a noção de ilusão ficcional, eleita como convenção para a construção da narrativa literária.

O pensamento de Patricia Waugh (1984, p. 11) examina a natureza desse questionamento, uma vez que a metaficção “se ergue em oposição não ostensivamente contra os fatos objetivos do mundo real, mas contra a linguagem do romance realista que tem sustentado e endossado tal visão da realidade”, isto é, a autoconsciência da ficção literária não se opõe à realidade em si, mas à pretensão da narrativa realista de mimetizá-la e, de certa forma, perpetuar uma concepção unívoca de mundo.

Os procedimentos realistas em literatura atuam de forma a obscurecer os procedimentos narrativos, produzindo a impressão de realidade que oferece certo conforto ao leitor, o qual acredita ter acesso irrestrito à história por meio da onisciência narrativa. O texto metaficcional, em oposição, admite a impossibilidade de reprodução da realidade por meio da arte, representando esse impasse textualmente.

Em geral, o texto metaficcional se apresenta em camadas que podem se confundir (a que discute as implicações do fazer literário e a que, em meio a essa discussão, busca construir uma história que por sua vez se constitui como uma representação do debate autorreferencial), configurando-se, portanto, como história dentro da história ou até mesmo história sobre a história.

Colocando em primeiro plano o seu caráter convencional e conscientizando o leitor disso, a metaficção apresenta uma posição de desmistificação das estratégias narrativas do romance tradicional, que se configuram por meio da onisciência narrativa, que atribui transparência narrativa, facilita a dinâmica da história e conduz à construção da ilusão ficcional. A narrativa metaficcional, no entanto, não desprivilegia completamente as convenções do romance tradicional, ela se baseia em uma oposição fundamental: “a construção de uma ilusão ficcional (como no realismo tradicional) e o desnudamento dessa ilusão” (WAUGH, 1984, p.6). Há, portanto, a sobreposição de criação e crítica e a construção de camadas textuais em que se percebe esse mecanismo.

A inserção (dramatização) dos elementos participantes do processo de escrita e leitura – a saber: narrador e/ou autor, leitor e (por que não) o próprio texto – na história é um recurso comum da metaficção que realiza a problematização dessas noções, constantemente sub-reptícias ao ato de leitura literária. Ainda efetuando uma subversão de valores tradicionais, verifica-se também a instauração de um narrador que se dirige diretamente ao leitor ou interfere na ação narrativa para tratar de questões ligadas à composição literária. Em casos mais extremos, é possível perceber a manipulação de recursos gráficos ou mesmo do suporte físico do texto.

A paródia é o procedimento metaficcional no qual se observa o diálogo com outros textos – geralmente pertencentes a um passado literário mais ou menos remoto ou mesmo de textos não-literários – de forma mais marcante: o texto se aproxima ironicamente de formas conhecidas do leitor, realizando sua desfamiliarização, apontando suas falhas e, por conseguinte, compondo uma crítica dentro da narrativa ficcional. Dessa forma, a própria crítica, o desnudamento do artifício literário, o questionamento de convenções linguísticas e literárias e a diluição

das noções de realismo e realidade adquirem importância tal na metaficção, que podem ser vistos como tema central desses textos.

Essa proposta de renovação narrativa presente no texto metaficcional nem sempre foi vista como uma contribuição à literatura. Muitos críticos enxergaram nessa tendência a “morte do romance”, desconsiderando talvez o caráter ubíquo da autoconsciência na arte da ficção (presente até mesmo em alguns títulos considerados tradicionais). Parte desse argumento se sustenta no fato de que a narrativa metaficcional exige mais esforço do leitor, que não seria mais absorvido pela história – como ocorre no romance tradicional – mas instigado a participar da leitura de forma mais inquiridora. Para Linda Hutcheon, esse seria um dos paradoxos da metaficção, que, mesmo forçando o leitor a reconhecer a natureza artificial do texto e participar ativamente do processo de criação, exige que este produza respostas intelectuais e até mesmo afetivas que são comparáveis às de sua experiência de vida (1991, p. 5). Desse modo, é possível inferir que a metaficção não deixa de envolver o leitor, ela apenas o envolve de outras formas, requisitando uma maneira diferenciada de interagir com o texto literário. A narrativa metaficcional, portanto, subverte a associação do escritor a uma espécie de entidade demiúrgica, desconstruindo a suposta hierarquia autor (detentor do conhecimento) / leitor (submisso ao conhecimento da entidade criadora).

Para Krause (2010, p. 9), o espelho da ficção, em vez de refletir a realidade tal e qual, a inverte ou a manipula, transportando o leitor para além da ficção, para o que existe na camada mais profunda do jogo narrativo. É a narrativa ficcional diante de um espelho trincado, pleno de falhas, que demanda um olhar mais demorado para que se possa enxergar os detalhes do reflexo e maior autonomia para compreendê-lo, apesar da fragmentação.

As tentativas de definição da metaficção transcendem as palavras e evocam imagens que remetem à busca de identidade, à tentativa de renovação, ao (re)encontro consigo mesmo e à morte (autodestruição para reinvenção e liberdade). Significados tão díspares e ao mesmo tempo próximos, que estão sugeridos no texto metaficcional, à espera de um leitor que aceite participar do jogo.

AS BABAS DO DIABO: A NARRATIVA POR UM FIO

Avesa a fórmulas preconcebidas, a produção literária de Julio Cortázar se mantém à margem de classificações convencionais e busca subverter os diversos elementos que constituem a narrativa. De acordo com Mario Vargas Llosa (2013, p. 12), “a liberdade para violentar as normas estabelecidas da escrita e das estruturas narrativas, para substituir a ordem convencional do relato por uma ordem sub-reptícia que tem aspecto de desordem” é uma marca da autoria cortazariana. Essa postura aparentemente desrespeitosa diante do próprio código do qual se utiliza revela na verdade um significativo comprometimento com sua sobrevivência por meio de uma “busca incessante” (ARRIGUCCI, 1995, p. 21), empreendida nos diferentes níveis textuais e que se manifestaria inclusive nas camadas estruturais da obra, como é possível perceber em *O Jogo da Amarelinha*. Cortázar apela para as diversas possibilidades de insubordinação, manipulando “o ponto de vista do narrador, o tempo narrativo, a psicologia das personagens, a organização da história, sua conclusão” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 12), construindo uma estrutura textual lúdica permeada pela autorreflexividade.

Esse esforço, no entanto, não garante a conquista imediata de novos horizontes; pode haver, ao invés, o silêncio ou o impasse, que não implicam em fracasso, mas em uma necessária revolução da forma de enxergar a narrativa que, conseqüentemente, convoca o leitor a se engajar nesse investimento tanto quanto o autor. Um convite ao jogo que pode livrar a literatura do “excesso de convencionalismos e de seriedade” e que tenta “purgá-la de retórica e de lugares comuns, devolver-lhe a novidade, a graça, a insolência, a liberdade” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 14).

O que Cortázar chamou de “passeiozinhos hamletianos dentro da própria estrutura do narrado” (CORTÁZAR, 2006, p. 170) – as incursões questionadoras na estrutura narrativa, a exposição de seus aspectos de construção e de seu caráter artificial – podem gerar um impasse, “ameaçando o fluir da narrativa” (ARRIGUCCI,

1995, p. 22). Entretanto, a feição metaficcional no texto cortazariano transforma esse impasse na própria história, no elemento provocador da busca que permeia sua obra.

Em *As babas do diabo*, Julio Cortázar envolve o leitor em um novo narrativo metaficcional, uma tessitura narrativa problemática, de frágil equilíbrio, mas que não o impede de alçar seus próprios voos no processo de leitura e significação.

O elemento textual que merece destaque no processo de deflagração do aspecto metaficcional no conto é, sem dúvida, o narrador. Primeiramente, pelo fato de ser um narrador implicado, isto é, inserido fisicamente no texto como uma personagem que está em vias de escrever o conto e divide com o leitor as inquietações que esse processo suscita. O protagonista, narrador e/ou autor dramatizado no conto, inicia a história não com a narração em si, mas com dúvidas sobre ela: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada” (CORTÁZAR, 2010, p. 69).

Percebe-se com o início do conto a quebra de expectativas e de convenções, um recurso metaficcional muito comum. O leitor, consciente de que está em contato com o gênero conto, que se define como uma modalidade narrativa em que as digressões e os rodeios não são desejáveis (se não forem significativos), espera que a história tenha início tão logo seja feito o primeiro contato com o texto. A ruptura dessa convenção parece requisitar que ele assuma um posicionamento diferente com relação à narrativa.

Além disso, é possível perceber o tom autoconsciente que se propagará ao longo do texto: o narrador sabe que qualquer solução encontrada para a narração será ilusória e temporária, uma vez que o que ele pretende contar é demasiado complexo e multifacetado. O narrador então se estabelece como autor, personagem e crítico do próprio texto. Segundo Mark Currie (1995, p. 3), no texto metaficcional, os papéis de crítico e autor são frequentemente representados pela mesma pessoa, esse aspecto favorece ainda mais a interação e a associação de discurso literário e discurso crítico, refletindo sobre a relação entre eles.

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo, além de narrador morto, busca uma forma de contar sua história. Esse narrador, perturbado pelas cenas que pretende relatar, insere em meio à construção narrativa, questionamentos sobre as possibilidades da linguagem, traçando paralelos entre o potencial narrativo do texto escrito e da fotografia, representados por meio de metonímia: Remington, a máquina de escrever e Contax, a máquina fotográfica.

É ainda através dos trechos iniciais do conto que o autor suscita o debate acerca da concepção do texto, buscando desafiar a ideia de escrita literária como atividade motivada unicamente pela inspiração: “[...] se eu for embora, essa Remington ficará petrificada sobre a mesa com esse ar de duplamente quietas que as coisas móveis têm quando não se movem. Então tenho que escrever” (CORTÁZAR, 2010, p. 69). Mesmo ciente de que a narrativa não se constrói por si só, necessitando de um mediador, esse narrador tem dificuldades para ordenar os fatos e mesmo para entendê-los. Esse aspecto traz à baila a discussão acerca de uma questão crucial à construção do texto ficcional: a escolha da instância narrativa, a problematização dos potenciais efeitos narrativos de um narrador onisciente e/ou de um narrador em primeira pessoa.

É possível perceber a instauração dessa discussão quando o narrador revela ao leitor que está morto, “menos comprometido do que o resto” (CORTÁZAR, 2010, p. 69), no céu, de onde julga poder pensar, escrever e recordar sem se distrair. Essa confiança questiona o fato de o distanciamento do narrador proporcionar maior conhecimento sobre os fatos; mesmo distanciado no tempo e no espaço dos eventos, o narrador do conto se mostra repleto de dúvidas e imerso em um impasse narrativo que o impede até mesmo de iniciar a história.

A transcorrência de episódios narrativos permanece aparentemente suspensa enquanto o autor/narrador/protagonista tece considerações sobre as formas de construção ficcional e reconhece a fragilidade desses fenômenos. Sugerindo que, apesar de ser o narrador, não conhece claramente o teor dos eventos, ele transfere esse poder (e responsabilidade) ao leitor, declarando que “[...] talvez contar seja uma resposta, pelo menos para alguém que esteja lendo” (CORTÁZAR, 2010, p. 71). Essa afirmação entra em consonância com o aspecto autoconsciente do texto metaficcional

que, dentre outras provocações, exige do leitor papel ativo na leitura e na construção de sentido, desconstruindo a suposta hierarquia autor/narrador/leitor. Tal hierarquia consistiria numa relação de subordinação entre autor, que deteria poder sobre o significado do texto, narrador, que conheceria a história em sua completude, leitor, que se deixaria orientar pelos direcionamentos oferecidos por essas duas instâncias “superiores”. Como é possível perceber através do trecho citado, o narrador não tem respostas, está tão desorientado quanto o leitor e sabe apenas que contar a história é inevitável e necessário, que contar já é uma resposta.

Diante desse conflito que impossibilita a tomada de decisão unívoca, o conto parece se voltar para a história “de fato”; a estratégia metaficcional permanece, dessa vez sob a forma de paródia. O texto apropria-se ironicamente de uma forma literária bastante popular, a narrativa policial, operando uma sutil desconstrução de suas normas ao inserir os comentários do narrador, que está no céu e avista nuvens, e ao oscilar a instância narrativa de terceira para primeira pessoa, rompendo completamente com qualquer impressão reconfortante que esse momento da narrativa pudesse causar ao leitor:

Roberto Michel, franco-chileno, tradutor e fotógrafo amador nas horas vagas saiu do número 11 da rue Monsieur le-Prince no domingo sete de novembro passado (agora passam duas menorzinhas, com as beiradas prateadas). Fazia três semanas que estava trabalhando na versão para o francês do tratado sobre as recusas e recursos de José Roberto Allende, professor da Universidade de Santiago. [...] Mas o sol também estava lá, e por isso nada me impedia de dar uma volta pelos embarcadouros do Sena e tirar umas fotos de Sainte-Chapelle (CORTÁZAR, 2010, p. 71).

Ao parodiar a narrativa policial nesse trecho, o conto obriga o leitor a efetuar o reconhecimento dessa forma e de suas convenções (a preponderância do ponto de vista de um narrador que se mostra conhecedor de todos os detalhes da história – apesar de muitas vezes sonegar e/ou falsear essas informações em nome da manutenção do suspense) ao mesmo tempo em que opera a “desfamiliarização dessas estruturas, montando diversas ‘contra-técnicas’ para minar a autoridade do narrador onisciente, o encerramento do texto e a interpretação definitiva” (WAUGH, 1984, p. 13); o recurso da paródia realizaria, ao mesmo tempo, a manutenção e a renovação da

relação entre forma e conteúdo, acentuando o potencial polissêmico do texto (WAUGH, 1984, p. 68). A partir desse momento, a narração transcorre por meio da oscilação da focalização narrativa, – ou da combinação de testemunho com participação (ARRIGUCCI, 1995, p. 239) – que sugere uma discussão metaficcional sobre a insuficiência de uma instância narrativa única diante das diversas possibilidades narrativas e da natureza enigmática do que pretende contar.

Essa duplicidade de narração expõe a narrativa ao impasse, uma vez que se delinea como uma forte ruptura com uma convenção literária profundamente enraizada, mas compõe uma representação estrutural da natureza dúplice do conto. Não apenas a personagem se apresenta sob o signo da duplicidade (nome composto, dupla nacionalidade, duas atividades), como a própria forma de representar a ficção e suas implicações (por meio do olhar – fotografia – e por meio do texto escrito – o relato que Roberto Michel tenta escrever), aspecto que se comunica com a ambiguidade que surgirá com a manifestação do fantástico na narrativa.

Ao afirmar que a fotografia é uma das melhores formas de se “combater o nada”, o narrador provoca uma analogia entre essa prática e o hábito de contar histórias, que também é associado – inclusive à época da gênese do conto – aos momentos de ociosidade. Diante da cena a ser fotografada, o narrador cumpre a tarefa habitual do voyeur: descreve suas nuances e busca criar uma história (ficção) que a justifique e que a explique. Lançando o olhar que, como qualquer outro, “goteja falsidade” e aceitando essa falsidade na intenção de tornar o olhar possível e com isso “despir as coisas de tanta roupa alheia” (CORTÁZAR, 2010, p. 74), busca entender a imagem por meio da imaginação, como a biografia do rapaz: como ele e a mulher se encontraram, qual seria o teor da relação dos dois, o que teria acontecido antes daquele momento capturado. No entanto, logo uma intervenção, permeada de autoconsciência irônica, acusa: “Michel é culpado de literatura, de fabricações irreais [...]” (2010, p. 78) e a cena observada é finalmente capturada e seus personagens “presos numa pequena imagem química” (2010, p. 79).

A fotografia (aparentemente simples, do encontro entre uma mulher e um rapaz mais jovem, supostamente seu amante) suscita as reflexões do protagonista e se

mostra mais emblemática e plena de aspectos a serem desvendados, indicando também a própria natureza do conto como narrativa dotada de complexidades diversas, lacunas a serem preenchidas. Essa sugestão se relaciona também à questão da representação da realidade, uma vez que nem mesmo uma fotografia, considerada em certos casos como recurso de registro da realidade, cumpre esse papel documental e propõe, ao invés disso, distintas possibilidades de interpretação.

Essa analogia fotografia/conto sugerida em *As babas do diabo* representa ficcionalmente o posicionamento do autor sobre as peculiaridades da narrativa breve, em que compara a fotografia ao conto, uma vez que ambos captam um fragmento de realidade que transcende a si mesmo, suscitando significados que vão muito além do que foi captado pela câmera ou relatado pelo contista. Essa imbricação de narrativa e crítica acusa a metaficcionalidade do conto em questão, pois, segundo Currie, esse seria o “ponto de convergência onde ficção e crítica assimilam as visões um do outro, produzindo uma energia autoconsciente nos dois lados” (1995, p. 2).

A busca pelo sentido da fotografia leva o protagonista a preparar ampliações e, paralelamente à sua atividade de tradutor, contemplá-las de diversos ângulos. No entanto, o melhor ângulo de contemplação é conseguido em um posicionamento bastante sugestivo, com a máquina de escrever entre o espectador e a fotografia:

Da minha cadeira, com a máquina de escrever na frente, olhava a foto a três metros de distância, e então notei que havia me instalado exatamente no ponto de mira da objetiva. Desse jeito, estava muito bom; sem dúvida era a maneira mais perfeita de apreciar uma foto, embora a visão em diagonal pudesse ter seus encantos e até mesmo suas descobertas. (CORTÁZAR, 2010, p. 82)

Essa imagem – reforçada pelo fato de o protagonista alternar as miradas com a tradução de trechos – além de representar de forma interessante a busca de Roberto Michel, pode também ser entendida como uma representação do fazer literário: uma tentativa de tradução (recriação) de uma realidade fugidia e duvidosa. Em meio às sucessivas observações da foto, o protagonista é surpreendido: em uma clara imbricação real/ilusório, arte/vida, a cena ganha vida novamente. O fantástico surge em meio ao cotidiano, uma tendência que se observa na obra cortazariana de uma

forma geral e que, segundo Saul Yurkievich (1994, p. 15), “se apoia na mimesis realista para provocar falhas sutis ou fissuras que deixam entrever o reverso do real razoável”.

A aparição do fantástico não desconcerta apenas o protagonista. O leitor também é atingido pelo insólito e se depara com mais um desafio que adiciona complexidade ao processo de leitura/compreensão do texto. Nesse caso, o fantástico se esboça como um procedimento notadamente metaficcional, através do qual se vê transgredida uma convenção da linguagem fotográfica (a imobilidade das coisas) e reafirmada a incapacidade de captura da realidade pela fotografia (e, por extensão, pela própria literatura ou pelo discurso narrativo).

Da manifestação do fantástico decorre ainda uma importante revelação: o narrador, que está morto, teria sido assassinado logo após a realização da fotografia. A morte do narrador suscita um paradoxo metaficcional: como metáfora, ressalta a incapacidade do narrador em tratar do insondável, ao mesmo tempo em que reconhece sua importância, uma vez que, a partir do momento em que Roberto Michel – atacado pelo homem cujos olhos se assemelhavam a buracos negros – fecha os olhos, o leitor deixa de ter acesso à história. A narrativa sempre esteve à beira do esgotamento total, já que a morte do narrador havia sido anunciada desde o início.

Num jogo de reflexos, o conto coloca seu narrador-personagem e o leitor em identificação. Assim como Roberto Michel busca obsessivamente o sentido da imagem que capturou e constrói conjecturas a respeito dela, o leitor se engaja na busca pelo significado do conto e a narrativa, por extensão, persegue sua própria essência ao ser desnudada diante dos olhos desse leitor.

Em *As babas do diabo* a narrativa está por um fio. No conto, a expressão “fio da Virgem” – que pode ser substituída por “babas do diabo” – diz respeito à forma pela qual o rapazinho que foi fotografado foge “perdendo-se como um fio da Virgem no ar da manhã” (CORTÁZAR, 2010, p. 79). Segundo Arrigucci (1995, p. 249), essa é uma “metáfora popular já lexicalizada: os fios da Virgem pertencem, na realidade, a jovens aranhas, que flanam [...], arriscando-se no voo que é também a dispersão rumo à maturidade”.

A tensão, a instabilidade e o frágil equilíbrio característicos dessa espécie de teia de aranha são extensivos à natureza da narrativa no conto. Todas as hesitações e os questionamentos do narrador, sua busca pelo melhor ângulo de captura da realidade, a tentativa de compreendê-la, a oscilação do foco narrativo, a representação de comentários críticos na história, a manifestação do fantástico e a superposição de histórias – que na verdade são duas formas de representar o mesmo tema – deixam a narrativa à beira do impasse, sustentada apenas por um tênue fio (a ficção dentro da ficção). É dessa arriscada situação, no entanto, que a narrativa parece alcançar voo rumo à renovação e à conquista da maturidade.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *As Armas Secretas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CURRIE, Mark. *Metafiction*. London and New York: Longman, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. “La Trompeta de Deyá”. In: CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos/1*. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2013. p. 7-21.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Minotauro, 1994.

Recebido em 03 de maio de 2015

Aceito em 29 de junho de 2015

Como citar este artigo: SILVA, Cícera Antoniele Cajazeiras da. "A narrativa por um fio: aspectos metaficcionalis no conto *As babas do diabo*". **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p 21-35. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie02.pdf>. Acesso em: *dd. mm. aaaa*. ISSN: 1809-3507.

¹ Trabalho orientado pela Profa. Dra. Genilda Azerêdo.

² As traduções dos textos teóricos em língua estrangeira são de responsabilidade da autora do artigo.