

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

ROSA MARIA SEVERINO

A RUA COMO ESPETÁCULO EM JUAN JOSÉ ARREOLA

BRASÍLIA/DF

2009

ROSA MARIA SEVERINO

A RUA COMO ESPETÁCULO EM JUAN JOSÉ ARREOLA

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Área de Concentração: Literatura e Práticas
Sociais
Orientadora: Professora Doutora Sara Almarza

BRASÍLIA/DF

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília
Número de acervo 976029

Severino, Rosa Maria
A774. A rua como espetáculo em Juan José Arreola / Rosa
Maria Severino. - 2009.
117 f .;30 cm
Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2009

Inclui bibliografia

1. Arreola, Juan José. 2. Conto - Crítica e interpretação.
3. Literatura mexicana. I .Almarza, Sara. II . Título.

CDU 860(72)

ROSA MARIA SEVERINO

A RUA COMO ESPETÁCULO EM JUAN JOSÉ ARREOLA

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Área de Concentração: Literatura e Práticas
Sociais
Orientadora: Professora Doutora Sara Almarza
BRASÍLIA/DF - 2009

Data da aprovação: _____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sara Almarza (orientadora) – Universidade de Brasília - UnB

Prof. Dr. Eduardo José Tollendal (membro) – Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin (membro) – Universidade de Brasília - UnB

Suplente:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior - Universidade de Brasília - UnB

DEDICATÓRIA

Dedico essa pesquisa ao apoio incondicional de todas as pessoas a quem amo e cujo auxílio, em qualquer das etapas do trabalho, foi de fundamental importância para o prosseguimento de meus estudos.

A meus pais por acreditarem que a boa educação e a formação escolar seriam o melhor caminho para a realização pessoal e profissional de seus filhos; e pelo amor irrestrito ao longo de uma trajetória de mais de vinte anos de estudo. Lembro-me com carinho do primeiro par de *congás*, os primeiros lápis e cadernos, material fundamental para percorrer o *Caminho suave* * nos anos setenta.

A Luiz Ueno, pela imensa alegria de tê-lo encontrado em função da literatura e pela possibilidade de compartilharmos dela com frequência.

A Felipe Vázquez pela troca constante de informações e pela amizade altruísta e sincera. Sua colaboração foi essencial para o enriquecimento desta pesquisa.

* Livro didático usado no processo de alfabetização brasileiro na década de setenta.

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, em especial ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e à secretária Dora Duarte pelo profissionalismo e simpatia no trato pessoal.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa concedida.

Ao REUNI - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, pelos investimentos e suporte à pós-graduação junto à UnB.

À minha orientadora, Sara Almarza, pelo acompanhamento constante, pelas leituras acuradas e permanente incentivo durante o período de desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

A partir da segunda metade do século XIX, o vocábulo *conto* começa a designar um gênero de reconhecido prestígio literário. Desde então, alguns escritores lançaram mão de suas reflexões para defender a existência de determinados elementos que seriam comuns ao gênero: técnica, concisão, tensão, intensidade, unidade de efeito, rigor estilístico. Por conseguinte, em suas reflexões teóricas encontramos os primeiros e mais influentes preceitos acerca do processo escritural e da busca de um método para a gênese do conto. Neste trabalho, antes de adentrar ao tema da rua como espetáculo nos contos de Juan José Arreola, optamos por revisar alguns ensaios de pretensões teóricas de destacados contistas dos séculos XIX e XX: Poe, Tchekhov, Quiroga e Cortázar, cujas teorias acerca do gênero tornaram-se relevantes para os estudos sobre o conto. Por sua vez, em *Confabulario*, o contista mexicano Juan José Arreola costuma dar voz a diferentes personagens de rua, como vendedores ambulantes, domadores, saltimbancos, atores, charlatões. Mais do que os temas, que costumam ser poucos e recorrentes, é a perspectiva que chama a atenção para a referida obra. Seus contos apresentam, com frequência, uma anedota trivial que em algum momento rompe a familiaridade da narração, provocando uma inquietude no final do ato de leitura. Não é raro que a brevidade de Arreola se coadune com a prosa poética, a alegoria, a paródia, a ironia e o sarcasmo. Para a realização desta pesquisa foram escolhidos dez contos de *Confabulario*, em que a presença da rua como palco de algum tipo de espetacularização é constante. Nesses relatos, o protagonista é levado a atuar, na maioria das vezes, por uma imposição pessoal, como ator de um processo do qual ele não sai incólume. As análises interpretativas dos contos escolhidos foram organizadas em três eixos: i) o palco dos brutos, que apresenta personagens animalizados ou embrutecidos pela violência, os quais exibem uma fatalidade cotidiana imposta pelas relações de dominação a que estão sujeitos; ii) o palco do sonhado, em que são focalizados os protagonistas que se deixam seduzir pelo desejo de entrega a um novo destino; iii) o palco das quimeras, em cujos contos a representação teatral se torna mais evidente e direta, assim como o tema da mercadoria e das relações de troca.

PALAVRAS-CHAVE: conto, conto breve, Juan José Arreola, rua, espetáculo.

ABSTRACT

As of the second half of the 19th century, the word *tale* began signifying a genre of renowned literary prestige. Since then, certain writers have reflected and defended the existence of certain elements which would be common to the genre: technique, concision, tension, intensity, unity of effect, stylistic rigor. As a result, in theoretical reflections, one can find the first and most influential precepts about the writing process and the search for a method to bring about the genesis of the tale. In this work, before we go into the topic of the streets as a spectacle in Juan José Arreola's stories, we have chosen to revisit certain theoretical contributions from renowned storytellers from the 19th and 20th century: Poe, Tchekhov, Quiroga and Cortázar, whose theories on genre have become relevant to the study of stories. In *Confabulario*, Mexican storyteller Juan José Arreola usually gives voice to different street characters, such as street vendors, tamers, street performers, actors, charlatans. Much more than the actual themes, which are usually few and recurring, it is the perspective that focuses one's attention on the aforementioned work. His tales frequently boast trivial anecdotes which, at some point, do away with the familiar nature of narration, thus leading to unrest at the end of the read. We often see Arreola's brevity coupled with poetic prose, allegories, parody, irony, and sarcasm. For this study, ten stories from *Confabulario* were chosen, in which the streets are constantly showcased as the stage for some sort of spectacle. In these reports, most of the time the protagonist is made to act due to personal imposition, as a player in a process from which he does not escape unscathed. Interpretive analyses of the stories chosen were organized into three categories: i) the stage of the brute, featuring animal-like characters, or characters hardened by violence, which then boast an everyday fatality imposed by the domineering relationships to which they are subject; ii) the dreamed-of stage, which focuses on protagonists that allow themselves to be seduced by the desire to follow a new destiny; iii) the stage of the chimera, where the theatrical representation becomes more evident and direct, much like the topic of merchandise and trade relations.

KEYWORDS: tale, short stories, Juan José Arreola, streets, spectacle.

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação	10
1.2 Arreola por si mesmo	11
1.3 Arreola, maestro editor	12
1.4 O mundo confabulado de Arreola	14

II - APROXIMAÇÃO À TEORIA DO CONTO

2.1 Das origens e dificuldades de conceituação do gênero	18
2.2 Poe, Tchekhov e Quiroga: rigor estilístico como desiderato	20
2.3 As imagens-metáforas de Julio Cortázar	28
2.4 O conto breve no contexto literário mexicano	31
2.5 Arreola e o conto breve	33

III - JUAN JOSÉ ARREOLA: PRESTIGITADOR VERBAL

3.1 As armadilhas da confabulação literária	37
3.2 Juan José Arreola: o menestrel mexicano do século XX	40
3.3 A rua, o cotidiano e o comércio em <i>Confabulario</i>	47

IV - A RUA COMO ESPETÁCULO EM JUAN JOSÉ ARREOLA

4.1 O palco dos brutos: violência e transcendência	50
4.1.1 <i>Pueblerina</i> : do cornudo ao Minotauro	50
4.1.2 <i>Corrido</i> : o vértice da ruína	57

4.1.3 <i>O rinoceronte</i> : um espetáculo privado	60
4.2 O palco do sonhado: horror, fantasia e alienação	66
4.2.1 As vias do absurdo em <i>El guardagujas</i>	66
4.2.2 <i>La migala</i> : uma companheira invisível	73
4.2.3 O jogo de cenas em <i>Un pacto con el diablo</i>	76
4.3 O palco das quimeras: trocas e truques	81
4.3.1 Dominação e submissão em <i>Una mujer amaestrada</i>	81
4.3.2 <i>Parábola del trueque</i> : nem tudo que reluz é ouro	88
4.3.3 <i>Una reputación</i> : metamorfose transitória	94
4.3.4 <i>Parturient montes</i>	99
V - CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
BIBLIOGRAFIA	116

*Toda literatura es baldía como la tierra gastada,
pero podemos recuperar algunas porciones si
las habitamos realmente con el espíritu, a pesar
de la erosión permanente del lenguaje.*

Juan José Arreola

I - INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

O primeiro livro de contos de Juan José Arreola – *Varia invención* – foi publicado em 1949, mas é em torno do *Confabulario* – 1952 – que o autor mexicano alcançará relevância suficiente para fazer dele um dos continuadores de um legado literário que vinha desde Sor Juana Inés de la Cruz até seu contemporâneo e benfeitor Alfonso Reyes.

Nas publicações subsequentes, o *Confabulario* de Arreola foi sofrendo ajustes que consistiram em mínimas correções quanto ao conteúdo dos relatos e considerável movimentação quanto ao conjunto dos contos que comporiam a obra definitiva. Ao longo de mais de três décadas¹ o livro foi ganhando reedições que apresentaram flutuações de textos que entravam ou saíam da obra, até que, em 1986, Arreola publica aquele que seria o seu *Confabulario Definitivo*, constituído de vinte e oito contos, brevíssimos em sua maioria.

O corpus escolhido para a realização de nossa pesquisa se constitui de dez contos do *Confabulario* arreoliano. Nossa escolha baseou-se na observação de que há, sobretudo nesses relatos, a presença constante da rua como palco de algum tipo de espetacularização, em que o protagonista é levado a atuar, na maioria das vezes, por uma imposição pessoal, como ator de um processo do qual ele não sai ileso.

Optamos por organizar nossas análises interpretativas em três núcleos: o palco dos brutos, o palco do sonhado e o palco das quimeras. No primeiro deles agrupamos os contos que apresentam personagens animalizados ou embrutecidos pela violência, os quais exibem uma fatalidade cotidiana imposta pelas relações de dominação a que estão sujeitos. No segundo, localizamos os protagonistas que se deixam seduzir pelo desejo de entrega a um novo destino, ainda que este não seja garantia de paz, amor ou felicidade. No terceiro e último núcleo, o palco das quimeras, selecionamos os contos que trazem a representação teatral de forma mais direta, assim como a mercadoria e as relações de troca, sejam elas materiais ou simbólicas.

Posto que *Confabulario* é uma obra extremamente aberta e que cada conto permite interpretações dos mais variados ângulos, não negamos que a inserção dos relatos nesse ou naquele núcleo é deveras arbitrária e nos serve apenas como ponto de partida para estabelecer

¹ Nesse interstício, em 1962, surge a publicação de uma versão muito acurada que se denominou *Confabulario total [1941-1961]*, e um novo *Confabulario* em 1966, o qual compreendia também uma nova seção intitulada *Cantos de mal dolor*. Em 1971 vem a público a edição de *Obras de Juan José Arreola*, de Joaquín Mortiz, que incluía novamente o livro *Confabulario*. Já em 1973 aparece uma nova antologia de contos chamada *Confabulario antológico*.

relações de proximidade entre os contos. Além disso, boa parte deles apresenta mais de um ponto de interseção com os demais eixos temáticos, como o tema da mulher ou das metamorfoses dos personagens, por exemplo.

Entretanto, a fim de compreender as motivações estéticas e a essência criativa de Arreola, antes de adentrar em sua contística, nos ateremos brevemente em sua personalidade enquanto escritor e em alguns aspectos do conto breve.

1.2 Arreola por si mesmo

¿Vale la pena escribir algo que no supere a lo ya hecho y sólo agregue cantidad? Sostengo que una obra no crece por cantidad; hay escritores que se sepultan a sí mismos bajo una montaña de libros. La obra no crece por los títulos, va creciendo sola. [...] Lo que importa es escribir de manera excepcional.

Arreola en voz alta.

Além de produzir pouco e deixar de publicar no auge do sucesso literário, o escritor mexicano Juan José Arreola (1918-2001) entrou para o rol dos *escritores do silencio*² por ter trabalhado a linguagem em favor da economia verbal, com máxima exploração dos sentidos, dentro de uma poética que prefere comunicar por meio da sugestão, a partir de uma estética moderna e aglutinadora. Seu espírito inventivo, o humor e o uso peculiar da linguagem conferem alta qualidade à sua obra, colocando-o, inclusive, entre os principais renovadores da literatura mexicana.

As palavras de Arreola vêm a ser a melhor forma de descrever sua origem, personalidade e estilo literário, e resultam numa síntese do que tentamos fazer nessa primeira parte de nosso trabalho, destinada a definir a complexidade e a beleza poética de um autor que dedicou sua vida à literatura e trabalhou a palavra precisa, como uma pedra preciosa, lapidada diariamente por seu engenho:

Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande. [...] Procedo en línea recta de dos antiquísimos linajes: soy herrero por parte de madre y carpintero a título paterno. De allí mi pasión artesanal por el lenguaje.
Nací en el año de 1918 [...] entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos. Di los primeros pasos seguido precisamente por un borrego negro que se salió del corral. Tal es el antecedente de la angustia duradera que da color a mi vida, que concreta en mí el aura

² Epíteto dado pela crítica também a outros escritores como José Gorostiza e Juan Rulfo.

neurótica que envuelve a toda la familia [...]. Todavía este mal borrego negro me persigue y siento que mis pasos tiemblan como los del troglodita perseguido por una bestia mitológica³.

Como autodidata Arreola teve acesso às obras de Baudelaire e Walt Whitman muito precocemente, aos doze anos, além das leituras daqueles que, em suas palavras, seriam os principais fundadores de seu estilo, Papini e Marcel Schwob, lidos também na adolescência. Esta ansiedade, tão característica de Arreola, revela sua admiração pelas obras canônicas da literatura européia, das quais ele jamais se afasta:

Una última confesión melancólica. No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor. Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente⁴.

Não obstante a proteção das “sombras benévolas” da literatura clássica, o autor de *Confabulario* soube manipular com destreza essas sombras a fim de combiná-las na criação de uma estética genuína e inovadora. Entretanto, a citação acima evidencia que Arreola foi suficientemente humilde ao dizer que não foi capaz de criar a nova literatura mexicana, deixando-a a cargo de seus jovens discípulos.

1.3 Arreola, *maestro editor*

Embora Arreola tenha feito parte do cenário televisivo como entrevistador, comentarista e crítico em programas culturais, folclóricos e desportistas, chegando a comentar jogos de futebol, olimpíadas, touradas, ciclismo e xadrez, fato que lhe concedeu certa notoriedade negativa no meio intelectual, uma vez que este tipo de protagonismo raramente tem a aprovação da crítica, seu verdadeiro êxito decorre da qualidade de seus escritos e de seu amor pela literatura, quer como escritor, quer como mestre de jovens autores.

No tocante a este último aspecto, a vocação de mestre e o entusiasmo pelas letras levam Arreola a fundar e colaborar em diversas oficinas literárias, revistas e editoras. Na

³ ARREOLA, Juan José. De memoria y olvido. In: _____. *Obras. Juan José*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México – DF: Fondo de Cultura Económica, 2002b, p. 47-48.

⁴ *Ibidem*, p. 49.

primeira metade da década de quarenta, como editor, publica as revistas *Eos* e *Pan*⁵. De 1946 a 1948, trabalha no *Fondo de Cultura Económica*. De 1950 a 1957, Arreola funda e dirige a coleção *Los presentes*, que tinha por objetivo difundir a obra de jovens escritores. Desse trabalho, cujos recursos provinham de suas economias, além da contribuição escassa de alguns autores, resultou a publicação de mais de setenta títulos, entre poesia, ensaio, teatro, romance e conto. Foi durante esse período que chegaram às mãos de Arreola textos inéditos de Julio Cortázar (*Final de juego*), Carlos Pellicer, Augusto Monterroso e Carlos Fuentes, bem como a primeira cópia manuscrita de *Pedro Páramo*, para a qual Rulfo lhe pedia uma opinião.

No mesmo período, já na segunda série de *Los presentes*, além de editar uma obra sua, *La hora de todos*, Arreola publica textos de autores que vieram a alcançar especial destaque na literatura hispano-americana⁶. Da mesma forma, em 1958 monta uma nova editora, *Cuadernos del unicórnio (1958-1963)*, que novamente dá voz a um interessante elenco de autores que se destacariam no contexto literário mexicano das próximas décadas⁷. Seguindo sua vocação de mestre-editor, Arreola funda a revista/editora *Mester* (1964-1967), juntamente com uma oficina de produção literária de mesmo nome. Por meio da *Mester* dá continuidade a seu abnegado trabalho de orientar, revisar e publicar vários de seus congêneres.

Assim, apesar de ser considerado como um dos expoentes da poética do silêncio, e da marginalidade deliberada quanto à própria obra, Arreola demonstrou grande generosidade e dedicação em diversos projetos editoriais e oficinas de criação literária, sendo considerado o mestre de toda uma geração de escritores hispano-americanos da segunda metade do século XX.

Se, por um lado, Arreola dava voz a novos autores, com uma participação editorial digna do respeito de grandes editoras espanholas e hispano-americanas, de outro, é à grande mídia – rádio e televisão – que o mexicano empresta seu verbo após a publicação de seu

⁵ “Eos. Revista Jalisciense de Cultura, *publicación de corta vida, fundada en 1943 [...] cuya intención era otorgar una plataforma a los autores jaliscienses. Una publicación de esta naturaleza habla de la falta de espacios para escritores de provincias [...]. Hacia 1945, Arreola y Antonio Alatorre fundan la revista Pan, de vocación afrancesada, que, pese a su corta vida, fue en su momento una alternativa a la cultura del centro [de la capital]. En cierto sentido, podría decirse que Eos y Pan significan [...] espacios efímeros de confluencia de un conjunto de escritores e intelectuales jóvenes que permitían la articulación al campo literario de propuestas que carecían de plataforma institucional o de capital cultural preciso.*” Cf.: SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. 2006. Tese. University of Pittsburgh, p. 242.

⁶ Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Leopoldo Zea, Alfonso Reyes, Emanuel Carballo, José de la Colina, Mercedes Durand, José Revueltas, José Luis Martínez; alguns destes estreavam seu primeiro livro na coleção *Los presentes*.

⁷ Beatriz Espejo, Eduardo Lizalde, Sergio Pitó (Prêmio Cervantes 2005), José Emilio Pacheco, Manuel Durán, Ramón Xirau, Mauricio de la Selva, Fernando del Paso.

último livro, *Palindroma*, em 1971. No entanto, sua participação nessas mídias se pautava na divulgação da literatura como um bem cultural acima de sua figura, além de dar voz a uma personalidade falante, irrequieta e histriônica, que encontrava na crítica esportiva uma maneira de expressar seu amor pelo movimento, seu assombro diante do embate, sua admiração pela beleza do esporte enquanto forma artística, além do fascínio que a estratégia de certos jogos exercia sobre si.

[Arreola] fue un hombre que cambió la palabra escrita por la palabra oral. Volvió a ser el juglar, el narrador épico que traía las noticias en las épocas en que no había medios de comunicación. No le bastó con las letras, necesitó la palabra bien dicha y mejor pronunciada, como un actor/literato que más que sujetar el término en el papel, dejaba voladoras las palabras. Nadie en México ha llegado a hacer del hablar mayor literatura, lo prueban sus exitosos programas de televisión, su jocosa intervención como comentarista en el mundial de fútbol⁸.

Apesar de seu protagonismo nos meios de comunicação, Arreola não buscou o sucesso por meio de sua produção literária, isto é, ele não fez uso de sua literatura para manter-se no centro da vida intelectual mexicana. Abominava a literatura industrializada, produzida por encomenda; tanto é assim que, por ocasião de sua morte, em 2001, encontrava-se há 30 anos sem publicar nada de sua autoria, apesar da insistência de amigos e editores. Para Arreola o *boom* da literatura hispano-americana era uma questão de relações públicas à qual ele não se submetia. Octavio Paz e Julio Cortázar quiseram que ele se incluísse no *boom*, mas Arreola jamais quis fazer parte de qualquer ordem ou movimento literário.

Detesto a los autores prolíficos que tanto abundan en nuestros días y que hacen una literatura industrial, que produce en serie para satisfacer la demanda de un público cada vez más apto para comprar un libro, pero cada vez menos capaz de poder leerlo y asimilarlo⁹.

1.4 O mundo confabulado de Arreola

Em *Confabulario* (1952), Arreola exhibe sua maestria na arte da condensação narrativa. Apesar da brevidade, ou talvez por ela, seus contos, além da prosa poética, costumam fazer

⁸ SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. *Juan José Arreola: un ulises en búsqueda del unicornio*. Universidad de Guadalajara, México: Sincronía – Invierno 2002. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/invierno02.htm>. Acesso em: 27 ago. 2008.

⁹ ARREOLA, Juan José. *Breviario alfabético: fragmentos*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 2002a.

uso da alegoria e do símbolo¹⁰, dando margem a paradoxos e a múltiplas interpretações, conforme comprovaremos no decorrer deste trabalho.

Em seus relatos há também uma fusão entre a imaginação e o elemento lúdico. Em *Confabulario*, o fantástico, o alegórico e o absurdo se amalgamam numa narrativa cheia de ironia e significação. Convém assinalar que em Arreola a ironia não é apenas um mero recurso para se dizer uma coisa visando dar a entender o seu contrário. Além de usada como princípio de economia, sua ironia propõe dizer algo de forma a ativar não uma, mas uma série de significações e interpretações subversivas e subterrâneas. Algumas vezes sua ironia se encontra a serviço da disparidade entre grande expectativa e anticlímax, como acontece em *Parturient montes*, outras, pretende promover a ambigüidade e o duplo sentido do texto.

Ainda que o propósito primeiro de Arreola tenha sido narrar sua terra, ele se viu dominado pelas artes do sarcástico e do irônico, a ponto de transformar os personagens de *Confabulario* em marionetes e espantalhos, envolvidos numa dança entre macabra e grotesca¹¹. Mais do que os temas, que costumam ser poucos e recorrentes, o que chama a atenção no *Confabulario* é a perspectiva a partir da qual esses temas são narrados. Os contos apresentam, com frequência, uma anedota convencional que, no entanto, rompe continuamente com o automatismo da leitura¹². Em lugar da familiaridade do esperado, os contos de Arreola arrastam o leitor para além do costume, deixando um incômodo no final do ato de leitura. Suas confabulações literárias provocam um *estranhamento* que revela sua maneira peculiar de ver o mundo, sendo esta “o segredo último de sua escritura”¹³. Em sua antologia *Poesía en movimiento*, Octavio Paz refere-se a Arreola com as seguintes palavras:

Pensamos que ha escrito verdaderos poemas em prosa. Fantasía, humor y el elemento poético por excelência. El elemento explosivo: lo inesperado. Tensos y violentos [...] La corriente que transmite esas transparentes paradojas es de alto voltaje¹⁴.

Não é difícil perceber que a obra de Arreola se aproxima daquela produzida por Kafka enquanto relato capaz de transcender a ordem natural das coisas e instalar personagens

¹⁰ Aqui usamos o termo *símbolo* dentro da concepção junguiana da palavra, ou seja, a expressão de um fato ou processo desconhecido, ou relativamente conhecido, cujo teor é mais pressentido que consciente e, portanto, impossível de ser descrito com clareza e objetividade. Cf.: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

¹¹ Cf.: CARBALLO, Emmanuel. Juan José Arreola [1918]. In: _____. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965, p. 405.

¹² Cf.: MORA, Carmen de. Introducción. In: ARREOLA, Juan José. *Confabulario definitivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1986, passim.

¹³ MORA, 1986, p. 46.

¹⁴ PAZ, Octavio. *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI Editores, 1966, p. 23.

comuns e situações cotidianas num *mundo pelo avesso*. No entanto, o mundo imaginado por Arreola é certamente mais festivo e lúdico que aquele sonhado pelo autor tcheco. “A grande sombra de Kafka se projeta sobre o mais famoso de seus relatos, *El guardagujas*, mas em Arreola subsiste algo infantil e festivo alheio a seu mestre, que às vezes é um pouco mecânico”¹⁵.

Na prosa arreoliana, além da fábula, do apólogo, da carta, do anúncio publicitário, encontramos relatos habitados por diferentes personagens de rua, como vendedores ambulantes, domadores, saltimbancos, atores, charlatões. Contudo, apesar da diversidade de papéis ali representados, existe um elemento que parece unificar a obra como um todo, uma vez que os temas, via de regra, “refletem a preocupação existencial que se deixa sentir em todos os âmbitos da vida contemporânea”¹⁶. Não obstante, a originalidade de Arreola vai além da preocupação existencial, tema comum a vários autores do século XX. Sua singularidade radica na mistura de estilos, na herança clássica, no antropocentrismo fantástico, na tradição de contemporâneos e no “descobrimento linguístico e sociológico da província mexicana. A esta conjunção há que se acrescentar a busca de uma estranheza agressiva que instaura no feio e no grotesco, no caricaturesco e cômico a definição de uma nova beleza”¹⁷.

Assim, a elaboração da linguagem, a presença do elemento festivo, a ironia que transita entre o sublime e o grotesco, as relações de troca e comércio, a descoberta do *eu* diante do *outro* se tornam dignos de uma análise que tenha por base as manifestações de rua e o espetáculo¹⁸, e esta é justamente a proposta que desenvolveremos nos capítulos a seguir. Quando nos referimos ao termo espetáculo, o consideramos, primeiramente, a partir de sua raiz etimológica: *spec-* que significa *ver*. Assim, todas as acepções primárias do vocábulo podem ser consideradas no âmbito de nossa pesquisa quanto aos contos de Juan José Arreola: i) atuação ou função que se realiza para o divertimento do público, ii) toda e qualquer ação capaz de atrair a atenção ou impressionar, iii) ação ou situação que provoca escândalo ou estranheza.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. Edición Especial – Tezontle. México-DF: Fondo de Cultura Económica, 1985. A fim de evitar o bilinguismo no corpo do texto, todas as citações de obras estrangeiras em espanhol, de até três linhas, foram traduzidas para o português pela autora, sendo assim omitida a expressão “tradução nossa”.

¹⁶ MORA, 1986, p. 56.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Ainda que este seja o primeiro trabalho a tratar diretamente do espetáculo em *Confabulario*, em 1992 Sara Poot Herrera já sinalizava para esse tópico na obra de Arreola. Cf.: *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992.

Contudo, considerando que o espetáculo exige a participação, direta ou indireta, de um ou mais sujeitos que lhe dão existência, surge um segundo termo que igualmente merece nossa atenção, o *espectador*. Este último, antes visto como um ser passivo no âmbito das artes visuais, teve seu status modificado com o início das vanguardas do século XX, doravante denominado também como “receptor”. A partir de então, ele terá um papel importante na constituição da obra de arte moderna, posto que a compreensão intelectual desta lhe exigirá uma atitude mais ativa e reflexiva que em épocas anteriores. Por conseguinte, em Arreola veremos que o espetáculo se exhibe pela voz de um narrador que ocupa esse papel crucial de espectador ativo, normalmente marcado pelo uso da primeira pessoa. Esse narrador costuma ser espectador ou ator de algum episódio singular, que tem por base evidenciar o desajuste entre o homem e o mundo que o envolve. Neste sentido, cabe ainda considerar o termo espetáculo quanto a seu caráter de representação da realidade e de substituição da mesma.

Por conseguinte, ampliando o nosso conceito de espetáculo em Juan José Arreola, nos encontramos com as reflexões de Guy Debord¹⁹ acerca desse fenômeno no que concerne à contemplação da imagem, aos meios de produção, representação e consumo da mercadoria-fetichismo. Neste sentido, os contos que tocam a questão da reificação da mulher – *Una mujer amaestrada*, *Parábola del trueque* – e da obra de arte – *Parturient montes*; o fetichismo da mercadoria e a alienação – *Un pacto con el diablo* e *El guardaguas*, contribuem para a elucidação de nossa tese de que o espetáculo, nas suas mais diversas formas, se faz notadamente presente nos contos selecionados para este estudo.

Por fim, vale mencionar, ainda, a escassez de pesquisas acadêmicas em torno da produção literária de Juan José Arreola, que já conta com mais meio século de existência. Lamentavelmente, muitos dos escritos acerca do autor de *Confabulario* versam sobre a amizade e as experiências pessoais resultantes da convivência mestre-discípulo²⁰. Apesar da importância das últimas publicações de, ou sobre Arreola – muitas delas em tom de resgate, com transcrições de conversas e entrevistas de alto teor literário, além da biografia publicada por seu filho, Orso Arreola –, notamos que existe ainda um espaço considerável a ser preenchido pela crítica, especialmente pela crítica acadêmica, capaz de produzir um trabalho de maior fôlego ou envergadura.

¹⁹ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción del francés por Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. 132 p.

²⁰ VÁZQUEZ, Felipe. *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*. México-DF: Conaculta-Verdehalago, 2003, p. 163.

II - APROXIMAÇÃO À TEORIA DO CONTO

2.1 Das origens e dificuldades de conceituação do gênero

Sabemos que o conto remonta à tradição oral e que, antes mesmo do processo da escrita ou da urbanização, já ocupava um lugar privilegiado nas culturas primitivas, servindo muitas vezes como recurso didático e/ou religioso capaz de explicar as origens, o destino e o conjunto de crenças de um povo, bem como os fenômenos naturais e sociais de determinada cultura. Contudo, é notadamente da sua qualidade de entretenimento que esse modo discursivo adquire especial prestígio, uma vez que o contato do homem com a narrativa – seja ela oral ou escrita – vem a ser um recurso que permite uma *abertura* no imaginário de cada indivíduo, um espaço através do qual lhe é permitido refletir, compreender, sonhar, duvidar, experimentar novas realidades.

A leitura de diversos textos teóricos a respeito do conto nos fez notar que, tanto para os contistas como para a crítica, o início e o final do relato são de fundamental importância para o gênero. Digressões e ambientações desnecessárias devem ser eliminadas na composição de um bom relato. Tanto é assim que, na tradição oral, o uso da expressão “era uma vez”, no início da narração, elimina qualquer descrição prévia de ambiente, indo diretamente à ação, seja ela física ou psicológica. Para o contista dominicano Juan Bosch, dita expressão funcionou sempre como uma conjuração, algo capaz de instalar o ouvinte no meio da trama; trata-se de um principiar que já se encontra muito próximo do cerne do relato. Ele acredita que esta técnica ainda é viável para se começar um conto, cujo “princípio não se deve encontrar a muita distancia do próprio núcleo do conto, a fim de evitar que o leitor se canse”²¹.

Por conseguinte, nesse trabalho interessa-nos especialmente discorrer sobre o conto enquanto narrativa escrita ou, ainda, como gênero literário autônomo, independente do romance, que costuma ser o ponto de partida e de contraste da maioria dos escritores e críticos quando enveredam na difícil tarefa de explicar a conformação do conto. Nesse sentido, cabem as reflexões de Luis Barrera Linares, que considera o conto “uma categoria textual das mais difíceis de se apreender”²². Estamos plenamente de acordo com esse pensamento, uma vez que boa parte da crítica precisou apelar para metáforas e comparações no intuito de traçar um

²¹ BOSCH, Juan. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, p. 368.

²² BARRERA LINARES, Luis. *Apuntes para una teoría del cuento*. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 32.

conceito para aquilo que Cortázar denominou de “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia”²³.

Não deixa de ser interessante recuar no tempo e lembrar que o termo *conto* deriva do verbo contar, do latim *computare*. Entretanto, narrativas medievais no estilo do que hoje denominamos *conto* recebiam nomes como fábulas, apólogos, exemplos, provérbios, façanhas, novela. Os renascentistas costumavam usar o termo *conto* para se referirem a histórias simples, como o chiste, a anedota, os casos curiosos, frequentemente de origem oral, popular ou fantasiosa. No século XVIII, o termo foi resgatado pelos românticos para distinguir narrações de viés fantástico, dado o seu caráter *fantasioso*. Finalmente, a partir da segunda metade do século XIX, o vocábulo *conto* começa a designar um gênero de reconhecido prestígio literário²⁴, tal como o conhecemos atualmente.

Ao renunciar a função doutrinal, o conto deixa de ser um produto da cultura popular para ser uma manifestação literária. Esta liberdade estética talvez o tenha aproximado do romance a ponto de ser confundido com um subgênero deste, mas, não obstante, o conto continua “governado por um princípio estético estável, que provém de seu antecedente oral e que lhe permite jogar criativamente dentro de um padrão estético limitado”²⁵.

Entretanto, em que consiste um *conto*? Que elementos o diferenciam do romance, uma vez que ambos pertencem ao gênero narrativo? A busca de uma resposta para estas perguntas nos levou a advertir que a questão da extensão é certamente o eixo central sobre o qual convergem as reflexões daqueles que teorizaram sobre o gênero. Sabemos, porém, que a brevidade, por si só, não deve ser considerada como fator exclusivo, capaz de determinar se um relato constitui ou não um *conto*. Ainda que a brevidade tenha sido usada como elemento de diferenciação entre o romance e o conto, devemos ter claro que nem todo conto é breve, assim como nem todo romance é extenso.

Na tentativa de entender melhor os fatores que definem o gênero, Juan Bosch assinala que alcançar um bom relato é uma tarefa que requer *técnica*, uma técnica muito mais acurada do que aquela necessária à realização de um bom romance. Segundo o dominicano, na fatura do romance, o texto e os personagens podem rebelar-se, impondo-se à vontade do autor, o que motiva um final, muitas vezes, diferente daquele imaginado por seu criador. Esse processo

²³ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 149.

²⁴ Cf.: IMBERT, Enrique Anderson. El genero cuento. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 350-362.

²⁵ SARDUNÍ D’ACRI, Teresa. Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI, n.º. 61, 2005, p 92.

seria impossível no conto, que deve ser “obra exclusiva do contista. Ele é o pai e o ditador de suas criaturas, não pode deixá-las livres nem tolerar suas rebeliões”²⁶. Convém que esse domínio do contista se manifeste antes mesmo do processo escritural, por meio de uma disciplina mental e emocional que vai desde a escolha do tema até sua organização e posterior manifestação no processo da escrita, que ocorrerá sempre e quando o conto já esteja elaborado por completo no nível mental. Essa tarefa requer tanta tensão quanto aquela desejada para o leitor, cujo interesse deve ser mantido vivo durante todo o ato da leitura.

Temos, assim, alguns elementos que serão comuns a vários teóricos do conto: técnica, concisão, tensão, intensidade, unidade de efeito, rigor estilístico. Veremos, a seguir, como se espera que estes elementos sejam trabalhados pelo contista, na visão de escritores que se dedicaram ao relato breve, e como os teóricos do conto analisam esses mesmos elementos como traços definitórios do gênero.

Revisitaremos, então, alguns textos de pretensões teóricas de destacados contistas dos séculos XIX e XX, Poe, Tchekhov, Quiroga e Cortázar, cujas teorias acerca do conto tornaram-se relevantes para os estudos sobre o tema. A escolha de escritores, e não de teóricos ou críticos estritos, justifica-se por interessar-nos penetrar na estrutura do conto em si e por si, desde sua práxis. Sabemos que os escritores, ao registrar reflexões teóricas sobre seu processo criativo, não costumam ter a sistematização dos críticos ou acadêmicos, mas sim uma percepção aguçada e interior dos problemas que perfazem a gênese do objeto literário, fato que consideraremos no decorrer deste capítulo.

2.2 Poe, Tchekhov e Quiroga: rigor estilístico como desiderato

Os anos de 1840 refletem, em boa medida, um momento de popularização e conseqüente propagação do *conto* em várias revistas e jornais da Europa e da América do Norte. Em face do volume de narrativas curtas publicadas naquele período, Poe sente a necessidade de abstrair algumas noções básicas e de estipular certos conceitos para um gênero que, em sua opinião, oferece melhor campo para o talento literário que o romance²⁷. Por conseguinte, em 1842, Edgar Allan Poe escreve sua conhecida resenha crítica *Contos*

²⁶ BOSCH, 1993, 367.

²⁷ Cf.: POE, Edgar Allan. Contos contados duas vezes, de Nathaniel Hawthorne. *Revista Cerrados*. Publicação do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, ano 12, n.16, (2003). Brasília, 2003. 133p.

*contados duas vezes, de Nathaniel Hawthorne*²⁸, a respeito de *Twice-Told Tales*²⁹, de seu contemporâneo Hawthorne.

Tanto na resenha mencionada quanto na *Filosofia da composição* (1846), que descreve o processo escritural de seu conhecido poema *O corvo*, há uma questão que recebe especial atenção de Poe: a insistência na necessidade de concisão ou, ainda, da extensão justa para comover o *ânimo* do leitor. O contista estadunidense chega a estipular qual deve ser o tempo ideal de leitura de um conto ou de um poema: de meia hora a duas horas no máximo, em uma única sessão ou “assentada”. Ainda segundo suas reflexões, a questão da concisão está intimamente ligada ao objetivo fundamental do conto: produzir uma *unidade de efeito*. O efeito organiza a escolha dos *incidentes* a serem narrados, o *tom* e o *vocabulário*: tudo deve estar subordinado a ele. Como Poe define o *efeito*? Como um sentimento de *excitação intensa*, seguindo a habitual linha romântica de pensamento com a qual ele se identificava. Em sua concepção, o propósito último da literatura é o de impressionar a alma do leitor e roubar-lhe a atenção: “Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”³⁰.

Embora pareça que a principal preocupação de Poe, enquanto crítico do conto, se relacione diametralmente com a questão da extensão, sabemos que ele percebeu, “antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho”³¹. É evidente que, para o contista estadunidense, a crítica ao romance como gênero literário deriva da incapacidade deste último de produzir a almejada unidade de efeito. A extensão dilatada do romance exige uma leitura interrompida, em que a cotidianidade distrai o leitor, tornando-se impossível a sensação de intensidade e totalidade. Para Poe, a obra literária de maior mérito deve evitar essa dilatação criticável do romance comum, assim como uma brevidade extrema, dado que, para que a sensação de *unidade de efeito* se realize, deve existir certa *duração ou repetição proposital*.

Em Poe, assim como em Arreola, a intensidade é um recurso que conferirá não apenas um critério de economia ao conto, mas uma força de “exata articulação entre as partes”, o que nos faz pensar numa maquinaria verbal, em que o encadeamento de cada palavra contribui para formar uma engrenagem perfeita. Nesse sentido, tanto o norte-americano como o

²⁸ POE, 2003, p. 65-72.

²⁹ Os contos que compõem o livro *Twice-Told Tales – Contos contados duas vezes* – foram publicados em periódicos da época e, posteriormente, reunidos em volumes únicos (1837 e 1842); esta última edição, revisada por Poe, o inspira a escrever uma resenha crítica na qual expõe seus pontos de vista sobre a teoria do conto.

³⁰ CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de Cronópio*, 1993, p. 121.

³¹ *Ibidem*, 122.

mexicano souberam arquitetar essa máquina com maestria. Para ambos os autores a economia não é apenas uma questão de ajuste entre o tema e o relato em si, mas, sobretudo, a junção disso à sua expressão verbal, capaz de alcançar uma amplitude que ultrapassa os limites do conto³². Essa amplitude é o resultado do que entendemos por intensidade, ou seja, um recurso capaz de permitir que o texto ultrapasse a mera história que narra, apresentando ao leitor uma dimensão outra, na qual a pequena história ganha novos e diferentes significados, provocando no leitor aquela sensação que Cortázar definiu como um “tremor de água no cristal”³³.

Poe acredita que o melhor terreno para a expressão do talento literário é o poema lírico de uma extensão não maior que cem versos. No entanto, defende a ideia de que o propósito último do poema, além do ritmo, é a experiência da *Beleza*. Contudo, o objetivo do conto não é primordialmente a beleza, senão a *Verdade*³⁴, mais fácil de ser “alcançada por meio da prosa”. Embora ele reconheça a aproximação existente entre o conto e a poesia, esta é considerada pelo norte-americano como o mais elevado dos gêneros literários, não obstante ele admita que o conto permite uma extensão maior de tons e efeitos, de inflexões de pensamento e expressão. Neste ponto, ele acredita que a verdade – verossimilhança – depende de um raciocínio exato e que este e os demais componentes do texto devem estar unidos em favor do prazer da leitura.

Em Poe temos, então, duas diretrizes do conto que o escritor deve combinar: a capacidade dedutiva que lhe permita construir o conto como um processo cerebral, como maquinaria verbal e, conseqüentemente, a habilidade de suscitar no leitor emoções como o horror ou a novidade. Por conseguinte, encontramos em suas reflexões teóricas os primeiros e mais influentes preceitos acerca do processo escritural e da busca de um método para a gênese do conto. Praticamente nenhum contista de importância, até o final do século XX, deixou de considerá-las como fundamentais para sua práxis.

Apesar de não se afiliar diretamente à escola de Edgar A. Poe, vemos que Arreola comunga dos mesmos princípios escriturais propostos pelo autor da *Filosofia da composição*. Na obra do mexicano, a beleza da prosa, tantas vezes poética e capaz de nos comover o ânimo, revela-se invariavelmente breve e em profundidade, o que lhe confere a almejada

³² Cf.: CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____, 1993, p. 124-125.

³³ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____, 1993, p. 150-151.

³⁴ Poe escreve estas palavras com maiúsculas, com máxima ênfase, inscrevendo-se na ontologia de tradição platônica e na doutrina kantiana. Sobre este último, veja-se o texto de Alexandre Dias Pinto: *Princípios poéticos e tradição nos contos de Edgar Allan Poe e de Álvaro do Carvalho*. Universidade do Algarve e Centro de Estudos Comparatistas (FLL). Disponível em: www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelI/PRINCIPIOS%20POETICOS%20E%20TRADICAO.pdf. Acesso: 15 jun. 2008.

unidade de efeito proposta por Poe. Os textos de Arreola suscitam no leitor um estranhamento capaz de conduzi-lo a uma *Verdade* que só é alcançada pelo reverso da história, através de suas voltas em parafuso ou, como bem percebeu Sara Poot Herrera, através de um *giro em espiral*, como veremos na análise de alguns contos de *Confabulario*.

Considerando-se a brevidade e a unidade como recursos fundamentais para a concepção do conto moderno, além de certo rigor estilístico, vale mencionar outros dois autores que, apesar da distancia geográfica, compartilharam ideias comuns acerca da concepção do conto, a saber, Tchekhov e Quiroga.

Embora tenha alcançado grande destaque como dramaturgo, o escritor russo Anton Tchekhov (1860-1904) pertence, sem dúvida, à categoria dos contistas de primeira grandeza no cenário da literatura universal. Ele soube trabalhar o conto de maneira a transgredir as concepções literárias baseadas na tradição, o que lhe rendeu a fama de renovador e até mesmo de grande criador do conto moderno, não obstante as acusações sofridas em sua época ou em consequência destas: indiferença ao bem e ao mau, ausência de uma postura ideológica explícita e contos com finais inacabados ou desfecho banal.

De qualquer modo, o rigor formal, a concisão e a preocupação com o efeito que se quer gerar no leitor – ainda que por meios diferentes – revelam uma aproximação entre Poe e Tchekhov, e esta certamente nos leva a antever aquilo que Cortázar, quase um século depois, chamaria de *certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos*³⁵.

Por outro lado, Tchekhov não visava o efeito *em crescendo* orientado a um desfecho surpreendente, como se a narrativa percorresse um trajeto ascendente. A tônica da narrativa devia residir no desenrolar dos incidentes e não necessariamente no seu final. Ao escritor russo importava que a trivialidade dos textos coincidissem com a realidade banal e cotidiana do homem comum. Isto é o que se percebe em *O bilhete premiado*, narrativa que se desenvolve a partir da possibilidade de um bilhete de loteria contemplar o casal Macha e Ivan Dmítritch. Entusiasmados com a sequência de números coincidentes entre o bilhete que possuem e aqueles publicados no jornal, eles começam a imaginar todos os benefícios que o dinheiro traria, deixando a confirmação do último número em suspenso. À medida que dão vazão aos sonhos, as vantagens do enriquecimento evoluem, no imaginário do casal, para sentimentos negativos, como desconfiança, disputa de poder, avareza, desejo de desfrutar do dinheiro ao lado de outra pessoa. Na sequência, o marido consulta e anuncia o último número do bilhete premiado, que não coincide com o número final do bilhete que possuem. Num giro de 360°

³⁵ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____, 1993, p. 149.

tudo volta ao ponto de partida, ou seja, toda a mediocridade cotidiana do casal se impõe novamente, de modo irremediável; mais que isso, o bilhete abre um leque de frustrações e reprimendas sucessivas. Portanto, a narrativa que Tchekhov nos oferece é a da contiguidade entre a ficção e a realidade, ambas inesgotáveis.

Ainda que as reflexões de Tchekhov, no que se refere à estética do conto, não visassem uma publicação de teor crítico, como no caso de Poe, elas foram dadas a conhecer em 1924 por meio da publicação das cartas do contista enviadas a seus pares: amigos, escritores e editores³⁶. Nessas correspondências, Tchekhov emite opiniões sobre os contos de seus amigos e os aconselha no intuito de que seus textos tenham mais *sabor* para o público leitor. Os principais preceitos do contista russo dizem respeito à contenção, concisão, simplicidade, sobriedade, desalento existencial vivido pelos personagens e negação de uma subjetividade aparente nos mesmos, presença de episódios pequenos e cotidianos, pausas longas, ausência de desfecho e de fatos grandiloquentes³⁷.

Os valores estéticos defendidos por Tchekhov foram mais tarde retomados pelo escritor uruguaio Horácio Quiroga (1878-1937), para quem a brevidade, a concisão e o ascetismo deveriam ser preocupação capital de qualquer contista. Quiroga não foi um pensador estrito das condições e possibilidades do gênero contístico como seu mestre Poe; no entanto, foi capaz de elaborar certas reflexões sobre aspectos teóricos do conto, baseadas, sobretudo, na sua prática intensa e em breves artigos em revistas da época. Destas reflexões podemos citar o *Decálogo do perfeito contista* e o *Manual do perfeito contista*, cujo conteúdo seria definido mais tarde, pelo próprio autor, como uma anotação de truques de tom mais humorístico que solene.

A fim de comentar os preceitos expressos no *Decálogo do perfeito contista* (1927)³⁸ e compará-los com os ideais composicionais de Tchekhov, por quem Quiroga assume explicitamente sua admiração já na primeira cláusula, vale a pena observar abaixo as dez regras básicas propostas pelo uruguaio nesse decálogo.

- I - Crê em um mestre - Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov - como em Deus.
- II - Crê que tua arte é um cume inacessível. Não sonhes alcançá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem ao menos perceber.
- III - Resiste o quanto puderes à imitação, mas imite se a demanda for demasiado forte. Mais que nenhuma outra coisa, o desenvolvimento da personalidade requer muita paciência.

³⁶ Cf.: TCHEKHOV, A. P. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 315-323.

³⁷ Cf.: TCHEKHOV, A. P. *Cartas para uma poética*. Organização Sofia Angelides. São Paulo: Edusp, 1995.

³⁸ QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

IV - Tem fé cega não em tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama tua arte como à tua namorada, de todo o coração.

Ao assinalar os princípios de conduta que o autor “perfeito” deve ter para com a tradição literária, sua índole artística e a arte em geral, os quatro primeiros pontos revelam uma doutrina que exige do escritor uma rigorosa ortodoxia. Destas primeiras máximas se depreende que o contista é sempre um aprendiz, fato que remete às antigas práticas artesanais da Idade Média, cujo longo exercício converte o discípulo em mestre. Paciência e humildade são as virtudes que o perfeito contista deve possuir, ou seja, paciência para fazer da prática um exercício contínuo a fim de alcançar a perfeição, e humildade para amar e seguir os mestres que precedem ao discípulo.

Os quatro pontos seguintes referem-se ao estilo e, à maneira de Tchekhov, também comportam um ideário ascético: as palavras, sem importar se são assonantes ou consonantes, devem ser justas e precisas, acompanhadas de poucos adjetivos, com recorte de tudo o que não seja essencial ao enredo:

V - Não comeces a escrever sem saber desde a primeira linha aonde queres chegar. Em um conto bem-feito, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas.

VI - Se quiseres expressar com exatidão esta circunstância: “Desde o rio soprava o vento frio”, não há na língua humana mais palavras que as apontadas para expressá-la. Uma vez dono de tuas palavras, não te preocupes em observar se apresentam consonância ou dissonância entre si.

O uso excessivo dos adjetivos parece ser uma preocupação comum a vários teóricos do conto, talvez porque esse emprego abusivo esbarre diretamente na questão da concisão, objetivo fundamental de todo contista. Tanto nas cartas de Tchekhov quanto no decálogo de Quiroga se assinala que a adjetivação desnecessária deve ser banida para que se obtenha um conto bem realizado. Para Tchekhov, nos contos, “é melhor não dizer o suficiente que dizer demasiado”. O uso de substantivos e adjetivos em excesso dificulta a concentração do leitor. Do mesmo modo, convém evitar a subjetividade das cenas e dos personagens. Ao leitor cabe o papel de desenvolver, por meio da imaginação, os elementos acessórios da cena, que requer uma descrição clara e objetiva por parte do contista, já que leitor possui, por si só, a capacidade de acrescentar “os elementos subjetivos de que carece o conto”³⁹:

³⁹ Cf.: TCHEKHOV, A. P. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 321.

VII - Não adjetivos sem necessidade. Inúteis serão quantos apêndices coloridos aderires a um substantivo fraco. Se encontrares o perfeito, somente ele terá uma cor incomparável. Mas é preciso encontrá-lo.

VIII - Pega teus personagens pela mão e conduza-os firmemente até o fim, sem ver nada além do caminho que traçastes para eles. Não te distraias vendo o que a eles não importa ver. Não abuses do leitor. Um conto é um romance do qual se retirou as aparas. Tenha isso como uma verdade absoluta, ainda que não o seja.

O ato de tomar o personagem pela mão e não se distrair com a própria subjetividade é uma ideia também expressa por Tchekhov quando diz que o autor deve “renunciar a si mesmo, ainda que seja por meia hora”⁴⁰. Ele precisa “pensar e falar o tempo todo como eles [os personagens], sentir com seus sentimentos”; do contrário, se o contista permite que sua subjetividade se introduza, “a imagem se des-desenhará e o conto já não será tão compacto como deve ser”⁴¹.

A ideia que se repete de forma subjacente nas cartas de Tchekhov e, sobretudo, no decálogo de Quiroga é a da austeridade: negação do eu, entrega a uma causa, rechaço pelos excessos. Esse rigor é uma consequência da extrema tensão mental do contista, que não lhe permite nenhum preciosismo, divagação ou frouxidão. Essa tensão, segundo o uruguaio, é a base fundamental do conto. A negação do eu, citada acima, pode ser vista ainda, com maior clareza, nos dois últimos preceitos de Quiroga:

IX - Não escrevas sob domínio da emoção. Deixe-a morrer e evoque-a em seguida. Se fores então capaz de revivê-la tal qual a sentiu, terás alcançado na arte a metade do caminho.

X - Não penses em teus amigos ao escrever, nem na impressão que causará tua história. Escreva como se teu relato não interessasse a mais ninguém senão ao pequeno mundo de teus personagens, dos quais poderias ter sido um. Não há outro modo de dar vida ao conto.

O lugar da enunciação de Quiroga é o do mestre, cuja função é orientar o aprendiz de na arte de escrever contos. O uruguaio, quando fala da técnica do conto, pode ser até mesmo irônico, como se constata nos conselhos propostos no *Manual do perfeito contista*⁴², texto que não oculta um fino sarcasmo quanto aos procedimentos sugeridos para lograr-se um bom conto. Nesse ensaio, Quiroga tem a desfaçatez de afirmar que apresentará algumas receitas seguras que podem facilitar a prática daquilo que se convencionou chamar de o mais difícil dos gêneros literários⁴³. Ele faz uma revisão das fórmulas que podem ser usadas no início e

⁴⁰ TCHEKHOV, A. P. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 317.

⁴¹ *Ibidem*, p. 320.

⁴² QUIROGA, H. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 327-335.

⁴³ “[...] Contentemo-nos, por hora, com a exposição de três ou quatro receitas das mais usuais e seguras, convencidos de que elas facilitarão a prática cômoda e caseira do que se convencionou chamar de o mais difícil dos gêneros literários.” QUIROGA, 1993, p. 328.

final dos contos, segundo ele, valendo-se das “receitas ou truques de procedimento ao alcance de todos”⁴⁴, como o uso de frases de efeito, para citar um exemplo. É mais conveniente, assinala Quiroga, que os finais dos relatos constem de orações breves e, no possível, exclamativas; os princípios devem ser curtos e diretos; é desejável que o contista proceda como se o leitor já conhecesse o início da história que lhe será narrada; explicações sobre o perfil dos personagens ou sobre acontecimentos anteriores são desnecessárias. Quiroga tem consciência de que estas receitas, ainda que coincidam com alguns procedimentos usados em contos de reconhecido valor literário, não são nenhuma garantia de êxito quando dissociadas do *ofício de escritor* mencionado por Poe e Cortázar; daí o cinismo do contista uruguaio. Nesse sentido, cabem as palavras de Mario de Andrade quando afirma que os grandes contistas não têm esse ou aquele grande conto, senão que descobriram a forma do conto, que é “indefinível, insondável, irredutível a receitas”⁴⁵.

Contrariando Tchekhov, Quiroga chega inclusive a defender o *lugar comum*, ou seja, um tipo de recurso que deve ser explorado pela “má fé” do contista. Ele afirma que esse *lugar comum* pode ser cultivado pelo uso de expressões corriqueiras inseridas em um contexto inusual: “a má fé se constitui na falta de correlação entre a frase feita e o sentimento ou circunstância que a inspiram”⁴⁶. Como exemplo, cita a expressão “ficar pálido”, expressão que, em consequência da visão de um cadáver, é perfeitamente natural e não provoca nenhum sobressalto, mas, se usada diante de uma pessoa viva, adquire um relevo incomum, transformando-se em uma característica insólita que só será entendida depois que o leitor já se tenha entregado, de *boa fé*, ao desenrolar da história narrada⁴⁷. Nesse sentido, vemos que a frase inicial do conto *Parábola del trueque*, de Arreola, traz em seu bojo um exemplo dessa má fé defendida por Quiroga: “Ao grito de ‘troco esposas velhas por novas’ o mercador percorreu as ruas do vilarejo arrastando seu comboio de pintados carroções” (p. 153)⁴⁸. A frase apregoada pelo mercador é bastante usual para a venda de mercadorias, mas totalmente desconcertante em se tratando da venda, ou troca, de esposas.

A máxima principal dos preceitos de Quiroga é que o conto deve prender, desde o início, a atenção do leitor e não soltá-la até o final; isso revela que o escritor uruguaio se

⁴⁴ QUIROGA, 1993, p. 327.

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: _____. O empalhador de passarinhos. *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins, [s.d.]. p. 7.

⁴⁶ QUIROGA, *op. cit.*, p. 331.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Os fragmentos dos contos de Juan José Arreola citados neste trabalho foram retirados da edição espanhola de *Confabulario definitivo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986. Para evitar notas de rodapé, constará apenas o número da página no final de cada trecho.

inscreve, de maneira ortodoxa, à escola de Poe e de Tchekhov, que pregavam que não se pode permitir ao leitor a oportunidade de recuperação – desvio do texto –, e que ele deve ser mantido em suspenso durante todo o ato da leitura.

Posteriormente, em *La retórica del cuento*, Quiroga, talvez com mais maturidade e agora em tom mais solene que humorístico, após comentar algumas das qualidades inerentes ao conto, afirma que este, contrariamente a outros gêneros, não sofreu variações no decurso do tempo. Ele postula, inclusive, que, se algum dia o conto vier a sofrer alterações em sua constituição, ou seja, em seu cânone, que este seja chamado de outra coisa e não mais de conto.

2.3 As imagens-metáforas de Julio Cortázar

Julio Cortázar foi o mais destacado e influente dos contistas argentinos da segunda metade do século XX e, embora tenha alcançado êxito de público como integrante do chamado *boom* dos anos sessenta, com romances como *Rayuela*, há um consenso entre críticos e escritores ao afirmarem que o mais relevante de sua produção pertence à categoria *conto*.

Quanto a esse gênero, Cortázar é um renovador cauteloso, sempre atento ao que ele mesmo considera *constantes da prosa breve*, bem como às modificações que, sem romper radicalmente com o modelo estabelecido pela tradição, vivificam o gênero. Daí a importância de suas reflexões apresentadas num texto-conferência ditado em Cuba, *Alguns aspectos do conto*.

Cortázar inicia o mencionado texto ressaltando que suas reflexões acerca do conto partem de um ponto de vista pessoal. Ele declara preferir o termo “fantástico”, ainda que o considere vago, para qualificar grande parte de seus contos e, ao mesmo tempo, rebate o que chama de *realismo ingênuo*, que se fundamentaria no ideário do racionalismo do século XVIII. Cortázar, apoiando-se no pensamento de Alfred Jarry, um dos inspiradores do surrealismo e do teatro do absurdo, acredita que as *exceções* oferecem um campo maior para a expressão da realidade do que as *leis* propriamente ditas. Mais adiante, afirma que essa preferência pelo excepcional não o desabilita de apresentar o que considera elementos imutáveis que conferem ao bom conto um frescor peculiar e a qualidade de obra de arte.

O escritor argentino, assim como outros críticos e contistas, inicia sua exposição recorrendo ao já conhecido binômio *romance* e *conto*. Para Cortázar, antes de mais nada, o

conto define-se pela noção de limite. Se, por um lado, o romance não tem mais limite do que aquele imposto pela matéria romanceada, de outro, o conto opera de forma estrita com essa noção, inclusive de limite físico.

Quando Mário de Andrade afirmou que “será conto tudo aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”⁴⁹, ele pensava mais na dificuldade de definição do gênero do que na autoridade que possui o autor para introduzir seu texto na poética do conto. Essa dificuldade de definição é, certamente, a razão pela qual Julio Cortázar apela para a construção de imagens-metáforas e analogias para expor suas ideias a respeito da configuração do gênero.

Em *Alguns aspectos do conto* encontramos a ideia de que o romance está para o cinema assim como o conto está para a fotografia. O filme se desenvolveria em um espaço dilatado, não sem incluir um momento sintético que constitua o clímax da obra. A fotografia, por outro lado, dadas as limitações das lentes, deve escolher uma imagem precisa e limitar-se a ela. Mas essa imagem, segundo Cortázar, deve produzir uma *abertura* de sentido que faça com que a foto não caia na futilidade. Por conseguinte, ele afirma que o contista procede de maneira inversa à do romancista ou do diretor cinematográfico: parte de uma situação muito reduzida, mas cuidadosamente selecionada, de maneira a permitir uma abertura capaz de fazer com que o recorte – da foto ou do conto – “atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla”⁵⁰. Para Cortázar, uma vez que o contista não tem o tempo e o espaço a seu favor, em lugar de proceder acumulativamente, ele deve trabalhar verticalmente e em profundidade. Estas noções servem para que o contista argentino introduza os três valores fundamentais do que seria, a seu ver, um conto bem realizado: significação, intensidade e tensão⁵¹.

Um conto é significativo quando rompe os limites do enredo, quando se converte na expressão de algum viés da condição humana. A significação se relaciona diretamente com o tema, com a escolha de determinados incidentes que não se esgotam no anedótico. Por mais corriqueiros que sejam, quando recebem um tratamento adequado, esses incidentes são capazes de propagar uma significação profunda, um conjunto de representações mais amplas:

Essa ruptura, que extrapola os limites da narrativa em si e atinge a significação referida por Cortázar, evidencia-se no conto *Pueblerina* de Juan José Arreola. A partir do tema do cornudo, entra em cena um processo em que o zoomorfismo e o elemento mítico se mesclam num enredo que é, ao mesmo tempo, nefasto e burlesco. Dessa forma, o autor de

⁴⁹ ANDRADE, [s.d.], p. 7.

⁵⁰ CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: _____, 1993, p. 151.

⁵¹ *Ibidem*, p. 152.

Confabulario abre as portas para uma tragédia que alcança uma dimensão muito mais ampla que aquela suposta pelo tema do cornudo, uma vez que entra em cena a questão da violência e da animalidade humana. Num jogo entre as touradas e o mito do minotauro, o contista mexicano converte sua narrativa, tal como diz Cortázar, no “resumo implacável de certa condição humana”.

Para o contista argentino não existem temas menos ou mais significativos, o que diferencia um bom conto de um mau conto é o procedimento literário dado ao tema. Quanto mais insignificantes forem os elementos circunstanciais do conto, mais poder ele tem de adquirir uma dimensão representativa, sempre e quando seja bem elaborado. Aliás, a escolha dos autores apontados por Cortázar em *Alguns aspectos do conto*, Katherine Mansfield e Anton Tchekhov, parecem sugerir uma predileção por essa temática ínfima, corriqueira e cotidiana; oposta à acumulação de fatos extraordinários e ao explicitamente comovente.

Cortázar chega à conclusão de que conto e poesia têm uma gênese comum, pois ambos nascem de “um repentino estranhamento, de um deslocamento que altera o regime ‘normal’ da consciência”. E acrescenta: “minha experiência me diz que, de alguma maneira, um conto breve como os que me dediquei a caracterizar não tem uma estrutura de prosa”⁵². Por conseguinte, embora faça um esforço teórico importante para manter-se dentro dos limites do estritamente literário, a proximidade do conto com o trabalho poético faz com que o argentino aluda a uma espécie de *mistério*, de *aura*, de “algo acima ou abaixo da razão”, quando se depara com a dificuldade de explicar determinados processos literários da gênese contística. É por esta razão que, em alguns momentos, Cortázar parece apelar para uma espécie de telepatia entre autor e leitor; ou considera-se um *médium*, posto que não consegue explicar por que alguns temas lhe são impostos por uma *força alheia* à sua vontade. Essa junção de observações técnicas pontuais muito agudas e de apelações a um sentir pragmático explicaria as origens e o efeito da obra literária, sendo também uma característica da formação intelectual de Cortázar, presente também no surrealismo, uma das vanguardas do século XX que mais o influenciou⁵³.

Em síntese, podemos dizer que, na visão de Cortázar, o conto vai do pequeno ao grande, do corriqueiro ao extraordinário, do insignificante ao significativo. A excelência de um conto virá sempre de um tema excepcional, o que não significa que o mote “deva ser

⁵² CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 405.

⁵³ Cf.: DRUCAROFF, Elsa. Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar. *Axxón*. Revista argentina en español en soporte informático de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror, nº155 - octubre de 2005. Disponível em: <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm>. Acesso: 07 jan. 2009.

extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito”, senão que seja capaz de estabelecer uma conexão entre o contista/poeta e o leitor, um vínculo que se dê “*desde* o poema ou o conto, não *por meio* deles”⁵⁴. O tema deve ser como um *ímã* que atrai ideias e percepções aparentemente desconexas ao início, mas que, finalmente, formam um todo aglutinante, capaz de coagular “no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entre-visões, sentimentos e até ideias que lhe flutuam virtualmente na memória ou na sensibilidade”⁵⁵. Nisso reside, segundo Cortázar, a qualidade memorável das melhores obras do gênero.

2.4 O conto breve no contexto literário mexicano

Embora se diga que o conto hispano-americano, como gênero narrativo moderno, seja ainda jovem, por manter um frescor que lhe é característico, sabe-se que sua origem remonta também à tradição oral, numa junção das culturas indígena, mestiça e espanhola, além das formas medievais da narrativa ocidental trazidas pelos colonizadores, como a fábula e os bestiários.

No contexto literário mexicano a prosa breve tem suas primeiras expressões ainda no século XIX, em autores como Ángel de Campo (1868-1908), que trabalhou o gênero dando-lhe autonomia e legitimidade artística, numa época em que o conto era considerado uma literatura menor, frequentemente confundido com o romance curto⁵⁶. No seu enalço vieram Carlos Díaz Dufóo Jr. (1888-1932), com seus textos concentrados e epigramáticos⁵⁷, e Mariano Silva y Aceves (1887-1937), com pequenas maravilhas literárias:

Los que echaban a perder un cuento bueno o escribían uno malo lo enviaban al componedor de cuentos. Éste era un viejecito calvo, de ojos vivos, que usaba unos anteojos pasados de moda, montados casi en la punta de la nariz, y estaba detrás de un mostrador bajito, lleno de polvorosos libros de cuentos de todas las edades y de todos los países.

Su tienda tenía una sola puerta hacia la calle y él estaba siempre muy ocupado. De sus grandes libros sacaba inagotablemente palabras bellas y aun frases enteras, o bien cabos de aventuras o hechos prodigiosos que anotaba en un papel blanco y luego, con paciencia y cuidado, iba engarzando esos materiales en el cuento roto. Cuando terminaba la compostura se leía el

⁵⁴ CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO e BARRERA LINARES, 1993, p. 406.

⁵⁵ CORTÁZAR, Alguns aspectos do conto. In: _____, 1993, p. 154.

⁵⁶ Cf. Ángel de Campo: *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894) e *Cartones* (1897).

⁵⁷ *En su trágica desesperación arrancaba, brutalmente, los pelos de su peluca.* DUFÓO, Carlos Díaz. Epigramas (1927). In: DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (Org). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica. Letras Mexicanas, 1994, p. 625. (Colec. Letras Mexicanas).

cuento tan bien que parecía otro. De esto vivía el viejecito y tenía para mantener a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros⁵⁸.

Ainda que o gênero subsista há quase um século, durante décadas ele foi considerado como uma espécie de parente pobre da narrativa, cujo expoente máximo era o romance. Entretanto, observamos um fenômeno ambivalente que acompanha o conto hispano-americano: por um lado, o surgimento de uma gama cada vez maior de antologias dessa literatura; por outro, uma carência de fortuna crítica que só recentemente começou a ser suprida.

Apesar do caráter marginal atribuído ao gênero contístico ainda na época de Arreola, o autor de *Confabulario* deixou clara sua predileção por este tipo de textos. Sua narrativa, notadamente breve e condensada, chega ao ponto de apresentar alguns contos ultracurtos – *Varia Invención e Bestiario* –, ou seja, textos que se limitam a uma extensão não maior que duzentas palavras, conforme as definições de Lauro Zavala⁵⁹. Assim, consagrado pelo relato *Dinosaurio* de Augusto Monterroso⁶⁰, o conto ultracurto e as demais formas do conto breve contam com uma longa tradição no México, de onde Alfonso Reyes e, posteriormente, Octavio Paz⁶¹ lançaram os primeiros sopros de uma forma textual que persiste até nossos dias, sobretudo graças ao impacto e estímulo produzido pelo concurso da revista *El Cuento*.

Em se tratando de México, o crítico literário Javier Perucho agrupa as produções do relato breve em quatro “fornadas”: à primeira delas pertenceram os escritores Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Mariano Silva y Aceves y Monterde. A segunda geração, composta por Julio Torri, Juan José Arreola e Augusto Monterroso, recebe o nome de “canon Torremonte”, devido às iniciais dos sobrenomes destes três autores⁶². Na terceira geração, inspirados no “canon Torremonte”, destacam-se três autores oriundos das oficinas literárias ministradas por Arreola: José de la Colina, José Emilio Pacheco e René Avilés Fabila. Através de suas empresas e projetos editoriais, coube ao autor de *Confabulario* o papel de dar continuidade a

⁵⁸ SILVA Y ACEVES, Mariano. *Mariano Silva y Aceves: material de lectura*. Selección y nota de Beatriz Espejo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 24. (Serie El Cuento Contemporáneo, núm. 40).

⁵⁹ Cf.: ZAVALA, Lauro. *El cuento ultracurto: hacia un nuevo canon literario*. Versão digital disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm>. Acesso em: 23 set. 2007.

⁶⁰ “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. MONTERROSO, Augusto. El dinosaurio. In: _____. *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998, p. 77. Embora guatemalteco, Monterroso mudou-se para o México aos 23 anos, e foi de lá que deu início a uma produção literária que influenciaria escritores de toda a América Latina, dentre eles Arreola, com quem Monterroso viveu alguns anos.

⁶¹ No segundo capítulo do livro *Águila o Sol*, chamado *Arenas movedizas*, há 10 contos de Paz. Um deles, “El ramo azul”, apresenta num belo trecho da prosa poética desse escritor mexicano.

⁶² PERUCHO, Javier. *El septentrión, origen del microrrelato mexicano*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3.htm>. Acesso em: 15 jan. 2007.

uma tradição que impulsionou não apenas os jovens como Pacheco, De la Colina e Avilés Fabila, mas também o insigne Max Aub, escritor franco-espanhol refugiado no México durante a Guerra Civil espanhola. Na quarta e última geração de contistas, destacam-se Felipe Garrido e Guilherme Samperio, acompanhados das escritoras Martha Cerda, Rosa Nissán, Ethel Krauze e Mónica Lavín⁶³.

2.5 Arreola e o conto breve

Desde que o conto se tornou um gênero autônomo no México, Juan José Arreola veio a representar um dos maiores expoentes desta poética. Esta asseveração se confirma com a totalidade do *Confabulario* arreoliano e o livro *Varia invención*, que faz de Arreola um dos melhores representantes do gênero enquanto forma narrativa desgarrada e libertária, uma vez que, a partir de seus textos, a prosa mexicana rompeu certos lastros que arrastava desde suas origens: “o costumbrismo, o barroquismo desnecessário, a adoutrinação e o anacronismo. Seus contos são surpresas que indistintamente nos instalam no horror, na beleza ou na alegria de viver”⁶⁴.

Os textos de Arreola apresentam um caráter híbrido, com elementos oriundos das narrativas arcaicas (fábula, aforismo, alegoria, parábola, provérbios e mitos) e de gêneros literários ou extraliterários, como o poema em prosa, a alegoria, o epigrama, a crônica jornalística. A intertextualidade lhe serve de meio através do qual o humor e a paródia se condensam aos atributos do conto breve arreoliano: a economia verbal, os jogos de palavras e a prevalência de situações estereotipadas.

Nos contos de *Confabulario* há variados exemplos em que o recurso da paródia se associa a elementos da fábula. *El prodigioso miligramo*, por exemplo, apresenta uma comunidade de formigas que sofre uma transformação brutal após a descoberta de um miligramo prodigioso. O desejo de posse e poder reflete uma sociedade caótica que reproduz, em boa medida, a realidade humana. A intertextualidade e a hibridação com outros gêneros se faz também presente em *Parábola del trueque*, que explora, de forma de parabólica, a ideia de que “mais vale mal conhecido que bem por conhecer”, em *Carta a un Zapatero* que se vale da

⁶³ PERUCHO, Javier. *Poéticas de la microficción*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3.htm>. Acesso em: 15 jan. 2007.

⁶⁴ DE LA SELVA, Mauricio. Autovivisección de Juan José Arreola. In: RODRÍGUEZ, Efrén. *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002, p. 60-61.

forma epistolar para criticar o trabalho artesanal de um sapateiro inábil para o ofício, e em *Pueblerina*, que dialoga com o mito do minotauro.

Os traços distintivos de estilo mencionados acima foram, em geral, trabalhados por Arreola por meio de uma técnica verbal acurada, à maneira dos artesãos que tomam seu ofício como missão sagrada, em que o artefato deve resultar perfeito. Para Arreola a opção pelo conto breve comungava com seu temor pelo ato escritural, de cujo procedimento artístico adviria um processo devorador. Cada vez que ele sentia o impulso de escrever, temia o comprometimento entre o objeto criado e a vida, estando esta ameaçada pelo artifício de sua arte.

[...] cuando hay en mí esa especie de marca interior, de ritmo, que me siento capaz de escribir, ese sentimiento de alegría y casi de veracidad, ¿verdad?, en que uno se siente dueño, aunque sea muy parcialmente, del verbo, va acompañada de un temblor y de un temor, y de ahí que yo haga cosas breves⁶⁵.

Ainda que o autor de *Confabulario* não se tenha preocupado em teorizar sobre o conto, ele deixou suas impressões quanto ao gênero expressas em entrevistas e conversações literárias. Chega inclusive, a assinalar três noções básicas concernentes ao relato breve: o ritmo, o início, a circularidade⁶⁶. O ritmo consiste numa entrega ao fluir natural da inspiração e do tema, que em sua concepção viria como “dádiva gratuita”, algo que lhe chega em “ondas, ritmos, maré do espírito [...] uma espécie de nostalgia de beleza, de forma”⁶⁷.

Arreola procurou contar sempre com a participação do leitor no processo de criação do conto, mas não desejava somente o *efeito* referido por Allan Poe, senão uma cumplicidade total, cujos mecanismos funcionam por meio de uma poética da sugestão, na qual a obra permanece aberta e, por isso, dependente da interação do leitor, de sua capacidade de fruição para a construção dos possíveis significados.

O início, outra noção de conto importante para Arreola, se converte numa catapulta que aponta diretamente para o final, cuja compleição se prenuncia, não raro, já no título do relato ou na primeira frase. Isso é o que acontece com *Parábola del trueque*, que prenuncia, na primeira frase, a substituição das mulheres: “troco esposas velhas por novas”. *El rinoceronte* também constitui uma boa amostragem desse estilo *in media res* de dar início aos

⁶⁵ RODRÍGUEZ, 2002, p. 79.

⁶⁶ Cf.: BRESCIA, Pablo. Juan José Arreola y el deporte del cuento. *Temas y variaciones de literatura*, num. 15. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 45-71.

⁶⁷ ARREOLA *apud* BRESCIA, 2000, p. 54.

relatos: “durante dez anos lutei com um rinoceronte; sou a esposa divorciada do juiz McBride”.

Quanto à terceira noção, a circularidade, Arreola afirma que o conto “deve ser um objeto orbicular como o bom soneto. Tem a obrigação de ser redondo, ou não é conto. E dentro disso valem todos os artifícios”⁶⁸. No entanto, ele demonstrava certa rebeldia quanto às técnicas narrativas *per se*, portanto, sua esfericidade é mais o resultado do culto à perfeição e à forma acabada que uma obediência estrita ao cânone. Não por acaso disse Jorge Luis Borges: “se me obrigassem a resumir Juan José Arreola numa só palavra que não fosse seu próprio nome, essa palavra, estou certo, seria liberdade. Liberdade de uma ilimitada imaginação, regida por uma lúcida inteligência”⁶⁹.

No conto breve a identificação do leitor com um personagem ou seu drama torna-se indireta, uma vez que o conflito tende a desaparecer na concisão do texto, na ambiguidade semântica e na intertextualidade. A ambiguidade semântica do relato breve pactua com o leitor na medida em que este precisa completar o sentido do texto a partir de seu universo de leitura e de seu conhecimento do mundo. Até mesmo a ironia pode tornar-se instável, uma vez que a falta de contexto provoca uma dificuldade de se conferir uma intenção à voz narrativa. Há notáveis exemplos deste recurso irônico nos contos arreolianos, sobretudo naqueles que abordam o tema da mulher⁷⁰. A mudança de perspectiva vivida pelo narrador de *Una mujer amaestrada* parece confirmar nossa tese a esse respeito: num espetáculo estranho, em que uma mulher expõe suas artes aos olhos dos transeuntes, se estabelece um jogo ironicamente instável, no qual o narrador-espectador adota diferentes perspectivas ao contemplar o espetáculo. Da oscilação entre os modos de apreensão da cena o narrador confere diferentes categorias ao artista, que ora é visto como criador, ora como criatura do espetáculo. Assim, os desvios de olhar durante a apresentação dos saltimbancos dificultam uma identificação direta entre o leitor e algum personagem; a percepção do leitor é tão ambígua quanto a do espectador.

Em Arreola a concisão opõe-se, em primeiro lugar, ao romance como o modelo de gênero narrativo mais tratado pela crítica, ao comprimir em um pequeno espaço significações que o romance desdobraria em um *continuum* que pretende imitar a vida. Em segundo lugar, opõe-se ao verossímil realista, dado que, na brevidade, não há espaço para se construir o

⁶⁸ ARREOLA *apud* BRESCIA, 2000, p. 55.

⁶⁹ *Apud* DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. Introducción. In: _____, 1996, p. 1088.

⁷⁰ Cf.: ZAVALA, Lauro. *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México-DF: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, p.329-330.

complexo mecanismo de referências que sustenta o romance realista. Esse mecanismo de referências do romance é visto por Arreola como um aprisionamento no processo escritural; daí sua opção pela forma breve:

Aparte del valor que le concedo al texto breve, que para mí es por esencia el trance literario, tiene la enorme ventaja de que no compromete la vida, de que no compromete muchas horas, muchos días. Yo en realidad no he sido un novelista cuando pude serlo, por ese temor terrible de meterme a vivir una novela en vez de vivir la propia vida.⁷¹

Do mesmo modo, as características estruturais do conto breve, que determinaram grande parte das escolhas literárias de Arreola, têm incidência na sua concepção de trabalho literário como ourivesaria, em que cada palavra possui um valor plástico, devendo ser trabalhada individualmente, de maneira artesanal, até compor um conjunto de imagens que formarão uma peça única e bem acabada. Ainda assim, estas imagens ocuparão, no texto, o menor espaço possível:

Si alguna virtud literaria poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades, a las que ahora llamo, en compañía de los tratadistas, cláusulas sintácticas. El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras.⁷²

A concisão e os traços de erudição presentes nos textos de Arreola cumprem uma função reveladora. Em um período em que a literatura hispano-americana estava dominada pelo romance, Juan José Arreola, “através de quem renasceu a fábula e o bestiário, dois gêneros em desuso na metade do século”⁷³, escolheu a forma breve para concentrar o efeito de estranhamento provocado por seus textos. Sua erudição, advinda do contato com obras da literatura espanhola – Cervantes, Quevedo – e da tradição ocidental como um todo, seu resgate de escritores esquecidos como Giovanni Papini e Marcel Schwob, o colocam na lista dos escritores raros, aqueles que não podem pensar a literatura senão dentro da literatura.

⁷¹ RODRÍGUEZ, 2002, p. 79-80.

⁷² *Ibidem*, p. 15.

⁷³ PERUCHO, Javier. *El septentrión, origen del microrrelato mexicano*.

III - JUAN JOSÉ ARREOLA: PRESTIDIGITADOR VERBAL

3.1 As armadilhas da confabulação literária

Boa parte dos fatos que não são estranhos na ficção o seriam se acontecessem na vida real, porque na ficção há mais meios de se criar efeitos estranhos que no mundo dito real⁷⁴. Isso se deve ao fato de o leitor aceitar o enredo e a verossimilhança interna do narrado, pactuando, assim, com a realidade imaginária imposta pelo escritor. É preciso que o leitor considere a existência de seres ou fatos extraordinários como se estes tivessem a mesma validade do mundo material.

A ficção é uma das formas mais eficazes de se colocar ao descoberto o tecido social no qual os indivíduos manifestam sua experiência pessoal, seu mal-estar diante do mundo e as crises entre o ser e o parecer. Entretanto, uma vez que o

escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum [...] ele aceita também todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história. Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato⁷⁵.

A ilusão criada pelo escritor gera, com efeito, uma tendência a que o leitor desenvolva uma espécie de rancor contra aquele, pois sua promessa inicial era a de apresentar a verdade pura e não uma realidade que se excede. Por conseguinte, “reagimos às suas invenções como teríamos reagido diante de experiências reais; quando percebemos o truque, é tarde demais, e o autor já alcançou o seu objetivo”⁷⁶. E mais, ele ainda conta com alguns subterfúgios para evitar nossa desconfiança e reforçar suas chances de êxito: “pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim”⁷⁷.

De certo modo, as definições de *fantástico* dadas por Todorov⁷⁸ dialogam com aquelas assinaladas por Freud quando se refere ao sentimento do *estranho* na literatura. Segundo o teórico russo, o fantástico se caracteriza não pela oposição à realidade; mas pela capacidade

⁷⁴ Cf.: FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 266.

⁷⁵ FREUD, 1996, p. 267.

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

de gerar a dúvida entre as polaridades real/irreal. Essas duas categorias não são necessariamente antagônicas, como se possa imaginar, mas sim elementos que se complementam na obra de ficção. Se o fantástico não é uma oposição à realidade, senão que nasce da percepção que temos dela, ele pressupõe a existência de um leitor “conhecedor” das leis naturais e, por conseguinte, capaz de sentir certa hesitação diante de determinados acontecimentos. Se, na visão de Todorov, é justamente a categoria de “real” que serve de base à definição do fantástico, pode-se dizer que este só se realiza com base na noção de realidade experimentada pelo leitor. É por meio de tal noção que ele duvida dos fatos e passa a experimentar o efeito pendular do fantástico: cumplicidade e distanciamento.

Todorov afirma, ainda, que o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, que é “comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à realidade, tal qual ela existe para a opinião comum”⁷⁹. No entanto, vale ressaltar que a hesitação nem sempre é comum a ambos, pois se tomamos o conto *Pueblerina* como exemplo, veremos que don Fulgencio não hesita diante da nova situação – de ser um homem com chifres –, ao contrário, sabe que está diante de um absurdo irreversível. Assim, a aparente oposição entre o real e o fantástico contribui para uma percepção ambígua que leva o leitor a experimentar algo mais que um estranhamento: uma realidade mais profunda. “A realidade meramente dada aos olhos como normal passa a ser um ludíbrio. O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo”⁸⁰.

Todorov define o fantástico como a “hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”⁸¹. Neste sentido, quando don Fulgencio acorda e descobre os cornos, ele não estranha o fato e se levanta disposto a manter a rotina diária. Ele não se ampara no conhecimento das “leis naturais”, pelo contrário, aceita a transformação com bastante naturalidade:

Como tener cuernos no es una razón suficiente para que un hombre metódico interrumpa el curso de sus acciones, don Fulgencio emprendió la tarea de su ornato personal, con minucioso esmero, de pies a cabeza. Después de lustrarse los zapatos, don Fulgencio cepilló ligeramente sus cuernos, ya de por sí resplandecientes. (p. 90)

Dessa forma, o sobrenatural ganha status de natural para o personagem, o que provoca certo riso no leitor. Ainda considerando o conto *Pueblerina*, notamos que o narrador joga com as palavras de forma a deixar o leitor ainda mais incerto a respeito do que realmente

⁷⁹ TODOROV, 1979, p. 156.

⁸⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1987, p. 147.

⁸¹ TODOROV, *op. cit.*, p. 148.

acontecera a don Fulgencio: “*A decir verdad, nadie le echaba sus cuernos en cara, nadie se los veía siquiera*”⁸². Nesse ponto da narrativa, o leitor se desestabiliza, sua percepção se torna ambígua; ele não sabe dizer se o insólito realmente aconteceu, isto é, se don Fulgencio tem os cornos ou se apenas sente como se os tivesse.

A hesitação, portanto, nem sempre é experimentada pelo personagem da narrativa fantástica. Mas quando transferida ao leitor, ganha força, pois este duvida e se pergunta: como é possível que o personagem ou sua família possa aceitar a transformação sem questioná-la? Por que ninguém discute sobre o ocorrido? Davi Arrigucci Jr., a propósito da cumplicidade entre o narrador e o leitor do conto fantástico, afirma que este

ao se identificar com o narrador ou com o personagem em que recai o foco narrativo é levado a assumir o papel de um sonhador cúmplice. Mais precisamente, de alguém que tem a sensação de estar dentro do mundo criado, ao mesmo tempo em que se vê de fora⁸³.

O narrador tende a nos aproximar do insólito por meio de sua intimidade com este, fazendo com que haja uma ideia de continuidade efetiva entre o real e o fantástico. Ele é um mediador entre os mundos ficcional e real e, portanto, ocupa a posição de quem conhece esse outro mundo, é como se ele sonhasse “acordado, com uma lucidez minuciosa que tende a objetivar a experiência que está vivendo e, na maioria dos casos, narrando”⁸⁴.

Por conseguinte, a aproximação do leitor se dá numa relação de confiança com o narrador, que abre as portas para um mundo que lhe é, até certo ponto, familiar. Mas essa confiança tem seus limites abalados quando a narrativa caminha para o fantástico; então o leitor oscila entre a cumplicidade e o distanciamento em relação ao texto. Ele tem a capacidade de tomar distância, de se ver “de fora” do universo narrado. Em *Arreola* essa cumplicidade requerida pelo texto torna-se evidente quando recordamos o título *Confabulario*, palavra que enseja, no mínimo, dois significados que convém considerar: a ideia de fábula – trama, teia, enredo – e a de confabulação, diálogo com a literatura e com o leitor. Portanto, vejamos quais segredos *Arreola* deseja nos comunicar por meio dessa obra emblemática.

⁸² *Pueblerina*. In: ARREOLA, 1986, p. 91.

⁸³ ARRIGUCCI JR., 1987, p. 146.

⁸⁴ *Idem*.

3.2 Juan José Arreola: o menestrel mexicano do século XX

*En otros tiempos yo hubiera sido un juglar, un mendigo, un narrador de cuentos y malogros. Descubro mi vocación demasiado tarde, alcanzada la madurez y a la mitad de un siglo en donde no caben ya esa clase de figuras. De todas maneras, he querido contar mi fábula a dos o tres pobres de espíritu, ofrecer mi colección de miserias a unos cuantos ingenuos rezagados*⁸⁵.

Com exceção do romance *La feria*, de temática regional, a maior parte da produção arreoliana afasta-se do realismo predominante na tradição literária latino-americana da primeira metade do século XX. Em seus textos incluiu elementos alheios à percepção cotidiana regional ou, mais diretamente, produziu textos de caráter cosmopolita, alguns deles com filiação na literatura fantástica moderna, o que não correspondia exatamente às expectativas da crítica internacional de seu tempo, que esperava encontrar na literatura latino-americana o que lhe faltava: “temas nacionais de países rurais e propensos a certas formas de realismo, brutais, por certo. Isso por uma razão que pode parecer violenta: por exotismo”⁸⁶. No entanto, é justamente com essa postura intelectual desgarrada que Juan José Arreola se insere na *nova narrativa hispano-americana*.

Por certo, essa rebeldia literária contrapunha-se à expectativa da crítica internacional, que desejava uma produção mais realista, muitas vezes de caráter regional ou nacionalista, como os romances rurais ligados à Revolução Mexicana, o que não rendeu a Arreola um reconhecimento imediato. Sob os epítetos de estilista, cosmopolita e escritor fantástico, o autor do *Confabulario* não teve a mesma consideração do autor de *El llano en llamas* e principalmente de *Pedro Páramo*, obras de seu contemporâneo e amigo Juan Rulfo, que “parecia ser o paradigma da nova literatura autenticamente mexicana: realista, crítico do sistema, herdeiro do *romance da revolução*”⁸⁷, chamada a representar a identidade nacional.

A expectativa de temas da *realidade* mexicana certamente contribuiu para que a literatura de Arreola tenha permanecido, durante algumas décadas, na periferia da literatura hispano-americana produzida em meados do século XX. Não obstante, sabemos que a “obra

⁸⁵ ARREOLA *apud* POOT-HERRERA. Prólogo. In: ARREOLA, Juan José. *Mi confabulario*. México: Promexa Editores; Editorial Joaquín Mortiz S.A., 1979, p. XXI.

⁸⁶ FABILA, René Avilés. Juan José Arreola, el poder de la creación. In: GÓMEZ HARO, Cláudia. *Arreola y su mundo*. México: Conaculta, 2002, p. 13.

⁸⁷ Felipe Vázquez em correspondência eletrônica enviada a autora desta pesquisa. Agosto de 2008.

de Rulfo é tão universal em seu localismo como a de Arreola o é em seu cosmopolitismo”⁸⁸. E é por isso que, com o passar do tempo, essa discussão se revelou falaz e sem importância, uma vez que ocorreu numa época em que se discutia quais “problemas ‘deveriam’ ser centrais no compromisso do escritor com a história”⁸⁹.

É possível traçarmos um paralelo entre o fato de Arreola ter-se mantido à margem da *grande literatura mexicana* e o espaço periférico no qual ele inscreve grande parte de seus contos, ao instalar seus personagens no *desarraigo* das grandes e modernas cidades, muitas vezes em situações grotescas e marginais. Mas essa inserção na pequena urbe não implica um localismo, nem tem a recuperação nostálgica ou o retorno ao espaço provinciano da felicidade perdida, da comunidade orgânica e fraterna, em que a solidariedade se sobrepõe ao egoísmo da vida moderna nas grandes metrópoles. O autor de *Confabulario* compreende a impossibilidade de retornar a esse mundo ideal reproduzido em boa parte da literatura regionalista anterior a sua época; daí a opção de uma linguagem que, mesmo quando popular, não se deixa seduzir pelo regionalismo pitoresco ou pelo tom dos chamados romances da Revolução Mexicana⁹⁰, tão frequentes no contexto literário da primeira metade do século XX, mas já em declive na época em que Arreola escreve o *Confabulario* (1952). Escritores como Agustín Yáñez, seguido por Rulfo, Arreola e Carlos Fuentes, entre outros, superaram as “limitações conceituais do romance da Revolução, introduzindo inovações técnicas e estruturais, para aprofundar abismos psicológicos”⁹¹.

Para os autores da nova narrativa hispano-americana a dicotomia *cosmopolitismo versus criollismo* já não existe. Arreola, por exemplo, prefere “localizar o tema do ‘pueblo’ mexicano de maneira sofisticada, enquanto outros recriam e estilizam a linguagem coloquial mexicana⁹²”, como Rulfo em *Pedro Páramo*, certamente, o mais vanguardista dos romances da época. A sofisticação assinalada por Josef no que se refere ao tratamento dado ao tema “pueblo” por Arreola tem a ver com sua opção por uma linguagem requintada, além da abordagem indireta desse “pueblo mexicano”, que bem pode ser um habitante de *Pueblerina*, um vendedor de aranhas exóticas ou um domador de mulheres em praça pública. Quando opta

⁸⁸ SARDUNÍ D’ACRI, 2003, p 101.

⁸⁹ Felipe Vázquez em correspondência eletrônica enviada a autora desta pesquisa. Agosto de 2008.

⁹⁰ Segundo a crítica esses romances se inauguram com *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela e se encerram com *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, quem trabalha o tema de maneira original e inovadora. De qualquer forma, não podemos negar que essa temática ainda persiste, com suas inesgotáveis possibilidades de abordagem literária.

⁹¹ JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 125.

⁹² *Ibidem*, p. 126.

pelo fantástico, o autor de *Confabulario* se assume herdeiro da tradição literária européia do que se denominou neofantástico, não se filiando ao estilo narrativo do realismo maravilhoso, muito em voga nas modernas narrativas da literatura hispano-americana de sua época. Os personagens de Arreola, ainda quando habitam alguma província mexicana, têm sua fala reelaborada e seus dramas alcançam uma dimensão tão elevada que terminam por representar o homem de qualquer tempo e lugar, fato que confere universalidade a um drama que também é local.

Assim, apesar dos epítetos de classicista, maneirista, cosmopolita, *estrangeirizante* e afrancesado dirigidos a Arreola, sua criação do espaço adquire características próprias, uma vez que a ambientação provinciana do espaço, seja ele público ou privado, é mais o reflexo de um universo imaginado, no qual o autor representa seu próprio drama de ser e estar no mundo, do que a expressão direta de um povo, cultura ou movimento literário. É no ambiente popular, dinâmico e muitas vezes hostil que se cumpre, inexoravelmente, uma maldição, um engano ou uma derrota; essa é a consumação fatal da tragédia arreoliana.

Em Arreola a transformação da realidade local em angustia existencial rompe com os paradigmas da literatura tradicional latino-americana, ao mesmo tempo em que assume o status de narrativa moderna; e é através desta que ele nos apresenta o seu universo confabulado, criando mundos nos quais a realidade dos *personagens-atores* não nega sua mexicanidade, senão que a extrapola e transcende. A recriação da realidade reflete, em boa medida, as vivências e desilusões de Arreola pelo mundo do teatro, durante turnê pelo interior do México, em companhia de Xavier Villaurritia, cuja amizade lhe permitiu “ser protagonista das misérias dos cômicos”⁹³; bem como sua viagem a Paris em companhia de Louis Jouvet, que o ajuda a conseguir uma bolsa para estudar atuação e declamação, chegando a introduzi-lo na *Comédie française*.

O próprio Arreola admite certo barroquismo, o que nos leva a pensar na maneira pela qual a estética barroca se manifesta em sua obra. Acreditamos que esta filiação deriva tanto de sua intimidade com a poética de Quevedo, de raiz conceptista, quanto do uso de opções estilísticas encontradas ao longo de seus textos, como formas tradicionais medievais, parábolas, cartas e apólogos, com destaque para temas de fundo moral ou religioso, e também da primazia pelo texto breve e do gosto pelo componente lúdico e burlesco. Da mesma forma, a hipérbole, a atmosfera de espetáculo e o tom trágico de alguns contos, que também lembram

⁹³ MIGUEL, Luis. *Ni novela ni cuentos*. Juan José Arreola. Centro Virtual Cervantes. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/>. Acesso em: 20 abr. 2007.

o teatro medieval, aliam-se à crise pessoal de Arreola em relação à fé cristã, especialmente no que concerne à salvação e ao livre arbítrio.

Todo lo que escribo; todo lo que he hecho, está imbuido de ese problema de la teología. La crisis de conciencia, la cuestión del libre albedrío, la predestinación... y sobre todo el drama de estar en el mundo.

Soy un hombre que solamente tiene la experiencia del mal y del castigo, y no la del bien y del perdón. En la literatura y en la vida, sigo en el infierno.

Siendo [...] trágicamente teológico, ¿de dónde [...] me viene todo ese soplo de humor, de sarcasmo, ese humor *drolático*, la ironía?⁹⁴

Para Arreola o drama do homem consistia em encontrar seu lugar e seu papel no mundo. Ele não acreditava no livre-arbítrio e costumava dizer que, no caos do mundo, é impossível manejar com precisão o timão do destino⁹⁵. Sua falta de fé no amor e a consciência da solidão causavam-lhe a sensação de ser um “desolado vivo”, um destrutor da felicidade:

Ignoro de dónde extraigo mi vitalidad para la autodestrucción. [...] Mi aspiración ha sido perderme. [...] Yo me he sentido huésped del corazón extranjero. [...] *Toda alma está construida para la soledad*. No hay compañía posible.

[Mis temas] pueden resumirse en el drama del ser individual, el drama del ser aislado⁹⁶.

Esse pessimismo coincide com um toque maneirista que também pode ser percebido em Arreola: uma visão negativa do mundo, que se manifesta por meio da oscilação entre extremos, pelo uso de ambiguidades – expressas por antíteses e metáforas –, pela falta de fé no futuro e no progresso, além da desilusão em relação ao amor – *no hay amor feliz*⁹⁷ –, sentimento recorrente na poesia maneirista. No entanto, essa cosmovisão arreoliana representa mais a expressão de paradigmas atemporais, possíveis de se manifestarem em qualquer artista de qualquer época, do que a expressão de um período literário definido com exatidão na linha do tempo. Pensamos que a paixão de Arreola pela linguagem, interpretada como bijuteria verbal por alguns críticos apressados, que lhe apregoaram os adjetivos esteticista, amaneirado e formalista, era parte de um jogo provocativo, pois ele era um barroco consciente de sê-lo. Os recursos formais desta estética são usados de maneira singular pelo mexicano; sua escritura “sabe rir de sua condição barroca, seu barroquismo se expressa como um

⁹⁴ Apud VÁZQUEZ, 2003, p. 41-42.

⁹⁵ *El timón existe, ¿pero de qué sirve una paleta de timón en una tormenta?* In: CARBALLO, 1965, p. 377.

⁹⁶ Apud VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 41-42

⁹⁷ GÓMEZ HARO, p. 131.

despojamento de si”⁹⁸. Trata-se de uma forma propositadamente lúdica de trabalhar as características formais do barroco.

O humor e suas diferentes formas de expressão constituem um traço distintivo na visão de mundo de Arreola e, conseqüentemente, em seu modo de conceber a ficção. O humor em *Confabulario* não é apenas um mero recurso para gerar um efeito cômico, ou o riso; não quer apenas provocar um estado de espírito, mas expressar uma visão de mundo⁹⁹. Trata-se de um procedimento narrativo que dá sentido a toda uma concepção de literatura, na qual Arreola não se deixa tentar pelos caminhos fáceis do cômico por si mesmo. Ao mesmo tempo, o humor, juntamente com a ironia, funciona como um recurso de economia que visa alcançar a *linguagem absoluta*:

Me he despojado de las galas dudosas, y en este sentido Borges fue para mí una ayuda prodigiosa.[...] Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo: por eso le dije en cierta ocasión a Agustín Yáñez: ‘Yo también sacrifico en altares barrocos’. Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables. [...] ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hoja¹⁰⁰.

O humor de Arreola, a exemplo de Quevedo, se apresenta muitas vezes de forma conceptista e hiperbólica, com preferência pelo lúdico e burlesco. Em lugar da descrição direta, o escritor conceptista opta por um conhecimento correlacional ou analógico das coisas e, para isso, se vale de artifícios retóricos que visam elucidar seus conceitos, como a metáfora, a comparação, a alegoria, a antítese, o paralelismo etc. E Arreola apela para esses recursos com frequência, especialmente em *Bestiario* e *Confabulario*. O conto *El prodigioso miligramo*, por citar um exemplo, narra a história de uma formiga que descobriu um miligrama extraordinário e pagou com a vida o preço de tal façanha. A sociedade autoritária e hierarquizada do formigueiro entrou em crise com a nova descoberta; o desejo de superar a formiga bem aventurada instalou, fatalmente, o caos naquela comunidade. Com essa analogia Arreola ataca também as fraquezas humanas e aponta para a possibilidade de desaparecimento do próprio homem enquanto habitante da terra.

Olvidando sus costumbres, tradicionalmente prácticas y utilitarias, se entregan en todas partes a una desenfadada busca de miligramos. Comen fuera del hormiguero, y sólo almacenan

⁹⁸ VÁZQUEZ, *op. cit.*, p. 77.

⁹⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos: cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, § 447. (Col. Austral).

¹⁰⁰ GÓMEZ HARO, p. 42-43.

sutiles y deslumbrantes objetos. Tal vez muy pronto desaparezcan como especie zoológica y solamente nos quedará, encerrado en dos o tres fábulas ineficaces, el recuerdo de sus antiguas virtudes¹⁰¹.

Os elementos satíricos, alegóricos e até mesmo grotescos de *Confabulario* irrompem em meio a uma prosa concebida com engenho, na qual a elaboração da palavra visa comunicar um drama que ultrapassa os limites do texto. A exemplo do emblemático *Don Quixote* de Cervantes, o humor de Arreola faz, a um só tempo, o contraste entre o trágico e o cômico. Ambos os autores trabalham o riso como uma forma de concepção da própria literatura, num jogo que explora o humor em suas diferentes formas retóricas. O humor de Arreola “nos faz sorrir piedosamente sobre o homem e suas quimeras impossíveis [...] magistral lição de agudez implacável e piedade recôndita”¹⁰².

A questão do lúdico está intrinsecamente relacionada ao próprio nome da obra. Em *Confabulario*, a confabulação acontece de variadas formas. O termo confabular deve ser entendido em seu sentido mais amplo, isto é, como trama ou conspiração. Arreola trama em favor da própria literatura. Seu estilo acurado e a exploração de efeitos de sentido, que muitas vezes se aproxima do conceptismo, corroboram para elucidar toda a pujança de um autor que é, na verdade, um artesão da palavra.

En principio, yo soy barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico. [...] Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes, se puede ver la sorna agazapada¹⁰³.

A fim de compreendermos a singularidade barroca do menestrel mexicano, podemos assinalar o relato *En verdad os digo*, que parte de uma sentença bíblica¹⁰⁴ para ser, a uma só vez, um conto, uma resenha jornalística de teor publicitário e uma sátira da ambição humana, quer pelo desejo de salvação, quer pelo desejo de enriquecimento do cientista Arpad Niklaus. É dessa forma que Arreola constrói seus palimpsestos, ou seja, imprimindo sobre uma forma já constituída um hipertexto que, além de trazer à tona uma gama de representações e significações, alcança também dessacralizar e ressignificar o texto fonte. Esse procedimento também se manifesta claramente em *Un pacto con el diablo*, que retoma o mito fáustico pelo

¹⁰¹ El prodigioso miligramo. In: ARREOLA, Juan José. *Confabulario definitivo*. Edición de Carmen de Mora. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1986, p. 106.

¹⁰² COBO BORBA, Juan Gustavo. *Juan José Arreola, juglar extemporáneo*. Centro Virtual Cervantes. Disponível em: <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N87/contenido04.htm>. Acesso: 19 set. 2008.

¹⁰³ RODRÍGUEZ, 2002, p. 42-43.

¹⁰⁴ “É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha que entrar um rico no reino de Deus”. Mateus 19:24.

viés literário, que é por sua vez retomado das lendas germânicas e posteriormente explorado pelo cinema, que vem a ser justamente o espaço no qual o personagem do conto vive o seu drama fáustico. Igualmente, *De balística* funciona como um conto, uma anedota acadêmica, uma crítica ao conhecimento formal e seu contraste diante de uma pessoa experimentada. *In memoriam* se realiza também como um conto, uma comédia da vida privada e uma resenha crítica sobre a obra do barão Bussenhauser. *Carta a um Zapatero* se vale da forma epistolar para ser um conto, uma carta, e uma defesa do ofício enquanto arte. Por conseguinte, Arreola “desconstrói uma realidade bio-bibliográfica para criar outro livro e outro autor; em suma, outra realidade: dessacralizada [e], talvez por isso mesmo, mais memorável como invenção literária”¹⁰⁵.

Se o barroco reflete a crise do homem diante de Deus e do mundo, a partir de uma visão trágica e metafísica, Arreola opta por esta estética por entendê-la como uma “categoria de pensamento”, um modo especial de conceber a subjetividade humana diante da intrincada realidade do mundo objetivo. Seu *theatrum mundi* fundamenta-se na espetacularização das estruturas de poder e consumo na sociedade moderna, como forma de representação de uma crise ontológica. Também não são poucos os críticos que veem no *Confabulario* arreoliano uma filiação com a arte medieval. Segundo Robert Escarpit:

Todo el arte de Arreola está hecho de búsqueda minuciosa, de inquieta erudición. Existe en él una vocación de artista de la Baja Edad Media, con todo lo que esto supone de danza macabra, de enciclopedismo y de artesanía verbal.¹⁰⁶

A isso se soma um humor que, na escolha de determinados temas, explora as mazelas sociais por meio de recursos que lembram o mundo medieval. Misógino, “seu humor é carnavalesco, jocoso e ladino, o que contraria a tendência humorística de textos niilistas que entraram para a categoria de teatro e literatura do absurdo, produzidos, em grande parte, na mesma época em que Arreola escrevia os contos de *Varia invención* e *Confabulario*. Abundam em seus relatos os cornudos, as infidelidades, o fastio matrimonial”¹⁰⁷. Em alguns momentos, Arreola apela para o zoomorfismo como forma de expressar as relações “afetivas

¹⁰⁵ VÁZQUEZ, Felipe. El himen en México. Madrid: *Espéculo*. Revista de estudios literarios, número 26. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/himmexi.html>. Acesso: 11 nov. 2008.

¹⁰⁶ ESCARPIT, Robert. *Contracorrientes mexicanas*. México: Antigua Librería Robredo, 1957, pág. 113.

¹⁰⁷ Cf.: SERNA, Mercedes. *Arreola y el mundo medieval*. Centro virtual Cervantes. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/serna.htm>. Acesso: 22 ago. 2005.

de domínio próprias dos *fabliaux* (El rinoceronte) ou os contos psicozoológicos que nos aproximam dos relatos da época medieval como o Calila e Dimna”¹⁰⁸.

Em síntese, em Arreola a artesanidade verbal se une ao ideal de brevidade para recriar um sistema que coloca o homem no centro de um drama que é tão medieval quanto moderno: a consciência do *humano* e sua visão trágica diante da barbárie do cotidiano. A descoberta da individualidade e solidão diante da coletividade.

3.3 A rua, o cotidiano e o comércio em *Confabulario*

Lo que yo quiero hacer es lo que hace un cierto tipo de artistas: fijar mi percepción, mi más humilde y profunda percepción del mundo externo, de los demás y de mí mismo.

Juan José Arreola

Ainda que os espaços confabulados de Arreola não se oponham à metrópole, via de regra o cotidiano costuma erigir-se em meio a um ambiente provinciano cuja constituição resulta na criação de cidades imaginadas como âmbito do drama íntimo de personagens solitários ou marginalizadas. A representação desses espaços “recolhe e integra os diversos sujeitos sociais, [que transitam] dialeticamente entre uma individualidade e o mundo coletivo”¹⁰⁹, expressando, assim, a subjetividade do campo social no qual estão inseridos.

Nesses espaços, especialmente ruas e praças, o autor mexicano expõe a miséria física e moral de saltimbancos, comerciantes, charlatães e homens comuns, bem como a crise da articulação entre a vida pública e a vida privada, as convenções e as imposições sociais. A praça é a essência da cidade, o lugar da pulsação da vida urbana e, se a contrapormos ao espaço privado da casa, veremos que ela é uma mistura da *ágora* grega com o *fórum* romano, ou seja, mistura de mercado e local de encontros. Ela é o espaço público por meio do qual o viver social se desdobra em comércio, política, criação e expressão cultural, artística e arquitetônica¹¹⁰.

A noção de centralidade urbana, com ruas e avenidas que convergem para o centro da vida social, vem do mundo barroco, tendo alcançado a concepção de *plaza mayor*, sintagma e forma arquitetônica importada da Espanha para a América espanhola. Se a comparamos com

¹⁰⁸ SERNA, Acesso: 22 ago. 2005.

¹⁰⁹ ALMARZA, Sara. Desde as dunas da memória. Narrativa de Hernán Rivera Letelier. In: EDOM PIRES, Maria Isabel (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora UnB, 2008, p. 144.

¹¹⁰ Cf.: SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Edusp, 1993, passim.

os espaços privados, a praça será sempre um espaço mais dramático, onde os acontecimentos ganham uma dimensão pública, tornam-se mais vivazes e eloquentes.

A rua e, por extensão, a praça são o palco onde atuam os personagens que focalizaremos no decorrer deste trabalho. Quando nos referimos à rua, queremos dizer que é a partir dela, enquanto espaço físico e urbano, que se desencadeia um complexo sistema de situações nas quais os personagens arreolianos se enredam, como acontece com o protagonista de *La migala*, cujo ponto de partida para o drama pessoal é a feira de rua onde ele compra um curioso aracnídeo peçonhento. Não obstante, entendemos que a rua engloba também a dimensão pública dessas situações, ainda quando estas se desenvolvem em espaços mais restritos, como a estação de trem, o ônibus, e até mesmo a casa de determinados personagens. É interessante observar que, na dinâmica das províncias de *Confabulario*, os dramas íntimos vividos pelos personagens não se restringem aos espaços privados. Arreola parece dizer que não há privacidade na pequena urbe; a vida privada torna-se pública nos *pueblos* do autor mexicano. Desta forma, todos conhecem a intimidade doméstica de Joshua em *El rinoceronte*, assim como sabem do constrangimento do marido que não troca a esposa de *Parábola del trueque*. Neste sentido, cabe ressaltar que a rua alcança uma dimensão mais ampla em nossa pesquisa, definindo-se como o espaço através do qual os dramas dos personagens tornam-se públicos, independentemente se esses dramas se dão na rua ou em alguma dimensão da vida doméstica. Uma vez que o anonimato se dá na esfera pública, veremos que boa parte desses personagens se caracterizam pelo deslocamento social, pela marginalização, alienação ou alteridade. Eles se apresentam em meio a um clima de espetáculo, tanto pela maneira como os incidentes os envolvem, como pela perspectiva dos narradores, que oscilam entre a ação e a contemplação, ora atuando na representação teatral, no trabalho circense, ora em cenas de ridicularização, degradação, engano e solidão.

À exceção de *Corrido*, em que se menciona a Praça de Ameca e a cidade de Zapotlán – terra natal de Arreola –, as cidades arreolianas não têm nome; são espaços de contornos indefinidos e limites imprecisos, onde o eixo das relações sociais é a rua, a praça, uma estação de trem, uma biblioteca. Nesses espaços manifesta-se uma atmosfera provinciana, que se dá tanto pela forma de prática comercial – feiras e comércio de rua – como pelo *éthos* cultural das pessoas que frequentam esses lugares: comerciantes, artistas populares e público, este último assumindo os papéis de espectador, cliente e até mesmo coator.

Em geral, o foco de Arreola não é a família. Talvez, em parte, pela brevidade, em sua obra a família tradicional não existe. Quando muito, o personagem tem uma esposa (ou ex-

esposa) ou compõe um triângulo amoroso. Já as relações afetivas, o tema do matrimônio, a impossibilidade do amor feliz e a solidão, estes, sim, são temas recorrentes em sua obra.

Nos contos que analisaremos no decorrer deste trabalho será possível perceber que, ainda que apareça apenas de forma implícita em alguns relatos, a rua resulta um espaço determinante para a irrupção de acontecimentos extraordinários. Ela é o espaço onde figuras marginalizadas encontram o seu palco e seu ganha-pão, assim como o lugar em que os heróis de Arreola se deparam, frequentemente, com uma ameaça, um engano ou um acontecimento que mudará, momentânea ou definitivamente, a vida desses personagens.

IV – A RUA COMO ESPETÁCULO EM JUAN JOSÉ ARREOLA

4.1 O palco dos brutos: violência e transcendência

Yo soy el actor de mí mismo, inventé mi propio personaje y me moriré con él, yo soy el otro que nunca ha estado contento consigo mismo, soy el que se quedó en el espejo mirándose el rostro y ya no pudo salir de él, he sido para bien o para mal mi propio espectáculo.

J. J. Arreola. *El último juglar.*

O título desse eixo temático se justifica por agrupar três contos que têm como cenário as representações da violência e da estupidez humana, a saber: *Pueblerina*, *Corrido* e *El rinoceronte*. O primeiro deles parte de uma violência urbana que dispara contra os preconceitos sociais e a intolerância quanto à alteridade física de um indivíduo. O segundo aborda uma disputa amorosa que culmina na morte de dois contendentes pelo amor por uma mesma jovem. Já o último, *El rinoceronte*, toca o tema da brutalidade masculina na relação matrimonial, além de evidenciar a troca de posições, na luta por poder e dominação, entre o homem e a mulher.

4.1.1 *Pueblerina*: do cornudo ao minotauro

Além do processo de zoomorfização e do substrato mítico, é também na rua que o protagonista de *Pueblerina*, don Fulgencio, encontrará o seu lugar de embate, assim como a arena onde se dará o confronto final. Apesar de subsistir o tema do cornudo, nesse conto não há espaço para o melodrama, nem para a problematização psicológica das relações pessoais nem o *pathos* romântico que costuma ocorrer em textos dessa natureza. Ali nos deparamos com um narrador extremamente culto, que alterna com habilidade a variante popular, a linguagem técnica – específica das touradas – e os elementos míticos, festivos e humanos de um drama de dimensões universais.

Em *Pueblerina* um correto advogado desperta, numa manhã como outra qualquer, com um par de chifres na cabeça. Como na *Metamorfose* de Kafka, relato no qual Arreola certamente se inspira, nem o narrador nem os personagens expressam o menor assombro diante do acontecimento extraordinário. Depois de lustrar os sapatos, o advogado Don Fulgencio lustra os cornos, ação que insere as práticas ordinárias e cotidianas no mesmo nível daquelas que se relacionam com o sobrenatural; logo, os chifres são tomados como parte física integrante do personagem.

O grotesco e a zombaria são parte de um procedimento frequente na tradição artística presente na América Latina, desde os poemas satíricos de Gregório de Matos e Augusto dos Anjos, até os textos de Ramón López Velarde e as literaturas regionais de diversos países, passando pela pintura de Frida Kahlo, o teatro de Roberto Arlt e a moderna narrativa de Julio Cortázar, García Márquez e Guimarães Rosa, por citar alguns escritores contemporâneos. Nesses autores fazem-se evidentes os rasgos cômicos de personagens estereotipados, levados a um grau de exagero tão extraordinário que sua conexão ideológica os afasta do *éthos* social, instalando-os, não raro, num espaço puramente ficcional. Por conseguinte, em *Pueblerina*, Arreola se apropria do estereótipo social do cornudo tal como ele existe, mas lhe dá uma torção e, por meio do humor, o converte num elemento literário refinado, que vai além de uma simples *comédia da vida privada*.

A opção de Arreola por narrar a história de um homem com chifres, explorando assim o recurso da zoomorfização, advém de sua ideia de que os animais são uma espécie de espelho oblíquo através do qual o homem vê a si mesmo, e não apenas em sua forma, mas, acima de tudo, naquilo que se esconde por trás das aparências: “nos animais aparecemos caricaturizados, e a caricatura é uma das formas artísticas que mais ajudam a nos conhecer. Causa horror ver nela, acentuados, alguns de nossos traços físicos ou espirituais”¹¹¹. Nesse sentido, o autor de *Pueblerina* aborda o tema da irracionalidade do homem como um questionamento acerca do drama de ser e estar no mundo. O eu e o duplo zoomorfizado reforçam a ideia de *mundo ao revés*.

O leitor é surpreendido pelo inusitado já nas primeiras linhas, fato que traz em si um elemento de tensão que se desenvolve no decorrer de todo o processo narrativo. Dessa forma, o conto cumpre o que Cortázar qualifica como um dos principais elementos para que se tenha um bom conto: “um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”¹¹².

Al volver la cabeza sobre el lado derecho para dormir el último, breve y delgado sueño de la mañana, don Fulgencio tuvo que hacer un gran esfuerzo y empitonó la almohada. Abrió los ojos. Lo que hasta entonces fue una blanda sospecha, se volvió certeza puntiaguda. Con un poderoso movimiento del cuello don Fulgencio levantó la cabeza, y la almohada voló por los aires. Frente al espejo, no pudo ocultarse su admiración, convertido en un soberbio ejemplar de rizado testuz y espléndidas agujas. Profundamente insertados en la frente, los cuernos eran blanquecinos en su base, jaspeados a la mitad, y de un negro aguzado en los extremos. (p. 90)

¹¹¹ CARBALLO, 1965, p. 399.

¹¹² CORTÁZAR, Julio, *Valise de Cronópio*, 1993, p. 52.

Apesar de ter notado a transformação, a mulher de don Fulgencio não faz nenhum comentário e se comporta com naturalidade durante o café da manhã. Ao sair para trabalhar, o advogado sofre um choque diante da reação negativa das pessoas que cruzam seu caminho. Frente ao sarcasmo e as agressões da sociedade, convertido em um homem-touro, ele vai modificando sua forma de agir. À medida que a rua se transforma no lugar da hostilidade, onde prevalecem o escárnio e a agressão diante do não familiar, intensifica-se a agressividade de don Fulgencio. Esse processo se dá num crescendo em que o campo semântico utilizado pelo narrador, assim como o ritmo da trama acompanham a metamorfose do herói; o léxico se contamina da zoomorfização vivida pelo personagem e o conto se transverte na linguagem da arte das touradas.

Pero la vida tranquila del pueblo tomó a su alrededor un ritmo agobiante de fiesta brava, llena de broncas y herraderos. Y don Fulgencio embestía a diestro y siniestro, contra todos, por quítame allá esas pajas. (p. 91)

A literalidade é levada ao extremo: os transeuntes que cruzam com o advogado se comportam como se ele fosse um touro, e não apenas um homem com chifres. Pouco a pouco, o próprio *don Fulgencio* adquire as características de tal animal, especialmente a bravura e a impulsividade; tudo isso em meio a uma profusão de termos referidos à tauromaquia. A zombaria e as espetadas do toureiro podem ser comparadas ao riso e ao escárnio dos vizinhos às costas do marido enganado. O drama de don Fulgencio oscila entre o rito social e o esporte taurino. Esse paralelismo se torna literal: o advogado, fustigado e cansado por suas investidas furiosas, acaba encontrando a morte em plena arena. E “todo o povo acompanhou don Fulgencio no *arrasto*, comovido pela lembrança de sua bravura”¹¹³. A frase anterior resulta numa boa amostragem dessa literalização levada ao extremo. O autor usa a palavra *arrastre* que, trazida do jargão das touradas, significa o momento em que o corpo do animal é arrastado por mulas após sua morte, mas esse mesmo termo adquire uma conotação humana, ao substituir-se à expressão “cortejo fúnebre”, que corresponderia mais exatamente ao rito praticado na tradição dos nossos funerais.

Pelo olhar do outro, torna-se evidente que a alteridade de don Fulgencio não é tolerada pelas pessoas do seu entorno. Em se tratando do aspecto físico, sua metamorfose é parcial, ele continua com corpo de homem, porém acrescido dos chifres. No entanto, seu comportamento é novo e condiz com a conduta de um touro, muito embora ele continue a trabalhar e a

¹¹³ “*Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura.*” *Pueblerina*. In: ARREOLA, 1986, p. 92.

conquistar outros clientes em virtude da nova condição: torna-se, assim, ao mesmo tempo, um homem-touro e um advogado famoso por ter cornos. Em qualquer dessas facetas, adota uma postura mais acirrada nas acusações ou defesas que faz.

Os chifres de don Fulgencio apontam para um elemento simbólico que, no caso de *Pueblerina*, podem referir-se ao tema do adultério¹¹⁴; ao mito do Minotauro¹¹⁵ ou, ainda, à representação do touro de lide, animal que pode ser visto como vítima tanto do toureiro como da diversão do público.

No que concerne ao mito, este se evidencia em uma ambivalência: há as pessoas que combatem o homem-touro, mas há também o próprio don Fulgencio, que precisa se confrontar com o minotauro interior. Assim, quando o personagem encontra a morte, libera-se do aspecto inferior e bestial do animal: se o minotauro é mantido escravizado no labirinto da existência, é preciso chegar ao centro deste por meio de um processo de autoconhecimento que resulte na liberação do touro em seu aspecto superior, a própria essência primordial que habita cada homem. Nesse sentido, “domesticar o monstro não é mais assegurar-se do domínio da potência animal, nem fazer calar o arrebatamento sexual, mas reconciliar o irreconciliável (o espírito e a matéria) para refugiar-se, esgotado porém salvo no cerne do enigma”¹¹⁶. A morte do Minotauro traz à luz o touro como representação das forças da criação e do Verbo, aquele que renasce da própria morte; ele simboliza a força vital, a potência de reprodução: “o touro védico, egípcio ou grego afirma-se, entre outros, como o símbolo do sangue primordial das coisas”¹¹⁷.

O cômico-irônico

A espetacularização pública é levada a seu ápice quando, em *Pueblerina*, nos deparamos com um espetáculo que, apesar de começar na rua, transcende esse espaço para inserir-se no próprio ambiente festivo das touradas: uma praça de touros.

¹¹⁴ No prefácio de *Confabulario definitivo*, Carmem de Mora faz uma análise sintética deste conto com base no tema do adultério.

¹¹⁵ Na mitologia grega, o Minotauro é filho da infidelidade de Pasífae, esposa do rei Minos, com um touro. Ele representa a monstruosidade do adultério e, por isso, fora aprisionado no Labirinto de Creta, projetado por Dédalo a pedido do rei. Em outras versões do mito, diz-se que o monstro representa a própria bestialidade de Minos, que não queria que as pessoas conhecessem sua faceta perversa, daí ocultá-la no Labirinto. Essa atitude sugere que a brutalidade humana se oculta no labirinto da personalidade e das aparências.

¹¹⁶ SIGANOS André. Bestiário mítico. Touro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. e.ed. Brasília: Editora UnB e José Olímpio Editora, 1998, p. 135. Grifos do autor.

¹¹⁷ ¹¹⁷ SIGANOS, 1998, p. 135.

Num determinado dia, ao atravessar uma praça, don Fulgencio é surpreendido pelo som de um clarim e se depara com uma grande arena — comparada ao vale de Josafat¹¹⁸ —, cheia de pessoas vestidas com roupas luminosas; depois disso, sofre uma congestão e morre imediatamente. Contudo, o desejo expresso em um testamento rascunhado, de ser enterrado sem os chifres, não é atendido. Ironicamente, para aproveitar um presente especial, feito por um hábil carpinteiro da cidade, o corpo fora acomodado em um caixão, com vistosos acréscimos laterais, adequado à indesejada anatomia. Mas é sobretudo no desfecho da trama que se entende o fino sentido de humor presente neste conto:

Todo el pueblo acompañó a don Fulgencio en el arrastre, conmovido por el recuerdo de su bravura. Y a pesar del apogeo luctuoso de las ofrendas, las exequias y las tocas de la viuda, el entierro tuvo un no sé qué de jocunda y risueña mascarada. (p. 92)

A palavra *mascarada* confere uma ambivalência, pois seu campo semântico remete tanto à ideia de *fiesta de máscaras*, divertimento social de origem europeia, quanto à de falsidade ou fingimento representado pela máscara. Assim, Arreola revela-se um mestre na arte de economizar recursos, ao mesmo tempo em que abre seus textos para grandes e múltiplos significados.

O tom cômico-irônico do sintagma “*risueña mascarada*” alcança dois sentidos a uma só vez, já que essa expressão significa tanto o riso dissimulado quanto uma alegre festa burlesca, em que o festejado é motivo de chacota e diversão. Com base nessa perspectiva, do riso festivo, o comportamento do povo que acompanhava o enterro coincide com a ideia de riso carnavalesco discutida por Bakhtin, sendo este de caráter popular e, ao mesmo tempo, universal e ambivalente. Os participantes do enterro podem estar rindo tanto de don Fulgencio quanto de si mesmos e de sua condição de mortais, à qual não é possível transcender. Assim, de nada valeria chorar, uma vez que a chegada da morte – seja esta temida ou desejada – termina sendo o destino de todo indivíduo. Então, por que não debochar de um destino tão arbitrário e inevitável?

O riso, como carnavalesco, é em primeiro lugar patrimônio do “povo” [...]; “todos” riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é “universal”, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval); o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é “ambivalente”: alegre e cheio

¹¹⁸ Em Joel, 3,2, há uma referência a este vale como o lugar do Juízo Final: “[...] congregarei todas as nações e as farei descer ao vale de Josafat; ali entrarei em juízo contra elas por causa do meu povo e de minha e da minha herança..” Esse vale também seria, ainda segundo Joel, o lugar onde os valentes e os justos estariam ao lado de Deus.

de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente¹¹⁹.

Por conseguinte, o riso durante o funeral de don Fulgencio coincide também com a maneira peculiar de se encarar a morte na tradição cultural mexicana. Existe, naquele país, uma espécie de desafio e deboche em relação ao falecimento, fato que carrega em si elementos remanescentes da cultura popular: oposição ao caráter sério e religioso dado aos acontecimentos da vida em todos os aspectos, dentre os quais, a própria morte¹²⁰. Inclusive, nas festas mexicanas do “dia dos mortos”, os vivos comem caveiras de açúcar com seus nomes gravados nelas, riem da morte e recitam versos de humor em sua homenagem.

Se em Arreola “o humor e a alegria se impõem em aparência à irritação e às angústias metafísicas”¹²¹, não é difícil perceber que *Pueblerina* não é somente uma anedota bem-humorada em tom festivo; é uma alegoria que parte de um espaço doméstico e provinciano para alcançar dimensões mais amplas, como a questão existencial. O leitor tem de decodificar os elementos alegóricos a fim de entender que, por trás do chiste, subjaz o absurdo da existência, com todos os matizes da violência e intolerância diante da alteridade.

O labirinto da existência

O processo de animalização por que passam as personagens parece ter um significado paradoxal. Don Fulgencio tem de enfrentar a animalidade tanto em si como nos demais; ele torna-se vítima da crueldade de uma comunidade em que impera o pensamento provinciano. O título do conto de Arreola deriva da palavra *pueblo*, lugar pequeno, e alcança também o significados de aldeã¹²², pessoa inculta e mal-educada, caipira, rústica, atrasada, bairrista, inculta e grosseira. Se entendemos *Pueblerina* como uma estampa, ou uma pintura, do pensamento provinciano, podemos nos perguntar: não será o título do conto uma metáfora do mundo em que vivemos? Como disse o Astérión de Borges “a casa é do tamanho do mundo;

¹¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p. 10.

¹²⁰ BAKHTIN, *op. cit.*, *passim*.

¹²¹ CARBALLO *apud* MORA. Introducción. In: ARREOLA, 1986, p. 20.

¹²² Note-se que, numa rara tradução de *Confabulario total* para o português, os tradutores optaram por traduzir o título “Pueblerina” por “A aldeã”. *Confabulario total: [1941-1961]* / Juan Jose Arreola; tradução de Luiz Papi e Haroldo Bruno.

ou melhor, é o mundo”¹²³. Assim, *Pueblerina* é universo labiríntico ao qual cada homem está aprisionado à espera de seu Teseu libertador:

Sei que vive meu redentor e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?¹²⁴

Na verdade, a intolerância da qual don Fulgencio é vítima evidencia que o homem “deve” ajustar-se ao *status quo*, seguir o modelo imposto pela sociedade, adotando padrões comportamentais e, até mesmo, uma postura física, que se encaixe no modelo proposto pelo senso comum¹²⁵, ainda que sua atitude represente uma farsa. Esse é o drama do “estar no mundo”, presente em diversos textos de Arreola.

O fim de don Fulgencio não significa perda ou dor para aqueles que ficaram. Apesar de a morte não tê-lo liberado dos chifres, ele parece finalmente encontrar nela o alívio de que tanto necessitava: “com os olhos nublados, viu abrir a sua volta uma arena gigantesca; algo assim como um Vale de Josafat, cheio de próximos com trajes de luz” (p. 92).

Deparar-se com um lugar habitado por pessoas de trajes luminosos, que podem ser chamadas de “próximas”, num mundo mais humanizado, representado por uma arena luminosa – que se opõe diametralmente àquela na qual ele era lidado diariamente –, corresponde àquilo que caberia à Fulgencio, ou melhor, àquilo que coincide com o significado de seu próprio nome: fulgor, luz.

¹²³ BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. In: _____. *El Aleph*. Biblioteca de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Sol, 2000, p. 54.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ O antropólogo cultural Clifford Geertz (1998), define *senso comum* como um conceito empírico, uma sabedoria prática e corriqueira, que varia de lugar para lugar, dependendo do modo como as pessoas lidam com o mundo que as envolve. A questão do senso comum resgata a dicotomia entre fato e lei, entre o *ser* e o *dever-ser*. GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* (1983), Petrópolis: Vozes, 2007, cap. 4, p. 110-141.

4.1.2 *Corrido*: o vértice da ruína

Telemaquia

Dondequiera que haya un duelo, estaré de parte del que cae.
Ya se trate de héroes o rufianes.

[...]

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la
lucha y quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también
soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar?

Señoras y señores: no hay salvación. En nosotros se está
perdiendo la partida. El diablo juega ahora las piezas
blancas.

Juan José Arreola.

Corrido é certamente o conto de Arreola que espelha mais diretamente a linguagem popular do México. Segundo consta, o *corrido* tem suas raízes na narrativa épica medieval, mais precisamente no *romance* da antiga lírica espanhola¹²⁶. Ao serem textos ritmados, os *corridos* mantêm uma correlação com o galope de um cavalo, cujo ritmo pode ser acelerado ou diminuído, de acordo com o necessidade de cada trecho. Sua finalidade era narrar, geralmente na forma de canção, algum episódio histórico ou até mesmo as aventuras de algum personagem do povo.

No México, os *corridos* ganharam espaço durante a Guerra da Independência (1810-1821) e destacaram-se notadamente no período da Revolução mexicana (1910-1920). Essas composições funcionaram, desde sempre, como um meio rápido e lúdico de se transmitir informações e, portanto, foram retomadas, nesses períodos, como uma forma de narrar os episódios da guerra, que eram cantados de povo em povo, tal como faziam os antigos menestréis da Idade Média. Dentro da cultura mestiça mexicana existem três variantes do *corrido*: as versões transculturadas de romances e lendas europeias, os *corridos revolucionários* e os modernos. Todos eles são ainda cultivados no país.

Em geral, desde suas origens, essas narrativas carregaram sempre uma base de verdade histórica, mas, por se tratar de uma narrativa popular, livre de compromissos com a verdade, os feitos dos heróis que, por ventura, tiveram suas sagas cantadas nos *corridos* ganharam matizes variados, segundo a índole do jogral e as ordens às quais este obedecia. De qualquer modo, os *corridos* dão preferência, em geral, a temas como as relações amorosas,

¹²⁶ *Corrido*: canção popular mexicana, procedente do romance espanhol, composta de oito sílabas, constituída de narrativa com variedade de rimas, geralmente cantado a duas vozes.

especialmente aquelas dramáticas, baseadas no adultério e na morte, assim como a temas ligados à coragem e à valentia.

De caráter popular e subversivo, no México contemporâneo os *corridos* ganharam novos tons e novos temas. Atualmente, além dos tradicionais, que se escutam especialmente no norte do país, existem os *corridos* políticos e os *narco-corridos*. Os primeiros se encarregam de narrar, durante as campanhas eleitorais, a trajetória e a história de homens públicos, os segundos se constituem de textos encomendados por traficantes de drogas, cujas letras contam, em tom heróico, as aventuras, os perigos e os dramas desses controversos personagens.

Tradicionalmente, o *corrido* mexicano se estrutura da seguinte forma, ainda que a ordem desses itens não seja de todo fixa:

- a) pedido de permissão para dar início ao canto
- b) apresentação do lugar e data do acontecimento
- c) apresentação dos personagens
- d) desenvolvimento
- e) desfecho
- f) moral da história
- g) despedida.

À exceção do primeiro e do último item, podemos dizer que o *Corrido* de Arreola cumpre com as premissas do *corrido* tradicional mexicano. Ainda que não haja uma fixação exata da data do acontecimento, os três primeiros parágrafos prestam-se à localização e descrição do lugar. Em seguida, o quarto parágrafo insere na cena os três protagonistas, que passam a atuar para o cumprimento de uma tragédia que se anuncia cada vez mais iminente e fatal. Os três últimos parágrafos relacionam-se com o desfecho, mas é notadamente no último que se cumpre, implicitamente, a moral da história: mulheres *mancornadoras* atraem desgraças irreparáveis para si e para os amantes. Note-se que, no México, o termo *mancornadora* diz respeito à mulher infiel, aquela que mantém romance com mais de um homem.

Después se supo que hubo una muchacha de por medio. Y la del cántaro quebrado se quedó con la mala fama del pleito. Dicen que ni siquiera se casó. Aunque se hubiera ido hasta Jilotlán de los Dolores, allá habría llegado con ella, a lo mejor antes que ella, su mal nombre de mancornadora. (p. 185)

O verbo *mancornar* deriva também da tauromaquia e significa tanto “sujeitar o touro pelos cornos com as mãos, levando-o ao chão”, como “unir duas reses pelos cornos para que andem juntos”. Esse segundo significado nos parece bastante proveitoso se atentamos para o formato em V (chifres?) das ruas paralelas que se unem na praça de Ameca e, sobretudo, se consideramos que os dois homens se atam, pelos cornos, a um mesmo destino.

O *corrido* de Arreola, inspirado na temática tradicional, narra uma triangulação entre dois homens e uma jovem que buscava água na fonte. Essa triangulação ocorre tanto na vertente humana, no âmbito do envolvimento entre os três personagens, quanto no âmbito do cenário arquitetônico descrito pelo narrador. O palco da trama é novamente a praça, uma área descrita como ponto de convergência tanto para os agricultores que a cruzam para ir aos campos de milho, como para os contendentes, que para ela convergem. A rua, ponto de encontro dos personagens, parece ser a via do destino de cada um deles. Cada qual chega à praça por um caminho diferente, a moça vem pela rua larga, que se bifurca em duas ruas paralelas, por onde caminham os dois homens que se dirigem à praça.

A água, fonte de vida, também está intimamente relacionada com o destino dos rivais. A queda e ruptura do cântaro – vermelho – marcam o início da contenda. As três ruas e os três personagens convergem, todos, para a fonte. “O jorro de água, ao mesmo tempo em que o cântaro, os estava enchendo de vontade de brigar. [...] Ao subir a calçada do outro lado, a moça deu um mau passo e o cântaro e a água se esparramaram no solo” (p. 184). O derramamento da água prenuncia o derramamento de sangue e, conseqüentemente, a morte dos adversários.

Em *Corrido*, o humor e a ironia radicam numa proposital indiferença do narrador quanto ao drama dos personagens narrados. Ele privilegia o cenário acima de tudo, deixando que os protagonistas atuem como meros fantoches que vêm a desempenhar um papel pré-determinado na trama. A subjetividade dos personagens ou os juízos de valor cedem lugar a uma onisciência telescópica do narrador, que é capaz de perceber os diferentes ângulos da cena, como se estivesse acima do cenário, de onde testemunha os fatos.

A motivação do conto, em concomitância com a dos corridos tradicionais, é a da valentia e a da disputa amorosa. Os dois homens duelam pelo amor de uma jovem que vai à praça de Ameca para encher seu cântaro. A cultura popular mexicana se traduz no uso de diminutivos e expressões coloquiais, como “*y ni un ai te va, ni un ai te viene, dizque, los dos se dieron en la madre, que nomás a uno le queda tantito resuello, se lo había llevado la*

tiznada e mancornadora". Essas variantes linguísticas refletem a linguagem pitoresca de povoados como a antiga Zapotlán de Arreola

Os ditos populares, assim como a analogia com a briga de galo – “os que a quiseram estavam no último suspenso, como os galos ainda sem soltar, embebidos um e outro nos pontos negros de seus olhos”¹²⁷ –, espelham uma forma de violência que caminha para um fim trágico: a morte dos dois homens e o desterro da moça, que terá de conviver com a “má fama do pleito”, que teria chegado ao outro povoado antes que ela, tal como acontece com os *corridos*, que servem para espalhar as notícias.

4.1.3 *O rinoceronte: um espetáculo privado*

A transformação do advogado Joshua McBride, de *El rinoceronte*, é percebida por sua ex-mulher como um espetáculo privado, com todos os matizes de uma desforra pessoal. Trata-se de uma vingança que é realizada não pela narradora, a primeira mulher do juiz, senão por Pámela, a esposa atual. O conto se resume aos comentários e considerações sarcásticas de Elinor no que diz respeito à vida cotidiana do casal McBride. Ela os observa quando saem à rua, quando recebem visitas em casa – por meio do que lhe contam os amigos em comum – ou quando simplesmente os imagina na intimidade do lar.

O relato está construído como um desagravo à maneira dos *fabliaux* medievais, que relatavam episódios banais, jocosos ou exemplares, da vida de algum cidadão europeu dos séculos XII a XIV, ocorridos no ambiente doméstico ou em ruas e praças públicas. Esses textos tendiam à ridicularização das relações sociais ou afetivas e apresentavam algum tipo de juízo moral, quer pelo enaltecimento do certo, quer pela reprovação do errado. Portanto, é comum que muitos *fabliaux* carreguem a ideia de justiça. A analogia besta-homem, a caracterização hiperbólica do juiz, o contraste entre a figura abrutalhada do esposo-rinoceronte e a fragilidade de Pámela são elementos que dão o tom do ridículo ao conto. Do mesmo modo, o espetáculo privado da narradora, especialmente aquele vivido em sua imaginação, confere humor ao relato: “gosto de imaginar o rinoceronte de pantufas, com o grande corpo disforme debaixo da bata, chamando nas altas horas da noite, tímido e persistente, diante de uma porta obstinada”. (p. 74)

A narrativa está demarcada por uma notória distinção entre um tempo passado e o presente. No passado a ex-esposa estava subjugada ao caráter intempestivo do esposo-

¹²⁷ *Corrido*. In: ARREOLA, 1986, p. 184.

rinoceronte; já no presente a situação se inverte, ainda que de forma indireta. No *agora* é Pâmela, a atual mulher, quem domina a situação. “Com Joshua eu naufragava no mar; Pâmela flutua como um barquinho de papel numa bacia”. A narradora inicia seu relato fazendo uso de um passado já finalizado: Joshua McBride “me possuiu durante dez anos com imperioso egoísmo. Conheci seus arrebatamentos de furor [...] Renunciei ao amor antes de saber o que era [...] lutei corpo a corpo como o rinoceronte, e meu único triunfo consistiu em arrastá-lo para o divórcio”. Arreola se aproveita dos recursos gramaticais para elaborar um discurso que diferencia os dois estágios da narrativa. Ao narrar a nova forma de vida de Joshua, a ex-mulher recorre ao uso do pretérito perfeito composto, um tempo passado que, em espanhol, aproxima o texto do tempo atual: “*Joshua McBride se ha casado de nuevo*”. Este é o ponto de partida para que a narrativa passe a se desenvolver no presente, o tempo da desforra, que predominará até o final do conto: “Pâmela é romântica e doce, mas sabe o segredo que ajuda vencer os rinocerontes... Joshua McBride ataca de frente... suas prédicas perdem veracidade... Está como enxuto e comprimido (p. 72-73, grifos meus).

Os diferentes tempos verbais são uma marca semântica que condiciona também uma transformação na narrativa. O *agora* presente no conto corresponde ao tempo do desagravo e tem como ponto de partida a metamorfose do juiz e sua vida a partir de então. Contrariando a tendência geral de que a nova esposa rivaliza com a anterior ao subjugar o esposo, Pâmela é vista pela narradora como uma importante aliada na realização de sua vingança.

Em *El rinoceronte* se manifesta um tópico comum na literatura de Arreola: a metamorfose do herói. Ele mesmo assinala que “a anedota vem a ser somente o pretexto para capturar uma partícula do ser humano”¹²⁸. No caso em questão, a metamorfose involuntária é imposta habilmente por Pâmela numa espécie de castigo, que consiste em desvirtuar a animalidade do rinoceronte, em atenuar sua sexualidade arrebatadora e suavizar sua dieta extravagante. A esposa de Joshua parece obedecer ao ideal de Arreola de que, em seus textos, se manifeste “o sentimento do heróico, o sentimento de que o ser pode devir algo melhor. [...] Cedo ou tarde alguns de [seus] personagens encontram seu Caminho de Damasco, praticam, às vezes sem saber, o saulismo”¹²⁹.

A questão do devir animalidade ao devir espiritualidade é perceptível em vários contos de Arreola. Joshua, sobrepujado por uma mulher regrada e virtuosa, aproxima-se profundamente do rinoceronte, de texto homônimo, de *Bestiario*:

¹²⁸ RODRÍGUEZ, 2002, p. 52.

¹²⁹ *Idem*.

[...] Hagamos entonces homenaje a la bestia endurecida y abstrusa, porque ha dado lugar a una leyenda hermosa. Aunque parezca imposible, este atleta rudimentario es el padre espiritual de la criatura poética que desarrolla, en los tapices de la Dama, el tema del Unicornio caballeroso y galante.

Vencido por una virgen prudente, el rinoceronte carnal se transfigura, abandona su empuje y se agacela, se acierva y se arrodilla. Y el cuerno obtuso de agresión masculina se vuelve ante la doncella una esbelta endecha de marfil¹³⁰.

De certa forma, a metamorfose de Joshua é semelhante à metamorfose do rinoceronte de *Bestiario*, ambas as transformações acarretam espiritualidade; mais genuína no caso do Unicórnio, e forçada ou imaginária no caso do juiz McBride, cuja metamorfose vem a confirmar nossa interpretação do desejo de vingança pessoal da narradora. Ela se diverte ao imaginar o juiz privado da atividade sexual, pois seu desejo de vingança se realiza na mesma medida em que as mostras de virilidade, importante signo da dominação masculina, se perdem na pessoa de Joshua.

O olhar feminino

Todos os fatos relatados passam pelo crivo da narradora. Todo o sistema de adjetivação com que ela descreve o segundo casamento e a metamorfose do juiz McBride nos indica que, apesar das vozes não especificadas que lhe chegam, o conto é narrado a partir de seu próprio ponto de vista. Sua vingança é imaginária, já que apresenta apenas sua própria interpretação a respeito da nova forma de vida do juiz, e como esta lhe afeta.

O discurso da narradora revela o ponto de vista feminino, a visão de uma mulher que acreditou no amor, mas que sofreu uma desilusão fatal: “renunciei ao amor antes de saber o que era, porque Joshua me demonstrou com alegações judiciais que o amor é apenas um conto que serve para entreter as criadas” (p. 72). As ilusões de Elinor a respeito do amor são desfeitas a partir do momento em que o juiz a convence de que a maior aspiração de uma mulher deve ser a “proteção de um homem respeitado”. Uma vez mais se percebe que os personagens de Arreola, como sugere a *traição literária*, se travestem da cosmovisão própria do autor, resgatando um ponto de vista deveras recorrente em seu discurso: “não existe amor feliz”¹³¹.

¹³⁰ *El rinoceronte*. In: ARREOLA, 2002b, p. 353.

¹³¹ RODRÍGUEZ, 2002, p. 131.

Ao contrário da primeira esposa, que teria lutado corpo a corpo com o rinoceronte, Pâmela exhibe uma figura feminina mais relacionada com as estratégias e os alibis, o que não deixa de evidenciar certa correlação com as habilidades profissionais de um advogado ou juiz. Neste sentido, ainda que pareça um paradoxo, a experiência e a maturidade podem transformar a mulher *ingênua* em uma estrategista. Afinal,

a exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita: fracas e princípios de fraqueza enquanto encarnações da *vulnerabilidade* da honra [...], sempre expostas à ofensa, as mulheres são também fortes em tudo que representa as armas da fraqueza, como a astúcia diabólica, *thah'raymith*, e a magia. Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade¹³².

Dessa forma, o conto nos permite, ainda, pensar numa continuidade ou desdobramento entre uma mulher e outra, entendendo esse fato como um processo evolutivo da personalidade, a projeção de um duplo que alcança cumprir com os desejos secretos da *outra*.

Por longos anos, Elinor foi a esposa submissa, aquela que jamais conseguiu manejar as armas da dominação a seu favor. Sua luta corporal com o rinoceronte foi em vão: “durante dez anos lutei corpo a corpo com o rinoceronte, e meu único triunfo consistiu em arrastá-lo para o divórcio”. Entretanto, “Joshua McBride se casou novamente, mas desta vez se equivocou na escolha. Buscando outra Elinor, deu de cara com a fôrma de seus sapatos” (p. 72). A segunda esposa soube agarrar a besta pela cauda, fazendo-o girar desorientado e sem forças: “Joshua McBride ataca de frente, mas não pode voltar-se com rapidez. [...] Pâmela o agarrou pela cauda, e não o solta, e o sarandeia. De tanto rodar em círculos, o juiz começa a dar mostras de fadiga, cede e se abrandá”. Não é por acaso que a narradora a denomina “a doce Pâmela”, seu nome significa “doce como mel”, aquela que sabe evitar as empresas arriscadas, daí o fato de ela não *bater de frente* com a personalidade do marido, como o fazia a primeira esposa.

Ironicamente, recordando a tese de Bourdieu de que o amor pode ser uma dominação aceita, uma espécie de trégua milagrosa a partir da qual a dominação parece dominada e a violência viril apaziguada, não se sabe se o papel de Joshua na relação de dominação é invertido pela mudança nos hábitos alimentares ou porque o amor por Pâmela o subjugou a ponto de fazê-lo aceitar tal dominação. No amor, as mulheres civilizam, liberando as “relações sociais de sua grosseria e de sua brutalidade [...] cessam, no ato, as estratégias de

¹³² BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p.64-65.

dominação que visam a atrelar, prender, submeter [...], suscitando inquietações, incertezas [...] e reintroduzindo assim dissimetria de uma troca desigual”¹³³.

O recurso da animalização usado por Arreola lhe serve como pretexto para realizar sua crítica às relações de poder na esfera conjugal, a partir de um distanciamento irônico. Ao falar de Joshua como um animal, o autor cria um afastamento que possibilita fazer a crítica, alegórica e bem humorada, de todo um grupo masculino. Como ele mesmo afirmava: “nos animais aparecemos caricaturizados, e a caricatura é uma das formas artísticas que mais ajudam a nos conhecermos”¹³⁴. Ainda neste sentido, podemos perceber que a metáfora do rinoceronte é bastante produtiva, pois, além de contribuir para o tratamento cômico-grotesco pretendido por Arreola, faz o contraste entre Pámela, dócil e delicada, e Joshua, tosco e desengonçado. A metamorfose do juiz o retira da posição de “homem nobre e respeitável” e o coloca na posição de homem ridículo. Tal mudança de posições contribui para que a narradora, e com ela o leitor, vejam sua situação não como digna de pena, mas de riso. Isto revela um dos principais elementos para que se identifique um personagem cômico que, à diferença do personagem trágico, carrega em si sempre um defeito, uma mácula, algo que faz dele não um homem cabal, senão um homem *ridículo*¹³⁵.

É interessante observar como a narradora se desdobra. Se a primeira parte do relato é o seu testemunho direto, a segunda se compõe de “vozes” que lhe chegam de fontes não explicitadas. Este recurso faz com que o texto seja polifônico. Não existe um ponto de vista único no conto, ao contrário, existem vozes, rumores, que contam suas versões. As pessoas que visitam a casa dos McBride trazem informações para a antiga esposa de Joshua, que também vê o casal na igreja e comprova a mudança sofrida pelo juiz, agora mais magro e modelado pelas mãos de Pámela. A ex-esposa acredita que Pámela, com sua astúcia, é como uma escultora que tem moldado o marido à sua maneira:

Pamela es romántica y dulce, pero sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes. [...] Es hija de un pastor prudente y vegetariano que le enseñó la manera de lograr que los tigres se vuelvan también vegetarianos y prudentes. (p. 72)

Pámela modifica a alimentação de Joshua como uma forma de dominá-lo. Fazer com que os tigres se tornem vegetarianos é um paradoxo que serve para demonstrar o quanto ela é hábil na *domesticação* do *rinoceronte*. A privacidade do ambiente doméstico favorece a

¹³³ Cf.: BOURDIEU, 1999, p. 130.

¹³⁴ CARBALLO, 1965, p. 399.

¹³⁵ Cf.: De la VEGA. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1982, p. 59. Grifos do autor.

atuação das forças de dominação e, nesse sentido, a casa dos McBride pode ser comparada ao cativeiro do rinoceronte de *Bestiario*: “já no cativeiro, o rinoceronte é uma besta melancólica e oxidada”¹³⁶. É exatamente pelo prisma do ambiente *doméstico* que a ex-esposa narra a vida do juiz McBride.

A vingança da narradora é de ordem discursiva. Inclusive, podemos dizer que a intenção do relato é a formulação de um discurso em que prevalece o prazer de narrar a situação de dominação na qual seu antigo opressor se encontra. A comparação com um rinoceronte aviva a ironia de seu discurso, no qual expressões populares do tipo “ele encontrou a forma de seu sapato”, “tal parece que” “as pessoas me contam coisas surpreendentes”, funcionam como um recurso a mais para introduzir fatos que diminuem o juiz MacBride e achincalham sua conjuntura no casamento.

A sensação de revanche também se dá no contraste cômico entre o tigre, feroz e carnívoro, e a dieta que Pâmela lhe impõe. Afinal, ela “é filha de um pastor prudente e vegetariano que lhe ensinou a maneira de fazer com que os tigres se tornem também vegetarianos e prudentes”. As pessoas comentam de um Joshua “devorando enormes travessas de salada”. Elinor se diverte ao perceber o contraste entre a animalidade do rinoceronte e a espiritualidade que Pâmela lhe cobra:

Hace poco vi a Joshua en la iglesia, oyendo devotamente los oficios dominicales. Está como enjuto y comprimido. Tal parece que Pamela, con sus dos manos frágiles, ha estado reduciendo su volumen y le ha ido doblando el espinazo. (p. 73)

O conto de Arreola nos permite, ainda, uma leitura a partir do conceito de carnavalização proposto por Bakhtín¹³⁷. Neste sentido, dois importantes aspectos podem ser destacados: i) O fato de haver uma primazia dos aspectos “baixos” do personagem – em oposição a sua espiritualização–, em que predomina sua animalidade, o desejo sexual “genitalizado” e não espiritualizado. ii) A inversão de papéis: se no carnaval o rei aparece como um mendigo, no conto de Arreola o juiz, soberano no primeiro casamento, aparece como um ser dominado e ridicularizado: “un rinoceronte de pantufas”.

De acordo com as características de ruptura da ordem social descrita por Bakhtín, no carnaval, aqueles que na vida social cotidiana são submissos passam a comandar o transitório *mundo ao revés*. Neste caso, a narradora, ora submissa, é quem ri por último e, se outrora não

¹³⁶ ARREOLA, 2002b, p. 353.

¹³⁷ BAKHTIN, 1993.

foi capaz de governar esse espetáculo do mundo pelo avesso, ao menos o assiste, no presente, numa posição privilegiada.

4.2 O palco do sonhado: horror, fantasia e alienação

Os contos *El guardagujas*, *La migala* e *Un pacto con el diablo* se aproximam por abordarem temas como desejo, seja ele de solidão, alienação, entrega ou posse. Numa atmosfera um tanto insólita, os personagens desses relatos oscilam entre o espanto e a possibilidade de entrega total à uma entidade onipresente, que visa dominar o destino (*El guardagujas*). preencher a solidão (*La migala*) ou apossar-se da alma do protagonista (*Un pacto con el diablo*). É sob essa perspectiva que desenvolveremos esta parte de nosso trabalho, ou seja, é a partir da alternância entre dominação e entrega que analisaremos, a seguir, os três contos mencionados acima.

4.2.1 As vias do absurdo em *El guardagujas*

A estação de trens de *El guardagujas* vem a ser o palco direto no qual entra em cena o forasteiro e o guarda-linha, personagens de um encontro casual de resultados imprevistos para o viajante. A estação, como qualquer lugar público, é passível de um encontro inesperado cujos resultados apontarão para alguma mudança na vida de seus transeuntes. Além disso, se entendemos esse espaço público como parte da rua, e esta como *via*, faz-se possível uma associação com a palavra trilho, lugar de trânsito entre os seres mencionados pelo guarda-linha e ponto de encontro entre os protagonistas do relato.

Assim, é numa estação de trem que o forasteiro de *El guardagujas* se encontra, ocasionalmente, com um velhinho astucioso que lhe descreve toda a aventura de ser passageiro da companhia ferroviária daquele país. Nesse conto, o espetacular não incide diretamente sobre as ações desses dois personagens, que se reduzem a apenas uma interlocução entre ambos, senão por meio das anedotas contadas pelo velhote, que narra um mundo admirável e arrebatador imposto pela companhia de trens aos viajantes.

Embora haja opiniões diversas quando se trata de valorar os contos de *Confabulario* no que concerne aos seus atributos estéticos e literários, não há dúvidas de que *El guardagujas* é o texto mais celebrado de Juan José Arreola, bem como aquele que lhe concedeu maior notoriedade no âmbito da literatura. Dada a ambiguidade existente no texto,

que o mantém aberto e sempre atual, esse conto foi lido desde as mais variadas perspectivas: como um relato que aborda a problemática das linhas ferroviárias mexicanas¹³⁸; como uma metáfora das sociedades totalizadoras¹³⁹, como um retrato do *não sentido* da vida do homem moderno¹⁴⁰ ou filosofia do absurdo; e ainda como releitura de um existencialismo que, no caso de Arreola, termina sendo esperançoso¹⁴¹, ao contrário do existencialismo de autores como Albert Camus, por exemplo.

El guardagujas se constitui, basicamente, num relato de caráter discursivo. A descrição dos lugares ocupa apenas um breve momento no início e no final do texto, quando um primeiro narrador, em terceira pessoa, aparece para situar a cena do encontro entre o forasteiro e o velhote. Esse narrador – que inicialmente é extradiegético¹⁴², não se incluindo necessariamente dentro da narrativa – é o único elo entre o leitor e as histórias contadas naquela estação. Cabe a ele abrir as portas para o diálogo que se estabelecerá entre os dois personagens, diálogo que ocupará a maior parte do conto.

El forastero llegó sin aliento a la estación desierta. Su gran valija, que nadie quiso conducir, le había fatigado en extremo. Se enjugó el rostro con un pañuelo, y con la mano en visera miró los rieles que se perdían en el horizonte. Desalentado y pensativo consultó su reloj: la hora justa en que el tren debía partir.
Alguien, salido de quién sabe dónde, le dio una palmada muy suave. Al moverse, el forastero se halló ante un viejecillo de vago aspecto ferrocarrilero. Llevaba en la mano una linterna roja, pero tan pequeña, que parecía de juguete. Miró sonriendo al viajero, y éste le dijo ansioso su pregunta. (p. 77)

Assim, após um curto preâmbulo, abre-se espaço para a atuação dos protagonistas, que se dará via discurso direto. A pergunta que se segue ao fragmento acima – *Usted perdone, ¿ha salido ya el tren?* – dá seguimento ao segundo e principal bloco narrativo do relato. O guarda-linha, como narrador intradieético, conduz a história até quase o seu final, quando o primeiro narrador a retorna apenas para fazer um breve fechamento:

¹³⁸ Cf.: MENTON, Seymour. Juan José Arreola y el cuento del siglo XX. *Iberoamérica: sus lenguas y literaturas vistas desde los Estados Unidos*. México, 1962, e O. BENTE, Thomas. “El guardagujas” de Juan José Arreola: ¿sátira o indagación metafísica? *Cuadernos Americanos*, 6, XXXI, Vol. CLXXXV, Nov-Dic., 1972.

¹³⁹ Theda M. Herz, Jorge Benítez, Carmen de Mora.

¹⁴⁰ A este respeito, afirma Felipe Vázquez: “El guardagujas se vuelve una metáfora cósmica: cada uno de nosotros es el pasajero del cuento (un pasajero sin cara, sin nombre, sin patria) y estamos esperando viajar hacia alguna parte, pero descubrimos que no es posible ir a ningún lado, que estamos en una trampa infinita, presos en el laberinto del universo y que nuestros destinos son absolutamente inciertos”. In: VÁZQUEZ, 2003, p. 46-47.

¹⁴¹ Cf.: MORA, Carmen de. *Introducción*. In: ARREOLA, 1986, passim.

¹⁴² Não se inclui necessariamente dentro da narrativa (diegese). A este respeito veja-se o conceito de narrador em G. Genette. In: GENETTE, GÉRARD. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

En ese momento el viejecillo se disolvió en la clara mañana. Pero el punto rojo de la linterna siguió corriendo y saltando entre los rieles, imprudentemente, al encuentro del tren. Al fondo del paisaje, la locomotora se acercaba como un ruidoso advenimiento. (p. 84)

Dessa forma, a tese de Piglia de que “um conto sempre conta duas histórias”¹⁴³, uma aberta e outra secreta, coincide perfeitamente com *El guardagujas*. E mais, por sua estrutura narrativa, podemos dizer que esse relato conta três histórias: a do narrador em terceira pessoa, que testemunha e descreve o encontro entre o guarda-linha e o viajante, a do diálogo entre esses dois personagens, ocorrido na estação de trem e, por último, uma terceira história, que corresponderia àquela que Piglia chama de *historia secreta* e que, nesse caso, diz respeito à transcendência tanto do ato de narrar quanto das aventuras narradas pelo *guardagujas*.

De maneira análoga ao que acontece em *El rinoceronte*, em *El guardagujas* a polifonia vai estabelecendo-se na narrativa através da voz do guarda-linha: um narrador que se constrói a partir da canalização de uma multiplicidade de vozes, oriundas dos diversos viajantes que teriam passado por aquela estação. Neste sentido, o ofício do guarda-linha coincide com seu papel no diálogo com o forasteiro, ou seja, cabe a ele ser a *via*, o conduto, através do qual se manifestam as diversas vozes dos viajantes e, até mesmo, da companhia de trens.

Todo o relato está construído a partir de uma conversação do tipo pergunta-resposta entre o forasteiro, que interroga, e o guarda-linha, que responde. Inclusive, esses “personagens não têm nome, nem rosto, são seres criados pela linguagem: ganham vida pelo que dizem, não pelo que fazem”¹⁴⁴. Ainda que o título do conto remeta a um ofício, o ex-funcionário da companhia ferroviária se reveste da figura de um narrador extraordinário, cujo papel não cabe à ocupação em si, salvo se entendemos essa ocupação num sentido mais amplo, ou seja, se vemos seu ofício como o de um guardador das *vias do destino*, das trajetórias de tantas pessoas que se submeteram às viagens realizadas pela companhia.

El guardagujas pode ser vinculado à poética de Kafka, em vários níveis¹⁴⁵. Um deles é em relação ao absurdo do herói, a quem é imposta uma realidade impossível, tal como acontece em *Diante da lei* e *O castelo*, cujos protagonistas não conseguem chegar ao lugar desejado. No entanto, diferentemente das obras de Kafka, no desfecho de *El guardagujas*

¹⁴³ PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.

¹⁴⁴ VÁZQUEZ, 2003, p.46.

¹⁴⁵ Para Rosario González Galicia essa vinculação acontece a partir do desfacelamento da lógica, da concepção de ruptura do sentido lógico por meio do trivial. Por sua vez, Sara Poot Herrera o vincula pela despersonalização e pela renúncia pacífica dos personagens kafkianos, além do recurso do uso de iniciais e do modo como o absurdo se instala na narrativa.

abre-se uma esperança; chega um trem que aparentemente levará o forasteiro a seu destino e, além disso, o herói de Arreola não cede à ideia de aceitar pacificamente a situação que lhe é apresentada. Durante o diálogo com o guarda-linha, o viajante interroga, questiona e resiste a aceitar a realidade estabelecida pela empresa.

Ainda sobre a vinculação com a poética kafkiana, temos a denominação dos lugares como T ou F, que nos recorda o valor do significante do personagem K de *O processo*. Todavia, no caso de *El guardagujas*, não importa o nome do lugar, senão sua função na estrutura do relato: seria a mesma coisa se os nomes fossem K, Y ou Z e, de fato, no começo do relato o passageiro quer ir para T, mas no final diz ir para X.

Por outro lado, um aspecto que diferencia este conto daqueles escritos pelo autor tcheco é justamente o tom humorístico. Trata-se de um humor que se baseia no absurdo e no contraste entre as aspirações do herói e a realidade que lhe é apresentada. Esse procedimento evidencia que em Arreola “toda a intenção fabulesca, aparentemente moralizante, é, no fim das contas, um simulacro, um artifício lúdico que até em seus detalhes mais incríveis faz com que a representação de alguma coisa, imediatamente, se converta em *outra coisa*”¹⁴⁶. Isso é o que acontece com *El guardagujas*, que enseja uma série de aventuras impostas por uma empresa, mas que dizem respeito à própria jornada humana e seus imprevisíveis resultados

La aldea de F. surgió a causa de uno de esos accidentes. El tren fue a dar en un terreno impracticable. Lijadas por la arena, las ruedas se gastaron hasta los ejes. Los viajeros pasaron tanto tiempo juntos, que de las obligadas conversaciones triviales surgieron amistades estrechas. Algunas de esas amistades se transformaron pronto en idilios, y el resultado ha sido F., una aldea progresista llena de niños traviesos que juegan con los vestigios enmohecidos del tren. (p. 80)

Dessa forma, o material narrativo da história que se conta em *El guardagujas* poderia ter sido orquestrado com mais ênfase no absurdo e no niilismo em relação ao destino do homem, mas Arreola preferiu abrir outros espaços para atenuar estes traços por meio do humor e da ironia, conferindo maior ludicidade à sua obra, ainda que esta represente uma experiência trágica. Assim, “o tom de autenticidade da obra arreoliana consiste numa espécie de desgarre metafísico ao qual, não obstante a luta angustiada por se recuperar, lhe foi concedido a graça da leveza e o humor”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ GUTIÉRREZ CHAM, Gerardo. Algunos acercamientos a las estrategias enunciativas de la ironía a través de ‘El Guardagujas’, de Juan José Arreola, *Escritos*. 2001, p. 184. Grifos do autor.

¹⁴⁷ VÁZQUEZ, 2003, p, 38.

El guardagujas pode ser lido como uma hipérbole das organizações burocráticas. Tratando-se de uma companhia de trens que não cumpre a função de transportar os usuários aos destinos solicitados, a empresa se converte – ou deseja se converter – em uma entidade onipotente e onipresente. Seu modo de funcionamento é deveras opressor porque exerce um poder que vai além da função de transportar pessoas.

Las infinitas ramificaciones de la Compañía equivalen a la de todo un sistema social: servicios funerarios, asociaciones, héroes de la patria, venalidad de los funcionarios, centros de enseñanza, red de espías, cárceles, paraísos artificiales, lucha de clases. Ni siquiera falta la proyección utópica que estimula el progreso y garantiza la pervivencia¹⁴⁸.

Em lugar de promover o bem-estar de acordo com os interesses da sociedade de passageiros, a companhia os sujeita, obrigando-os a construir povoados, prisões, escolas e todo um sistema social complexo. Ainda assim, e por mais estranho que pareça, o surgimento dessas instituições termina sendo mais uma consequência do descaso da companhia que o reflexo de alguma iniciativa em prol dos viajantes.

Dessa forma, não interessa à companhia o passado dos viajantes. Aqui a palavra *destino* ganha uma dimensão muito maior que aquela expressa num bilhete de trem, cuja tradução poderia ser “lugar para onde se vai”. No caso dos bilhetes emitidos pela companhia em questão, o *destino* é a fatalidade à qual os passageiros ficam submetidos; refere-se a sua fortuna, fado, sorte. Seus desejos e suas liberdades individuais ficam para sempre condicionados ao bel-prazer da rede ferroviária.

Neste sentido, vale lembrar um fato bastante significativo, o *guardagujas* é aquele que tem como função mudar os trilhos, modificar os trajetos, redirecionar os trens e ele o faz também com o forasteiro. Ainda que momentaneamente, ele apresenta ao viajante, e ao leitor, uma nova realidade: “ele *muda a via* do viajante para introduzi-lo no *mundo ao revés*, onde não existem finalidades nem metas”¹⁴⁹.

Poder real *versus* realidade virtual

Dado que o fantástico, enquanto categoria literária, se define pelo contraste entre a realidade e o insólito, o estranhamento surge desde o início do conto, ainda na fala do primeiro narrador, quando alude à chegada de um estrangeiro a uma estação desconhecida e,

¹⁴⁸ MORA, 1986, p.23.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.21. Grifos da autora.

especialmente, ao surgimento do guarda-linha, “saído quem sabe de onde”. Essa sensação se reforça com o contraste entre o assombro desse viajante e a naturalidade com que o ancião narra as venturas e desventuras dos viajantes da companhia de trens. Desse modo, o procedimento narrativo usado por Arreola explora os fundamentos da literatura fantástica, que introduz o insólito a partir do aparentemente natural e cotidiano.

O contraste entre dois mundos, o narrado e o do forasteiro, ocorre em duas perspectivas diferentes sobre o tempo e a espera. De um lado, está o forasteiro, que apesar de esperar o trem, está caracterizado pela pressa. De outro, estão os personagens introduzidos pelo guarda-linha, assinalados por uma espera que poderia ser chamada de pacífica. Dentre esses, há aqueles que aguardam na hospedaria, os que percorrem algum trajeto e esperam chegar a seu destino, os viajantes que desceram para admirar a paisagem, aqueles que esperam a pontualidade da companhia e suas novas linhas, e até mesmo aqueles que viajam em vagão funerário, esperando que algum dia cheguem a seu destino final¹⁵⁰. Como resultado da espera viria a apatia, a indiferença e, finalmente, a dominação. Neste sentido, é possível ler o texto como uma alegoria de um sistema de controle social totalitário. As individualidades e a liberdade pessoal não conseguiriam opor-se ao peso da instituição.

O status de “real” também se distorce com os conselhos e comentários do guarda-linha, que narra os ardis que visam confundir o viajante por meio de uma realidade virtual: “As janelas estão equipadas com engenhosos dispositivos que criam todo tipo de ilusões, [e] fazem crer, pelo ruído e os movimentos, que o trem está em curso. [Mas] permanece detido semanas inteiras, enquanto os viajantes veem passar paisagens cativantes através dos vidros” (p. 82-83). A sensação de espetáculo fica evidente nesse fragmento e, se tomamos a totalidade das histórias contadas pelo velhote, esta ideia se reforça ainda mais.

Em seu conjunto, a trama forma uma verdadeira epopeia, uma aventura tão fabulosa quanto espetacular. O exemplo das miragens na janela reforça uma forma de espetáculo muito singular, por meio do uso de artifícios tecnológicos que criam um simulacro da realidade, o que confunde os passageiros desavisados, que tomam uma experiência virtual por realidade. Neste sentido, o conto de Arreola torna-se bastante atual quando pensamos em realidades virtuais como *Second Life*, *reality shows* e entretenimentos do gênero. A empresa de trens cria um espetáculo de poder autocrático, no qual os indivíduos atuam às cegas, sem a menor

¹⁵⁰ Cf.: GONZÁLEZ GARCÍA, Daniel. *Representación y espera en El guardaguasas de Arreola*, disponível em: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/040312102211.html>, 2005.

consciência da manipulação e sendo eles mesmos espectadores involuntários dessas ilusões imagéticas.

No transfundo desta ficção subjazem o poder e o desejo de dominação. O guarda-linha é o *fabulador* que visa realmente enredar o forasteiro na grande trama, armada pela companhia de trens. Ele é o intermediário entre o mundo do forasteiro, dito “real”, e o mundo fantástico proposto pela companhia ferroviária, mundo ao revés¹⁵¹: “espera-se que um dia se entreguem plenamente ao destino, nas mãos de uma empresa onipotente, e que já não lhes importe saber aonde vão nem de onde vêm” (p. 83).

O homem sem sentido e sem destino, que se entrega ao *acaso*, é a finalidade da empresa, aquele que não oferece resistência para ser manipulado. À medida que se desfazem de suas metas, os viajantes vão despersonalizando-se e, como consequência, a empresa ferroviária adquire “tanta ou mais entidade que um personagem. O relativo se ergue em forma de Absoluto e reduz o indivíduo à passividade, fazendo dela sua razão de ser e seu destino”¹⁵², talvez por isso, no final do conto, o forasteiro muda o nome do destino de “T” para “X”, o que pode sinalizar tanto a despersonalização quanto a incógnita, enquanto símbolo matemático.

Por conseguinte, em *El guardagujas* nos encontramos diante de um espetáculo cujo viajante ingênuo se perde em meio às situações cada vez mais absurdas narradas pelo velho. Mas, justamente nos momentos em que a narrativa pode se transformar em uma alegoria sobre o absurdo e a dominação, o narrador inverte a situação com a pergunta do forasteiro:

-Y usted, ¿ha viajado mucho en los trenes?

-Yo, señor, sólo soy guardagujas. A decir verdad, soy un guardagujas jubilado, y sólo aparezco aquí de vez en cuando para recordar los buenos tiempos. No he viajado nunca, ni tengo ganas de hacerlo. Pero los viajeros me cuentan historias. (p. 83)

A verossimilhança exigida pelo forasteiro não é correspondida por seu interlocutor. Portanto, a sociedade total não chega a todas as esferas do real: o viajante pode não aceitar viajar nesse trem e, inclusive, lhe é dada a possibilidade de perceber a fraude: “basta um pouco de atenção para descobrir o engano. São como as decorações do teatro [...] Esses bonecos revelam facilmente os estragos da intempérie”.

Assim, nesse conto Arreola nos apresenta um humor menos ácido e mais irônico e paradoxal, quando se compara *El guardagujas* com outros de seus contos. Esse humor se

¹⁵¹ Cf.: MORA, 1986, p. 21-22.

¹⁵² MORA, 1986, p. 22.

manifesta em situações como “não existem vias, mas os trens circulam; em vez de encurtar distâncias, os trajetos duram mais que a própria vida”¹⁵³.

O conto de Arreola pode ser analisado como uma experiência que inverte momentaneamente o cotidiano, uma vez que, no final, tem-se o restabelecimento da ordem. No início do conto não se sabe de onde veio o guarda-linha e, no final, esse mesmo personagem se esfumaça: “nesse momento o velhote se dissolveu na clara manhã”. E então surge a possibilidade de algo novo e ao mesmo tempo esperançoso: o trem se aproxima como um “ruidoso advento”.

4.2.2 *La migala*: uma companheira invisível

*Sou um adão que sonha no paraíso, mas acordo sempre
com as costelas intactas.*

Juan José Arreola, *Cláusulas*, III.

Em *La migala*, o tom do espetáculo começa numa feira de rua, mais especificamente numa *barraca imunda*, onde o herói do conto e sua amada, Beatriz, encontram um saltimbanco que exhibe animais exóticos à curiosidade dos transeuntes. Novamente nos deparamos com uma situação de compra e venda que acarretará uma mudança profunda na vida daquele que adquire o objeto comercializado, no caso, um aracnídeo.

O uso da primeira pessoa e o tom confessional do relato abre, já na primeira frase, as portas para o horror do personagem, iniciado dias depois da primeira visita à feira, quando ele resolve voltar à barraca e comprar a aranha. Esse horror é levado ao extremo quando ele solta o inseto na casa, transformando-o numa presença invisível e ameaçadora.

Unos días más tarde volví para comprar la migala, y el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes acerca de sus costumbres y su alimentación extraña. Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar. Recuerdo mi paso tembloroso, vacilante, cuando de regreso a la casa sentía el peso leve y denso de la araña, ese peso del cual podía descontar, con seguridad, el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera inocente y el del impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mí como un lastre definitivo. (p. 75)

Nesse conto, Arreola explora, habilmente, algumas das noções comuns à narrativa fantástica moderna. Em primeiro lugar, faz com que a dinâmica do relato dependa, não

¹⁵³ MORA, 1986, p. 23.

exatamente de um acontecimento sobrenatural, senão de um ocorrência excepcional, que não se insere dentro da lógica da vida cotidiana. Em segundo lugar, mantém a ambiguidade no que concerne ao estatuto desse fato, a tal ponto que o que fica em questão é a própria noção de realidade da experiência vivida pelo narrador. Em terceiro lugar, se afasta do pensamento ideológico dominante acerca das relações entre real, imaginário e simbólico para propor outra distribuição desses termos.

Em geral, na narrativa de Arreola, como se observa em *El guardagujas*, *Pueblerina* e *La migala*, o fantástico se expressa por meio de uma realidade absurda, mas inserida com naturalidade no cotidiano dos personagens. Esse novo universo, ao qual ficam submetidos os heróis de Arreola, se constitui de mundos onde o jogo ambíguo entre realidade e fantasia não permite a estrita construção de caracteres. Não raro, os personagens de *Confabulario* carecem de uma unidade psicológica precisa; costumam ser um mero nome próprio (D. Fulgencio de *Pueblerina*), um adjetivo ou substantivo (forasteiro, viajante, guarda-linha de *El guardagujas*) ou um pronome arrastado pelo episódio dramático (o “eu” de *La migala*). A passividade desses personagens funciona como um espelho que rebate o caráter estranho do acontecimento excepcional, como se vontade e raciocínio ficassem abolidos diante da presença do *outro*.

Esse *outro* emerge nos textos de Arreola como convite ao caos dentro de uma ordem opressiva. Muitas vezes, como em *La migala*, este convite se aproxima de uma pulsão de morte, um desejo de aniquilação que destrói uma realidade falsa ou dolorosa. É por isso que “a migala discorre livremente pela casa”, sem que a capacidade de horror do personagem diminua.

É inegável que, na concepção artística de Juan José Arreola, o “tema essencial é a convivência e a impossibilidade do amor. Também o isolamento e a solidão”¹⁵⁴. E em vários contos de *Confabulario* vemos confirmada essa assertiva, que se alia à visão da mulher “como uma armadilha estática de areia movediça que espera, como a aranha imóvel em sua teia, a aproximação do homem, que pelo simples fato de se aproximar está perdido”¹⁵⁵.

O personagem de *La migala*, assim como o protagonista de *Una reputación* ou o D. Fulgencio de *Pueblerina*, acha-se deslocado enquanto ser social, não encontra seu lugar no mundo e, por isso, se isola na companhia ameaçadora do inseto. Talvez a iminência da morte seja a única forma de minimizar os efeitos de uma rotina monótona e solitária. O narrador de

¹⁵⁴ CARBALLO, 1965, p. 388-389.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 385.

La migala parece repetir com Arreola: “não há amor feliz”¹⁵⁶. “Toda alma está construída para a solidão. Não existe companhia possível”¹⁵⁷.

A troca de papéis e de poderes, recorrente em outros contos de Arreola, se dá quase sempre de maneira sutil. No caso de *La migala*, uma vez liberada, a aranha passa a dominar a rotina do protagonista. Apesar de invisível, sua presença se faz cada vez mais plena nos ambientes da casa e, de igual maneira, vai ocupando também os espaços subjetivos do personagem, como o seu universo mental. Ainda que pelo viés do terror, ela vai tomando conta de seus pensamentos, momentos de solidão e de insônia. Por conseguinte, as relações de poder também se invertem na casa e a iminência do encontro fatal coloca o narrador numa situação de sujeição diante dessa possibilidade.

La noche memorable en que solté a la migala en mi departamento y la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble, ha sido el principio de una vida indescriptible. Desde entonces, cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible. (p. 76)

A aranha pode ser entendida como uma espécie de duplo antagônico do herói. Da mesma forma que o protagonista de *O gato preto*, de Poe, é impelido a enfrentar seu inferno pessoal na figura do gato, o narrador de *La migala*, “possuído por seu duplo experimenta também por ele uma atração fatal, um gosto mórbido que o atrai para a experiência da loucura [...]. O horror ao duplo traduz o medo de viver consigo próprio”¹⁵⁸ e, no caso de Arreola, a própria ameaça da morte.

Apesar de aparentemente incompatíveis por sua origem e finalidade, Beatriz e a migala se complementam naquilo que Freud, apoiando-se nos mitos de *Eros* e *Thanatos*, chamou de *pulsão de vida* e *pulsão de morte*. Para Arreola esta segunda pulsão se sobrepõe ao instinto de conservação e, portanto, nos faz ter uma “decidida vocação para a morte, [uma] necessidade de ser depositado no seio da terra. Ainda que esta imagem venha acompanhada de terror, no fundo é um desejo profundo e íntimo de regressar ao seio materno”¹⁵⁹. Por sua vez, o amor representa o retorno a esse seio terrenal da grande mãe e, por conseguinte, constitui-se numa metáfora da morte. “Quando amamos fisicamente uma mulher, ainda que seja de maneira parcial, nos inserimos na terra. Por isso o estímulo amoroso é tão forte”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ GÓMEZ HARO, 2002, p. 131.

¹⁵⁷ CARBALLO, 1965, p. 377.

¹⁵⁸ FERNANDEZ BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, 1998, p. 278-279.

¹⁵⁹ CARBALLO, *op. cit.*, p. 380.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 380-381.

O inferno pessoal do personagem e o nome Beatriz nos remetem à *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Some-se a isso a existência de nove parágrafos no relato de Arreola, fato observado pela ensaísta Sara Poot Herrera, autora de uma notável análise sobre *La migala*¹⁶¹. No entanto, falta ao personagem do mexicano uma Beatriz que o conduza ao paraíso; a aranha oferece um fio condutor que o guia somente aos labirintos da consciência, a uma descida voluntária a seu averno individual: “dentro daquela caixa ia o inferno pessoal que instalaria em minha casa para destruir, para anular o outro, o descomunal inferno dos homens” (p. 75). Nesse fragmento o narrador assinala a existência de dois infernos: o pessoal, proposto por si mesmo e levado à casa numa caixa de *madeira inocente*, e o inferno descomunal de todos os homens, a saber, a solidão, anulada pela presença da aranha. Assim, à maneira de *Sísifo*, o homem do conto de Arreola é o herói absurdo, que procura no tormento da solidão um suplício ainda maior: o convívio com uma criatura que o confronta consigo mesmo. Essa ameaça voluntária o torna senhor de seu destino. “O homem absurdo diz sim e o seu esforço nunca mais cessará [...] ele sabe-se senhor dos seus dias”¹⁶², ainda que o acaso não lhe permita conhecer com exatidão o fim de sua história.

4.2.3 O jogo de cenas em *Un pacto con el diablo*

Soy un católico en bancarrota total [...] Soy un hereje, pero nunca he abjurado de mi fe¹⁶³.

O conto *Un pacto con el diablo* apresenta uma situação insólita, ocorrida numa sala de cinema. A realidade do relato se mistura com a história do filme, visto por um homem pobre que deseja uma vida próspera. De maneira análoga ao que acontece no filme, o diabo se faz presente na poltrona ao lado do protagonista e lhe propõe um pacto. Apesar de fazer um acordo prévio, ocorrido no corredor do cinema, o homem pede ao diabo que espere o final da exibição para perpetrar o pacto.

Desta vez o espetáculo não acontece numa feira de rua, nem apresenta atores mambembes, mas se dá numa forma de entretenimento mais moderna que em outros contos de Arreola. Trata-se da sétima arte, num jogo de mão dupla entre realidade e ficção. Não

¹⁶¹ POOT-HERRERA, 1992, p. 89-90.

¹⁶² CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo. Tradução e apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

¹⁶³ SIMPSON, Máximo [entrevistador]. Juan José Arreola: Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa. *Crisis*, año 2, núm. 18. Buenos Aires, octubre, 1974, p. 44, *apud* VÁZQUEZ, 2003, p. 45.

obstante, prevalece a ideia de comércio, troca ou substituição, tal como sucede em *Parábola del trueque* e *La migala*, por citar apenas dois textos de *Confabulario*.

O conto resgata um tema assiduamente explorado pelas literaturas ocidentais: o mito fáustico. Esse mote, que remonta a uma lenda germânica baseada num personagem histórico, vem sendo trabalhado desde o século XVI por diversos autores, sendo renovado constantemente, adquirindo novos matizes por meio do tom e do enfoque. A primeira edição que se conhece do *Fausto* se deu na forma de um livro popular, de autor anônimo, publicada em Frankfurt, em 1587, sob o título *História do Dr. João Fausto, mui afamado mágico e necromante*. Entre as diversas publicações sobre tema, destacam-se a humorada versão teatral *A história trágica da vida e morte do Dr. Fausto* (1589), de Christopher Marlowe, no Renascimento inglês e o *Fausto* (1806) de Goethe, cujo personagem se caracteriza pelo desencanto em relação ao saber humano. Nesta obra, o pactário aceita a proposta de Mefistófeles por considerar que este não lograria jamais satisfazê-lo; trata-se de uma aposta lúdica e terrivelmente perigosa, mas em cujo final o herói é redimido e aceito no paraíso. Em contrapartida, o *Doutor Fausto* (1947) de Thomas Mann surge numa versão muito mais trágica do que aquela apresentada por Goethe. Nessa obra, o herói não encontra a salvação; ao contrário, é condenado à solidão e à loucura. As publicações do *Fausto*, sempre contínuas, também se fizeram presentes na América do Sul, mais especificamente na Argentina, de onde Estanislao del Campo narrou, num poema gauchesco de tom jocoso, o drama desse personagem tão enigmático quanto conflituoso¹⁶⁴.

Por sua vez, com o advento do cinema (1895), o mito de Fausto adquire grande prestígio entre os primeiros diretores, chegando a ser um dos temas preferidos dessa arte, que lança, em seus primeiros dezesseis anos de existência, quase uma vintena de filmes sobre o tema. Entretanto, entre os mais célebres, está o filme *Fausto* (1926) de F.W. Murnau, inspirado na obra de Goethe. Contudo, a lenda vem sendo constantemente explorada por romancistas, poetas e cineastas da contemporaneidade. O próprio Arreola admitiu ter escrito *Un pacto con el diablo* depois de assistir a uma dessas exibições¹⁶⁵.

De diferentes perspectivas esses e tantos outros autores revelaram em suas obras um homem que põe ao descoberto as nuances da ambição humana, do desejo desmedido de alcançar o poder, a riqueza, a sabedoria ou a glória, ainda que os resultados sejam fugazes ou perniciosos. Não obstante, contrariando a tendência geral das obras fáusticas, no relato de

¹⁶⁴ Del CAMPO, Estanislao. *Fausto*. Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de la ópera. 1 ed. Buenos Aires: Stockcero, 2004, 92p.

¹⁶⁵ *O homem que vendeu sua alma* (The Devil and Daniel Webster, EUA, 1941).

Arreola o pacto não chega às vias de fato. Ainda assim, o desdobramento ou “a telescopagem do tempo e dos lugares como condição de aparecimento do duplo [Daniel Brown] fazem nascer um instante mítico, pesado de consequências para o herói”¹⁶⁶.

De modo similar ao que acontece em *El guardagujas*, este conto apresenta também um diálogo entre dois personagens, estruturado num esquema de pergunta e resposta. O diabo e o expectador a seu lado se mantêm abertos ao diálogo; inclusive, nota-se certa disponibilidade lúdica por parte de ambos, a ponto de incomodarem os outros assistentes e, até mesmo, deixarem o filme para aprofundar-se nesse jogo perigoso, que faz as vezes da paródia do inocente e do corruptor¹⁶⁷.

Tanto o demônio desse conto como o guarda-linha de *El guardagujas* se caracterizam pela sedução, ambos buscam, por meio de um discurso persuasivo, que o interlocutor incauto se entregue nas mãos de um *outro* que anula a individualidade e autonomia do *eu*, ou seja, ambos desejam a posse da alma. Essa alienação do espectador quanto ao objeto contemplado, ou desejado, “exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo”¹⁶⁸. O homem que deseja pode chegar a ser como um fantoche em relação ao espetáculo de consumo que lhe é exibido, “os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhos apresenta”¹⁶⁹.

Se em *El guardagujas* a alienação é social, coletiva e totalitária, incluindo a renúncia ao próprio destino, totalmente desconhecido e alheio à vontade do viajante; em *Un pacto con el diablo* o que mais chama a atenção é o estatuto de mercadoria atribuído à alma. Assim, nesse conto, a relação de mercado torna-se mais evidente e, por conseguinte, apresenta uma clara projeção de futuro que visa garantir a promessa de riqueza, objeto de desejo do pactuário. Nesse caso, a alienação está diretamente relacionada à renúncia de um bem, de um objeto comerciável, ainda que sua constituição seja intangível. O contrato e o pacto de sangue proposto transferem para o diabo a propriedade da alma.

Dessa forma, em *Un pacto con el diablo*, as frequentes relações de troca, que costumam romper momentânea ou definitivamente com a cotidianidade dos personagens de

¹⁶⁶ FERNANDEZ BRAVO, 1998, p. 284.

¹⁶⁷ Cf.: QUINTANA TEJERA, Luis. Ludismo especular en “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola. *Crítica*. Revista digital de crítica, ensayo e historia del arte. Art. publicado em 03/06/2009. Disponível em: http://www.critica.cl/html/quintana_03.html. Acesso: 09 jun. 2009.

¹⁶⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, §30.

¹⁶⁹ *Idem*.

Arreola, apresentam-se de acordo com um procedimento próprio do sistema capitalista. Ainda que o pacto não se efetive, os termos comerciais são mais explícitos que em contos como *Parábola del trueque* e *La migala*. Se nesses contos a consequência da compra predomina sobre a questão comercial, em *Un pacto con el diablo*, importam mais os termos e os riscos do negócio. Observe-se a incidência de vocábulos referentes à negociação de um bem metafísico, rebaixado à condição de bem econômico: valor, negócio, adiantamento, compra, venda, cliente, pobreza, riqueza, trato, contrato, documento, assinatura, dinheiro e moeda.

- Podría hacer algo más por usted - añadió el nuevo *cliente* -; por ejemplo, me gustaría proponerle un *negocio*, hacerle una *compra*...
 - Perdón -contesté con rapidez-, no tenemos ya nada para *vender*: lo último, unos aretes de Paulina...
 - Piense usted bien, hay algo que quizás olvida...
- Hice como que meditaba un poco. Hubo una pausa que mi benefactor interrumpió con voz extraña:
- Reflexione usted. Mire, allí tiene usted a Daniel Brown. Poco antes de que usted llegara, no tenía nada para *vender*, y, sin embargo... (p. 160, grifos nossos)

No entanto, no final da sessão, o alfaiate já terá percebido que o preço a pagar é demasiadamente alto para si e concluirá, junto com a mulher de Daniel Brown, que “a alma vale mais que tudo”. Para além de uma apologia à pobreza, o medo da danação e o desejo de uma consciência tranquila, assentados sobre as bases e princípios cristãos, ajudam o personagem na superação da cobiça material.

É interessante observar que os incidentes que se dão na função, isto é, no filme, confundem-se, num jogo de espelhos, com a vida do espectador. A partir desse momento, seu mundo passa a ser uma duplicata do mundo de Daniel Brown, personagem do filme e duplo temporário do protagonista do conto. Através da tela, o marido de Paulina vê, numa projeção de futuro, as vantagens e desilusões resultantes do pacto. Os desejos do personagem, o pacto e suas consequências vêm a ser uma reprodução reflexa entre real e ficção. Durante a exibição do filme, “a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio”¹⁷⁰. O diabo da tela e aquele que se apresenta ao lado do espectador resultam na fusão de uma entidade nascida da subjetividade do protagonista. Assim, “a consciência humana, com sua capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror”¹⁷¹.

¹⁷⁰ FERNANDEZ BRAVO, 1998, p. 270.

¹⁷¹ *Idem*.

Vale ainda assinalar que, no início do relato o personagem narrador se refere a seu interlocutor como “um homem de aspecto distinto”. Ele revela ser um homem pobre, mas capaz de dar tudo para que nada falte à sua mulher, logo, seu interlocutor promete encomendar-lhe dois ternos. A simpatia inicial que sente o alfaiate pelo homem a seu lado sofre uma gradação no sentido do horror e do terror num crescendo que avança para um sentimento de terror. Enquanto se mantém inocente quanto à identidade do desconhecido, ele se refere ao outro como meu amigo, vizinho, interlocutor, companheiro, cliente e benfeitor; mas, na medida em que a conversação avança e o homem lhe propõe o acordo, o narrador percebe que se encontra diante de seu Mefistófeles, aquele que tem o poder de oferecer-lhe toda a riqueza do mundo. A partir de então, o desconhecido recebe somente o epíteto de diabo.

Noté, de pronto, que el rostro de aquel *hombre* se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

- A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes.

Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el *diablo*, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma:

- Aquí, en la cartera, llevo un documento que... (p. 161, grifos meus)

Depois de ver que toda a riqueza adquirida por meio do pacto não trouxe felicidade ao personagem do filme, que inclusive se torna cada dia mais infeliz, o espectador resolve escapar do diabo e do universo ideal proposto por ele. Assim, ao término da sessão, o pobre alfaiate sai rapidamente da sala, confundindo-se com as demais pessoas. Ao chegar em casa, ele conta o acontecido à esposa, que opta por interpretar o relato como um sonho, afirmando que o marido teria dormido na poltrona do cinema. Não obstante, cumprindo com os preceitos cristãos, ela sai à porta de sua casa e traça ali um sinal de proteção antes de dormirem.

Un pacto con el diablo nos permite comprovar que, ainda que muitas vezes dissimulada, a autoridade/submissão da mulher arreoliana, se dá de forma paradoxal e ambivalente. Ao ser descrita pelo protagonista, o leitor percebe sua mulher como uma pessoa frágil, condescendente e submissa; no entanto, no final do relato, é ela quem exerce o poder de tranquilizar o marido quanto ao ocorrido. É ela quem, no meio da noite, enquanto o homem descansa, atua contra a força enorme do anjo caído. Este pequeno detalhe corrobora no sentido de se entender o papel dado por Arreola à variedade de mulheres que habitam sua obra. O machismo e a misoginia, tão comentados quando se trata de discutir a narrativa do

mexicano, devem ser entendidos como reflexos prismáticos de sua busca incessante de absoluto, através da complementação com o feminino.

4.3 O palco das quimeras: trocas e truques

Nesta parte de nosso trabalho nos dedicaremos a comentar quatro contos de *Confabulario* em que a presença do comércio de rua se converte em espetáculo aos olhos dos protagonistas. A ideia de representação e engano, assim como a troca de esposas, mercadorias, perspectivas e olhares aparecem de forma explícita nesses contos. Entendemos por quimera a representação de um ser ou objeto material, cuja presença se revela ameaçadora, ou que causa horror, medo ou susto, ainda quando sedutora. Além disso, o vocábulo permite também a ideia de disparate, absurdo, engano e confusão entre realidade e fantasia.

Dentre os contos selecionados neste núcleo, está *Una mujer amaestrada*, que narra a experiência de um cidadão que se depara com um espetáculo grotesco, no qual uma mulher exercita alguns truques e artes circenses. O relato *Parábola del trueque* dá conta de uma situação inusitada, na qual os maridos de um povoado trocam suas esposas velhas por lindas jovens reluzentes. Já o conto *Una reputación* apresenta a situação de um passageiro de ônibus urbano que fora surpreendido por um acesso de cavalheirismo autômato, ficando confuso com os resultados transitórios de uma reputação passageira. Por fim, optamos por concluir este trabalho com o conto de abertura do *Confabulario*. Trata-se de *Parturient montes*, texto no qual o autor se autorrepresenta por meio de uma narrativa carregada de referências ao fazer criativo e seu teor de quimera.

4.3.1 Dominação e submissão em *Una mujer amaestrada*

Talvez *Una mujer amaestrada* seja, junto com *La migala* e *El guardagujas*, o conto de Arreola que mais se aproxime da configuração literária kafkiana. O espetáculo circense como amostra das relações estruturais do mundo real, o humor lacônico e o jogo entre o observador e o observado o colocam nessa órbita. No entanto, em *Arreola* o modo de narrar é menos denso, uma vez que seu narrador exhibe uma consciência de si mais transparente que a habitual nos personagens de Kafka.

Arreola comenta o fato de uma amiga sua ter considerado esse relato como a representação de uma cena doméstica. Ele afirma que seu conto é mais que isso: é a “percepção da mulher e a percepção do homem como criatura subordinada à mulher”¹⁷². A ideia de escrever esse conto nascera durante um passeio pelas ruas da Cidade do México. Ao ver um homem tentando educar um cão, ele teria dito a seu irmão: “este infeliz deveria amestrar uma mulher e não um cachorro”¹⁷³.

Os personagens de *Una mujer amaestrada* encontram-se numa situação grotesca, quer pela condição mambembe, quer pelo aspecto caricatural em que são apresentados. Os giros de perspectiva presentes nesse relato provocam no leitor um efeito complexo e, por conseguinte, trazem à tona um sentido de humor que não é dado apenas pela situação bizarra da cena representada: uma mulher é tratada como um animal amestrado e sua imagem e suas artes são vendidas em praça pública. Além da sensação de estranheza diante deste espetáculo jocoso, o humor se manifesta também, de maneira mais sutil, pelo desvio irônico do olhar e da atenção do narrador-espectador, que oscila entre a mulher e o domador.

Toda essa dinâmica de olhares por parte do narrador, além de ambígua, lembra os movimentos de uma câmera, com suas nuances e mudanças de perspectiva, e provoca uma sensação do tipo “luz-câmera-ação”. Inicialmente, os olhos do narrador se deparam com o cenário e funcionam como um foco, projetando para o texto a representação que se exhibe naquela praça suburbana. A partir de então, os vários ângulos da cena vão sendo narrados ao leitor, que tem a impressão de momentaneidade dos acontecimentos. A ação acontece em dois sentidos: primeiramente a partir dos movimentos da tríade de atores e, finalmente, a partir da dança do próprio narrador, que termina por introduzir-se na cena.

A narração inicia-se dentro de um tempo passado muito próximo ao presente: “Hoje me detive para contemplar este curioso espetáculo. Numa praça de arrabalde um saltimbanco empoeirado exhibia uma mulher amestrada”. O narrador principia seu relato descrevendo o espaço, os atores e os instrumentos usados no espetáculo. O primeiro olhar dirigido à mulher é de estranhamento, por perceber o grotesco da cena. Trata-se de um olhar descritivo e mais superficial que aqueles que se seguirão. Em seguida o narrador identifica-se com o domador e lança sobre ele o olhar do macho, com quem se solidariza enquanto *semelhante*. No entanto, esta solidariedade de gênero revela a possibilidade de uma mirada mais aguçada por parte do leitor, na qual a figura do domador é apreendida também como criatura do espetáculo, uma

¹⁷² RODRÍGUEZ, 2002, p. 34.

¹⁷³ *Idem*.

vez que seus feitos são tão ou mais extraordinários que aqueles realizados pela mulher amestrada. E, finalmente, o narrador volta-se outra vez para a mulher, admitindo ter cometido uma falha ao não ter centrado sua atenção nela.

Além da tríade principal de personagens – expectador, domador e mulher –, existe outra figura que não aparece gratuitamente no conto: um policial. Numa cena à maneira dos filmes de Chaplin, ele surge duas vezes para chamar a atenção do domador e impedir que o espetáculo prossiga. Este personagem realiza a tradicional paródia do defensor da ordem pública: sua intervenção não tem por objetivo salvar a mulher de sua submissão, senão unicamente garantir a livre circulação pela via pública, o que resulta bastante irônico. Por conseguinte, o domador apresenta ao sentinela um papel sujo e com selos oficiais, o qual não convence o guarda quanto a uma possível permissão prévia para o espetáculo, sendo necessário corromper o guardião da ordem pública. O suborno garante a continuidade da cena, ao mesmo tempo em que evidencia a marginalidade dos atores, que encontram na corrupção o único meio para viabilizar o acesso ao *público*¹⁷⁴. Ironicamente, a autoridade do policial é aniquilada num gesto de inversão de poder: o dinheiro é quem manda ou ordena o mundo real naquela situação.

Do mesmo modo, há outras cenas que refletem situações ambivalentes no relato, como a equiparação da mulher com algum animal. O texto de Arreola permite duas formas de interpretação que não se excluem: uma mulher-fera é domesticada e aprende a realizar certas operações que correspondem ao campo humano. Uma mulher é dominada e tem sua condição humana rebaixada, limitando-se a realizar os caprichos de seu amo, que a exhibe ante um público masculino¹⁷⁵.

Em qualquer dos casos – animalização da mulher ou a humanização da *fêmea* – vê-se refletida a misoginia arreoliana. Afinal, sabemos que sua obra está salpicada de textos que trazem à tona esse tema, que ora surge por meio da literalidade (*Insectíada*), ora pela linguagem conotativa (*La migala*), ora por meio da desilusão no que diz respeito à vida conjugal e as relações amorosas em constante atrito (*Eva e In memoriam*). Assim, *Una mujer amestrada* opta pelo viés do grotesco, revelando uma vez mais as tensões estabelecidas entre os gêneros. A diversidade de posicionamento dos personagens masculinos de Arreola traz à luz o conflito de sentimentos vivido por ele em relação ao sexo oposto:

¹⁷⁴ Aqui o termo *público* deve ser entendido tanto no sentido espacial (espaço público), quanto no sentido de platéia, espectadores.

¹⁷⁵ Cf.: POOT-HERRERA, 1992, p. 92-110.

Así, [Arreola] asume literariamente — por interpósita persona, por intermedio de sus *dramatis personae* — todos los papeles masculinos. Es el copulador lúbrico, posesivo déspota, falócrata absoluto y obsoleto, el macho hiperpotente que impone a la mujer el completo sometimiento, que la convierte en hembra sumisa, siempre disponible para satisfacer los caprichos sexuales de su señor¹⁷⁶.

Ainda mediante a afirmação anterior, não seria justo condenar aqueles relatos de Arreola que abordam o tema da mulher como mera proposta machista. Embora esta possibilidade seja também cabível, há de se considerar que seus textos oferecem uma leitura ambivalente, na medida em que também podem ser entendidos como uma crítica às relações de dominação dentro da instituição do matrimônio.

O olhar perplexo do observador encontra, em *Una mujer amaestrada*, um cenário de matizes medievais e carnavalescos, construído à maneira do espetáculo circense. A mulher, assim como nos contos *Parábola del trueque* e *Anuncio*, é tratada como um objeto, ou instrumento de exploração.

O conto inicia-se assim:

Hoy me detuve a contemplar este curioso espectáculo: en una plaza de las afueras, un saltimbanqui polvoriento exhibía una mujer amaestrada. Aunque la función se daba a ras del suelo y en plena calle, el hombre concedía la mayor importancia al círculo de tiza previamente trazado, según él, con permiso de las autoridades. Una y otra vez hizo retroceder a los espectadores que rebasaban los límites de esa pista improvisada. La cadena que iba de su mano izquierda al cuello de la mujer, no pasaba de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla. Mucho más impresionante resultaba el látigo de seda floja que el saltimbanqui sacudía por los aires, orgulloso, pero sin lograr un chasquido. (p. 140)

O primeiro aspecto que chama a atenção neste início é o clima de pobreza e precariedade da cena descrita: a praça se localiza na periferia, o saltimbanco é sujo, não há cenário, apenas um círculo de giz separa os atores do público. Um fenômeno ainda mais curioso é observado pelo narrador: os elementos circenses de dominação são simbólicos e não possuem eficácia real. A corrente que une o domador à mulher é frágil e o chicote não fere.

Na contradição dos elementos de doma usados pelo saltimbanco, encontramos um dos procedimentos característicos do humor, que consiste em separar a aura alegórica de um objeto de seu ser real, efetivo e perceptível pelos sentidos. Mas esta discordância entre o efeito simbólico e a realidade oculta uma crítica: não há nada real que prenda a mulher domada ao homem, ou ao espetáculo em si; ela está subjugada apenas pelos valores estatutários do matrimônio. Neste sentido, o próprio Arreola afiança que estes elementos são realmente figurativos e que, assim como seria fácil à mulher romper a corrente que a prende

¹⁷⁶ YURKIEVICH, Saul. Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa. In: ARREOLA, 2002b, p.16.

pelo pescoço, qualquer homem ou mulher pode se separar de seu parceiro, rompendo os laços conjugais aos quais estão submetidos. Portanto, a corrente e o chicote funcionam como alegoria do casamento, “benedição ou juramento civil que de fato não significa nada. No entanto, o homem e a mulher se sentem tão ligados por aquela cerimônia mágica, que é tão inexistente como aquela corrente irreal”¹⁷⁷.

O espetáculo da mulher domada, tal como o transmite o narrador, é em si pouco interessante: a mulher se limita a caminhar erguida, saltar pequenos obstáculos e fazer operações aritméticas elementares. No entanto, o que atrai o público é a forma de submissão e não os seus efeitos. Tanto é assim que, em dado momento, o narrador compara a função dos saltimbancos com o espetáculo de uma pulga vestida: o que impressiona o público não é a qualidade do traje, senão o trabalho que se teve para vesti-la. Vale a pena observar que, é justamente nesse momento da narrativa que o trabalho do domador adquire o *status* de arte; a partir de então, o narrador se identifica com ele enquanto homem. Na condição de artista o domador torna-se também objeto de admiração por parte do narrador; logo, os feitos da mulher amestrada refletem o trabalho do artista, que passa a coexistir nela – *et nunc manet in te*¹⁷⁸.

A submissão da mulher e sua identificação como obra de arte – que vem a ser também um objeto –, se traduz em sofrimento para o domador-criador, que passa a considerar os erros da mulher como próprios. Nesse sentido, o conto de Arreola nos permite ainda uma outra leitura: a angústia diante dos possíveis erros ou da torpeza da mulher pode ser interpretada não apenas como medo de se perder o controle do espetáculo em si – em seu sentido literal: domador/fera –, senão também em um sentido mais oculto, já que denuncia o temor de que a esposa cometa deslizes ou fuja ao controle do marido na relação conjugal.

O narrador é um espectador sofisticado, segundo Arreola, um *homem absoluto*¹⁷⁹. Diferentemente do público, a partir do momento em que foca sua atenção nos procedimentos da doma, e não mais no espetáculo em si, ele rotula o público de “inocente”, visto que este apreende somente os resultados apresentados. O narrador se percebe como um consumidor sofisticado de um objeto cultural também sofisticado. Seu discurso revela que a dominação de uma mulher é uma arte. Dessa forma, o domador é um artista, inclusive, é um artista que sofre

¹⁷⁷ RODRÍGUEZ, 2002, p. 35.

¹⁷⁸ “...e agora ela permanece em ti...” Epígrafe de *Una mujer amaestrada*. Corresponde ao título do livro autobiográfico de André Gide, escrito após a morte de sua mulher, Madeleine. O livro aborda o amor na relação matrimonial e os sentimentos confusos decorrentes das relações afetivas, desde a ternura até a sordidez e a eternidade da alma.

¹⁷⁹ Cf.: RODRÍGUEZ, 2002, p. 34.

e padece das limitações de sua obra. Esta ideia pode ser claramente observada no fragmento abaixo:

Guiado por un ciego impulso de solidaridad, desatendí a la mujer y puse toda mi atención en el hombre. No cabe duda de que el tipo sufría. Mientras más difíciles eran las suertes, más trabajo le costaba disimular y reír. Cada vez que ella cometía una torpeza, el hombre temblaba angustiado. Yo comprendí que la mujer no le era del todo indiferente, y que se había encariñado con ella, tal vez en los años de su tedioso aprendizaje. Entre ambos existía una relación, íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera. Quien profundice en ella, llegará indudablemente a una conclusión obscena. (p. 141)

No fragmento acima, a mudança de foco que o narrador dá à cena torna-se clara. A solidariedade que seria natural para com a mulher-vítima é transferida ao domador-vitimizador. A chamada “obscenidade” da relação entre o domador e a mulher, que está de certo modo fora de cena, adquire, a partir de então, importância para o narrador. A relação entre o domador e a mulher, apesar de degradante, revela-se íntima, funcionando como espelho das relações matrimoniais. Prova disto é a presença do anão, que inicialmente é descrito como um “pequeno monstro de idade indefinida”; um ser que parece estar ali simplesmente para integrar o elenco a partir do grotesco de sua aparência. No entanto, à medida que o relato evolui, esse personagem vai sofrendo uma humanização no discurso do narrador, que da condição inicial de “*monstro* de idade indefinida” passa a ser chamado de anão e, finalmente, de menino, o que já sugere a familiaridade percebida pelo narrador no conjunto da tríade de atores: marido, mulher e filho.

A vida como espetáculo

O domador exige que a mulher distribua beijos ao público cada vez que lhe são jogadas moedas. Tal atitude revela todo um processo histórico através do qual a figura da mulher adquiriu atributos *tipicamente femininos*. Nessa visão estereotipada, via de regra, espera-se que a mulher seja portadora de graça, beleza e generosidade. A praça pública é, na verdade, o espelho da própria sociedade e de um sistema conjugal machista em que o homem exhibe a mulher domesticada, de preferência bonita e possuidora de virtudes, ainda que estas sejam as mais vazias e elementares, como as apresentadas pela mulher amestrada. A citação abaixo ilustra bem a visão de Arreola a respeito de todo o espetáculo que se desenrola em *Una mujer amaestrada*, ficção que pode ocultar uma realidade tão miserável e irônica quanto a de seu relato:

Es triste y sangriento imaginar a un hombre que ha dedicado toda su vida a la tarea ridícula y sin esperanzas de amaestrar a una mujer. Y cuando cree que lo ha conseguido, se dedica a exhibirla ante todos los hombres de la tierra... El saltimbanqui es el amante que ha encontrado a la mujer, que la ha amado y ha hecho de ella una diosa. Puesto que tiene ese tesoro maravilloso, sale a exhibirla por la calle. Es decir, lo exhibe ante el universo, ¿y qué es el universo sino el corro de bobos que contempla las hazañas de un charlatán callejero? El saltimbanqui exhibe su prodigio del mismo modo en que los hombres exhiben, consciente o inconscientemente a la mujer que poseen a la curiosidad pública. El reparto de besos viene a significar que toda mujer, aunque esté ligada por el matrimonio a un hombre, se sigue repartiendo a los demás: reparte la gracia, la bondad. En cierta manera las mujeres indefectiblemente nos traicionan: siempre dan algo de sí mismas, aunque sea como espectáculo.¹⁸⁰

As palavras de Arreola coincidem com a opinião de Carmen de Mora quando afirma que *Una mujer amaestrada* resulta na expressão da união matrimonial¹⁸¹. Nesta perspectiva, a mulher amestrada representa a mulher submissa e dominada, e o espetáculo apresentado tem por objetivo exibir o produto da dominação, moldado ao gosto do *domador* e do público, por extensão. No entanto, apesar de sadomasoquista, a situação ambígua do conto nos faz pensar que, talvez, o domínio do homem dentro desta relação não seja de todo predominante como se pressupõe no início da leitura. O frágil círculo traçado no solo, que é rompido tanto pela mulher, que sai dele para beijar os homens, quanto pelo narrador, que o adentra no final do conto, revela que o domínio do saltimbanco não é absoluto. Esse círculo sutil e imaginário pode ser rompido em qualquer momento da vida a dois, tal como acontece na esfera das relações afetivas do “mundo real”.

... et nunc manet in te...

Lenta e secretamente o conto vai evidenciando que falta algo no circuito domador-mulher-espectadores. Este círculo não se fecha e esta falta de fechamento causa angústia, tanto no domador como no narrador, o que provoca um leve incômodo no público. Essa angústia se rompe no final do relato, por meio de uma mudança inesperada: a mulher amestrada começa a bailar uma dança erótica, com torpeza, o que irrita o domador. Por sua parte, o narrador percebe ter cometido uma espécie de erro ao ter focado sua atenção na figura do domador, o que o faz voltar-se novamente para a mulher. Tentando neutralizar qualquer ideia de compaixão ou de crítica diante do espetáculo, e do que ele simboliza, o narrador rompe o círculo e se introduz no show.

¹⁸⁰ RODRÍGUEZ, 2002, p. 34-36.

¹⁸¹ Cf.: MORA, 1986, p. 32.

A ruptura do traçado de giz é bastante sugestiva, uma vez que não representa apenas o limite entre duas dimensões físicas, senão dois mundos, duas filosofias. O narrador cria uma interseção entre estes dois espaços e se introduz na esfera das relações amorosas, que é sempre um dança improvisada; um *improvisado movimiento perpétuo*. Depois desta entrega, nada mais resta ao homem senão cair *bruscamente de joelhos*.

Nas palavras de Arreola, “o homem que está vendo a cena pertence à espécie dos não comprometidos, dos que julgam”¹⁸²; mas, ao transcender a categoria de espectador e ao introduzir-se no ambiente dos atores, ele termina por ceder ao círculo das relações amorosas. No desfecho, o ato de cair de joelhos significa que, naquele momento, o narrador “se resgata como homem e sucumbe como ser superior: cai na armadilha da carne”¹⁸³. É neste ponto que a epígrafe do conto parece atingir o seu ápice: *et nunc manet in te* – e agora ela permanece em ti.

Em síntese, *Una mujer amaestrada* coloca em cena o espetáculo de rua e o universo circense. A marginalidade dos personagens é aviltante e o narrador é absorvido pela atmosfera do espetáculo. Sua posição enquanto *ser masculino* oscila, ora compadecendo-se do saltimbanco, ora da mulher. A função pobre, feia e semicircense reproduz os vínculos homem-mulher no matrimônio e na sociedade. Assim, a ironia demonstrada na figura do policial, a falta de concordância entre os elementos emblemáticos – corrente, chicote – e sua realidade, a sensação do luz-câmera-ação, condensada e degradada no olhar e nas atitudes do narrador, funcionam como espelho das relações afetivas e contribuem para que este seja um dos contos mais estranhos, irônicos e sarcásticos de *Confabulario*.

4.3.2 *Parábola del trueque: nem tudo que reluz é ouro*

Dama de pensamientos

Ésa te conviene, la dama de pensamientos. No hace falta consentimiento ni cortejo alguno. Sólo, de vez en cuando, una atenta y encendida contemplación.

Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso, traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas.

Si en las horas más agudas de tu recreación solitaria te parece imprescindible la colaboración de su persona, no te des por vencido. Su recuerdo imperioso te conducirá amablemente de

¹⁸² Cf.: RODRÍGUEZ, 2002, p. 36.

¹⁸³ RODRÍGUEZ, 2002, p. 36-37.

la mano a uno de esos rincones infantiles en que te aguarda, sonriendo malicioso, su fantasma condescendiente y trémulo.

Juan José Arreola. *Cantos de mal dolor*.

É possível perceber que *Parábola del trueque* se conecta a *Una mujer amaestrada* ao recuperar a atmosfera circense, a comercialização da figura feminina e a rua como cenário de acontecimentos espetaculares, ainda que o primeiro enseje uma carga humorística mais acentuada. A distinção entre a esfera pública e a privada é também notória em *Parábola del trueque*, conto que se fundamenta no discurso alegórico, com valor de parábola de fundo moral, à maneira da tradição bíblica ou dos ditados populares, no caso: “mais vale mal conhecido que bem por conhecer”.

A irrupção do cotidiano se dá de forma rápida e aparentemente natural. A rotina dos moradores, supostamente pacata antes da troca das esposas, sofre uma extraordinária transformação, ocorrida quase que abruptamente no início do conto. O recurso da alteração dos acontecimentos, muito frequente na narrativa fantástica, faz com que o leitor experimente, desde as primeiras linhas, o estranhamento diante de uma situação absurdamente insólita: a negociação de mulheres.

Se “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem legitimá-la”¹⁸⁴, é certo que a atitude arbitrária dos maridos revela uma sociedade na qual a dominação masculina é explícita. Não cabe às mulheres decidir sobre seus destinos, uma vez que, é notadamente

na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens¹⁸⁵.

A literalidade de *Parábola del trueque* permite uma leitura direta, sem metáforas ou simbolismos, o que faz com que o narrado adquira, além do efeito humorístico, uma totalidade e uma materialidade sem fissuras. O tratamento utilitário-sexual dado às mulheres lhes confere o status de *propriedade*, de objeto de comércio dos incautos habitantes da cidade. O particular uso da literalidade colabora para o efeito de coisificação, de modo que esse recurso acaba por desembocar no sentido conotado, ou seja, a coisificação da mulher-sujeito em mulher-objeto. Esta estratégia narrativa costuma ser bem explorada por Arreola, que, não

¹⁸⁴ BOURDIEU, 1999, p. 18.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 56.

raro, coloca a mulher, “mais exatamente, como um objeto de aquisição momentânea ou definitiva, como prêmio, como jóia, de fabricação ou manufatura”¹⁸⁶. Por conseguinte, o conto de Arreola pode ainda descortinar a verdadeira condição sócio-histórica da maioria das mulheres de seu e de nosso tempo: a dominação masculina. E pode ir além; ao atingir a condição feminina, põe em pauta não apenas as questões do gênero, mas a própria existência humana e o conflito do *eu* diante do *outro*.

Al grito de «¡Cambio esposas viejas por nuevas!» el mercader recorrió las calles del pueblo arrastrando su convoy de pintados carromatos. Las transacciones fueron muy rápidas, a base de unos precios inexorablemente fijos. Los interesados recibieron pruebas de calidad y certificados de garantía, pero nadie pudo escoger. Las mujeres, según el comerciante, eran de veinticuatro quilates. Todas rubias y todas circasianas. Y más que rubias, doradas como candeleros. (p. 153)

O sentido literal explorado por Arreola coincide com a ideia de David Roas a respeito da literatura fantástica contemporânea: o anormal irrompe num mundo de aparência normal, “não para demonstrar a evidencia do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona terrivelmente o leitor”¹⁸⁷.

Assim como em Kafka, é notadamente pelas vias do absurdo que o elemento grotesco e a comicidade se instalam em *Parábola del trueque*. Recordemos a *Metamorfose* do escritor tcheco: Gregor não se sente, nem parece, ele é um inseto. E mais: ele não se surpreende com o fato de sê-lo. Da mesma forma, as personagens de Arreola não questionam o insólito dos acontecimentos, senão que os admitem “em harmonia com a ordem natural sem que provoquem escândalo ou suscitem qualquer problema”¹⁸⁸.

Pero un día las rubias comenzaron a oxidarse. [...] Deslumbrados a primera vista, los hombres no pusieron realmente atención en las mujeres. Ni les echaron una buena mirada, ni se les ocurrió ensayar su metal. [...] El mercader les hizo sencillamente algunas reparaciones indispensables, y les dio un baño de oro tan bajo y tan delgado, que no resistió la prueba de las primeras lluvias. El primer hombre que notó algo extraño se hizo el desentendido [...] Pero el tercero, que era farmacéutico, advirtió un día entre el aroma de su mujer, la característica emanación del sulfato de cobre. [...] Muy pronto aquellos lunares salieron a la cara de todas, como si entre las mujeres brotara una epidemia de herrumbre. (p. 155, grifos nossos)

¹⁸⁶ WEININGER *apud* WONG. *Arreola, un fulgor vivo*. Disponível em: http://www.cajondeletras.com/colaboradores/cajon_4/arreola_wong.htm. Acessado em Acesso: 14 mai. 2007.

¹⁸⁷ ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L. 2001, p. 37.

¹⁸⁸ BARRENECHEA, Ana Maria *apud* ROAS, David, 2001, p. 19.

É interessante observar que a relação homem-mulher em *Confabulario* está em permanente estado de mutação e de permuta, quer pela substituição do companheiro/a, quer pela constante reviravolta que se dá no devir dessas permutas. Exemplos dessa natureza podem ser observados não apenas em *Parábola del trueque*, mas também em *La migala*, *El faro* e *El rinoceronte*. Ironicamente, em todos estes contos a mulher é objeto de uma troca que resulta em alguma consequência negativa, como o dano, a degradação, a ameaça, a vingança e até mesmo a fatalidade. Em *La migala*, por exemplo, um homem substitui a ausência da amada pela presença fatal da aranha. Em *El faro*, a falta de culpa diante da cumplicidade do marido para com o adultério perturba os amantes, os papéis são trocados e os amantes se sentem “enfasiados como esposos”. Por sua vez, em *El rinoceronte* a primeira mulher de Joshua realiza sua vingança contra a brutalidade do ex-marido na pessoa de Pámela, a nova esposa.

De maneira análoga, *Parábola del trueque* concentra todos os elementos negativos resultantes da troca: o prejuízo advindo da fraude, a vingança pessoal expressada no comportamento de Sofia, a retrospectão e resignação radicadas na conjuntura do provérbio que lhe serve de mote¹⁸⁹ – mais vale mal conhecido... –, e a fatalidade do engano como um todo. O conjunto desses elementos corrobora para o teor parabólico do texto: uma aprendizagem de fundo ético ou moral.

Os espaços do conto se dividem em um “lá fora” e um “aqui dentro”. O narrador constrói e distingue estes espaços ao definir seu mundo doméstico como uma ilha. Por três vezes, e em situações diferentes, ele se vale dessa imagem para fazer a comparação entre o prazer e isolamento:

Desde entonces vivimos en una pequeña isla desierta, rodeados por la felicidad tempestuosa [...] La pequeña isla en que vivíamos recobró su calidad de oasis, rodeada por el desierto. Un desierto hostil, lleno de salvajes alaridos de descontento [...] Ahora estamos en una isla verdadera, rodeada de soledad por todas partes. (p. 154)

O marido desse relato é um homem que não se integra à conduta geral da sociedade masculina, é um ser deslocado deste universo. Seu olhar é de perplexidade diante do comportamento dos vizinhos. É da janela de casa que ele observa, de forma obsessiva, chegando quase ao nível da paranoia, o espetáculo da felicidade alheia, decorrente da troca das esposas pelas novas mulheres, todas jovens e reluzentes. O fato de não participar do

¹⁸⁹ A este respeito veja-se o capítulo André Jolles sobre o *ditado*. In: JOLLES, David. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976, p. 134.

processo de troca o coloca numa situação desconfortável e marginal, tanto do ponto de vista de Sofia, como da sociedade masculina circundante. Por um lado, sua lealdade não o redime diante da esposa, que entende essa atitude mais como um ato de covardia que de fidelidade. De igual maneira, uma vez que a virilidade tem que ser validada por outros homens, a não participação no mercado de trocas é vista, pelos vizinhos, também como falta de coragem, excluindo-o, dessa forma, do mundo dos homens, que agora lhe dão apelidos obscenos, certamente ligados à sexualidade ou à falta de manifestação desta. Por não ceder à violência silenciosa com que os demais trocaram suas esposas, o marido de Sofia perde a estima e consideração de seu grupo, sendo “remetido à categoria tipicamente feminina dos *fracos*”¹⁹⁰. Além de não possuir uma nova mulher e todos os valores simbólicos que ela representa, ele acata essa forma de discriminação do mundo masculino, compara-se a um eunuco desprovido do capital simbólico próprio de seu gênero: honra, coragem e virilidade.

Yo pasé por tonto a los ojos del vecindario, y perdí los pocos amigos que tenía. Todos pensaron que quise darles una lección, poniendo el ejemplo absurdo de la fidelidad. Me señalaban con el dedo, riéndose, lanzándome pullas desde sus opulentas trincheras. Me pusieron sobrenombres obscenos, y yo acabé por sentirme como una especie de eunuco en aquel edén placentero. (p. 154)

Depois de transpormos a primeira leitura do relato e superarmos o cômico da cena, alcançamos o sentido da parábola, imbuída do preceito moral que esta encerra e na qual, obviamente, subsiste um alto grau de crítica para com a dominação masculina, especialmente no que concerne à substituição apressada e ao tratamento dado às mulheres *originais*. Essa crítica, de acordo com Carmen de Mora, não deixa de evidenciar a defesa do matrimônio legítimo e da monogamia¹⁹¹.

Na verdade, Arreola se vale da parábola como um gênero narrativo que permite explorar, por meio do humor, o valor simbólico da mulher na sociedade contemporânea e sua inserção na instituição do matrimônio. Os personagens de Arreola parecem estar localizados entre dois fogos, entre as execráveis demonstrações de autoridade do mundo dos homens – que sempre termina sendo minado e ridicularizado em seus contos – e a desforra em estado latente do matriarcado.

Assim, em meio ao humor, *Parábola del trueque* reproduz um exercício de poder e uma vingança. A misoginia, pano de fundo recorrente de muitos dos contos arreolianos, não

¹⁹⁰ BOURDIEU, 1999, p. 66

¹⁹¹ MORA, 1986, p. 37.

deve ser entendida simplesmente como ódio ou aversão à mulher, ela se traduz mais como uma forma de obsessão pelo sexo oposto. Está marcada pelo desejo e impossibilidade de fusão entre a alma feminina e a masculina, pela luta incessante entre as dualidades, bem como pela ânsia de absoluto da qual sofria Juan José Arreola.

Os códigos do mundo feminino são certamente ambivalentes na abordagem de nosso autor. Uma vez que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais”¹⁹², é certo que a comunidade feminina de *Parábola del trueque* aceita o *status quo*. “A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e portanto, à dominação)”¹⁹³, mas, paradoxalmente, a esposa reprova o marido por ele não ter exercido seu papel de macho. Uma vez que a lealdade do companheiro se fundamenta apenas na preservação dos códigos morais e das regras sociais, ela o desmoraliza porque vê em sua atitude tão somente um ato de covardia.

O raciocínio da esposa reflete o estereótipo da lógica feminina. O narrador-marido, juntamente com o leitor, sente-se confuso e incapaz de compreender a reação de Sofia, fato que, além de gerar uma sensação estranha no conto, expressa uma ideia recorrente em Arreola: aos homens jamais é dada a possibilidade de penetrar ou entender o universo feminino por completo. “A mulher real não costuma corresponder aos requerimentos e expectativas de quem por ela suspira. A visão do amor comunicada por Arreola é quase sempre a do mal amado, a do doído; é cética e carrega quase sempre a decepção”¹⁹⁴.

Como toda parábola, o conto reserva sua *moral da história* para o desfecho e, ironicamente, depois da ostentação dos machos vizinhos, prevalece a vitória feminina, silenciosa, quase imperceptível, mas duradoura e tenebrosa: “Sofia não é tão morena como parece. À luz da lâmpada, seu rosto dormido vai se enchendo de reflexos. Como se do sonho lhe saíssem leves e dourados pensamentos de orgulho”.

Por meio de elementos medievais e circenses, em seu conto Arreola extrapola os conflitos da relação homem-mulher e descamba numa esfera ainda maior: a do universo humano. A atmosfera de novidade, de comércio e entretenimento ilude os homens do lugar, que se apressam em admirar e adquirir o objeto apregoado. No entanto, no final do conto, inverte-se a condição burlesca do espetáculo: os maridos infiéis terminam sendo os palhaços

¹⁹² BOURDIEU, 1999, p. 46.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ YURKIEVICH, Saúl. Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa. In: ARREOLA. 2002b, p. 20.

do show, agora frequentado por Sofia, cujo riso sarcástico os escarnece sem piedade alguma. Finalmente se descortina a realidade de um sonho coletivo que reflete, de certo modo

todos los engaños infantiles a los cuales nos inducen los clichés y la pantomima social, manifestándose cotidianamente con la ansiedad de conseguir una mujer como aquellas que lucen cuerpos estereotipados, voluptuosos y bañados por cualquier parte con enormes cantidades de oro, sin llegar a comprobarse a ciencia cierta su autenticidad y originalidad¹⁹⁵.

A alegria inicial experimentada pelos maridos denuncia a superficialidade das relações de consumo na sociedade moderna. O desejo efêmero de exhibir um capital simbólico, no caso uma bela esposa, pode estender-se para outras dimensões do mercado de bens materiais. Os maridos, como representação do ser humano moderno, correm numa espécie de maratona de trocas em que não há reflexão sobre a necessidade de permuta ou sobre a qualidade do bem ofertado/adquirido. Não raro, predomina o puro e simples desejo de possuir, de ser igual ou melhor que o vizinho.

Nesta competição, que é também capitalista¹⁹⁶, os homens agem impulsivamente, atraídos pela oferta do mercador e pela falsa ideia de que as novas mulheres, ainda que falsificadas e contrabandeadas, lhes trarão felicidade¹⁹⁷. Depois do humor e do riso, vem o contraponto: certo estranhamento a partir do qual se estabelece uma reflexão crítica acerca dos vínculos humanos e da condição ontológica do homem.

4.3.3 *Una reputación: metamorfose transitória*

De un viajero

En el vientre de la ballena, Jonás encuentra a un desconocido y le pregunta:

- Perdone usted, ¿por dónde está la salida?

- Eso depende... ¿Adonde va usted?

Jonás volvió a dudar entre las dos ciudades y no supo qué responder.

- Mucho me temo que ha tomado usted la ballena equivocada...

Y sonriendo con dulzura, el desconocido se disipó blandamente hacia el abismo intestinal.

¹⁹⁵ MONTAÑA, José Andrés. *Laberinto del exilio en el Confabulario de Juan José Arreola*. Bogotá, DC, 2003, p. 58.

¹⁹⁶ Note-se que, além da literalidade quanto à descrição das mulheres, Arreola faz uso de termos próprios do capitalismo, como certificados de garantia, preços, comerciante, traficante, transações, golpista (estafador), troca, testes de qualidade.

¹⁹⁷ Como o mercador é um golpista, não se pode ter certeza de que as mulheres oferecidas sejam verdadeiramente estrangeiras (importadas?). O termo “circasiana”, em seu duplo sentido, deixa em dúvida se as mulheres são apenas expostas como feras de circo ou se realmente provêm da Circásia, região da Rússia. Como sempre, fica clara a potencialidade linguística explorada por Arreola em seus contos.

Vomitado poco después como un proyectil desde la costa, Jonás fue a estrellarse directamente contra los muros de Nínive. Pudo ser identificado porque entre sus papeles proféticos llevaba un pasaporte en regla para dirigirse a Tartessos.

Juan José Arreola. *Variaciones sintácticas*.

O espetáculo do homem gentil, no qual toma parte um passageiro desavisado, vem a ser o fato extraordinário do conto *Una reputación*, que se desenrola dentro de um ônibus em movimento. Depois de dar assento a uma senhora, o protagonista do conto, que não era dado a cortesias, torna-se também o ator de uma série de representações sociais ligadas ao cavalheirismo. Esta atitude o confunde diante da reação dos outros homens, que poderiam criticá-lo pelo aparente excesso de gentileza. A reputação de cavalheiro lhe resulta compulsória e temporária, uma vez que só acontece durante o trajeto e o coloca na divisa entre dois mundos, o dos homens com sua autoafirmação machista e o das mulheres, com vistas a atender os ideais femininos de cavalheirismo.

Em *Una reputación*, a mulher aparece como elemento central da trama. É ela quem confere ao passageiro a reputação de cavalheiro. Nesse conto, nos encontramos novamente diante de um modo muito peculiar de apresentação da relação entre os gêneros. Ainda que em muitos dos relatos de *Confabulario* a mulher seja apresentada primeiramente como vítima de uma determinada condição, quase sempre é ela quem controla a situação ou possui a última palavra. Vale lembrar que na relação homem-mulher, assim como na “guerra do amor, o homem costuma ser vencido. A relação amorosa, segundo Arreola, produz, a uma só vez, deleite e ruína, implica embriaguez e cataclismo [...] o amante sai invariavelmente prejudicado”¹⁹⁸.

No caso de *Una reputación*, ainda que o homem pareça exercer uma posição de liderança e organização dentro do ônibus, são as mulheres que o usam para exercer esse poder de forma indireta: “[...] eu não podia desertar sem mais nem menos, defraudando aquelas que confiaram a mim sua segurança, entregando-me um posto de comando” (p. 182). Assim, o ônibus representa uma sociedade matriarcal transitória, na qual todos os personagens estão inseridos.

Mediante a dinâmica de ceder assentos, vai originando-se tanto a aquisição de uma reputação como o fim de outra. O que se encontra em tensão nesse relato, de modo muito caricato, é o espaço do mundo masculino e seus limites. A hipótese do cavalheirismo como desfavorável à masculinidade torna-se evidente no relato. A moral social do passageiro

¹⁹⁸ YURKIEVICH, Saúl. Prólogo. In: ARREOLA, 2002b, p. 24-25.

aparece como uma virtude claramente imposta e superficial. Ao ser uma simples reação às exigências do *outro*, sua solidariedade se esvazia de conteúdo humano e passa a ser motivo de preocupação diante das reações do público masculino, para quem ser um cavalheiro seria motivo de chacota ou repreensão.

Si por un lado yo tenía asegurada la mayoría femenina, no estaba muy tranquilo acerca de mi reputación entre los hombres. Al bajarme, bien podría estallar a mis espaldas la ovación o la rechifla. Y no quise correr tal riesgo. (p. 182)

Desta forma, o cavalheirismo, que *a priori* seria visto como digno de respeito e admiração, torna-se motivo de burla e escárnio aos olhos dos outros machos. Assim, o hiperbólico conduz ao ridículo e é desta forma que este relato obtém seu tom humorístico.

Algunos viajeros masculinos que iban de pie sonrieron con desprecio. Yo adiviné su envidia, sus celos, su resentimiento, y me sentí un poco angustiado.
[...] La responsabilidad oprimía mi cuerpo como una coraza agobiante, y yo echaba de menos una buena tizona en el costado. (p. 181)

É no espaço móvel do ônibus, onde não está em jogo a rotina diária do protagonista masculino, que o *passageiro* deixa de exercer sua masculinidade dominante. É ali que ele passa a ser um autômato, entregando-se ao poder do patriarcado. Ele se torna um cavalheiro *de passagem*, sofre uma alienação transitória, cujo fim é atender às convenções sociais do momento. Dessa forma, o cavalheiro não é mais que um mero servidor dos ideais femininos. Ainda que de forma temporária, ele assume o papel involuntário de herói do trajeto¹⁹⁹. “Nisso chegamos à esquina na qual eu deveria descer. Divisei minha casa como uma terra prometida. Mas não descí incapaz de me mover” (p. 182). A partir de então, ele opta por ser o último a baixar do ônibus, já “no terminal, quando todos estejam a salvo”.

Ser ou não ser : o herói pendular

Conforme comentado em outros momentos desse trabalho, via de regra, os personagens de Arreola são surpreendidos por algum acontecimento extraordinário que desvia, quase sempre de modo involuntário, os rumos de seu destino. Essas transformações ocorrem ora pela compra de um inseto peçonhento, ora por uma conversa ocasional numa estação de trens ou numa sala de cinema, ora por um encontro inesperado com um espetáculo

¹⁹⁹ Cf.: POOT-HERRERRA, 1992, p. 53-55.

de rua. Todas essas circunstancias costumam vir acompanhadas de uma ideia de destinação, no sentido de redenção, expiação ou purificação. Isso é o que acontece com o personagem de *Una reputación* quando resolve ceder, por primeira vez, o assento a uma mulher “com um vago aspecto de anjo anunciador”. Em seguida, o passageiro se dá conta de que “esse dia [lhe] estava destinado, misteriosamente”. E as pistas quanto à provação do viajante não param por aí, mas, como tradicionalmente acontece, os personagens de Arreola costumam manter-se na disjuntiva entre a entrega à nova condição ou à manutenção da situação anterior. Vejamos alguns exemplos dessa encruzilhada existencial em *Una reputación*:

Una buena ocasión se presentaba para poner las cosas en su sitio; pero no fue aprovechada por mí. Naturalmente, yo podía permanecer sentado, destruyendo así el germen de una falsa reputación. Sin embargo, débil y sintiéndome ya comprometido con mi compañera, me apresuré a levantarme, ofreciendo con reverencia el asiento a la recién llegada.

[...] Tuve la idea de abandonar el vehículo, pero la deseché inmediatamente, sometiéndome con honradez a la situación, alimentando la esperanza de que las cosas se detuvieran allí.

[...] Una nueva prueba, mucho más importante que las anteriores, me aguardaba en la esquina siguiente.

[...] Decidí quedarme y bajar el último, en la terminal, hasta que todos estuvieran a salvo.

[...] Descendí en una esquina desolada, casi montañosa, sin pompa ni ceremonia. En mi espíritu había grandes reservas de heroísmo sin empleo. (p. 180-182)

A situação de pressão e, particularmente, a delimitação do espaço favorecem um diálogo de olhares e atritos, de aprovações e potenciais intimidações. Neste espaço delimitado, surge outro procedimento humorístico deveras utilizado por Arreola, a hipérbole. É comum encontrarmos em *Confabulario* uma exageração, de ordem discursiva e metafórica, a partir da qual uma situação é levada, em poucas palavras, ao limite do absurdo.

A sucessão de paradas, nas quais sobem e descem diferentes mulheres, contribui para uma dinâmica de tensão que envolve o protagonista numa rede de obrigações cavalheirescas, chegando ao absurdo de ele não conseguir descer do ônibus no lugar que lhe correspondia. Da acumulação de circunstancias similares, bem como da forma exagerada com que o passageiro as encara, surge o cômico da situação.

Una nueva prueba, mucho más importante que las anteriores, me aguardaba en la esquina siguiente: subió al camión una señora con dos niños pequeños. Un angelito en brazos y otro que apenas caminaba. Obedeciendo la orden unánime, me levanté inmediatamente y fui al encuentro de aquel grupo conmovedor. La señora venía complicada con dos o tres paquetes; tuvo que correr media cuadra por lo menos, y no lograba abrir su gran bolso de mano. La ayudé eficazmente en todo lo posible; la desembarqué de nenes y envoltorios, gestioné con el chofer la exención de pago para los niños, y la señora quedó instalada finalmente en mi asiento, que la custodia femenina había conservado libre de intrusos. Guardé la manita del niño mayor entre las mías. (p. 181)

Ao adquirir a reputação de cavalheiro, o passageiro do ônibus se vê diante de uma série de situações, no mínimo, constrangedoras: sente sua masculinidade ameaçada, perde sua autonomia e até mesmo sua identidade. À maneira de Charles Chaplin, ele se transforma em um sujeito cômico, sendo arrastado involuntariamente pelos acontecimentos, indo de um extremo ao outro, sem possibilidade de ação, chegando, inclusive, a vaguar sem destino certo durante a viagem.

Da gratidão das passageiras surge uma espécie de subordinação, na qual nosso personagem atua “não como quem realmente é, senão com os atributos do ser que é para elas”²⁰⁰. Desta forma, ele se encontra numa encruzilhada, sua nova reputação o afasta do mundo masculino, ao mesmo tempo em que o insere num universo que ele não domina, mantendo-o, portanto, à deriva, numa situação de fragilidade.

Contudo, a situação torna-se ironicamente ambivalente. Se, por um lado, as mulheres exercem poder sobre o homem, por meio da reputação de cavalheiro, por outro, elas descortinam numa situação de dependência daquele: “eu personificava, naqueles momentos os ideais femininos de cavalheirismo e proteção aos fracos” (p. 181). Por conseguinte, ser um cavalheiro redundava num paradoxo, numa via de mão dupla na qual a troca de papéis personifica o imbricado jogo de máscaras quanto à representação dos valores sociais e das relações de poder entre o homem e a mulher.

O relato nos permite, ainda, avançar um pouco mais e entendê-lo como uma metáfora da ordinariedade da vida. O narrador-passageiro entra em cena num universo que já se encontrava em movimento antes de sua chegada. Ele ingressa só, atua segundo as circunstâncias que se lhe impõem e sai de cena também só, sem público e sem pompa. “Saltei numa esquina desolada, quase inóspita, sem recepção nem pompa”²⁰¹. Depois de descer do ônibus, as representações sociais vividas durante a jornada já não importam, nem as mostras de heroísmo ocorridas ali, pois terminara o jogo de máscaras: já não se trata de um homem diante do público feminino, senão de um homem frente a si mesmo.

²⁰⁰ MORA, 1986, p. 44.

²⁰¹ ARREOLA, 1986, p. 182.

4.3.4 *Parturient montes*²⁰²

Se, no século XX, Quiroga se vale de seu decálogo para aconselhar o jovem contista, Horacio, dois mil anos antes e em tom mais elevado, já o fazia em sua *Ars poética*. *Parturient montes, nascetur ridiculus mus*²⁰³. A montanha vai parir... e o que nasce é um ridículo ratinho. No texto de Horácio, assim como na fábula, o autor chama a atenção para a desproporção entre a expectativa que se cria diante de um acontecimento anunciado, seja ele desejado ou temido, e a decepção diante de a um resultado inferior a essa expectativa. Nas palavras de Horácio, tal como no conto de Arreola, o tema do parto é usado como metáfora da criação literária, mas, ao fazer uso da literalidade, o autor mexicano potencializa o texto, ampliando o seu sentido conotado.

Não há dúvida de que esse é o relato mais significativo de Arreola no que concerne à sua poética e a seu drama de escritor. Apesar do aspecto literal, subjaz um ponto de vista bastante comentado pelo autor de *Confabulario*: a impossibilidade da obra de arte enquanto objeto ou criação absoluta; a impossibilidade da palavra que comunique um sentir real e profundo. Antes mesmo da publicação desse conto, um amigo teria dito a Arreola que *Parturient montes* seria seu testamento e epitáfio e que, a partir daquele momento, ele não mais escreveria. “E de fato foi profético, porque depois escrevi muito pouco, sobretudo muito pouco que me importe. Acontece que *Parturient montes* é a impossibilidade da obra de arte. [...] Todo homem que quer dizer o que sente, já fracassou de antemão”²⁰⁴.

À maneira de *Un pacto con el diablo*, em que há um resgate do mito fáustico, *Parturient montes* remonta também a um texto clássico, oriundo de larga tradição literária. No entanto, a narrativa sofre uma transmutação dada pelo gênio inventivo de Arreola, que costuma apropriar-se desse tipo de textos transportando-os a cenários urbanos e atemporais, nos quais o fantástico e o espetacular servem como pano de fundo para a representação de situações que comunicam, ironicamente, o desajuste entre o ser – ideias / desejos / temores / valores – e o ter – objeto criado ou adquirido.

²⁰² O sintagma que dá título a esse conto, assim como a epígrafe que se segue, provém da *Arte poética* de Horácio quem, por sua vez, a resgata de uma pequena fábula de Esopo: *O parto dos montes*.

²⁰³ *Ars poetica* 139. Reproducción digital de “*Arte poética*” de Horacio, ó “*Epístola a los Pisones*”, traducida en verso castellano, por Tomás de Iriarte, en *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV*, Madrid, en la Imp. Real, 1805, pp. [V]-124. Localización: Biblioteca Nacional (España), sig. 1/23238. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482734229136070754846/ima0080.htm>

²⁰⁴ *Juan José Arreola: reflexiones*. Conversación de Arreola con Antonio Fernández (1985, fragmentos).

Ao comentar sobre as estratégias escriturais e as correspondências intertextuais na obra de Arreola, o ensaísta mexicano Felipe Vázquez afirma que Arreola poderia ser um personagem de Borges, “talvez um parente distante de Pierre Menard”:

Si Menard intentó la empresa de escribir el *Quijote* original, el personaje de "Parturient montes" y Arreola mismo intentan parir un ratón; para lograrlo, el primero debe "ser Miguel de Cervantes"; los segundos, deben ser la montaña. No transcriben, escriben el texto original, que será siempre otro. Arreola escribe un texto que, aunque ya está escrito, no existe para él; al escribirlo, lo sustrae del espacio interpretativo, clausura su sentido figurado, lo abisma en su sentido literal y, siempre al borde de la paráfrasis, abre el texto de manera súbita. En la superficie escritural, revela el otro lado del texto²⁰⁵.

Partindo da ideia de que o escritor é um ser social, encontramos-nos diante da representação desse ser expressa na figura do protagonista de *Parturient montes*. Como personagem social, sua presença é publicamente percebida pelos transeuntes; correm boatos de que ele conhece uma nova versão da clássica história do parto dos montes e, depois de ameaças e subornos, ele se vê coagido a contá-la em plena rua, diante de um público ávido por escutá-la. Esse homem é um artista em vários sentidos do termo, porque concentra a figura do narrador-orador, do artista popular, do ilusionista ou mágico, do ator, do criador e, finalmente, aquela que mais se aproxima do próprio Arreola, a do escritor. A narrativa, assim como os rituais, as linguagens e as artes, é “uma prática social da qual emerge um sujeito criador desde um campo social determinado, [e] este sujeito criador é um ator social”²⁰⁶. Por conseguinte, a partir das relações de interação social, espera-se que ele atue de acordo com o papel que representa. Essa expectativa quanto à atuação do escritor é notória quando nos referimos ao autor de *Confabulario*, de quem se cobrou, ao longo de trinta anos de silêncio narrativo, uma continuidade de sua produção literária, tal como acontece com o protagonista de *Parturinet montes*, que é forçado a entregar mais um produto de sua arte.

Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes.
[...] De la insistencia cordial pasaban, según su temperamento, a la amenaza, a la coacción y al soborno.
[...] Ayer fui asaltado en plena calle por un grupo de resentidos. Cerrándome el paso en todas direcciones, me pidieron a gritos el principio del cuento. (p. 65)

Ainda que saibamos que o transfundo do conto encerra o drama escritural de Arreola e sua entrada na poética do silêncio, o texto permite uma leitura a partir do ofício de escritor *per*

²⁰⁵ VÁZQUEZ, 2003, p. 111.

²⁰⁶ ALMARZA, 2008, p. 144.

se, aplicável a muitos escritores, e com alusão a diversas estratégias que caracterizam o fazer literário: “começo a declamar as palavras de sempre, com os gestos de costume”. Perseguindo o tema do parto dos montes, o narrador anuncia acontecimentos espetaculares: “em meio a terremotos e explosões, com grandes sinais de dor, arrancando árvores e partindo as rochas se aproxima um grande advento. Nascerá um vulcão? [...] Senhoras e senhores: as montanhas estão parindo!” (p. 66).

Arreola não ignora as famosas regras das quais se burlava Quiroga no *Manual do perfeito contista*, mas sua índole de artista – charlatão? – comprometido não lhe permite ancorar naquilo que ensinam os manuais. O narrador de *Parturient montes* diz conhecer as regras do jogo, mas não quer enganar ninguém com uma “saída de ilusionista”.

Com base em nossa defesa de que, em boa parte dos contos arreolianos, se dissemina o elemento espetacular, não cabe dúvida de que *Parturient montes* constitui um exemplo dessa opção temática. A história contada pelo protagonista se contamina do gestual e do vocabulário próprio de um espetáculo circense. O narrador faz com que o rato seja parido e desça pela manga de sua camisa, comenta sobre o fato de descartar a ideia de tirar um coelho da cartola, sinaliza para que a plateia o aplauda no fim da apresentação. É interessante observar que a atitude do protagonista é ambígua no que se refere a suas intenções como narrador ou diretor de espetáculo. Ele afirma encontrar-se sobre um banquinho que lhe colocaram sob os pés, o que pode denotar não intenção de narrar. Além disso, seu sinal para que os espectadores aplaudam vai acompanhado de uma incerteza, ou melhor, de um gesto mecânico e inconsciente. Sua atuação enquanto narrador-ator parece oscilar entre o hábito, bastante praticado e desenvolvido, e o desejo de negá-lo diante da consciência da incomunicabilidade.

Tal como na fábula de Esopo, o processo narrativo se inicia com grandes promessas, mas não tarda muito para que haja um descenso que inviabiliza o desfecho: “Eu estou realmente em transe e procuro por todos os lados o desenlace, como um homem que perdeu a razão” (p. 66). Se é certo que, no ato da criação, o autor se desnuda diante do objeto criado, é também notório que o narrador de *Parturient montes* se despe, literalmente, diante do público. Da mesma forma, o poeta do texto de Horacio também se revela perante o público, mas sua pluma não alcança plasmar nada além de um monstro. Vale a pena fazermos uma comparação entre os trechos que se seguem:

Recorro mis bolsillos uno por uno y los deajo volteados, a la vista del público. Me quito el sombrero y lo arrojó inmediatamente, desechando la idea de sacar un conejo. Deshago el nudo

de mi corbata y sigo adelante, profundizando en la camisa, hasta que mis manos se detienen con horror en los primeros botones del pantalón.
 En el último instante, mi sonrisa de alivio detiene a los que sin duda pensaban en lincharme.
 [...] Y el milagro se produce. Por el túnel de la manga desciende una tierna migaja de vida.
 Levanto el brazo y extendiendo la palma triunfal.
 [...] Rápidamente se organiza un desfile asombroso ante el ratón recién nacido. (p. 66-67)

Aquí lumbres
 el autor, como se ve,
 al público no le da,
 y estar a oscuras parece,
 humo tan sólo le ofrece
 y poco a poco le va
 con el humo entreteniéndolo;
 al pronto la luz enciende,
 le maravilla y sorprende,
 prodigios entretejiendo,
 cuando horribles en extremo
 monstruos su pluma destila²⁰⁷

Antes de chegar a uma realização concreta, ambos narradores passam por um instante de escuridão, ou branco mental, como diria o narrador de *Parturient montes*, e é justamente nesse momento que eles se defraudam enquanto seres falíveis e incompletos. No entanto, a visão de uma mulher salva o narrador de Arreola desse processo que o levaria ao desmaio. Como sabemos, a figura feminina constitui o mote principal do *Confabulario* arreoliano e, portanto, não é por acaso que aquela mulher entra no campo de visão do narrador, que imediatamente a eleva à categoria de musa, aquela que o inspirará a seguir adiante com seu relato. Finalmente, todo o esforço do narrador é compensado na figura do rato, que ele chama de “afetivo fruto de fantasia”, o que sugere a própria gênese da obra de arte, mais diretamente, da obra de ficção.

As pessoas se admiram diante da façanha realizada por aquele homem; o produto de sua arte é rapidamente inspecionado pelos entendidos (a crítica?) que o felicita pela qualidade do prodígio. Esse julgamento de valor estético coincide com a ideia de Bourdieu de que a obra de arte, enquanto objeto simbólico, só possui valor quando é reconhecida e socialmente instituída como tal por determinados expectadores capazes de julgá-la esteticamente²⁰⁸.

Assim, não é difícil associar esse fato à recepção crítica da obra apresentada pelo narrador de *Parturient montes*, cujos valores estéticos apreciados num dado momento se modificam a partir de várias formas de distanciamento: histórico, espacial, temporal, ou mediante o surgimento de novas obras que colocarão a anterior em questão, tal como na

²⁰⁷ *Epístola a los Pisones*, XI, 32 Arte poética, 32.

²⁰⁸ Cf.: BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 339.

*traição criadora*²⁰⁹ descrita por Escarpit, em que uma obra sofre modificações a partir dos diversos grupos sociais e tempos históricos com os quais entra em contato. Assim, as impressões obtidas no ato da primeira recepção não coincidem com aquelas que se dão após o distanciamento da obra:

Rápidamente se organiza un desfile asombroso ante el ratón recién nacido. Los entendidos se acercan y lo miran por todos lados, se cercioran de que respira y se mueve, nunca han visto nada igual y me felicitan de todo corazón. Apenas se alejan unos pasos y ya comienzan las objeciones. Dudan, se alzan de hombros y menean la cabeza. ¿Hubo trampa? ¿Es un ratón de verdad? (p. 67)

Em conformidade com o que acontece no processo de recepção do texto literário, o narrador de *Parturient montes* se dá conta de que a obra já não lhe pertence e se dispõe a entregá-la a qualquer pessoa do público. Não tarda muito para que a mulher que lhe serviu de musa se aproxime e peça o roedor. Entretanto, depois de guardá-lo entre os seios, ela explica o motivo de seu pedido: aquela criatura poderia servir de alimento a seu gato. Se por um lado o produto intelectual constitui um objeto cultural²¹⁰, por outro, em *Parturient montes*, ele é apenas parte de um jogo entre literalidade e reificação. No fim das contas o produto final exposto pelo protagonista do relato tem um fim totalmente utilitário, como costuma ocorrer com tantos personagens de Arreola, especialmente com aqueles que povoam os contos analisados no decorrer deste trabalho e, mais especialmente, com as mulheres que habitam os mundos criados pelo autor mexicano.

No fim do relato, o autor de *Confabulario* parece rir diante da impossibilidade de se criar uma obra absoluta, um texto em essência, que estabeleça uma comunicação de *ser a ser*; mas esse riso é cínico e desiludido: “minha obra mais importante é a que não escrevi, e não a que levei a efeito. Na minha obra escrita há uma espécie de desencanto prévio à realização²¹¹”.

É por esse motivo que, depois de tanta ovação, o artista de *Parturient montes* termina solitário e silencioso, abismado diante da explicação de que o objeto de seu ofício terá fins práticos e utilitários, se converterá em simples alimento para o gato de uma senhora, numa casa onde ninguém sabe o que é um rato.

²⁰⁹ Cf.: ESCARPIT, Robert. *Sociología de la literatura*. Traducción Francesc Garriga. Barcelona: Oikos-taus, 1971, p. 31.

²¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

²¹¹ CARBALLO, 1965, p. 382.

Em síntese, *Parturient montes* confirma a ideia, atestada por Arreola, do relato como metáfora do fazer literário, de sua concepção de que “toda obra de arte é impossível”. Esse conto representa a divisa com base na qual o escritor mexicano se afasta do processo criativo. A partir de então e pelos últimos trinta anos de sua vida, ele não publica nenhum outro texto de importância. Como ele mesmo disse, nesse relato “está o fim e me despedi da literatura. [...] Para que escrever se não vou propor nada além do que uma criaturinha deste tamanho [um ridículo ratinho]?”²¹². Arreola chega à abstenção total porque conclui que “toda literatura é baldia como a terra devastada”, mas acredita que podemos “recuperar algumas porções se as habitamos realmente com o espírito, apesar da erosão permanente da linguagem”²¹³.

²¹² FERNÁNDEZ FERRER, Antonio [entrevistador]. La fascinación coloidal de Juan José Arreola. *El Paseante*, n.º. 15-16. Madrid: Ediciones Siruela, 1990, p. 56, *apud* VÁZQUEZ, 2003, p. 138.

²¹³ *Apud* VÁZQUEZ, 2003, p. 135.

V - CONCLUSÃO

A viagem realizada pelo interior dos contos de Juan José Arreola nos permitiu comprovar a tese de que, para o autor de *Confabulario*, a opção pela forma breve não obedece às convenções escriturais de sua época, senão que emana de sua concepção de literatura como um produto artesanal bem acabado. Entretanto, a eliminação de arestas e o polimento literário não dão a seus textos uma feição metódica ou sisuda, ao contrário, ampliam-os até o ponto em que tocam as dimensões ontológicas do homem com uma acidez que lhe é peculiar. A abordagem utilizada nos contos de *Confabulario* gera cumplicidade com o leitor, que, juntamente com seus narradores, atores e espectadores, se converte em observador de algum episódio que marcará definitivamente a vida desses personagens-fantoches, cujas rotinas podem ser entendidas como um simples ponto de partida para a irrupção da novidade, do insólito, do espetáculo e do irremediavelmente trágico.

Nos contos de Arreola a poesia, a ironia, o sarcasmo e todos os matizes do grotesco refletem uma concepção que extrapola o fazer artístico: desenham a caricatura de um mundo em transe, onde as fraquezas e virtudes reais dos personagens, suas incertezas, confissões, desejos e misérias refletem a luta infinita entre a vida e a representação desta. Arreola compartilha da idéia de que a vida é um palco sagrado no qual se matizam os grandes temas do drama humano. Em sua literatura a vida ganha mais cores na medida em que ela também é encarada como mera representação.

Assim, como comentário final, fica a nossa recomendação de que a obra de Juan José Arreola, especialmente o seu *Confabulario definitivo*, venha a ser traduzida para o português, o que viabilizaria o acesso dos leitores de língua portuguesa a uma obra tão singular quanto vasta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACKER, Bertie Wilcox Naylor. *Themes and World View in the Contemporary Mexican Short story*: Rulfo, Arreola and Fuentes. Ann Arbor: University. Microfilms Int. 214 f.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno, Purgatório e Paraíso*. Tradução e notas de Ítalo Eugênio Mauro. Em português e italiano (original). São Paulo: Editora 34, 1999.

ALMARZA, Sara. Desde as dunas da memória: narrativa de Hernán Rivera Letelier. In: EDOM PIRES, Maria Isabel (Org.). *Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora UnB, 2008. p. 137-155.

ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinhos. In: _____. *Obras Completas*. São Paulo: Livraria Martins, [s.d.].

ARREOLA, Juan José. *Breviario alfabético: fragmentos*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 2002a.

_____. *Confabulario*. Edición Especial – Tezontle. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 157p.

_____. *Confabulario definitivo*. Edición de Carmen de Mora. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1986. 245p.

_____. *Confabulario total [1941-1961]*. Tradução de Luiz Papi e Haroldo Bruno. Rio de Janeiro: EdInova. 1969. 294p.

_____. De memoria y olvido. In: _____. *Obras. Juan José Arreola*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México – DF: Fondo de Cultura Económica, 2002b.

_____. *Mi confabulario*. México: Promexa Editores; Editorial Joaquín Mortiz S. A., 1979.

_____. *Obras. Juan José Arreola*. Antología y prólogo de Saúl Yurkievich. México: Fondo de Cultura Económica, 2002b. 719p.

ARREOLA, Orso. *El último juglar: memorias de Juan José Arreola*. México: Diana, 1998. 422p.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARRERA LINARES, Luis. *Apuntes para una teoría del cuento*. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

BENEYTO, Maria. Islotes de humor. *Comparación de la obra de dos humoristas: Juan José*

Arreola y Pere Calders. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01254307549794160654102/p0000002.htm>. Consulta: 28 abr 2006.

BENITEZ, Jorge. *Juan José Arreola: trayectoria temática y estilística de su narrativa*. 1981. Tese (Doctor of Philosophy). City University of New York, New York. 428 p.

BIBLIA SAGRADA. Traduzida ao português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Biblioteca de la Literatura Universal. Barcelona: Editorial Sol, 2000. 140p.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: ARREOLA, Juan José. *Confabulario*. Edición Especial – Tezontle. México-DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 160p.

_____. *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.

_____. *O poder simbólico*. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. 315p.

BOSCH, Juan. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

BRESCIA, Pablo. Juan José Arreola y el deporte del cuento. *Temas y variaciones de literatura*, nº 15. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p. 45-71.

BRUNEL, Pierre Org. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Brasília: Editora UnB e José Olímpio Editora, 1998. 939p.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução e Apresentação de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. Copyright by Éditions Gallimard, 1942. Disponível em: [http://filosofocamus.sites.uol.com.br/camus_sisifo_completol.htm]. Acesso: 25 mai. 2009.

CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales S. A., 1965.

_____. Juan José Arreola [1918]. In: _____. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.

CEIA, Carlos. *E- Dicionario de termos literários*. Disponível em:

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>. Acesso: 14 jan. 2007.

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. *Juan José Arreola*. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/>. Acesso em: 20 abr. 2007.

COBO BORBA, Juan Gustavo. *Juan José Arreola, juglar extemporáneo*. Centro Virtual Cervantes. Disponível em: http://noticias.elunivelsal.com./verbigracia/memoria/N87/contenido_04.htm. Acesso: 19 set. 2008.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974

_____. Del cuento breve y sus alrededores. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

_____. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de Cronópio*, 1993.

_____. *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CRIPPA, Giulia. Reflexões acerca do Espetáculo como fundamento cultural do ocidente. *Eccos*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 11-24, 2001.

CUENTO HISPANO. Web del cuento en lengua española. <http://es.geocities.com/cuentohispano/>.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción del francés por Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. 132 p.

_____. *A sociedade do espetáculo: Guy Debord (1931-1994)*. Paráfrase em português do Brasil: Railton Sousa Guedes. Projeto Periferia. Digitalização da edição em pdf originária de www.geocities.com/projetoperiferia. 2003.

De La SELVA, Mauricio. Autovivisección de Juan José Arreola. In: RODRÍGUEZ, Efrén. *Arreola en voz alta*. México: Conaculta, 2002.

De La VEGA, C. F. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1986.

Del CAMPO, Estanislao. *Fausto*. Impresiones del gaucho Anastasio El Pollo en la representación de la ópera. 1 ed. Buenos Aires: Stockcero, 2004, 92p.

DICIONÁRIO BÍBLICO. 3 ed. McKENZIE, John L. Tradução Álvaro Cunha et al.; revisão geral Honório Dalbosco. São Paulo: Ed. Paulinas, 1983.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da língua portuguesa. HOUAISS, Antonio. VILLAR,

Mauro de Sales (Diretores). Versão 1.0. dezembro de 2001. Instituto Antônio Houaiss. Editora Objetiva Ltda.

DICIONÁRIO Etimológico de Nomes e Sobrenomes. São Paulo: Editora Ave Maria Ltda., 1981.

DICCIONARIO para la enseñanza de la lengua española para brasileños / SEÑAS - Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de Filología. Tradução Eduardo Brandão e Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DICCIONARIO de la Real Academia Española / RAE – Disponível em: [\[http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm\]](http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm).

DICCIONARIO Taurino. Disponível em: [\[http://olympia.fortunecity.com/lipinsky/486/index.htm\]](http://olympia.fortunecity.com/lipinsky/486/index.htm). Acesso: 15 jan. 2006.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. I. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, 2 ed., 1989. (Colec. Letras Mexicanas).

DRUCAROFF, Elsa. Fantástico desencantado: los nietos de Julio Cortázar. *Axxón*. Revista argentina en español en soporte informático de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror, nº155 - octubre de 2005. Disponível em: <http://axxon.com.ar/rev/155/c-155ensayo.htm>. Acesso: 07 jan. 2009.

DUFÓO Jr., Carlos Díaz. Epigramas (1927). In: MICHAEL, Christopher Domínguez (Org). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. v. I. México: Fondo de Cultura Económica. Letras Mexicanas, 1994. 1414p.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESCARPIT, Robert. *Contracorrientes mexicanas*. México: Antigua Librería Robredo, 1957.

_____. *Sociología de la literatura*. Traducción Francesc Garriga. Barcelona: Oikos-taus, 1971.

ESOPO. *Fábulas*. Prólogo y versión de Carmen Bravo-Villasante. España: Los Jóvenes Bibliófilos, 1989. 78p.

FABILA, René Avilés. Juan José Arreola, el poder de la creación. In: GÓMEZ HARO, Cláudia. *Arreola y su mundo*. México: Conaculta, 2002.

FERNANDEZ BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre Org. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Brasília: Editora UnB e José Olímpio Editora, 1998.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio [entrevistador]. La fascinación coloidal de Juan José Arreola. *El Paseante*, n.º 15/16. Madrid: Ediciones Siruela, 1990, p. 56.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1970. 227 p.

_____. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237-269.

GARCÍA BONILLA, Roberto. El trío de Pan. Notas. *Hispanamérica*. Revista de literatura. USA, Año XXXIII, número 98. Agosto, 2004,.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

GALINDO MICHEL, Javier. *Arreola, artesano del lenguaje*. ISTMO, Año 40, Número 236, México, Mayo/junio 1998. Disponible em: <http://www.istmoenlinea.com.mx/articulo.html?ID=23611&PHPSESSID=12ad7bd30f4d26c9a752f2729d52ec84>. Acesso: 24 mai 2009.

GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* (1983). Petrópolis: Vozes, 2007. p. 110-141.

GÓMEZ HARO, Claudia. *Arreola y su mundo*. México: Conaculta, 2002. 275p.

GONZÁLEZ GALICIA, Rosario. *La lengua subterránea*. Disponible em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/gonzalez.htm>. Acesso: 22 set. 2005.

GONZÁLEZ GARCÍA, Daniel. *Representación y espera en El guardagujas de Arreola*. Disponible em: <http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/040312102211.html>. 2005. Acesso: 18 abr. 2009.

GUTIÉRREZ CHAM, Gerardo. Estrategias enunciativas de la ironía en “El guardagujas”. Algunos acercamientos a las estrategias enunciativas de la ironía a través de ‘El Guardagujas’, de Juan José Arreola. *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. Número 23, enero-junio de 2001. p. 183-202.

HERZ, Theda Mary. *Satire in Juan José Arreola's Confabulario*. 1973. Tese. (Doctor of Philosophy in Spanish). Language and Literature, modern. University of Illinois, Urbana Champion. 224p.

HEUSINKVELD, Paula Rae. *Allegory in Juan José Arreola's "Confabulario"*. 1979. Tese (Ph. D. Literature Latin American). The University of Wisconsin-Madison. 220 p.

HORACIO. *Arte poética*. Tradução para o espanhol de Dolores Gortázar. Saltana. <http://www.saltana.org/1/docar/0554.htm> (1 de 35). Acesso: 05 fev. 2007

_____. *Ars poetica*. Reproducción digital de "Arte poética" de Horacio, ó "Epístola a los Pisones", traducida en verso castellano, por Tomás de Iriarte, en Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, Madrid, en la Imp. Real, 1805, pp. [V]-124. Localización: Biblioteca Nacional (España), sig. 1/23238. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482734229136070754846/ima0080.htm>. Acesso: 20 mar. 2009.

IMBERT, Enrique Anderson. El genero cuento. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, p. 350-362.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976. 222p.

JOSEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura. Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. 200p.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KOCH, Dolores M. *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. In: Arbor, University Microfilms International, 1993 [Ed. facs.]1993. Disponível em: http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_1/pdf/no1_koch.pdf. Acesso: 24 mar. 2006.

_____. *Retorno al micro-relato: algunas consideraciones*. El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>. Acesso: 15/jan. 2009.

LA GACETA DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. *El último juglar. In memoriam Juan José Arreola*. Por Aguilar-Álvarez, Castañón, Castellero, García Bonilla, Lara Zavala, Mata y Valente. Abril 2002, nº. 376. Disponível em: http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/ABR_2002.pdf. Acesso em: 20 ago. 2008.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (org.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 194 p.

MATA, Óscar. “Los Presentes”, del maestro editor Juan José Arreola. In: *Literatura Mexicana*. Ensayos y estudios. Vol. XIII, nº 2, 2002. México: Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 2002. p. 187-214.

_____. Una mirada a Los Presentes. *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Abril 2002, nº. 376. Disponível em: http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/ABR_2002.pdf. Acesso: 20 ago. 2008.

MARTINEZ, José Luis. Recuento de Juan José Arreola. In: *Literatura Mexicana*. Ensayos y estudios. México – DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. XIII, número 2, año 2002. p. 169-184.

McKENIZE, John L. *Dicionário bíblico*. Tradução Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1983.

MÉNDEZ, Sigmund. *La transfiguración de un relato medieval: ‘El lay de Aristóteles’ de Juan José Arreola*. Texto inédito. [Aparecerá publicado en la Nueva Revista de Filología Hispánica de El Colegio de México, 2009].

_____. *Notas histórico-filológicas a un cuento de Juan José Arreola*. Texto inédito. [Aparecerá publicado en la Revista Mexicana de Literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2009].

MENTÓN, Seymour. Juan José Arreola y el cuento del siglo XX. In: *Iberoamérica: sus lenguas y literaturas vistas desde los Estados Unidos*. México, 1962.

MIGUEL, Luis. *Ni novela ni cuentos: Juan José Arreola*. Centro Virtual Cervantes. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/>. Acesso em: 20 abr. 2007.

MONTAÑA, José Andrés. *Laberinto del exilio en el Confabulario de Juan José Arreola*. [Monografía para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios]. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá, DC. 2003.

MONTERROSO, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998. 1ª Edición 1959. 103p.

MORA, Carmen de. Introducción. In: ARREOLA, Juan José. *Confabulario definitivo*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1986.

O. BENTE, Thomas. “El guardaguas” de Juan José Arreola: ¿sátira o indagación metafísica? *Cuadernos Americanos*, 6, XXXI, vol. CLXXXV, Nov-dic., 1972.

PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993. 527p.

PASO, Fernando del. *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 272p. (Colección Tierra Firme).

PAZ, Octavio. *¿Águila o Sol?* México: Fondo de Cultura Económica, 1951. 112p.

_____. *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI Editores, 1966.

PERUCHO, Javier. *El septentrión, origen del microrrelato mexicano*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3.htm>. Acesso em: 15 jan. 2007.

_____. *Poéticas de la microficción*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/perucho3.htm>. Acesso em: 15 jan. 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.

POE, Edgar Allan. A filosofia da Composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101-112. (Biblioteca dos Séculos).

_____. Contos contados duas vezes, de Nathaniel Hawthorne. *Revista Cerrados*. Publicação do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, ano 12, n.16, (2003). Brasília, 2003. 133p.

_____. *Historias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras. 1. ed. 2008. 272 p.

POLLASTRI, Laura. El insidioso espacio de la letra: Juan José Arreola y el relato breve en Hispanoamérica. *Revista Interamericana de Bibliografía*. Número 1-4, 1996, p. 147-169.

POOT-HERRERA, Sara. *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. México: Editorial Universidad de Guadalajara, 1992.

_____. Prólogo. In: ARREOLA, Juan José. *Mi confabulario*. México: Promexa Editores; Editorial Joaquín Mortiz S.A., 1979

QUINTANA TEJERA, Luis. Ludismo especular en “Un pacto con el diablo” de Juan José Arreola. *Crítica*. Revista digital de crítica, ensayo e historia del arte. Art. publicado el 03/06/2009. Disponible em: http://www.critica.cl/html/quintana_03.html. Acesso: 09 jun. 2009.

_____. Rasgos de estilo, las voces del relato y el discurso implícito en tres cuentos de Juan José Arreola. Madrid: Espéculo. *Revista de estudios literarios*, número 15. Universidad Complutense de Madrid. Disponible em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/arreola/html>. Acesso: 23 set. 2008.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

_____. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

_____. Manual del perfecto cuentista, Los trucos del perfecto cuentista & La retórica del cuento. In: _____. *Todos los cuentos*. Ed. Crítica org. N.B. Ponce de León J. Laforgue. ALLCA – XX – UFRJ Editora. Vol. Archivos, nº 26. [s.d.].

_____. *Decálogo del perfecto cuentista*. Disponible em www.ciudadseva.com Acesso: 13 fev. 2007.

_____. *Todos los cuentos*. Edición crítica. N. B. Poince de León y J. Laforgue (org.). ALLCA – XX – UFRJ Editora. Col. Archivos. Nº. 26. [s.d.].

RAMIREZ, Fern Laura Von Stein. *The narrative art of Juan José Arreola: a stylistic and thematic analysis*. 1976. Tese (Doctor of Philosophy) – Literature, Latin American, The University of Texas at Austin. 281p.

REVISTA CERRADOS. Publicação do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, ano 12, n.16, (2003). Brasília, 2003. 133p.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L. 2001

_____. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 2001. 307 p.

RODRÍGUEZ, Efrén (Compilação e apresentação). *Arreola en voz alta*. México: CONACULTA, 2002. 417p.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Edusp, 1993. 120p.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917-2000)*. 2006. Tese (Doutorado em “Hispanic Languages and Literatures”). University of Pittsburgh. Pittsburgh.

SARDUNÍ D’ACRI, Teresa Inés. *Teoría del relato breve: el ejemplo mexicano*. 2003. Tese (Tesis doctoral en “Filología”). Facultad de Filología. Departamento de Filología I. Universidad Complutense de Madrid. 517 p.

_____. Rulfo, Arreola y Monterroso: tradición y modernidad en el cuento mexicano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXXI, no. 61, Lima-Hanover, primer semestre de 2005, pp. 91-109.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. *Juan José Arreola: un Ulises en búsqueda del unicornio*. Universidad de Guadalajara, México: Sincronía – Invierno 2002. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/invierno02.htm>. Acceso en: 27 ago. 2008.

SCHULZ CRUZ, Bernard. Cuatro bestiarios, cuatro visiones: Borges, Arreola, Neruda y Guillén. *Anales de la literatura hispanoamericana*. ISSN 0210-4547, nº 21, 1992, p 247-254.

SERNA, Mercedes. *Arreola y el mundo medieval*. Versão digital disponível em: <http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/serna.htm>. Acceso en: 20 ago.2005.

SIGANOS André. Bestiário mítico. Touro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 3.ed. Brasília: Editoroa UnB e José Olímpio Editora, 1998, p. 135.

SILVA Y ACEVES, Mariano. *Mariano Silva y Aceves: material de lectura*. Selección y nota de Beatriz Espejo. núm. 40. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. 29p. (Serie El Cuento Contemporáneo).

SIMPSON, Máximo [entrevistador]. Juan José Arreola: sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa. *Crisis*, año 2, núm. 18. Buenos Aires, octubre, 1974.

TCHEKHOV, A. P. *Cartas para uma poética*. Organização de Sofia Angelides. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. Cartas sobre el cuento. In: PACHECO, Carlos e BARRERA LINARES, Luis (compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1970.

VÁZQUEZ, Felipe. El himen en México. Madrid: *Espéculo*. Revista de estudios literarios, número 26. Universidad Complutense de Madrid. Disponible em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/himmexi.html>. Acesso: 11 nov. 2008.

_____. *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*. Mexico, DF: Conaculta-Verdehalago, 2003. 260p.

_____. *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2009. 296 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos: cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. (Col. Austral).

YURKIEVICH, Saúl. Prólogo. In: ARREOLA, Juan José. *Obras. Juan José Arreola*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 719p.

_____. Juan José Arreola: los plurales poderes de la prosa. In: ARREOLA, Juan José. *Obras. Juan José Arreola*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 719p.

ZAVALA, Lauro. *El cuento ultracorto bajo el microscopio*. Versão digital disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala1.htm>. Acesso em: 23 set. 2007.

_____. *El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario*. Versão digital disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala3.htm>. Acesso em: 23 set. 2007.

_____. *Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México-DF: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007. 400p.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999. 213 p.

ARREOLA, Juan José. *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario*. México: Alfaguara, 1997.

ATTARDO, Salvatore. *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994.

BAKHTÍN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês: Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BREMMER, Jan. ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Tradução Cíntia Azevedo e Paulo Soares / Nota Assessoria. Rio de Janeiro: Record, 2000. 300p.

CÁSARES, Laura; DOMENELLA, Ana Rosa. De la ironía a lo grotesco. In: *Algunos textos hispanoamericanos*. México: UAM – I, 1992.

CÂNDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Decio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. 178p.

COLOQUIO INTERNACIONAL. (1985) Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de Recherches Latino-Americaines, Université de Poitiers vols. 1 e 2. Madrid: Espiral Hispano-americana. CURUTCHET, J. C. (1972).

Da SILVA, Maria Aparecida. El México de Juan Rulfo y Juan José Arreola. *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*. Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991.

FEUERBACH, Ludwing. *A Essência do Cristianismo*. Campinas: Papyrus Editora, 1997, 396p.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1970. 227 p.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto: texto integral*. Trad. de Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2002. - 493 p.

GOTLIB, Nádía Battela. *Teoria do Conto*. São Paulo: 2003. (Série Princípios).

MACEDO, José Rivair. O real e o imaginário nos *fabliaux* medievais. *Revista Tempo* 17. Departamento de História da UFF. RJ 7 Letras, Niterói EDUFF, 2004.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. 134p. (Série Debates).

PINTO, Alexandre Dias. Pinto. *Princípios poéticos e tradição nos contos de Edgar Allan Poe e de Álvaro do Carvalho*. Universidade do Algarve e Centro de Estudos Comparatistas (FLL). Disponível em:

www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/PRINCIPIOS%20POETICOS%20E%20TRADICAO.pdf. Acesso: 15 jun. 2008.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. 215p.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988. 77p. (Série Princípios).

SAREIL, Jean. *L'écriture comique*. Paris: Puf écriture, 1984. 186p.