

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

DIEGO EDUARDO DILL

**JULIO CORTÁZAR E CARLOS CASTANEDA:
UMA POÉTICA DA “BUSCA”**

Passo Fundo

2012

DIEGO EDUARDO DILL

**JULIO CORTÁZAR E CARLOS CASTANEDA:
UMA POÉTICA DA “BUSCA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2012

DIEGO EDUARDO DILL

**JULIO CORTÁZAR E CARLOS CASTANEDA:
UMA POÉTICA DA BUSCA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker – Orientador
Universidade de Passo Fundo (UPF)

Prof. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa – Examinador
Universidade de Passo Fundo (UPF)

Prof. Dra. Carla Rosane da Silva Tavares – Examinador
Universidade de Cruz Alta (Unicruz)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e aos meus irmãos.

À doce Ana Paula, por cuidar de mim.

Aos meus filhos queridos, Miguel e Bibiana.

Ao professor Paulo, por ter me ajudado a “ver” a literatura.

À professora Márcia, por suas palavras precisas.

À professora Carla, pelo gentil convívio e o apoio quando necessário.

Aos professores coordenadores do Mestrado em Letras, Miguel e Fabiane, pela compreensão.

A Borges e Cortázar, por suas metáforas.

A Deus, por ter legado um mundo fantástico, poético, lúdico, mítico, mágico e indecifrável, por nos conceder “a chance de ter uma chance” de sondá-lo, e, finalmente, pela mais bela de suas criações, as palavras que a tudo descrevem, mas que não podem ser descritas.

“If the doors of perception were cleansed everything
would appear to man as it is, infinite.”

(William Blake)

“Meu coração está brotando flores na metade da noite.”

(poema

asteca)

RESUMO

A presente pesquisa analítico-exploratória tem por objetivo geral analisar a relação intertextual que se estabelece entre os contos presentes nas coletâneas “Bestiario”, “As armas secretas” e “Histórias de cronópios e famas”, além do poema “Cidade”, que faz parte do romance “62, um modelo para armar”, do escritor Julio Cortázar e da obra completa do antropólogo Carlos Castaneda. O trabalho propõe que as obras de Julio Cortázar e Carlos Castaneda se inserem em uma tradição mística e literária, que remete ao xamanismo, no mundo primitivo, aos poetas românticos, e que culminou em movimentos como o surrealismo e a contracultura, no século XX. O trabalho investiga o papel do sentido metafórico, da espiritualidade, dos elementos lúdicos e oníricos na obra dos dois autores. Também analisa as respectivas obras a partir dos conceitos filosóficos de visível e invisível. Entre os principais aportes teóricos, destacam-se as obras de Marcel de Lima Santos, Davi Arrigucci Jr., Joseph Campbell, Octavio Paz, M. Merleau-Ponty e Aldous Huxley. Conclui que Cortázar e Castaneda propõem uma recuperação da origem comum entre poesia e magia como instrumentos de questionamentos da realidade. Para tanto, as obras estudadas partem de pontos distintos – a literatura em Cortázar e a antropologia em Castaneda. Nessa busca, a produção literária de Cortázar aproxima-se cada vez mais da antropologia e da magia, enquanto Castaneda flerta com a literatura.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Carlos Castaneda. Xamanismo. Antropologia. Literatura.

ABSTRACT

This analytical and exploratory research has as objective to analyze the relationship established between the tales present in the collections "Bestiario", "As armas secretas" and "Histórias de cronópios e famas", and the poem "Cidade", which is part of the novel "62, um modelo para armar" of the writer Julio Cortázar and the complete work of the anthropologist Carlos Castaneda. The paper proposes that the works of Julio Cortazar and Carlos Castaneda is embedded in a mystical and literary tradition, which refers to shamanism, in the primitive world, the romantic poets, and which culminated in movements such as surrealism and counterculture in the twentieth century. The paper investigates the role of metaphorical meaning, spirituality, and dream of playful elements in the work of both authors. It also examines their works, from the philosophical concepts of visible and invisible. Some of the most important theoretical contributions for this discussion are the works of Marcel de Lima Santos, Davi Arrigucci Jr., Joseph Campbell, Octavio Paz, M. Merleau-Ponty and Aldous Huxley. It concludes that Cortazar and Castaneda propose a recovery of common origin between poetry and magic as a means of reality questions. For this purpose, the works studied depart from different points - literature in Cortázar and anthropology in Castaneda. In this search, Cortázar's literary production approaches increasingly to anthropology and magic, while Castaneda flirts with the literature.

Keywords: Julio Cortázar. Carlos Castaneda. Shamanism. Anthropology. Literature.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	O PÁSSARO DA LIBERDADE	11
1.1	O ANTROPÓLOGO E O ESCRITOR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1.2	POESIA E FEITIÇARIA	20
1.3	O MUNDO DOS ESPÍRITOS	24
2	O TIJOLO DE CRISTAL	31
2.1	HÁBITO E SUJEITO.....	31
2.2	CONTRACULTURA E REVOLUÇÃO	35
2.3	A PRESENÇA DO MITO E O “SALTO” METAFÓRICO	40
3	O DIABLERO E O POETA	46
3.1	A FUNÇÃO LÚDICA	46
3.2	IRRACIONALIDADE E SURREALISMO	51
3.3	UMA POÉTICA DA “BUSCA”	57
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe uma análise da relação intertextual que se estabelece entre as obras do escritor argentino Julio Cortázar e do antropólogo brasileiro Carlos Castaneda. O trabalho está inserido na linha de pesquisa *Produção e Recepção do Texto Literário* do Programa de Pós Graduação em Letras (PPGL) da Universidade de Passo Fundo (UPF).

O tema do trabalho torna-se relevante ao propor a investigação de dois autores que exerceram grande influência cultural no século XX. A peculiaridade da pesquisa deve-se à aproximação de um escritor consagrado com a de um antropólogo de formação. No decorrer da análise, tentaremos demonstrar as razões que levaram à escolha tão insólita do ponto de vista da análise literária.

A hipótese do trabalho é de que os autores analisados são herdeiros de uma tradição mística e literária que remete ao xamanismo no mundo primitivo, aos poetas românticos do final do século XVIII e início do século XIX, e que no século XX culminou em movimentos tão distintos como o surrealismo – com o qual a crítica literária identifica a obra de Julio Cortázar – e a contracultura – tradicionalmente ligada à obra de Carlos Castaneda. Ainda de acordo com a hipótese levantada, os autores mencionados possuem visões semelhantes em relação a conceitos como racionalidade e irracionalidade, que podem ser atestados a partir da análise da obra de ambos.

O método utilizado para a pesquisa será o analítico-exploratório, que contemplará a produção de Julio Cortázar e Carlos Castaneda, julgada relevante para os objetivos deste trabalho, assim como as fortunas críticas dos escritores mencionados, além de teóricos com contribuições relevantes em assuntos que podem ser relacionados com a obra de Julio Cortázar e Carlos Castaneda, nas áreas da filosofia, da religião e da cultura. Em relação a Cortázar, a pesquisa ainda compreenderá a análise de entrevistas concedidas pelo autor, publicadas nas obras de Omar Prego e Ernesto Gonzales Bermejo, que visam corroborar os aspectos observados em seus textos.

Na obra do escritor argentino, destacaremos a análise de seus contos, uma vez que o próprio autor observou que o processo de criação destes era diferente do processo de criação dos seus romances. Julio Cortázar questionava a própria autoria dos seus textos. “Ao escrever contos, me sinto um pouco como um médium; [...] Não tenho problemas em assinar os romances, mas tenho uma certa vergonha de assinar os contos. Não estou certo de ser o autor deles” (CORTÁZAR, 2002, p. 118).

Em nossa opinião, essa dúvida do autor provém do fato de que a criação de seus contos não era um processo tão controlado quanto o de criação de seus romances. Em seus contos, Cortázar estava mais suscetível aos ataques do inconsciente e do irracionalismo, o que o levou a explorar ao máximo os limites do gênero. Os contos analisados de Cortázar fazem parte das seguintes obras do autor: “Bestiario”, “As armas secretas” e “Histórias de cronópios e famas”, além do poema “Cidade”, que faz parte do romance “62, um modelo para armar”.

Já em relação a Carlos Castaneda, a opção pela análise da obra completa se deve ao fato de que na obra do antropólogo os sentidos são continuamente ressignificados. Apenas estão excluídos da análise deste trabalho os livros “A roda do tempo”, por tratar-se de uma coletânea de citações do autor, e “Passes mágicos”, que é um livro de exercícios físicos praticados pelos feiticeiros. A escolha pela obra de Castaneda se deve à grande repercussão alcançada por ela, os questionamentos sobre o real propósito do autor nos círculos literários e antropológicos, a sua contribuição para o tema do xamanismo, a redescoberta e a valorização do primitivo que ele promove. Assim como ocorre com outras obras significativas da literatura ocidental, o tema da obra de Castaneda é a exploração de um mundo até então desconhecido. Como observou Octávio Paz:

Castaneda há penetrado em uma tradición cerrada, una sociedade subterránea y que coexiste, aunque no convive, con la sociedade moderna mexicana. Una tradición en vías de extinción: la de los brujos, herederos de los sacerdotes y chamanes precolombinos (PAZ, 2000, p. 16).

Com a intenção de comprovar a hipótese deste trabalho, a estrutura do texto compreenderá três capítulos, assim divididos: o primeiro capítulo, intitulado “O pássaro da liberdade”, foi dividido em três seções. A seção “O escritor e o antropólogo: considerações iniciais” realiza uma apresentação inicial dos autores e suas obras, contextualizando-os no meio literário. A denominada “Poesia e Feitiçaria” resgata a ligação dos autores com as origens da poesia e do pensamento mágico, que já estiveram unificados na figura do xamã. A terceira seção, “O mundo dos espíritos”, demonstra como os autores se inserem em uma tradição de questionamento da realidade e da racionalidade, da qual fazem parte místicos, poetas e filósofos.

O segundo capítulo da dissertação é intitulado “O tijolo de cristal”. Neste capítulo, a primeira parte, “Hábito e Sujeito”, analisa o papel que a indústria cultural desempenha na homogeneização e controle dos sujeitos, transformando-os em objetos, e como Julio Cortázar e Carlos Castaneda propõem a superação desse processo. A segunda parte, denominada “Revolução e Contracultura”, explora o contexto histórico da obra dos dois. Já a terceira

parte, denominada “O salto metafórico”, avalia o papel do mito na obra dos dois autores e analisa o significado de suas metáforas.

O terceiro capítulo é denominado “O diablero e o poeta”. Na primeira seção, “A função lúdica”, evidencia-se como o jogo está presente nas obras. A segunda, “Irracionalidade e surrealismo”, analisa a importância do humor, do sonho e do tempo como elementos de desconstrução da racionalidade. Para finalizar a análise, a última seção, intitulada “A poética da busca”, investiga a “busca” do “outro lado” do real como motivo condutor de ambas as obras.

1 O PÁSSARO DA LIBERDADE

1.1 O ANTROPÓLOGO E O ESCRITOR: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra de Carlos Castaneda mescla elementos da antropologia, do xamanismo e da literatura. Ela foi publicada ao longo de 30 anos, entre 1968 e 1998, ano da morte do escritor. A obra é formada por uma sequência de 12 livros que narram desde o primeiro encontro de Carlos Castaneda com o índio yaqui Dom Juan Matus até o momento em que este partiu deste mundo, cumprindo o seu destino de feiticeiro. Mesmo depois da partida de seu mestre, Carlos Castaneda continuou publicando seus livros, a partir de uma nova perspectiva sobre o conhecimento que lhe foi legado.

A obra de Castaneda é documento antropológico ou texto literário? Na sua obra “Xamanismo: a palavra que cura”, Marcel Lima dos Santos considera a obra de Castaneda como uma “etnografia ficcional experimental”, ou seja, como uma narrativa de ficção. De acordo com Santos, Castaneda foi acusado de escrever “falsa etnografia e ficção barata.” Para outros autores, a obra de Castaneda deve ser considerada como puramente ficcional. Certamente, a razão de tanta polêmica decorre do fato de que a obra de Castaneda tocou no tema delicado da credibilidade da Antropologia como ciência. Isso porque Castaneda penetrou no mundo de Dom Juan Matus e envolveu-se com o objeto de sua investigação. Apesar do preconceito acadêmico, a obra recebeu estudos sérios enquanto etnografia experimental e outros antropólogos passaram a reproduzir os seus métodos. No prólogo que escreveu para a edição mexicana de “Las enseñanzas de Dom Juan: una forma yaqui de conocimiento”, Octavio Paz observa mudança do papel do antropólogo na obra de Castaneda:

Cambio de posición: el "objeto" del estudio -Dom Juan, chamán yaqui- se convierte en el sujeto que estudia y el sujeto - Carlos Castaneda, antropólogo - se vuelve el objeto de estudio y experimentación. No sólo cambia la posición de los elementos de la relación sino que también ella cambia. La dualidad sujeto/objeto - el sujeto que conoce y el objeto por conocer - se desvanece y en su lugar aparece la de maestro/neófito. La relación de orden científico se transforma en una de orden mágico-religioso. En la relación inicial, el antropólogo quiere conocer al otro; en la segunda, el neófito quiere convertirse en otro (PAZ, 2000, p. 13-14).

Como observou Marcel de Lima Santos, a obra de Castaneda é um desafio tanto à etnografia quanto à ficção. Octavio Paz também enfrenta a questão, a partir de uma perspectiva diferente: ele afirma que o “mistério Castaneda” lhe interessa menos do que sua

obra. Para o crítico mexicano, a obra é um relato de uma conversão, uma obra de antiantropologia. O tema de Castaneda é a derrota da antropologia e a vitória da magia.

La desconfianza de muchos antropólogos ante los libros de Castaneda no se debe sólo a los celos profesionales o a la miopía del especialista. Es natural la reserva frente a una obra que comienza como un trabajo de etnografía (las plantas alucinógenas -peyote, hongos y datura- en las prácticas y rituales de la hechicería yaqui) y que a las pocas páginas se transforma en la historia de una conversión (PAZ, 2000, p. 13).

Para procedermos à análise da obra de Carlos Castaneda, como obra literária, um problema metodológico precisa ser enfrentado. O antropólogo ocupa a dupla função de autor e personagem. Além das duas vozes atribuídas a Castaneda (autor e personagem), temos a voz de Dom Juan, personagem que, pela sua importância, transcende a obra (e também pode ser considerado uma espécie de coautor). Em muitos momentos, torna-se impraticável realizar uma separação ente o escritor Castaneda e o personagem Dom Juan, porque tudo o que Castaneda escreveu baseia-se nas anotações dos ensinamentos que Dom Juan lhe transmitiu. A obra de Carlos Castaneda é o resultado dessa fusão indissociável de Carlos Castaneda autor (o antropólogo, escritor, poeta), Carlos Castaneda personagem (o aprendiz, feiticeiro, diablero) e o personagem Dom Juan (o mestre, brujo, nagual). A consciência dessa fusão é fundamental, principalmente para aqueles que não estão familiarizados com o universo de Carlos Castaneda.

Cabe destacar que, ao longo da obra, são usados muitos termos para denominar os homens que se dedicam ao xamanismo, como Dom Juan e, posteriormente, Castaneda: diablero, feiticeiro, homem de conhecimento, nagual, guerreiro da liberdade, entre outros.

Alguns princípios dos ensinamentos de Dom Juan, ligados ao pensamento do homem primitivo, podem ser identificados na obra “Mito e Realidade”, de Mircea Eliade, quando o autor afirma que “apesar de saber que é um ser humano e de se aceitar como tal, o homem das sociedades primitivas sabe que também é algo mais” (ELIADE, 1972, p. 127). Eliade afirma que para o homem arcaico o Mundo é transparente e ele “sente que também é ‘olhado’ e compreendido pelo Mundo.”

Através dos objetos deste mundo, percebem-se os traços dos Entes e dos poderes de outro mundo. [...] para o homem primitivo, o mundo é concomitantemente “aberto” e misterioso. [...] O homem não se encontra num mundo inerte e opaco e, por outro lado, ao decifrar a linguagem do mundo, ele se confronta com o seu mistério. Pois a “Natureza” desvenda e camufla, simultaneamente, o “sobrenatural”, e é nisso que reside para o homem arcaico o mistério fundamental e irredutível do Mundo (ELIADE, 1972, p. 126).

Eliade (1972) identifica como experiência mística fundamental a superação da condição humana, expressa nos textos budistas pela imagem do “voo nos ares”, que significa a “passagem de um modo de ser a outro, ou, mais exatamente, a passagem da existência condicionada a um modo de ser não-condicionado” de “perfeita liberdade” (ELIADE, 1996, p. 143).

Nos ensinamentos de Dom Juan, podemos identificar praticamente de forma literal os ensinamentos de Buda. De acordo com Eliade (1996, p. 163), “o Buda ensinava o caminho e os meios de morrer para a condição humana profana – quer dizer, para a escravidão e a ignorância – e renascer para a liberdade, para a beatitude e para o incondicionado do nirvana.” O nirvana pode ser relacionado ao estado de “consciência total”, ou “totalidade”, revelado por Dom Juan a Castaneda.

Como experiência religiosa ligada a rituais ancestrais, amparada em uma mitologia própria, o sistema de conhecimentos de Dom Juan aproxima-se de outras religiões:

Dizíamos que o homem religioso vive num mundo “aberto” e que, por outro lado, sua existência é “aberta” para o Mundo. Isso é o mesmo que dizer que o homem religioso é acessível a uma série infinita de experiências que poderiam ser chamadas de “cósmicas”. Tais experiências são sempre religiosas, pois o mundo é sagrado (ELIADE, 1996, p. 139).

O sistema de conhecimentos que Dom Juan transmitiu para Carlos Castaneda pode ser considerado uma religião, no sentido de ligação do homem com um plano superior. Uma peculiaridade desse conhecimento é a ausência de uma divindade. Não há Deus, apenas um universo lá fora, que é insondável. Talvez esse universo seja Deus, mas então Ele já não poderia ser denominado assim. Essa contradição foi observada por Campbell:

“Deus” é uma palavra ambígua, em nossa língua, pois parece referir alguma coisa conhecida. Mas o transcendente é desconhecido e incognoscível. Deus, em suma, transcende qualquer coisa, mesmo o nome “Deus”. Deus está além de nomes e formas (CAMPBELL, 1990, p. 59).

Na feitiçaria, o conhecimento substitui a fé. A questão não é crer em outra realidade, mas percebê-la, pois “ver” não deixa dúvidas. Como afirma Dom Juan, “ver é ver porque elimina todas as tolices” (CASTANEDA, 1974, p. 138).

No sistema de conhecimento de Dom Juan, não há margens para questionamentos. A dúvida é imposta pela razão, e Dom Juan propõe a superação da razão. O que importa para os feiticeiros é a “consciência” e não a compreensão.

A obra de Castaneda também pode ser relacionada à mitologia, uma vez que, como identificou Campbell, “o tema básico de toda mitologia é de que existe um plano invisível sustentando o visível” (CASTANEDA, 1990, p. 85).

No primeiro livro de Castaneda, “A erva do diabo” (*The Teachings of Dom Juan: A Yaqui Way of Knowledge*), publicado em 1968, fica estabelecida a relação mestre-aprendiz entre o índio yaqui Dom Juan Matus e o estudante de antropologia Carlos Castaneda. O índio promete auxiliar Carlos Castaneda em seu estudo sobre plantas medicinais, mas faz com que Carlos Castaneda também se comprometa a percorrer o “caminho do conhecimento” que seria a arte dos feiticeiros. No primeiro livro, Castaneda descreve como o uso de plantas alucinógenas provoca experiências extrassensoriais. O consumo de substâncias psicotrópicas provoca alterações na percepção que Carlos Castaneda possui da realidade e assim ele tem contato com os aliados, seres que seriam os guardiões de “outro mundo”.

Três anos depois, Carlos Castaneda lança o seu segundo livro, “Uma estranha Realidade” (*A Separate Reality: Further Conversations with Dom Juan*), no qual o seu aprendizado de feitiçaria tem continuidade. Neste livro, ocorre a inserção de um novo personagem, o feiticeiro Dom Genaro que se junta a Dom Juan na tarefa de ensinar feitiçaria para Castaneda. Os dois feiticeiros utilizam a ironia e o humor como uma ferramenta para auxiliar o aprendizado do jovem antropólogo, em sua tarefa de desconstruir a realidade. A explicação dada no primeiro livro, sobre o uso de substâncias para provocar alterações no estado de percepção, é substituída pela versão de que os feiticeiros podem alcançar tais estados de consciência por sua própria vontade.

No terceiro livro, “Viagem à Ixtlan” (*Journey to Ixtlan: The Lessons of Dom Juan*), tese de doutorado de Carlos Castaneda em Antropologia, o autor aprofunda o uso das metáforas para explicar a crescente complexidade dos ensinamentos repassados por Dom Juan. O próprio título do livro representa uma metáfora para o “caminho do conhecimento”, que todo feiticeiro deve seguir. Castaneda começa a confrontar com bases racionais os ensinamentos de Dom Juan, que cada vez mais se afastam daquilo que ele entende por “realidade”. O antropólogo percebe que não está diante de uma cultura primitiva, mas de um complexo sistema de conhecimento que ameaça as suas bases racionais.

No quarto livro, intitulado “Porta para o Infinito” (*Tales of Power*), Carlos Castaneda descobre que o “caminho do conhecimento” possui um propósito: aprender feitiçaria não é atender a um capricho pessoal, mas empreender a busca de “mundos além da imaginação”. Uma passagem marcante desse livro é quando Dom Juan, o índio primitivo, aparece para Carlos Castaneda vestindo um terno em meio ao mundo moderno. Ao final do livro, ocorre o “salto” sobre o abismo de Carlos Castaneda, um evento de grande significado, mas sobre o qual pairam muitas dúvidas: trata-se de um evento real ou metafórico? Com esse rito de passagem, encerra-se o primeiro ciclo de ensinamentos que Dom Juan transmitiu para Carlos Castaneda.

O quinto livro da série, “O segundo círculo do poder” (*The Second Ring of Power*), promove uma ruptura em relação aos anteriores. Enquanto nas primeiras quatro obras, o círculo de personagens é restrito, nesta sequência novos personagens são introduzidos, inclusive personagens femininos, o que traz para a obra um elemento erótico ausente naqueles que o antecederam. Carlos Castaneda descobre pertencer a um grupo de feiticeiros, no qual cada membro possui funções específicas.

Se o quinto livro da série provoca uma ruptura que espanta muitos leitores, nos dois livros subsequentes – “O presente da águia” (*The Eagle's Gift*) e “O fogo interior” (*The Fire from Within*) – Castaneda demonstra um domínio da técnica narrativa e dos recursos estilísticos que dão novo fôlego à obra. O antropólogo descobre ser o “nagual”, que, assim como Dom Juan, deve liderar o seu grupo em direção à “águia”, metáfora que os feiticeiros utilizam para denominar o incognoscível.

O oitavo e o nono livros da série, intitulados “O poder do silêncio” (*The Power of Silence: Further Lessons of Dom Juan*) e “A arte do sonhar” (*The Art of Dreaming*), lembram trabalhos acadêmicos, tamanha a preocupação de Carlos Castaneda em impor um método racional ao sistema de conhecimento dos feiticeiros. Ele retoma e reorganiza temas apresentados nas obras anteriores em uma tentativa de abarcar em princípios lógicos toda a complexidade dos ensinamentos dos feiticeiros.

No último livro, “O lado ativo do infinito” (*The Active Side of Infinity*), descobre-se que Carlos Castaneda não era o líder apropriado para o seu grupo de feiticeiros, que, por isso, acaba se dissolvendo. O antropólogo e agora “brujo” reúne um novo grupo de feiticeiros para tentar realizar a “travessia” (alcançar a “consciência total”). Porém, a notícia da morte de Castaneda, ocorrida em 1998, impede-nos de saber o desfecho da história.

A obra de Carlos Castaneda repercutiu em todo o mundo pela maneira como promove uma ponte entre mundos distintos como a literatura, o xamanismo e a antropologia. Dom Juan Matus é um personagem tão forte que transcende a obra e remete a outro reconhecido personagem que utiliza o mesmo título de fidalguia, o cavaleiro Dom Quixote. Ao atentarmos para a relação que se estabelece entre Dom Juan e Carlos Castaneda, a comparação com Dom Quixote e Sancho Pança, já identificada por Octavio Paz, torna-se praticamente inevitável.

Como antropólogo, Castaneda usa a linguagem referencial, que é dominante na maior parte de sua obra por ser apropriada a um documento etnográfico. Mas a linguagem poética, utilizada na literatura, irrompe no texto, como pode ser observado no trecho seguinte:

Os feiticeiros falam da feitiçaria como um pássaro mágico e misterioso que interrompeu seu voo por um momento de modo a dar ao homem esperança e propósito; que os feiticeiros vivem sob a asa desse pássaro, ao qual chamam pássaro da sabedoria, pássaro da liberdade; e que o nutrem com sua dedicação e impecabilidade. Contou-lhes que os feiticeiros sabiam que o voo do pássaro da liberdade era sempre em linha reta, uma vez que não havia maneira de fazer uma volta, não havia maneira de girar e retornar; e que o pássaro da liberdade podia fazer apenas duas coisas: levar os feiticeiros consigo ou deixá-los para trás (CASTANEDA, 2006, p. 43).

Para Campbell, a poesia é linguagem metafórica. O pássaro mágico, citado por Castaneda, encerra uma bela metáfora para o incognoscível, recurso ao qual o antropólogo recorre reiteradamente ao longo de sua obra. Castaneda utiliza a linguagem como um escudo contra o que ele não pode explicar, ao contrário de escritores da tradição de Julio Cortázar que utilizam a linguagem para atacar o inexprimível.

O problema não é apenas o fato de Castaneda não ser um literato e os seus limites como escritor, mas também o limite do código linguístico. Para Campbell (1990, p. 73), “a pessoa que teve uma experiência mística sabe que toda tentativa de expressá-la simbolicamente é imperfeita. Os símbolos não traduzem a experiência, apenas a sugerem.” Para abordar o insondável mundo dos feiticeiros, até o mais hábil escritor avançaria a ponto de atingir o impasse, momento em que a linguagem se tornaria insuficiente. Apesar disso, a obra do antropólogo convertido em feiticeiro também cumpre outra função tradicionalmente atribuída à literatura, ao tornar-se um inquestionável instrumento de indagação da realidade.

A jornada como a perpetrada por Castaneda, às margens da civilização, sempre foi um tema caro à literatura. Borges trata do assunto no seu conto “O etnógrafo”. De acordo com a descrição do escritor argentino, o personagem era um jovem cuja “idade era essa em que o homem não sabe ainda quem é e está disposto a se entregar ao que lhe propõe a sorte” (BORGES, 1999, p. 391). Os motivos que levaram o personagem de Borges e Castaneda a empreenderem a sua jornada foi similar:

Na universidade aconselharam-lhe o estudo das línguas indígenas. Há ritos esotéricos que perduram em certas tribos do oeste; seu professor, um homem idoso, propôs-lhe que fizesse sua morada em uma reserva, que observasse os ritos e que descobrisse o segredo que os feiticeiros revelam ao iniciado. Na volta, redigiria uma tese que as autoridades do instituto dariam a lume (BORGES, 1999, p. 391).

A exemplo do que ocorre com Castaneda, o contato com uma cultura diferente provoca a alteração na visão de mundo do personagem de Borges que começa a “pensar de uma maneira que sua lógica refutava” (BORGES, 1999, p. 391). Finalmente, um segredo lhe é revelado e ele retorna transformado depois de sua experiência com os índios: “Não sei bem

como lhe dizer que o segredo é precioso e que agora a ciência, nossa ciência, parece-me simples frivolidade” (BORGES, 1999, p. 391). A trajetória de Castaneda e do etnógrafo de Borges pode ser identificada com o mito da “busca visionária” que, de acordo com Campbell, aparece em diferentes culturas:

Todas essas diferentes mitologias apresentam o mesmo esforço essencial. Você deixa o mundo onde está e se encaminha na direção de algo mais profundo, mais distante ou mais alto. Então atinge aquilo que faltava à sua consciência, no mundo anteriormente habitado. Aí surge o problema: permanecer ali, deixando o mundo ruir, ou retornar com a dádiva, tentando manter-se fiel a ela, ao mesmo tempo em que reingressa no seu mundo social. Não é uma tarefa das mais fáceis (CAMPBELL, 1990, p. 142).

Ao final do conto de Borges, o personagem retorna para a sua cidade a fim de tornar-se um simples bibliotecário, como se as coisas deste mundo não lhe importassem mais. Assim como Castaneda, ele viveu uma experiência transformadora, mas, ao contrário do famoso antropólogo, jamais revelou o seu segredo. O conto de Borges foi publicado em 1969, na coletânea “Elogio da Sombra”, praticamente ao mesmo tempo que Carlos Castaneda publicou o seu livro de estreia (1968).

Pairam-se tantos questionamentos a respeito da obra de Castaneda, para as quais não existem respostas; o mesmo não se pode dizer sobre o argentino Julio Cortázar, indiscutivelmente considerado pela crítica um dos maiores escritores da segunda metade do século XX e um dos contistas mais talentosos de todos os tempos. Ele integra o “boom” da literatura na América Latina, que alcançou projeção mundial a partir dos anos 60 do século XX, ao lado de escritores como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa.

“Bestiario” foi o primeiro livro de contos de Julio Cortázar, publicado em 1951, no qual são encontrados os diversos aspectos que, posteriormente, irão consagrar o autor, como o fantástico e o estranhamento mesclados com elementos do cotidiano.

“As armas secretas” foi publicado em 1959 e avança nos aspectos expostos na obra anterior, ao mesmo tempo que explora indagações metafísicas. Este livro contém “O perseguidor”, considerado o mais importante conto de Julio Cortázar, um arquétipo de sua obra e reflexo de sua personalidade.

O livro “Histórias de Cronópios e Famas”, publicado em 1961, é um compêndio de contos quase aleatório, tanto que o índice é nomeado “Sortimento”. O elemento lúdico se sobressai em toda a obra, por meio do extravasamento do humor e da ironia e do sentido metafórico do texto. Segundo a proposta do autor, o livro é dividido em quatro partes heterogêneas entre si e que compõem um universo bastante variado. A primeira parte foi

denominada “Manual de Instruções”, a segunda parte do livro chama-se “Estranhas Ocupações”, a terceira parte o autor chamou de “Matéria Plástica” e a última, intitulada “Histórias de Cronópios e Famas”, empresta o título ao livro.

Câmara (1983, p. 35) afirma que “não existe o ‘insignificante’ na obra de Cortázar. Todo ‘significado’ pode vir à luz.” A obra de Cortázar procura decifrar o absurdo da existência humana. Sua literatura é, antes de tudo, inconformista em relação à realidade:

Desde a primeira obra de Cortázar, sentimo-nos diante de um realismo que desconhece a realidade, pois está embebido numa atmosfera alucinante, cheia de magia que se move em vários planos – consciente, poético, fantástico, inconsciente, humorístico (JOZEF, 1971, p. 281).

Em seu prestigiado ensaio “O Escorpião Encalacrado”, Davi Arrigucci Junior afirma que Cortázar é um autor do indizível. Para Cortázar, a linguagem age como um instrumento de feitiçaria. Essa linguagem é encantatória, mágica às vezes. Parece feita de improvisos, de imprevistos, com o uso de construções linguísticas absolutamente inventivas. Contudo, em nenhum momento, Cortázar quer mostrar-se inatingível. Pelo contrário, ele desce ao nível do leitor e revela a sua humanidade. O autor domina perfeitamente o ritmo alternando períodos curtos com períodos longos. O léxico esbarra ora para um modo coloquial, ora culto, por vezes conotativo, por vezes denotativo. Ele altera a ordem do discurso, o tempo e as vozes verbais.

A linguagem de Cortázar encerra, de acordo com Arrigucci Junior (1995, p. 20), “uma procura constante de novas formas de expressão, de novos códigos e mensagens, observável num primeiro nível, na tortuosa variação ou mesmo na dissolução dos gêneros literários.”

Cortázar cita o surrealismo e o jazz como influências marcantes em dois aspectos fundamentais da sua obra: a presença do fantástico e a importância do ritmo. O autor demonstrava uma sensibilidade poética privilegiada. Os contos mostraram-se mais apropriados aos improvisos que Cortázar impõe à linguagem. Para Cortázar, a noção de ritmo instalou-se de forma paralela à escrita:

Para mim, a escrita é uma operação musical. Já disse isso várias vezes: é a noção do ritmo, da eufonia. [...] O que eu poderia considerar como o meu estilo de escrever é a eliminação de todas as possibilidades de haver variações. Quero dizer: a melodia tem que acontecer em toda sua pureza. Porque se a melodia acontece em toda a sua pureza, eu “passo” ao leitor toda a comunicação do intuitivo que quero dar (CORTÁZAR, 1991, p. 54-55).

As mudanças no ritmo da narrativa, suaves ou bruscas, provocam a alteração da percepção do leitor. Sobre a importância do estilo em sua obra, o autor argentino afirmou que “para mim, estilo é uma certa tensão, e se chega a esta tensão através da redução do texto ao absolutamente

necessário” (CORTÁZAR, 2002, p. 21). Essa contínua redução pode levar ao silêncio. Já Carlos Castaneda não tinha esse tipo de preocupação. Enquanto Cortázar (2002, p. 94) afirma que “descrever é uma coisa que me aborrece muito”, como se a realidade lhe interessasse pouco, Castaneda abusa das descrições em sua obra, até mesmo por uma tradição etnográfica.

Sobre a linguagem de Cortázar, Jorge Luís Borges diz que o “o estilo não parece cuidado, mas cada palavra foi escolhida. Ninguém pode contar o argumento de um texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palavras em determinada ordem. Se tentamos resumi-lo, comprovamos que algo precioso se perdeu” (BORGES, 1999, p. 522).

De acordo com José Amícola, podemos encontrar os seguintes recursos linguísticos na obra de Cortázar: as comparações e as metáforas, os jogos de palavras, os neologismos, o uso de idiomas estrangeiros, as formas sintáticas simples, que imitam os recursos orais (contribuem para o efeito de banalidade da obra), os “reforços expressivos” como a repetição e a anteposição, as propriedades da língua oral e da fala portenha, as fórmulas supersticiosas e as citações. Para efeito deste trabalho, interessam-nos principalmente as duas primeiras, por criarem efeitos de ambiguidade no texto, e os jogos de palavras, como criadores de uma atmosfera lúdica.

Amícola também enumerou alguns aspectos do estilo de Cortázar, entre os quais destacamos o cômico e a ironia. Sobre o cômico, afirma o crítico argentino que o efeito “aparece em forma inesperada y su gracia es aguda porque reside en la capacidad de Cortázar para captar los matices de la lengua” (AMÍCOLA, 1969, p. 37). Sobre a ironia, Amícola (1969, p. 44) afirma que, em muitos momentos, aparece nas páginas de Cortázar “la burla a um costumbre o a um prejuicio, espressaada ao passar, a veces, por un personaje o diretamente por el autor.”

As inventivas figuras de linguagem são um dos pontos mais marcantes da obra do autor. No Prólogo do “Manual de Instruções”, temos alguns exemplos: “Isso que anda no céu e aceita astuciosamente seu nome de nuvem, sua resposta catalogada na memória?” No conto “Como vai, López?” encontramos: “Quer a tangente que destrói o mistério, a quinta folha do trevo”. Do conto “Instruções para dar corda no relógio”, ficamos sabendo que “o tempo como um leque vai se enchendo de si mesmo”. As expressões cortazarianas também parecem encher-se de si mesmas e ganhar poderes especiais. É difícil a compreensão ou mesmo a classificação dessas expressões. Para Arriguicci Junior (1995, p. 20), “trata-se de uma “mescla de linguagem poética, referencial e metalinguagem, elaborada a partir da matriz da fala coloquial e de uma variadíssima informação literária.”

No prólogo que escreveu para o primeiro livro de Castaneda, Octavio Paz comparou o antropólogo a um poeta: “Alguna vez Bertrand Russell dijo que ‘la clase criminal está incluida en la clase hombre’”. Uno podría decir: “La clase antropólogo no está incluida en la clase poeta, salvo en algunos casos.” Uno de esos casos se llama Carlos Castaneda” (PAZ, 2000, p. 26-27). De maneira análoga, Cortázar também foi chamado de antropólogo por um de seus críticos. Em seu ensaio, Nestor García Canclini afirma que Cortázar realiza uma “antropologia poética”. Dessa forma, percorrendo os caminhos da antropologia e da poesia, os autores cruzam os seus caminhos enquanto traçam um itinerário da “busca”.

1.2 POESIA E FEITIÇARIA

A poesia e a feitiçaria estão na origem do mundo. “A poesia surge como uma das formas mais próximas de expressão do grito primordial do homem” (SANTOS, 2007, p. 78-79), razão pela qual todo poeta se volta para o passado primordial, no qual permanecem escondidos muitos mistérios da humanidade, inacessíveis ao homem moderno. O crítico Davi Arrigucci Junior (1995, p. 46) afirma que “o poeta não é um primitivo, mas o homem que reconhece e acata as formas primitivas, ‘primordiais’, anteriores à hegemonia da razão.”

Os depoimentos e anotações de Julio Cortázar (1994, p. 279) mostram as reflexões do autor sobre essa ligação. “Poesia es tambien magia en suas origenes”, escreveu ele em seu ensaio “Para una poética”, publicado em 1954. No mesmo texto, o autor reitera que a “Magia del primitivo y poesia del poeta son, como vamos a verlo, dos planos y dos finalidades de una misma dirección” (CORTÁZAR, 1994, p. 270).

Para Cortázar, a poesia é uma forma de conhecimento e o poeta é aquele que conhece para ser. Novamente a poesia se torna análoga à magia que também é uma forma de conhecimento. O autor afirma em uma entrevista que “as primeiras obras da humanidade foram poéticas. Os primeiros textos filosóficos foram poemas. Os pré-socráticos, os grandes metafísicos, por exemplo: Parmênides é poeta, Platão pode ser considerado poeta. Os grandes textos cosmogônicos são poemas” (CORTÁZAR, 2002, p. 18).

O homem primitivo aproxima-se do visionário. José Miguel Wisnick (1988, p. 284), em seu ensaio “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”, afirma que “os visionários ocupam desde épocas remotas essa área que está entre a poesia e a feitiçaria, campos que não poucas vezes se confundiram.”

Para Joseph Campbell, o xamã é o homem que seria o equivalente ao poeta no mundo moderno:

O xamã é uma pessoa, homem ou mulher, que, no final da infância ou no início da juventude, passa por uma experiência psicológica transfiguradora, que a leva a se voltar inteiramente para dentro de si mesma. É uma espécie de ruptura esquizofrênica. O inconsciente inteiro se abre, e o xamã mergulha nele. Encontram-se descrições dessa experiência xamânica ao longo de todo o caminho que vai da Sibéria às Américas, até a Terra do Fogo (CAMPBELL, 1990, p. 99).

O xamã demonstrava o seu poder durante rituais mágicos, em que era tomado pelo transe. Durante o êxtase, as expressões do xamã, como as danças e os rituais mágicos, componentes do transe, aproximavam-se das expressões artísticas. Para Paz (1982, p. 64), “a operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos da magia.” Já o professor Marcel Lima dos Santos (2007, p. 15) afirma que “a inspiração poética encontra um paralelo nas práticas xamânicas. A preparação do xamã para adentrar o mundo espiritual sugere a mesma liberdade artística que perpassa a criação literária.”

O que nos restou são fragmentos incompletos desse tempo, camadas superficiais que, tal como rochas sedimentares, tentamos interpretar à luz de nosso tempo. Entretanto, algumas culturas parecem não ter perdido o elo com esse passado primitivo e, nelas, o mágico sobrevive sem quebra de continuidade com a realidade. Cortázar (2002, p. 18) reconhece essa disposição:

[...] no princípio, tanto na criança como no homem primitivo, a inteligência funciona sobretudo na base de analogias, mecanismos mágicos, princípios animistas. Há muito mais sensibilidade do que inteligência racional: a razão é uma maquininha que entra em ação depois. No caso dos gregos, chega, de maneira definitiva, com Platão e Sócrates. Antes disso, eram as grandes intuições, os grandes deslumbramentos, que já eram poesia.

Para um feiticeiro como Dom Juan, mestre de Carlos Castaneda, a feitiçaria também representa uma volta ao passado, um retorno ao paraíso. Se para Octávio Paz (1982, p. 45) “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”, na visão de Dom Juan o significado de feitiçaria parece convergir para um sentido semelhante:

a capacidade de perceber aquilo que a percepção comum não consegue. Tudo pelo que fiz você passar, cada uma das coisas que lhe mostrei era apenas um estratagema para convencê-lo de que há mais coisas do que os olhos podem ver. Não precisamos de ninguém pra nos ensinar feitiçaria, porque de fato não há nada a aprender. O que necessitamos é de um mestre para nos convencer de que há um poder incalculável ao alcance de nossos dedos (CASTANEDA, 2006, p. 11).

Essa ligação intrínseca entre linguagem e magia se dá por meio da palavra. De acordo com Eliade (1972, p. 125), para o homem religioso, o cosmos “vive” e “fala”:

O Mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmos vivente, articulado e significativo. Em última análise, o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através do seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.

Em seu estudo sobre a linguagem e o mito, Cassirer reconhece uma “posição suprema da palavra”, que a torna “uma espécie de arquipotência”. O autor afirma que “deve haver alguma função determinada, essencialmente imutável que confere à Palavra este caráter distintivamente religioso, elevando-a desde o começo, à esfera religiosa, à esfera do sagrado” (CASSIRER, 2000, p. 65). Dom Juan sabia reconhecer o poder que as palavras possuem. Em seus ensinamentos transmitidos a Castaneda, ele determina que o aprendiz utilize a escrita não como um exercício literário, mas como um exercício de feitiçaria. Para homens como ele, as palavras também são um instrumento de apropriação deste mundo.

Cortázar tem uma maneira de reagir a esse mundo mágico que não é diferente da maneira que Dom Juan determinou a Castaneda: “Como sou um escritor, é natural que a minha reação e a minha esperança se manifestem no plano da escrita” (CORTÁZAR, 2002, p. 75).

O reconhecimento do poder das palavras reflete-se no apreço que o “brujo” Dom Juan cultivava pela poesia. Segundo ele, os poetas inconscientemente anseiam pelo mundo dos feiticeiros. Em diversos momentos, durante os seus ensinamentos, Dom Juan recita poemas de Juan Ramón Jiménez, José Gorostiza e Dylan Thomas (coincidentalmente, Cortázar utiliza o poema “O make me a mask”, de Dylan Thomas, na epígrafe do conto “O perseguidor”). Mas Dom Juan não valorizava a poesia apenas pelo seu valor estético. Para o feiticeiro, a poesia tinha uma função prática: ele reconhecia na inspiração dos poetas uma maneira de se aproximar do espírito. Para o brujo, o poeta intui que algo extraordinário está em jogo e que “há algum fator não mencionado, assustador por causa de sua simplicidade, que está determinando nosso destino” (CASTANEDA, 2006, p. 72).

Nos ensinamentos de Dom Juan, fica evidente a necessidade de transcender as palavras, uma preocupação constante que se reflete na obra de muitos escritores como Julio Cortázar. Em uma passagem dos seus ensinamentos, o feiticeiro diz a Castaneda: “E então começamos a *saber* sem a necessidade de usar palavras” (CASTANEDA, 2006, p. 11).

O poético é uma busca constante para o artista. Nesse ponto, o artista converte-se no próprio “perseguidor”, presente na obra cortazariana. Essa busca do poético também é uma

busca da “totalidade”. Cortázar falava em uma “obra poética total”. Ele tratou do tema em sua obra crítica:

Em nuestro tempo se concibe la obra como una manifestación poética total, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente (CORTÁZAR, 1994, p. 150).

Para alcançar a “totalidade”, é necessário ir além, transcender. Como observou Octavio Paz (1982, p. 26), “na criação poética, não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em ‘outra coisa’”.

O poético não sobrevive exclusivamente na poesia. Ele também está presente em todas as outras obras de arte, conforme propõe Octavio Paz, ao afirmar que há poesia sem poemas. Arrigucci Junior percebe que o universo cortazariano é um universo poético, o que torna difícil a sua classificação em gêneros literários:

Já Octávio Paz tem a mesma percepção em relação à obra de Castaneda, a quem o teórico chama de poeta. Para o crítico, o fenômeno da “outridade” não é restrito à experiência poética, mas também se manifesta na magia e na religião:

Como relato de su conversión, los libros de Castaneda colindan en un extremo con la etnografía y en otro con la fenomenología, más que de la religión, de la experiencia que he llamado de la otredad. Esta experiencia se expresa en la magia, la religión y la poesía pero no sólo en ellas: desde el paleolítico hasta nuestros días es parte central de la vida de hombres y mujeres. Es una experiencia constitutiva del hombre, como el trabajo y el lenguaje. Abarca del juego infantil al encuentro erótico y del saberse solo en el mundo a sentirse parte del mundo. Es un desprendimiento del yo que somos (o creemos ser) hacia el otro que también somos y que siempre es distinto de nosotros. Desprendimiento: aparición: Experiencia de la extrañeza que es ser hombres (PAZ, 2000, p. 14).

O fenômeno da outridade, de acordo com Paz (1982), pode ser entendido como tentativa de religar o homem à totalidade, e, ainda segundo o crítico, é uma característica do pensamento primitivo. A outridade está diretamente ligada ao processo de criação artística:

A inspiração é uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem. Não está dentro, em nosso interior, nem atrás, como algo que surgisse subitamente do limo do passado; está, por assim dizer, adiante: é algo (ou melhor: alguém) que nos convida a sermos nós mesmos. E esse alguém é nosso próprio ser. Na verdade, a inspiração não está em parte alguma, ela simplesmente não está, nem é algo: é uma aspiração, um ir, um movimento para a frente: para aquilo que nós mesmos somos (PAZ, 1982, p. 218).

Existem muitas teorias que apontam a inspiração ora como algo interno, ora como algo externo ao homem. Com o conceito de outridade, essa distinção deixa de existir, porque o homem e o mundo são o mesmo. O homem projeta-se ao mundo e o mundo está no homem. Assim, é possível seguir a sugestão de Octavio Paz: “ir mais além de nós mesmos ao encontro de nós.” Para Campbell (1990, p. 71), “aquilo que o xamã ou o vidente traz à tona é algo que existe latente em qualquer um, aguardando ser trazido à tona.”

As obras de Julio Cortázar e Carlos Castaneda situam-se no limiar entre a poesia e a magia. Ambos os autores concordam com Cassirer quando este afirma que o espírito vive na palavra da linguagem.

1.3 O MUNDO DOS ESPÍRITOS

De acordo com Carlos Castaneda, a percepção do homem em relação à realidade mudou através das eras. A visão do antropólogo não é diferente da visão de um crítico literário como Arrigucci Junior (1995, p. 45), quando este afirma que, “em virtude da evolução racionalista do Ocidente, o homem renunciou quase totalmente à concepção mágica do mundo.”

No pensamento de Dom Juan, a “racionalidade” foi um instrumento criado pelos homens para tornar o mundo um lugar mais seguro, mas, com o passar do tempo, essa visão se internalizou tornando-se a única percepção do mundo que conhecemos e somos capazes de aceitar. A visão do velho feiticeiro é semelhante à de um intelectual, como Octavio Paz (1984, p. 46), quando o crítico diz que “a razão surge como um princípio suficiente: idêntica a si mesma, nada a fundamenta a não ser ela própria e, portanto, é a base do mundo.”

Cortázar (1994, p. 270), em seu ensaio “Para una poética”, comenta o advento da razão no mundo ocidental: “La evolución racionalizante del hombre há eliminado progressivamente la cosmovision mágica, substituyéndola por las articulaciones que ilustran toda historia de la filosofía y de la ciência.” Para Castaneda (2007, p. 90), com sua visão de antropólogo ligado à ciência e ao pensamento racional, é difícil aceitar as ideias de Dom Juan: “Naturalmente argumentei que nada pode estar fora dos limites da razão; as coisas podem ser obscuras, mas cedo ou tarde a razão descobre um meio de lançar luzes sobre tudo. E eu realmente acreditava nisso.”

Um dos pressupostos da feitiçaria é eliminar o obstáculo da racionalidade, uma das tarefas mais difíceis entre aquelas que devem ser empreendidas no “caminho do

conhecimento”. Nesse percurso em busca da superação da racionalidade, os feiticeiros utilizam diversos artifícios. O principal desses recursos é o que eles denominam de “vontade”, que equivale a um poder por meio do qual os feiticeiros podem alcançar qualquer coisa e que pode fazê-los vencer, mesmo “quando os seus pensamentos dizem que está vencido”.

Na sua obra, Cortázar também busca a superação da racionalidade. O autor entende que a razão se vale da linguagem como instrumento. O desafio para Cortázar (e também para Castaneda) é usar essa mesma linguagem como um instrumento de desconstrução da razão. Os dois percebem a dificuldade do desafio. Segundo Arriguici Junior (1995, p. 21), resta a “percepção de que sempre fica um vácuo entre o voo do projeto e a íngreme peregrinação lingüística.” Cortázar questiona a forma de superar essa impossibilidade: “como falar contra a civilização judaico-cristã utilizando todos os moldes semânticos que ela dá de presente, utilizando toda tradição mental que ela presenteia? É preciso começar por destruir isso, como os surrealistas, à sua maneira, tentaram. É preciso destruir os moldes, os lugares-comuns, os preconceitos mentais” (CORTÁZAR, 1991, p. 95).

Cortázar tenta encontrar em pequenos detalhes do cotidiano a tecla que aciona essa possibilidade. Ele afirmou em uma entrevista para Gonzáles Bermejo que o acaso é uma palavra suspeita. A distração pode abrir a porta para uma “outra realidade”.

E um desses elementos é o que eu chamaria de “deslocamento” que nos instala a uma determinada distância da realidade, através do qual nós podemos perceber outra realidade, outra ordem de coisas, uma série de leis que não são menos rigorosas que as que regem o que chamamos de mundo real (CORTÁZAR, 1991, p. 50).

De acordo com Carlos Castaneda, o “deslocamento do ponto de aglutinação” é a forma que os feiticeiros encontraram para explicar as mudanças de percepção. Esse deslocamento pode conduzir a um estado denominado de “consciência intensificada”. O autor explica que a consciência intensificada é um mistério apenas para a nossa razão: “Como com tudo o mais, complicamos as coisas tentando tornar razoável a imensidão que nos rodeia” (CASTANEDA, 2006, p. 51).

Tanto para os feiticeiros quanto para um autor como Cortázar, a mudança da percepção, para além dos limites da razão, pode levar ao conhecimento de novos mundos. “Não há bruxaria, nem mal, nem diabo. Existe apenas percepção” (CASTANEDA, 2006, p. 246), afirma Dom Juan. Na obra de Castaneda, descobrimos que esses deslocamentos são um truque de feitiçaria, o que nos leva à conclusão de que feitiçaria pode ser definida como uma alteração controlada da percepção:

Dom Juan havia afirmado que nossa grande falha coletiva é que vivemos negligenciando completamente aquela conexão. Nossas vidas atarefadas, nossos incessantes interesses, preocupações, esperanças, frustrações e medo têm precedência, e no dia-a-dia não percebemos que estamos ligados a tudo o mais (CASTANEDA, 2006, p. 129).

Durante entrevistas concedidas, Cortázar fala de experiências que ele teria vivenciado para as quais não encontra uma explicação racional. Ele lamenta que essas experiências sejam efêmeras. “Os estados de distração (isso que chamamos de distração) são ‘estados de passagem’[...]” (CORTÁZAR, 1991, p. 54). Ele não está relatando essas experiências como uma ficção, mas como reais:

Essas demonstrações não deixam de ser um fulgurante bater de asas, efêmero, algo assim como se abrissem repentinamente, em uma parede totalmente coberta, uma janela instantânea, um oh que pisca e volta a se fechar. Vejo a janela durante uma mínima fração de tempo, mas não chego a distinguir o que ela revela mais além. No próprio momento em que a janela me é revelada, o momento privilegiado cessa, o olho se fecha, a superfície de ladrilhos recupera a sua negação, tudo volta à normalidade até o próximo bater de asas dias ou semanas depois, sempre precário e sempre decepcionante (CORTÁZAR, 2002, p. 74).

Em sua obra, Castaneda propõe uma mudança cognitiva para o ser humano, a partir da alteração da percepção. Ele indica que, no mundo dos feiticeiros, também existe a relação de opostos ou dicotomia entre “tonal” e “nagual”. O que caracteriza o “nagual” é a impossibilidade de conceituá-lo, uma vez que ele é indescritível. O “nagual” é a “outra coisa”, da qual nos fala Cortázar, e que ele se eximiu de nomear, o que está além da razão. O “nagual” é um reflexo do vazio indescritível que contém tudo. Como os seres humanos são um reflexo do mundo exterior, o “nagual” está fora e, ao mesmo tempo, em nós.

O “tonal” é o visível e pode ser comparado a uma descrição do mundo, embora ele também não possa ser descrito. Tudo que tem um nome é o “tonal.” O “tonal” é tudo o que conhecemos, tudo o que sabemos. Dom Juan inclui no universo do “tonal” uma série de conceitos, como a mente, a alma, os pensamentos, um estado de graça, o céu, o intelecto puro, a psique, energia, força vital, imortalidade, o princípio da vida e até o Ser Supremo.

Além da oposição entre “tonal” e “nagual”, Dom Juan fala da dicotomia entre desconhecido e incognoscível:

O desconhecido é algo que se apresenta velado ao homem, embalado talvez por um contexto terrificante, mas que, apesar disso, está a seu alcance. O desconhecido torna-se o conhecido em um dado momento. O incognoscível, por outro lado, é o indescritível, o impensável, o inconcebível. É algo que jamais será conhecido por nós, e ainda assim está ali, fascinando e ao mesmo tempo horrorizando em sua vastidão (CASTANEDA, 1993, p. 43).

Os princípios de feitiçaria transmitidos por Dom Juan remetem aos ensaios filosóficos de Merleau-Ponty, que se ocupou com o problema da percepção, do visível e do invisível. A visão é a ponte que se interpõe entre o homem e o mundo, uma ponte problemática. Para o filósofo:

o visível a nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 128).

Cortázar escreve no Prólogo do “Manual de Instruções” que “os rostos vão nascer quando eu os olhar”, como se o real só existisse a partir do momento em que se tornasse visível. O autor argentino demonstra a sua incredulidade em relação àquilo que consideramos a realidade. Para Merleau-Ponty (1999), a nossa visão vai às próprias coisas e o real está no extremo do olhar.

Na obra de Castaneda, o “ver” possui um sentido mais amplo do que o simples olhar. Para os feiticeiros, o mundo para o qual olhamos todo dia, que podemos chamar de visível, é apenas uma descrição:

O interesse especial de Dom Juan nesse segundo ciclo de aprendizado foi ensinar-me a “ver”. Aparentemente, no seu sistema de conhecimento havia a possibilidade de estabelecer-se uma diferença semântica entre “ver” e “olhar” como duas maneiras distintas de perceber. “Olhar” referia-se a qualquer maneira comum em que estejamos acostumados a perceber o mundo, enquanto “ver” encerra um processo muito complexo, em virtude do qual um homem de conhecimento supostamente percebe a “essência” das coisas do mundo.

Aprender a ver também é uma preocupação da filosofia. Walter Benjamin (1984, p. 36), durante um momento de transe, realizou a seguinte observação: “É incrível como as coisas resistem aos olhares.” De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 16), “é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido em que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.”

José Miguel Wisnick (1999, p. 48) aponta a visão como “uma evidência do invisível”, justamente porque pairam muitas dúvidas sobre a realidade do visível. Merleau-Ponty (1999) conclui que “talvez a realidade não pertença a nenhuma percepção particular e, que, nesse sentido, *esteja sempre mais longe*.”

Voltando ao Prólogo do “Manual de Instruções” de Cortázar, a tentativa de “avançar mais um pouco, de se arrebentar todo com os cotovelos e as pestanas e as unhas contra a pasta do tijolo

de cristal” pode ser interpretada como uma tentativa de romper com o real, tarefa que se apresenta como impossível ao homem, uma vez que, de qualquer forma, o real estará sempre mais longe. Como observou Merleau-ponty (1999), a experiência definitiva do real é sempre adiada.

Essa é a razão do martírio a que estão submetidos todos os visionários. Para José Miguel Wisnick, o visionário é o transgressor, anunciador, profeta de novas formas de relação com o conhecimento e de novos poderes. Campbell observa que os visionários são pessoas “que se afastaram da sociedade que poderia protegê-los e ingressaram na floresta densa, no mundo do fogo e da experiência original” (CAMPBELL, 1990, p. 53).

Os poetas românticos já estavam interessados em superar a barreira da racionalidade, por meio da alteração da percepção, e em atingir a “visão”. Nesse sentido, eles são herdeiros dos poetas-xamãs, que são homens em contato com o mundo além da razão. De acordo com Santos (2007, p. 90), o poeta-xamã dionisíaco atinge seu momento de magia na hora aveludada da realidade atemporal e abraça tanto o dia como a noite em sua comunhão com as forças primitivas da natureza.

Cortázar também é percebido como seguidor dessa linha e por isso pode ser visto como um visionário. De acordo com Arrigucci Junior (1995, p. 77), “a obra literária de Julio Cortázar pode ser vinculada a uma linhagem de rebelião e crítica da linguagem que se insinua no Pré-Romantismo, torna-se nítida a partir do Romantismo, acentuando-se no Simbolismo, para atingir o ápice da força demolidora com o dadaísmo, o Surrealismo e continuar ecoando em diversas tendências artísticas contemporâneas.” Marcel Lima dos Santos identifica também em Castaneda uma herança literária e intelectual do romantismo:

As alusões românticas dos ensinamentos de Dom Juan sobre os domínios espirituais são, de fato evidentes demais para que o leitor interessado possa deixá-las escapar; afinal, tanto o poeta romântico como o aprendiz de guerreiro estão em busca do conhecimento sublime (SANTOS, 2007, p. 248).

Os poetas sempre perceberam que existia uma barreira entre a percepção humana e o mundo. Merleau-Ponty (1999, p. 20) descreveu da seguinte maneira essa condição: “o mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável.”

Os poetas românticos tentaram vencer essa distância irremediável escrevendo sob efeito de drogas. William Blake tratou do tema no famoso poema “The Marriage of Heaven and Hell”. As experiências visionárias dos poetas românticos aproximavam-se da alucinação:

Os poetas românticos representam de certa forma um paralelo à figura do xamã. Em sua busca pelo sublime, esses poetas, que viam a natureza como o repositório de uma percepção quase divina da existência maior, faziam uso constante de alucinógenos a fim de alcançar, como o xamã, um estado de consciência alterado, que lhes permitisse entrar em tal nível de percepção (SANTOS, 2007, p. 98-99).

Thomaz Quincey escreveu “Confissões de um comedor de ópio”, obra que influenciaria Baudelaire a escrever o ensaio “Paraísos Artificiais”. Baudelaire foi um consumidor de haxixe e viciado em láudano, além de dependente do ópio. Ele reconhece o haxixe e o ópio entre as substâncias que são capazes de criar aquilo que ele chama de “ideia artificial”. De acordo com o poeta, “esse senhor visível de natureza visível (falo do homem) quis, pois, criar o paraíso graças à farmácia, às bebidas fermentadas, tal como um maníaco que substituiu móveis sólidos e jardins verdadeiros por cenários pintados em tela e montados sobre armações” (BAUDELAIRE, 2005, p. 16).

Walter Benjamin foi um grande admirador de Baudelaire e também seguiu os seus passos, relatando as suas próprias experiências com o uso do haxixe. O teórico descreve em seus relatórios a irrupção do cômico e do poético durante o uso da substância. De acordo com o relatório, o haxixe exerce uma “maliciosa magia com uma agudeza primitiva” e “nos atira de encontro à existência” (BENJAMIN, 1984, p. 36). Esse estado alterado de consciência, Benjamin chamou de “mundo dos espíritos”:

No mesmo instante fez-se valer aquela necessidade de um tempo e um espaço desmedido que caracteriza o comedor de haxixe. Como é sabido, essa necessidade é soberana e absoluta. Para quem comeu haxixe, Versalhes não é grande o bastante, e a eternidade dura um átimo. Por trás das gigantescas dimensões da vivência íntima, por trás da duração absoluta e do espaço imensurável, persiste no sorriso beatífico um humor prodigioso, que se atíça ainda mais diante da ilimitada ambiguidade de todas as coisas (BENJAMIN, 1984, p. 22).

O escritor inglês Aldous Huxley foi um dos maiores intelectuais do seu tempo. “As portas da percepção: Céu e Inferno” é um livro de ensaios publicados entre 1954 e 1956, no qual o autor realiza um resgate histórico do uso por povos primitivos de substâncias psicotrópicas, como o peiote, cujo princípio ativo, a mescalina, quando administrada em doses adequadas, de acordo com o autor, “modifica mais profundamente a qualidade da percepção do que qualquer outra droga à disposição do farmacologista, a isso aliando o fato de ser menos tóxica que as demais” (HUXLEY, 1995, p. 1).

O alcaloide foi usado por psicologistas, neurologistas e filósofos numa tentativa de compreender os enigmas da mente humana, o que despertou a atenção de Aldous Huxley. Em

1953, ele se tornou a cobaia voluntária de uma experiência de injeção de mesalina, para verificar como a substância pode alterar a percepção. Segundo o autor:

Os lugares ocupados pelo insano e pelo gênio são tão diferentes daqueles onde vivem o homem e a mulher comuns que há pouco ou nenhum ponto de contato na memória individual para servir de base à compreensão ou a ligações entre eles. Falam, mas não se entendem. As coisas e os fatos a que os símbolos se referem pertencem a reinos de experiências que se excluem mutuamente (HUXLEY, 1995, p. 3-4).

Huxley acreditava que, pela ação de uma droga apropriada, ele poderia compreender a linguagem do visionário, do médium e do místico.

O peiote, ou mesalito, é uma das substâncias que Dom Juan apresentaria a Carlos Castaneda, quando este se dirige ao deserto para estudar plantas medicinais. A referência ao uso de substâncias que poderiam provocar alterações psíquicas contribuiu para o sucesso alcançado por “A Erva do diabo”, primeiro livro de Carlos Castaneda. Porém, em sua obra, Carlos Castaneda afirma que o uso de substâncias não é primordial em feitiçaria, e que os feiticeiros são capazes de alterar a sua percepção sem nenhum auxílio de psicotrópicos. Cortázar escrevia sem utilizar artificios, como drogas ou álcool. Ele relata a experiência que viveu enquanto escrevia “O Jogo da Amarelinha”: “Eu tinha perdido completamente a noção do tempo. E isso não se devia à influência de álcool ou algo parecido. Eu não bebia, e tomava chimarrão e fumava menos do que agora” (CORTÁZAR, 2002, p. 68).

Neste relato, Cortázar demonstra como a sua percepção era alterada enquanto ele escrevia, sem a intermediação de nenhuma substância, da mesma forma que os feiticeiros são capazes de fazer. Ele demonstra domínio dessa capacidade:

Há pessoas que, quando isso acontece, quando se deslocam um pouco, ficam inquietas e sentem vertigens, não gostam nem um pouco da coisa. Preferem que dois e dois sejam sempre quatro e todo movimento, todo deslocamento produz nelas uma certa vertigem. Comigo é diferente. Não apenas não me sinto mal, como também fico num estado favorável para escrever (CORTÁZAR, 2002, p. 38).

O seu depoimento condiz com a afirmação de Wisnick (1988, p. 285), de que o visionário “pode se alucinar só de lucidez, e não tomar como droga senão a oscilante relação sujeito-linguagem.”

2 O TIJOLO DE CRISTAL

2.1 HÁBITO E SUJEITO

Para Octávio Paz (1984, p. 43), “a modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização.” Para o autor, o homem moderno é resultado de um longo processo iniciado no século XVII, com o pensamento cartesiano. Paz (1984, p. 46) afirma que “a modernidade se inicia quando a consciência de oposição entre Deus e o ser, razão e revelação, se mostra de fato insolúvel.”

A modernidade surge acompanhada do conceito de progresso, que Paz (1984, p. 49) define como um “contínuo ir para além, sempre para além – não sabemos para onde.” Essa corrida, na qual não há uma direção definida e nem uma linha de chegada, cria distorções como o individualismo, fenômeno que foi identificado por Castaneda (2006, p. 179), quando o antropólogo observou que “tendo perdido a esperança de jamais retornar à fonte de tudo, o homem buscava consolo no sentido de si mesmo.”

Castaneda afirma que, quando crianças, somos desviados do nosso sentido original e, adaptados ao mundo moderno, a única realidade que conhecemos. Castaneda utiliza a expressão homem moderno em oposição à ideia de homem primitivo: o homem moderno é aquele que perdeu o sentido da totalidade:

À medida que a sensação do eu individual se tornava mais forte, o homem perdeu sua conexão natural com o conhecimento silencioso. O homem moderno, sendo herdeiro desse desenvolvimento, encontra-se, portanto, tão desesperadamente removido da fonte de tudo que só lhe resta expressar seu desespero em atos violentos e cínicos de auto-destruição (CASTANEDA, 2006, p. 178).

Essa ruptura do homem com a sua “totalidade” é apontada por Octávio Paz como uma constante na história da humanidade, “um incessante separar-se de si mesma, repetida a cada nova geração.” Na modernidade, o sujeito encontra-se deslocado, por isso ele busca as mais diversas formas de refúgio. Castaneda e Cortázar propõem uma oportunidade de fuga ao sujeito. No caso do antropólogo, pela conversão à arte da feitiçaria e, no caso do escritor, pelo poder conferido à linguagem.

O crítico Alexandre Moraes investiga o papel do sujeito na obra de Cortázar. De acordo com este autor, “a modernidade vai mostrar a crise de um sujeito e não a de um

indivíduo que é levado a se acreditar sempre legítimo e particular” (MORAES, 2002, p. 45), não percebendo o processo de homogeneização ao qual está submetido.

A indústria cultural é diretamente responsável por esse processo. De acordo com os teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer, no clássico ensaio “O iluminismo como mistificação das massas”, a indústria cultural “priva seus consumidores do que continuamente lhes promete”, submetendo o sujeito a uma “lógica de divertimento” que conduz ao “absurdo feliz.” Na indústria cultural, todas as coisas são submetidas a um processo de assemelhamento.

A indústria cultural desempenha um papel significativo na obra de Cortázar. Ela influencia e cria hábitos: os personagens fumam o cigarro “Gauloises”, bebem “Nescafé” e ouvem discos de jazz. O objetivo da indústria cultural em relação aos indivíduos é organizar suas necessidades de modo a criar “eternos consumidores”. O ser humano não é considerado enquanto sujeito, mas como objeto. No conto “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio”, encontramos exemplos que denunciam essa situação: “dão a obsessão de olhar a hora certa nas vitrines das joalherias, na notícia do rádio, no serviço telefônico” e “dão a sua marca e a certeza de que é uma marca melhor do que as outras”. É possível perceber que a relação entre sujeito e objeto encontra-se invertida: “Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio.”

O escritor argentino não aceita passivamente este “mundo satisfatório para as pessoas razoáveis”. Ele se opõe ao modelo imposto pela indústria cultural e a sua obra surge como uma alternativa ao padrão vigente.

Na leitura do Prólogo do “Manual de Instruções”, de Cortázar, descobrimos que precisamos “nos arrebrantar contra o tijolo de cristal”. Como observou Alexandre Moraes, o vidro é um dos materiais mais característicos da arquitetura moderna. Os edifícios de vidro “transformam e mudam as correlações subjetivas dentro da esfera do trabalho”. Os indivíduos passam a se deslocar sob o olhar de outras pessoas, como se estivessem sob constante vigilância. Esses edifícios modernos remetem ao “tijolo de cristal” da metáfora cortazariana.

Outra interpretação possível para a metáfora do “tijolo de cristal” remete à cristalização dos hábitos dos indivíduos. De acordo com Alexandre Moraes (2002, p. 37), “o hábito é o lugar de subjetivação onde o humano perde o humano, onde o gesto perde o gesto, onde o texto perde o sujeito.”

O hábito está presente na obra de Cortázar, imobilizando o sujeito. Cortázar (2002, p. 47) constrói uma obra em que o hábito ocupa lugar central exatamente porque tenta desvendar um sujeito (e suas intensidades) atrás do hábito. Na obra de Castaneda, o habitual recebe a

denominação de “tonal”, ou mundo ordinário, em oposição ao “nagual”, que representa o desconhecido. Os feiticeiros acreditam que a percepção do mundo é estabelecida pelo hábito, por isso é preciso desautomatizar a percepção, apagando a “história pessoal”.

De acordo com Dom Juan, a maior parte da energia do ser humano é utilizada para manter a autoimportância. A autoimportância é o inimigo supremo dos feiticeiros e age como uma prisão, impedindo-os de seguir o “caminho do conhecimento”.

Para desautomatizar o hábito, os feiticeiros utilizam truques de feitiçaria, enquanto Cortázar usa truques de linguagem. A linguagem de Cortázar envolve o leitor. O truque de Cortázar consiste em nos revelar o indizível, o que é estranho e singular, entremeadado àquilo que estamos mais acostumados. Ele sabe que o banal contém o indizível. Assim ele nos fala de um relógio, que depois irá chamar de “inferno enfeitado” e, ainda, “miúdo quebra-pedras”. Ele integra o banal (o relógio) e o indizível (inferno enfeitado; quebra-pedras). A presença do banal conduz a percepção do leitor no sentido da revelação. O texto nos pede para negarmos “a colher de chá, a advertência suspeita”:

Os textos cortazarianos parecem nos dizer durante todo o seu percurso que é preciso quebrar a continuidade dos parques e romper a “fantasia romanesca”, misturar estruturas, criar novas formas de organizar a viagem sem que corramos “para o engano, entre equações infalíveis de conformismo” (MORAES, 2002, p. 30).

A elevação do banal ao sublime, esta abertura do real que Cortázar propõe, pode ser observada no conto “O perseguidor”: “El tubo de dentifricio por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, eso le llaman Dios. El miedo de reventar, a eso le llaman Dios [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 124).

Cortázar aproxima-se do sublime, para novamente se afastar. No Prólogo ao “Manual de Instruções”, temos a seguinte passagem: “Resistir a que o ato delicado de girar a maçaneta, esse ato pelo qual tudo poderia se transformar, possa cumprir-se com a fria eficácia de um reflexo cotidiano.” O ato fica como a promessa de algo contraditoriamente iminente e efêmero.

A presença constante de objetos massificados na obra de Cortázar chamou a atenção de Jorge Luís Borges. Em seu volume “Biblioteca Pessoal”, o mestre argentino escreveu sobre a obra do compatriota:

Os personagens da fábula são deliberadamente triviais. Rege-os uma rotina de casuais amores e casuais discórdias. Movem-se entre coisas triviais: marcas de cigarro, vitrines, bares, uísque, farmácias, aeroportos e plataformas de estações. Resignam-se aos jornais e ao rádio (BORGES, 1999, p. 521).

A massificação dos objetos é um tema constante em Cortázar. No conto “Instruções para entender três quadros famosos”, o autor constrói uma crítica significativa da massificação e da concepção da arte como objeto: ele explica a maneira de entender os quadros porque estes se tornaram objetos inacessíveis e incompreensíveis para as pessoas.

No Prologo do “Manual de instruções”, de acordo com José Amícola (1969, p. 25), “Cortázar se manifesta como um agudo observador de sua própria angústia de ser.” O texto diz: “a tarefa de abrir caminho na massa pegajosa que se proclama mundo; ou a satisfação canina de que tudo esteja em seu lugar, a mesma mulher ao lado, os mesmos sapatos e o mesmo sabor da mesma pasta de dentes” (CORTÁZAR, 1998, p. 3). E se encerra da seguinte maneira: “e arriscar a minha vida enquanto avanço passo a passo para ir comprar o jornal na esquina” (CORTÁZAR, 1998, p. 3).

Novamente os elementos que remetem à indústria cultural são citados: o sapato, a pasta de dentes e o jornal. No conto “Como vai, López?”, os sapatos também estão presentes: “Quando os sapatos apertam, é bom sinal. Alguma coisa muda aí, alguma coisa que nos mostra, que surdamente nos põe, nos suscita. O mesmo ocorre com os jornais, no mesmo conto: “Por isso é que os monstros são populares e os jornais se extasiam com os bezerros bicéfalos”. No conto “O Jornal e suas metamorfoses”, o jornal está presente. Uma situação corriqueira é vista a partir de um novo olhar, que revela facetas insólitas: “Mas já não é o mesmo jornal, agora é um monte de folhas impressas que o senhor abandona num banco da praça.”

Tais objetos apresentam-se como forças míticas, contra os quais os personagens opõem as suas questões existenciais. O crítico José Amícola chega a destacar o “cepillarse los dientes” como um tema em Cortázar:

Em toda su obra aparecen detalles que reflejan la cotidianidad de la vida y lo repetitivo de la existencia humana. Uno de los símbolos preferidos para representar esto es la acción de cepillarse los dientes, apertar um tubo de pasta dentífrica o sentir su gusto; algo que la mayoría de la gente hace todos los días (AMÍCOLA, 1969, p. 117).

Essa massificação também pode ser observada nas escolhas lexicais do autor. Apenas no primeiro parágrafo do Prólogo ao “Manual de Instruções”, a palavra “mesmo/mesma” ocorre cinco vezes, multiplicando a carga semântica de repetição que o termo originalmente possui. O sentido de massificação extrapola os objetos e atinge as ações dos personagens. O cumprimento do Prólogo ao “Manual de Instruções”, “Até logo, querida. Passe bem”, assemelha-se a um reflexo condicionado e não a um momento de interação entre dois sujeitos.

Da mesma forma que no conto “Como vai, Lopez?”, eles “acham que estão se cumprimentando”. As pessoas relacionam-se com os objetos e não com outras pessoas. O “outro tão perto de nós é inacessível como o toureiro tão perto do touro.” A presença do outro não é sentida, apenas percebida: “Oh, como cantam no andar de cima! Há um andar de cima nesta casa, com outras pessoas. Há um andar de cima onde moram pessoas que não percebem seu andar de baixo, e estamos todos dentro do tijolo de cristal” (CORTÁZAR, 1998, p. 4).

Os personagens de Cortázar rebelam-se ao banal que os aprisiona. Sua atitude é análoga à dos feiticeiros em relação à realidade. De acordo com José Amícola (1969, p. 149), Cortázar “vuelve a ahondar um tema que le es caro, el assombro ante la displicência com que la gente hace las cosas cotidianas.” Envolta aos objetos mais banais, reside a “advertência suspeita”, que pode ser o “latejar metálico” de uma colherinha. É preciso “negar tudo o que o hábito lambe até dar-lhe uma suavidade satisfatória”, esta suavidade que nos impede de lutar: “Quando abrir a porta e assomar à escada, saberei que lá embaixo começa a rua; não a norma já aceita, não as casas já conhecidas” (CORTÁZAR, 1998, p. 4).

Na obra cortazariana, o questionamento sobre a validade do modelo propagado pela indústria cultural surge do interior do próprio modelo, no momento em que o habitual se torna o estranho. Ao recriar artisticamente situações corriqueiras, Cortázar lança um novo olhar sobre elas. A arte recupera assim a sua função e relevância em um mundo em que parecia não haver mais lugar para ela. Ela nos desperta para algo, ao nos dizer que existe algo escondido além da aparente banalidade do nosso mundo, da mesma forma que feiticeiros, como Dom Juan, ensinam há milhares de anos.

Para os feiticeiros, a rotina é um inimigo que deve ser combatido. O guerreiro deve ser imprevisível. Modificar a rotina é um truque de feitiçaria, denominado de “não-fazer”. Dom Juan ensina truques para Castaneda, como escovar os dentes com a mão esquerda, observar a sombra das coisas no lugar das próprias coisas e fazer um “inventário” de sua vida. Seu objetivo com esses truques é similar ao de Cortázar com os seus contos.

2.2 CONTRACULTURA E REVOLUÇÃO

As décadas de 50 e 60 do século passado foram um período marcado pela contestação de muitos valores da sociedade. Também foi um dos períodos mais criativos de Julio Cortázar, no qual ele publicou algumas de suas obras mais importantes e no qual Carlos Castaneda

iniciou o seu aprendizado com Dom Juan. A obra dos dois autores não está isolada do seu contexto histórico.

Cortázar publicou “O perseguidor”, inspirado na vida do jazzman Charlie Parker, dois anos depois de Jack Kerouac publicar “On the road”. O escritor americano escreveu a versão original do livro ouvindo os solos de jazz de Charlie Parker. O espírito transgressor de Charlie Parker, capturado com maestria por Cortázar em seu mais celebrado conto, antecipava os conflitos de uma nova geração que surgia e ficaria conhecida como “geração beat” e recuperava em pleno século XX o espírito dos poetas românticos. O próprio Johnny, personagem do conto, age com a intensidade que leva à destruição, à morte nos trilhos de trem, como ocorreu com Neal Cassady, o aspirante a escritor que inspirou a obra de Kerouac.

“On the road” aproxima-se da escrita automática dos surrealistas. A versão original do livro foi escrita em apenas três semanas, sob o efeito de uma droga, a benzedrina. Muitos dos procedimentos aplicados por Jack Kerouac podem ser encontrados na obra de Cortázar, como o ritmo próprio, os jogos de palavras, as construções sintáticas inovadoras.

Castaneda é um herdeiro da “geração beat”, dissimulado de antropólogo. Sua obra, principalmente até o quarto livro, “Porta para o infinito”, parece mesclar o espírito de “On the road” com um documento antropológico. Castaneda é o representante da tradição científica ocidental que “pegou a estrada” e criou um relato de viagem no qual propõe um caminho de elevação espiritual e negação da realidade. Os feiticeiros com os quais Castaneda travou contato também possuem um espírito transgressor. Eles são nômades trilhando o “caminho do conhecimento”, o que fez com que a obra do autor estivesse perfeitamente alinhada com o espírito da época.

Talvez William Blake tenha sido o grande arquétipo para essa nova geração. Jack Kerouac afirmou que o seu desejo era “percorrer a tortuosa estrada profética de William Blake.” O verso “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite”, do poema “The Marriage of Heaven and Hell”, inspirou o nome da banda de rock “The Doors”, uma das mais significativas do final dos anos sessenta, além de inspirar a obra de Aldous Huxley, “As Portas da Percepção”.

A época em que a obra de Castaneda foi publicada potencializou os seus efeitos sobre os leitores. Como observou Santos, Castaneda “estava no lugar certo, a Califórnia, e no momento certo, a década da contracultura” (SANTOS, 2007, p. 270). O movimento da contracultura era o herdeiro da “geração beat”. De acordo com Pereira, a contracultura representava “um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional”. O movimento consistia em:

Recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões intelectuais vigentes, e curtir esse lixo, leva-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura. Misticismo irracionalista, filosofia oriental, astrologia, especulação metafísica, hedonismo primitivista etc., geralmente considerados bobagens infantis pelo melhor pensamento moderno, foram transformados nas principais disciplinas da academia do underground (PEREIRA, 1986, 68-69).

A presença do misticismo e as drogas caracterizavam esse novo fenômeno como instrumentos de questionamento da racionalidade. Com o advento do interesse pela contracultura, várias pesquisas sobre plantas psicotrópicas trouxeram novo estímulo ao estudo das práticas xamânicas. Como observou Wisnick (1988, p. 293), “as drogas alucinógenas cultuadas na década de 60, como a mescalina e o ácido lisérgico, que acompanham o neo-romantismo hippie, estão ligadas à utopia contracultural da implantação de uma vida comunitária à margem do tempo da concorrência.”

Além do uso de drogas alucinógenas, o espírito da época também se manifestava nos grandes festivais de música, nos quais se destacavam os solos de guitarra de Jimi Hendrix, uma espécie de Charlie Parker do “rock and roll”, que viveu intensamente o seu curto tempo de vida. Como pregava a filosofia da contracultura, “na noite dos tempos quer dizer aqui e agora” (PEREIRA, 1986, p. 17).

Para Pereira (1986), a contracultura foi propiciada pelas próprias doenças de nossa cultura tradicional. A eclosão do movimento coincide com um momento de grande questionamento da juventude em todo o mundo. Em entrevista concedida a Omar Prego, Cortázar reconhece no leitor jovem o instinto de negação de “todas as certezas que querem impor a ele por tradição, por costume, por religião, por filosofia, pelo motivo que for” (CORTÁZAR, 1991, p. 104).

Octavio Paz percebe que, embora o exercício da poesia e o movimento revolucionário pareçam incompatíveis, algo os une. Porém, a luta revolucionária de Cortázar e Castaneda não se traduz em uma ação política direta. O escritor argentino afirmou que “não se deve sacrificar a literatura à política nem banalizar a política em benefício de um esteticismo literário” (CORTÁZAR, 1991, p. 18). Para Cortázar, a literatura não deve se submeter a fins puramente políticos. Como observou Câmara (1983, p. 15), Cortázar sendo “marxista e confesso antiperonista, situa-se “à esquerda da esquerda” e elimina qualquer compromisso externo com a sua arte.” Dessa maneira, podemos dizer que Cortázar foi muito mais revolucionário em termos literários do que em termos políticos:

Na verdade, Cortázar coloca a sua liberdade de artista acima de tudo, circunstância política, pátria, credos. Sua natureza é de um pensador dentro da ficção, um homem que maneja os instrumentos de uma metafísica revolucionária a partir de uma perspectiva ontológica quase obsessiva. Subverte, como veremos, toda realidade organizada pelas categorias passivas de uma lógica mecânica, de uma ordem cômoda imposta à cultura ocidental, pelo pensamento binário para impor, enfim, um tratamento de choque aos seus leitores, à humanidade, jogar o homem no centro do labirinto, fazer com que percorra o mandala, encontre nas ambigüidades da peregrinação a outra face, a face oculta de uma estrela, e saiba viver na conformação, desta certeza fantástica que é a fantasia convertida em verdade (CÂMARA, 1983, p. 15).

A postura de Cortázar gerou críticas de outros intelectuais latino-americanos, que esperavam uma atuação mais ativa do escritor. Cortázar manteve-se fiel aos seus princípios: ele acreditava que a arte era um instrumento de mudança do ser humano, mas essa mudança transcendia a questão social. Como observou Wisnick (1988, p. 284), para o visionário, “a visão da história social é varrida pela visão de ciclos maiores que ela.” Em uma entrevista, Cortázar revela o seu posicionamento sobre o tema:

Acho maravilhosas as extrapolações mentais, inconscientes ou subconscientes que ocorrem no leitor. Quer dizer, até que ponto esse tipo de literatura é fecunda, contra a opinião dos materialistas que dizem que é preciso escrever todos os dias, e sobre o destino dos povos. Essa literatura é muito mais fecunda, porque abre em cada indivíduo uma série de referências. Em uma palavra, e digo isso sem nenhuma vaidade, enriquece o leitor como a experiência pessoal enriqueceu o escritor. Acho que é muito bom dizer isso, porque continuam sempre nos chateando com a velha história do conteúdo e do realismo (CORTÁZAR, 1991, p. 68).

A revolução proposta por Castaneda apresenta uma saída para todos os homens, mas deve ser buscada individualmente: “A grande tarefa dos feiticeiros é trazer a ideia de que, para evoluir, o homem deve primeiro libertar sua consciência das amarras da ordem social” (CASTANEDA, 2007, p. 202).

Os feiticeiros recusam a preocupação social dos homens. Cortázar e Castaneda compartilham a busca pela liberdade total para o ser humano, e não apenas a liberdade social ou política. Os poetas e os feiticeiros são revolucionários em face do que consideramos a realidade.

Quando Castaneda demonstra preocupação com um grupo de crianças que comem sobras em um hotel, Dom Juan lhe diz que todos os “homens de conhecimento” que ele conheceu cresceram daquela maneira. O “caminho do conhecimento” é a única coisa importante no mundo de Dom Juan. Nesse mundo, a revolução social não encontra um sentido, porque a revolução proposta pela feitiçaria é de outra ordem. O “brujo” afirma que talvez um dia Castaneda consiga ver os homens de outro modo e então compreenderá que não há meio de modificar nada neles. Para Dom Juan, todos os homens são iguais, “ligados a

tudo”, todos têm as mesmas chances no “caminho do conhecimento”. Todo o conforto proporcionado pela sociedade moderna leva ao comodismo, que é um inimigo dos feiticeiros. Os feiticeiros devem cultivar o desprendimento:

O desafio é cada um de nós pegar apenas o que for necessário naquele mundo, e nada mais. Saber o que é necessário é a virtude dos feiticeiros; mas pegar apenas o necessário é sua maior realização. Deixar de compreender essa regra simples é o meio mais seguro de despencar numa armadilha (CASTANEDA, 2007, p. 129).

Os horrores da guerra do Vietnã, os excessos no consumo de drogas, as mortes precoces de jovens artistas acabaram por esfriar o movimento da contracultura. A partir de então, o uso de drogas sintéticas passou a ser desvinculado de um espírito libertário para se tornar um caminho de autodestruição individual. O romantismo havia ficado para trás. Para Campbell, os jovens procuram as drogas para encontrar a si mesmos, uma experiência puramente individual que pode levar ao colapso:

A experiência mística mecanicamente induzida é o que temos aí. Tenho assistido a muitos congressos de psicologia que lidam com a grande questão da diferença entre a experiência mística e o colapso psicológico. A diferença é que aquele que entra em colapso imerge nas águas em que o místico nada (CAMPBELL, 1990, p. 26-27).

A geração seguinte de jovens é representada pelo individualismo dos yuppies dos anos 80. Acompanhando o espírito do novo tempo, a obra de Castaneda dá uma guinada em direção ao individualismo. O feiticeiro deve preocupar-se apenas consigo e não com as outras pessoas. O fim último do “caminho do guerreiro” é a liberdade, mas ele só pode vislumbrá-la para si. Passados os anos conturbados do auge da contracultura, os hippies fundaram um partido político, o “Youth Internacional Party”, que acabou desaparecendo. Cortázar visitou a Nicarágua e foi criticado em suas atitudes, pelos próprios esquerdistas, por não ter exercido uma atuação revolucionária mais pragmática. A contestação não encontrou eco no mundo real e a busca da liberdade acabou silenciada. Cortázar faleceu em 1984, quando as mudanças ainda estavam se concretizando, enquanto Castaneda entrou em um longo período de retiro, interrompido apenas com a notícia da sua morte.

2.3 A PRESENÇA DO MITO E O “SALTO” METAFÓRICO

As obras de Cortázar e Castaneda ultrapassam os limites do real e entram no campo do mito. De acordo com Eliade (1972, p. 22), “os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.” A ligação dos mitos com o inconsciente coletivo pode explicar a grande influência alcançada pelas obras, tanto de Cortázar quanto de Castaneda, com os leitores:

Os mitos estão todos numa região da mente humana, a que chamam inconsciente coletivo, uma espécie de repositório que todos possuímos da experiência coletiva. Neste lugar, os mitos se encontram. O inconsciente coletivo é, como o nome diz, algo compartilhado pela humanidade toda, é um patrimônio comum. Ao mesmo tempo, existe em cada um de nós (ROCHA, 1986, p. 13).

Dentro do sistema de conhecimento de Dom Juan também existe espaço para as histórias míticas. Ao contar as histórias dos videntes antigos, que existiram no México, possivelmente milhares de anos antes da chegada dos espanhóis, Dom Juan também está fornecendo a Castaneda modelos de conduta no mundo dos feiticeiros. Desvendar as histórias dos antigos feiticeiros era um ato de feitiçaria. Para Eliade (1972, p. 18), “a “história” narrada pelo mito constitui um “conhecimento” de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse “conhecimento” é acompanhado de um poder mágico religioso.

É possível relacionarmos a obra dos dois autores com dois importantes mitos clássicos: o mito de Prometeu e o mito da caverna. O mito de Prometeu representa um símbolo da condição humana e é citado por Cortázar no conto “Como vai, López?”

O verdadeiramente novo assusta ou deslumbra. Essas tuas sensações, igualmente perto do estômago, acompanham sempre a presença de Prometeu; o resto é o conforto, o que sempre sai mais ou menos bem; os verbos ativos contêm o repertório completo (CORTÁZAR, 1998, p. 67).

Cortázar nega o comodismo. Para ele, o sentido da vida humana está em buscar aquilo que está além, é a procura da “solução autêntica e não as portas da casa ou os caminhos já percorridos por mais atalhos e encruzilhadas que eles proponham.”

De acordo com Campbell, o roubo do fogo é um tema mítico universal. O fogo de Prometeu, como todo mito, é simbólico. Castaneda também usa o simbolismo para referir-se ao “fogo interior”, pelo qual os feiticeiros são consumidos no instante em que alcançam a “totalidade”. A liberdade, assim como no mito de Prometeu, simbolizada pelo fogo, é um presente para a humanidade. Na história clássica de Ésquilo, o Coro indaga Prometeu sobre o remédio que este encontrou para o mal dos homens, e este responde que lhes concedeu imensa esperança no futuro. “É um dom precioso este que concedeste aos mortais”, diz o Coro, e

Prometeu continua: “Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo”. “E agora o fogo flamejante está nas mãos dos seres efêmeros?”, pergunta o Coro. Prometeu responde: “Sim, e dele aprenderão muitas artes.”

Cortázar parece reconhecer a energia imanente, a força poderosa em toda a criatura que pode movê-la na direção da liberdade. Esse impulso faz com que ela busque aquilo que o universo lhe nega, o fogo de Prometeu. No Prólogo do “Manual de Instruções”, ele relata a presença de uma traça, dotada de uma condição especial:

E se, de repente, uma traça pára pertinho de um lápis e palpita como um fogo cinzento, olhe-a, eu a estou olhando, estou apalpando seu coração pequenino, e ouço-a: essa traça ressoa na pasta de cristal congelado, nem tudo está perdido (CORTÁZAR, 1998, p. 4).

A “traça de Cortázar” é análoga à criatura que Castaneda encontra em um mundo desconhecido, em um estado de percepção alterada: “Em seu reino ele era uma bolha de pura energia. Eu conseguia *ver* seu crepitar energético” (CASTANEDA, 2007, p. 107).

As metáforas estão ligadas a um sentido de plenitude, que pode ser deduzido a partir do campo semântico dos termos utilizados: “palpita”, “ressoa”, “crepitar energético”, em oposição à carga semântica de “congelado”. Assim como no mito de Prometeu que entregou o fogo à humanidade, em Cortázar e Castaneda o fogo representa a “liberdade total” que deve ser o sentido final da condição humana. Essa busca é levada ao extremo por Johnny Parker quando este atea fogo ao próprio apartamento em “O perseguidor”. A humanidade precisa romper as correntes e enfrentar a ira dos Deuses em busca do novo, do desconhecido. Para Castaneda (2007, p. 99), “liberdade é uma aventura sem fim, onde arriscamos nossas vidas e muito mais por alguns momentos e alguma coisa além dos mundos, além de pensamentos ou sentimentos.”

Enquanto para os feiticeiros a experiência do “fogo interior” representa o ápice de sua trajetória, em Cortázar (1991, p. 183) essa experiência é recorrente durante o processo de criação artística. O autor argentino fala sobre “esse instante, essa culminação da beleza que abre uma espécie de porta, e que no entanto termina” como se em alguns momentos, durante o seu fazer literário, Cortázar se aproximasse da “consciência total”, da qual falam os xamãs.

As obras de Cortázar e Castaneda também podem ser ligadas ao mito da caverna de Platão. Nesse mito, Platão nos diz que os homens se encontram acorrentados em uma caverna e não podem ver diretamente as coisas, apenas as sombras delas projetadas nas paredes da caverna. O crítico Leônidas Câmara (1983, p. 61) observou que “volta-se sempre Cortázar, conforme julgamos, não para a perseguição dos passos do seu próprio caminhar, um homem

que tenta olhar a sua sombra, mas procura reunir a sombra e o homem numa só figura.” Cortázar não deseja ser apenas o homem (a sombra que é percebida) na caverna ou somente “a alma que se eleva ao mundo inteligível”, mas o ser completo. O mito da caverna é um símbolo para a percepção humana. O “antro subterrâneo é o mundo visível”, diz Platão, equivalente ao mundo cotidiano ou o “tonal” para os feiticeiros. Ambos são apenas parte da realidade. Sobre a alma, Platão (1956, p. 292) afirma: “Não se cogita de lhe dar a faculdade de ver, que ela já possui; somente seu órgão não está bem dirigido, não se volta para onde deve voltar, e isto é o que cumpre corrigir.”

Conforme mencionado, para os feiticeiros, a dificuldade que temos em perceber totalmente a realidade ocorre devido à nossa incapacidade de “ver” adequadamente. A arte e a feitiçaria têm como objetivo fazer com que o homem perceba o que está além da caverna, a verdadeira realidade e não apenas representações em forma de sombras. Susana Jakfalvi (1997, p. 19) coloca Cortázar “en el movimiento universal de la literatura que acusa y indaga la condición humana.”

Finalmente, podemos dizer que a trajetória de Castaneda, assim como a do personagem Johnny do conto “O perseguidor” (no qual podemos identificar Cortázar), corresponde à trajetória do herói que se opõe tenazmente a forças desconhecidas e superiores. Como observou Campbell (1990, p. 137):

Não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo.

Carlos Castaneda e Johnny Parker representam um tipo especial de herói, identificado por Campbell, cuja proeza não é física, mas espiritual, na qual “o herói aprende a lidar com o nível superior da vida espiritual humana e retorna com uma mensagem” (CAMPBELL, 1990, p. 137). A principal mensagem de Johnny Parker não está em suas frases balbuciantes, mas em sua música que não possui as reticências típicas de sua fala. Dessa forma, eles encarnam outro importante mito, que é a vitória sobre a morte. Em suas vidas fragmentadas, é como se eles já estivessem mortos. Assim, eles vencem a morte por não temê-la. Os feiticeiros consideram a morte como o único oponente valoroso que temos. Para Campbell (1990, p. 142), “o domínio sobre o medo da morte é a recuperação da alegria de viver.”

O “caminho do conhecimento” é um caminho alegre. A alegria espontânea de Johnny Parker nem sempre é compreendida por aqueles que o acompanham. Suas atitudes soam exageradas, assim como, muitas vezes, as reações dos feiticeiros parecem exageradas, incompreensíveis para Castaneda.

As metáforas cumprem um papel importante nas duas obras como recursos expressivos que servem como pontes entre a linguagem e o mundo inexprimível. De acordo com Paz (1982, p. 42), a linguagem tende espontaneamente a se cristalizar em metáforas, figuras de linguagem que, como observou Cassirer (2000, p. 102), representam “vínculo intelectual entre a linguagem e o mito.” Já para Joseph Campbell (1990, p. 72): “A metáfora “sugere o ato que se esconde por trás do aspecto visível. A metáfora é a máscara de Deus, através da qual a eternidade pode ser vivenciada.”

Nos seus ensinamentos, apesar de reconhecer o poder que as palavras possuem de pregar peças, e até mesmo as suas limitações, Dom Juan apropria-se da linguagem e se utiliza do recurso da metáfora para transmitir tópicos dos seus ensinamentos. As metáforas de Dom Juan tentam dominar o desconhecido e não se propõe a desvendá-lo, como ocorre com as metáforas cortazarianas. As dificuldades de Castaneda na compreensão dos conhecimentos de Dom Juan podem ser comparadas à dificuldade que os estudiosos das religiões encontram para obter uma definição de conceitos primitivos, como o de “Mana”, o qual, segundo Cassirer, “quanto mais procuramos ‘determina-lo’, isto é, fixá-lo nas distinções e contradições que são categorias familiares de nosso modo de pensar, tanto mais necessariamente nos distanciamos dele” (CASSIRER, 2000, p. 83-84). Com o termo “nagual” e seus diversos usos, ocorre algo similar.

Essa é a origem da dificuldade de Castaneda para compreender as definições de Dom Juan. É impossível vislumbrá-las por meio das categorias com as quais estamos acostumados. Dom Juan nega o objeto, tão caro à ciência e necessário a um antropólogo como Castaneda. Como observou Cassirer (2000, p. 85), “o decisivo não é o ‘que’ mas o ‘como’, importa não a natureza do notado, porém o ato de notar, sua direção e qualidade.” Em Cortázar, “O perseguidor” é basicamente um conto sobre o “ato de notar”, e não sobre o que é notado. Da mesma forma, para a feitiçaria, o importante é vislumbrar o desconhecido e não compreendê-lo.

Expressões como o “presente da águia” e “o fogo interior” dizem alguma coisa, sem dizer nada. Castaneda utiliza as metáforas porque, como observou Campbell (1990, p. 68), “nas tradições religiosas, a metáfora remete a algo transcendente, que não é literalmente coisa alguma”, uso análogo ao que os poetas fazem do recurso.

Para penetrar no mundo de Dom Juan, Castaneda precisa de um conhecimento intuitivo, assim como é o conhecimento de Johnny Parker. As metáforas estão presentes para ligar o homem ao intuitivo. Cortázar aceita a fantasia da metáfora. Arditamente, ele utiliza um truque para sondar o inexprimível, escondendo-se sob a personalidade e a linguagem de Johnny Parker. Assim, Cortázar transfere ao “pobre coitado” Johnny a tarefa que o próprio autor é incapaz de realizar.

Como exemplos de metáforas cortazarianas, podemos citar algumas do conto “Como vai Lopez?”, um dos mais ricos nesse recurso dentro da obra do escrito argentino: “Um úmido tobogã de folhas murchas; E os gestos de amor, esse doce museu, essa galeria de figuras de fumaça”; ou ainda “as coisas invisíveis precisam encarnar-se, as ideias caem no chão como pombas mortas.”

O título do terceiro livro de Carlos Castaneda, “Viagem a Ixtlan”, encerra uma interessante metáfora para o “caminho do conhecimento” que deve ser percorrido por todos os feiticeiros. Durante uma conversa com Dom Juan e Dom Genaro, os dois “brujos” contam uma história para Castaneda, segundo a qual, após um evento de feitiçaria, Dom Genaro quer seguir na direção de Ixtlan, mas está perdido. “Eu sabia que Ixtlan ficava na direção que eu estava seguindo”, diz o “brujo”. Nesse caminho, começa a encontrar fantasmas que tentam desviá-lo, mas ele sabia que seu “propósito era inabalável”. No entanto, Dom Genaro nunca chegará ao seu destino, porque Ixtlan representa o mundo que ele deixou para trás quando se tornou um feiticeiro:

[...] tudo o que amamos ou detestamos ou desejamos ficou para trás. E, no entanto, os sentimentos de um homem não morrem, nem mudam, e o feiticeiro começa a sua viagem de volta a casa sabendo que nunca a alcançará, sabendo que nenhum poder na terra, nem mesmo sua morte, o levará ao lugar, às coisas e às pessoas que ele amou (CASTANEDA, 1997, p. 252).

Assim chegamos à metáfora final encontrada em ambas as obras, que é a metáfora do “salto”. A imagem do homem frente ao abismo é recorrente na literatura, com significados diversos. Santos relata a lenda de William Blake, segundo a qual a mãe do poeta, ao ouvir um grito assustador vindo do quarto do filho, que na época tinha apenas quatro anos, correu até o aposento e encontrou o menino prestes a saltar da janela. O jovem afirmou que iria pular porque Deus o chamava do outro lado:

A obra de Blake foi uma resposta, de certo modo, àquela voz imaginária que ele ouvira na infância e que continuava ecoando, como se quisesse impulsioná-lo a transcender os frágeis limites da realidade comum, apesar da dificuldade do caminho que ele deveria seguir (SANTOS, 2007, p. 99).

A possibilidade do “salto” é o sentido final do “caminho” de Cortázar e Castaneda, um “salto” em direção à “totalidade” que está ao alcance de toda a humanidade. Para representar o movimento, o impulso deve ser realizado em direção ao vazio, que significa a negação da realidade. A metáfora do “salto” possui o sentido de transição: “Que oportunidade, que esboço de grande salto para a outra coisa”, escreve Cortázar, no conto “Como vai, López?”.

Em Castaneda, o “salto” ocorre ao lado de um abismo, como uma encenação criada pelos feiticeiros Dom Juan e Dom Genaro para os seus aprendizes, como ato final do ciclo de instruções. O “salto” é um rito de passagem para Castaneda e simboliza o “segundo nascimento”, identificado por Eliade. “O acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento”, diz Eliade. Com o “salto”, Castaneda deixa a sua vida anterior para trás, princípio encontrado na raiz de todas as religiões:

O crepúsculo é a fresta entre os mundos – disse Dom Juan. – É a porta para o desconhecido. – Ele apontou com um movimento amplo da mão para o platô onde estávamos. – Este é o planalto defronte daquela porta. – Aí apontou para o norte. – Lá está a porta. Depois, há um abismo e além desse abismo está o desconhecido (CASTANEDA, 1974, p. 347).

O “salto” de Castaneda é um mistério. Depois de muitos anos, ele ainda não conseguia discernir se o que ocorreu naquele momento foi “real” ou um exercício de sua imaginação. O formidável não é o que aconteceu com o antropólogo depois que os seus pés deixaram de tocar o chão, mas o que ele deixou para trás ao tomar a decisão de saltar. O “salto” é a metáfora para o desprendimento deste mundo e representa uma “porta para o infinito”. Castaneda continua:

Dom Juan e Dom Genaro recuaram e pareceram fundir-se com as trevas. Pablito segurou meu antebraço e nós nos despedimos. Aí um impulso estranho, uma força, me faz correr com ele para a borda Norte do platô. Senti que o braço me segurava quando saltamos. Depois, fiquei só (CASTANEDA, 1974, p. 348).

Assim termina a experiência com o “salto” no abismo de Castaneda, sem que nada se esclareça sobre a realidade do episódio. Ao final, Castaneda está só, pleno de si mesmo, como prenunciam os místicos, os poetas e os filósofos. Ele passará o resto da sua vida tentando, em vão, compreender o significado daquele evento. O “salto” de Castaneda ganha o *status* de mito moderno naquilo que o episódio guarda de mistério. Como observou Campbell (1990, p. 49), “uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz.”

3 O DIABLERO E O POETA

3.1 A FUNÇÃO LÚDICA

No seu reconhecido trabalho sobre o elemento lúdico, *Homo ludens*, o filósofo Johan Huizinga (1996, p. 4) afirma que todo jogo tem um significado. De acordo com o estudioso, “o jogo se acha ligado a alguma coisa que não seja o próprio jogo.” Nos casos de Cortázar e Castaneda, a função lúdica está ligada a uma tentativa de desconstrução da realidade. De acordo com Huizinga (1996, p. 4), “o jogo demonstra que o faz de conta é a nossa realidade.”

A atividade lúdica é marcada pela tensão, pela alegria e pelo divertimento. Para Huizinga, o jogo é irracional, pois não obedece à explicação lógica: “todo jogo tem suas regras.” São estas que determinam aquilo que “vale” dentro do mundo temporário por ele circunscrito. As regras de todos os jogos são absolutas e não permitem discussão (HUIZINGA, 1996, p. 14).

O jogo é libertário, pois “dentro do círculo do jogo as leis e costumes da vida quotidiana perdem validade” (HUIZINGA, 1996, p. 15). O jogo também é fruto da imaginação. A estrutura sobre a qual a fantasia do jogo está mantida é frágil e exige um grande nível de habilidade dos jogadores, o que faz com que o seu desenrolar seja sempre inesperado.

O jogo tem por natureza um ambiente instável. A qualquer momento é possível à “vida quotidiana” reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, a um desencanto (HUIZINGA, 1996, p. 24).

O jogo também possui forte relação com a linguagem e com a poesia. De acordo com Huizinga “em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo – jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento” (HUIZINGA, 1996, p. 136).

Dom Juan e Julio Cortázar propõem o jogo, respectivamente, a Carlos Castaneda e ao leitor. O jogo ocorre a partir das regras estabelecidas pelo mestre “nagual” e pelo escritor, mas cabe ao aprendiz e ao leitor aceitá-las como tal, para que o jogo possa se desenvolver e alcançar o significado que dele se espera. Dom Juan sabe que a essência do espírito lúdico é,

como definiu Huizinga (1996, p. 4), “ousar, correr riscos, suportar a incerteza e a tensão.” As instruções de Dom Juan processam-se como um jogo entre mestre e aprendiz.

No caso de Cortázar, a arena do jogo é a sua linguagem. Nesse espaço da linguagem, algumas regras devem ser respeitadas. Para Cortázar, a regra é a ausência de regras. O leitor é ativo participante dos jogos de palavras de Cortázar. Nesse “jogar com as palavras” está contida a função lúdica da linguagem poética. Os jogos de palavras têm o poder de dismantelar a realidade.

A ludicidade está intimamente ligada à diversão. Huizinga (1996, p. 8) afirma que “o jogo é diametralmente oposto à seriedade.” Em uma entrevista, Cortázar (1991, p. 126) enfatiza que “uma literatura sem elementos lúdicos era uma literatura chata.” No conto “Del sentimiento de no estar del todo”, Cortázar (1995, p. 32) fala da ludicidade como um elemento intrínseco à sua personalidade e ao seu modo de encarar a realidade: “Esta espécie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que he escrito o he vivido.”

Arrigucci Junior (1995, p. 19) observou que Cortázar é um “construtor hábil e caviloso, extremamente lúcido e lúdico com relação à própria obra.” Em Cortázar, a ludicidade é, antes de tudo, um instrumento de crítica. A sua crítica à linguagem realista é uma crítica à própria noção de realidade.

Cortázar é um autor consciente do papel que desempenha. Ele considera a literatura o mais sério de todos os jogos. O autor afirma “se fizéssemos uma escala de valores dos jogos que fosse dos mais inocentes aos mais refinadamente intencionais, acredito que teríamos de colocar a literatura (e a música, a arte, em geral) entre os e expressão mais alta, mais desesperada (sem o valor negativo desta palavra)” (CORTÁZAR, 2002, p. 44).

No seu jogo com o leitor, Cortázar criou um “Manual de instruções”. Como observou Amícola (1969, p. 25):

Las “instrucciones” son breves, pero deslumbran por sua gracia e ironia. Que a alguien se le ocurra obtener una constant común de lacto de llorar para burlarse de él, o del de subir una escalera, o del de dar cuerda a um reloj, no debe assombrarnos, sobre todo si esse alguien es Cortázar, pues es una característica suya el sacar partido de los hechos más triviales y presuntamente menos literários. Justamente su “Manual de Instrucciones” da indicaciones de esse tipo de cosas para provocar la risa y la alegría del placer estético [...]

As instruções são truques de Cortázar para atingir seus objetivos com o leitor. O autor utiliza a ironia e o humor com uma arma contra a racionalidade. A respeito do humor, Coutinho (1985, p. 25) afirma:

A sua função é explorar a realidade e transformá-la, ou melhor, romper com a ordem estabelecida introduzindo um elemento de surpresa, e induzir o homem a enxergar além daquela ordem. O humor nasce quando se produz uma descontinuidade em uma certa sequência lógica. Esta descontinuidade é o absurdo que, introduzindo-se na vida cotidiana, leva o homem a suspeitar do seu mundo racional e força-o a procurar o que se esconde por detrás das aparências. O humor estabelece, portanto, uma distância crítica entre o homem e a sua situação e permite-lhe penetrar em outras camadas da realidade, ainda não reveladas para ele.

No conto “Instruções para chorar”, Cortázar discute a angustiante condição humana, mas ao final desconstrói a seriedade inicial. Esse conto revela muito sobre a personalidade de Cortázar. Em meio a um mundo em crise, ainda é possível brincar, até mesmo sobre o ato de chorar: “pense num pato coberto de formigas ou nesses golfos do estreito de Magalhães nos quais não entra ninguém, nunca” (CORTÁZAR, 2007, p. 5).

No conto “Instruções para cantar”, o humor está presente na construção: “Depois compre cadernos de solfejo e uma casaca, e por favor, não cante pelo nariz e deixe Schumann em paz” (CORTÁZAR, 2007, p. 6). Já no conto “Instruções para subir uma escada”, o próprio ato de subir a escada é transformado em um jogo do qual Cortázar (2007, p. 14) cria as regras: “Para subir uma escada começa-se por levantar aquela parte do corpo situada em baixo à direita, quase sempre envolvida em couro ou camurça e que salvo algumas exceções cabe exatamente no degrau.”

O lúdico também está nas construções que remetem ao jogo infantil: “Que mais quer, que mais quer!” ou “caracala”, palavra inventada que não possui um significado, do mesmo modo que as crianças fazem durante as suas brincadeiras. Cortázar também destrói a sintaxe das frases como na linguagem infantil.

O conto “Discurso do Urso” começa de uma maneira que poderia ser creditada a uma história infantil: “Eu sou o urso dos canos da casa.” No conto “Camelo declarado indesejável”, temos a construção sintática “Depois Guk de volta a cidade,” que parece elaborada por uma criança quando ainda está aprendendo a formular as primeiras frases. No conto “História de um urso mole”, temos: “O coltar põe-se a cheirar com veemência, a bola cresce ao nível do dia, pêlos e patas somente coltar, pêlos patas coltar que sussurra um pedido e espreita a resposta, a profunda ressonância do sino lá em cima, o mel do céu em sua língua focinha, em sua alegria pelas patas (CORTÁZAR, 2007, p. 14).”

A presença do elemento fantástico também provoca o efeito lúdico, como no conto “Propriedades de um sofá”:

Em casa de Jacinto há um sofá para morrer.
Quando a pessoa fica velha, um dia a convidam a sentar no sofá que é um sofá igual a todos os outros mas tem uma estrelinha prateada no meio do encosto. A pessoa convidada suspira, mexe um pouco as mãos como se quisesse afastar o convite e depois senta no sofá, e morre (CORTÁZAR, 2007, p. 75).

Cortázar (2007, p. 71) parodia a linguagem técnica provocando o efeito cômico, uma crítica do controle que a ciência tenta impor aos fenômenos, que se tornam imprevisíveis: “Por causa de quem sabe lá que besteira na flexibilidade das fibras daquele vidro que era muito fibroso.”

Ou nessa passagem do conto “Comportamento dos espelhos na Ilha de Páscoa”:

Mediante delicadas medições pode ser encontrado o ponto em que esse espelho estará na hora, mas o ponto que serve para esse espelho não é garantia de que sirva para outro, pois os espelhos são feitos de diferentes materiais e reagem segundo lhes dá na telha (CORTÁZAR, 2007, p. 53).

Na obra de Castaneda, o elemento lúdico apresenta-se em meio às instruções de Dom Juan e Dom Genaro. Os objetivos são similares aos de Cortázar: os feiticeiros também utilizam o humor e a ironia como elementos de desconstrução dos mecanismos racionais. Tanto o escritor quanto o antropólogo possuem o seu “Manual de Instruções”, repletos de truques.

As “instruções” de Cortázar lembram as instruções que Dom Juan propunha para Castaneda e que o antropólogo considerava brincadeiras do mestre, porque ainda era incapaz de compreender o seu real propósito. O humor é uma arma que Dom Juan usa no processo de ensinamento. Castaneda fica impressionado com a facilidade que os feiticeiros tinham de passar das situações de seriedade para situações completamente cômicas. Muitas vezes, essas brincadeiras beiram o absurdo.

Quanto mais Castaneda se desesperava ou sentia medo durante as instruções, mais Dom Juan e Dom Genaro se divertiam. Quando Castaneda entrega a primeira versão do seu livro, o “brujo” comenta, ironicamente: “você sabe o que fazemos com o papel, no México.” Em outra passagem da obra, para ilustrar a diferença entre o “tonal” e o “nagual”, Dom Juan utiliza o tampo de uma mesa como metáfora. Os objetos que estivessem sobre a mesa seriam o “tonal”, e os que estivessem além da mesa seriam o “nagual”. O “brujo” responde ironicamente às perguntas de Castaneda, zombando da sua tentativa de racionalizar as categorias.

“Você quer dizer que o nagual é a mente?”
 “Não. A mente é um item sobre a mesa. A mente é parte do tonal. Digamos que a mente é o molho de pimenta.”
 Ele pegou um vidro de pimenta e colocou a minha frente.
 “O nagual é a alma?”
 “Não. A alma também está na mesa. Digamos que a alma é o cinzeiro.”
 “São os pensamentos dos homens?”
 “Não. Os pensamentos também estão sobre a mesa. Os pensamentos são como os talheres.”
 Ele pegou um garfo e o colocou ao lado do molho de pimenta e do cinzeiro
 (CASTANEDA, 1974, p. 126).

Essa passagem aproxima-se da brincadeira entre uma criança e um adulto e lembra, como forma de aprendizado, alguns jogos infantis ou primitivos de enigmas e adivinhações. No caso do enigma representado pelo “tonal” e pelo “nagual” para a percepção humana, seria impossível Castaneda encontrar uma resposta adequada. Com a brincadeira, Dom Juan ridiculariza a necessidade do antropólogo de encontrar explicações racionais para tudo.

De acordo com Huizinga, os jogos de enigmas tinham o objetivo de organizar o conhecimento dos povos primitivos. O autor afirma que “não se perderam as íntimas relações entre poesia e enigma” em que se exigia que a palavra do poeta fosse “obscura”. Também nos rituais repassados por Dom Juan a Castaneda, existe aquilo que Huizinga identificou como uma “representação sagrada”, uma “realização mística”. O ritual é uma forma primitiva de jogo.

A feitiçaria é um jogo com o incognoscível. Como em um jogo, os feiticeiros devem fazer escolhas e agir estrategicamente. Ao longo dos séculos, os feiticeiros desenvolveram o que eles chamam de a “arte da espreita”, segundo a qual o feiticeiro deve se portar como um caçador diante do desconhecido. Ele deve ser sorrateiro e dominar o poder de dissimular a sua aparência e principalmente as suas intenções. O jogo possui as suas regras e um jogador não pode se dar ao luxo de não conhecê-las: “Um guerreiro é como um pirata que não tem dúvidas em pegar e usar o que quiser, só que o guerreiro não se importa, nem se sente insultado, quando é utilizado e apanhado ele mesmo” (CASTANEDA, 1997, p. 200).

Algumas vezes, a falta de conhecimento de Castaneda poderia conduzi-lo à morte. Como observou Huizinga, muitas vezes durante o jogo, o jogador esquece que está apenas jogando. O objetivo final do jogo dos feiticeiros é a conquista da “liberdade”. O jogo é O instrumento ideal, devido ao seu caráter libertário. Ele possui as suas próprias regras, mas elimina todas as demais.

Tudo isso que foi dito sobre o mundo dos feiticeiros pode ser reafirmado a respeito da literatura de Cortázar. Assim como os mais velhos usam os jogos para ensinar os mais jovens,

Cortázar e Dom Juan, como feiticeiros arditos, também utilizam o elemento lúdico para alcançar seus objetivos com seus leitores ou aprendizes.

A importância do legado lúdico de Dom Juan e Julio Cortázar aumenta, a partir do diagnóstico de Huizinga (1996, p. 229), sobre a cultura contemporânea, de que o elemento lúdico da cultura se encontra em decadência e de que “o autêntico jogo desapareceu da civilização atual.”

3.2 IRRACIONALIDADE E SURREALISMO

Cortázar utiliza o elemento fantástico como uma porta para acessar a irracionalidade. Ele busca criar a ambiguidade na linguagem. Segundo Jozef (1986, p. 211), “o que Cortázar quer dizer é que é preciso que o homem recuse sua lógica aprendida à força nas escolas e aceite a irracionalidade tão fácil para as crianças.” O seu procedimento é similar ao de um feiticeiro como Dom Juan, que usa os fatos extraordinários para dismantelar a racionalidade de Castaneda.

Ante o ambíguo, a estrutura do real entra em contradição e ameaça ruir. De acordo com Câmara (1983, p. 45), “desde que Cortázar é “um perseguidor”, só a ambiguidade o interessa no centro do labirinto.” Logo podemos dizer que a ambiguidade é um instrumento de desconstrução do real. Como observou Jozef (1986, p. 210), “uma das condições do desenvolvimento da literatura fantástica é estabelecer rigorosamente o real, como premissa básica de onde jorra o insólito que, rompendo a lógica tradicional, estabelece a dimensão imaginária.”

Para Castaneda, a presença do absurdo possui uma explicação relacionada à feitiçaria enquanto para Cortázar tal explicação é desnecessária. Para Cortázar, o fantástico é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana:

Para mim, o fantástico é, simplesmente, a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir (CORTÁZAR, 2002, p. 37).

Ainda de acordo com Cortázar, o fantástico é sentido pela via intuitiva e não pela racional. Cortázar diz que um fato fantástico se dá uma vez e não se repete mais. Castaneda usa exatamente a repetição de um fato banal para criar o fantástico. Em “Uma Estranha

Realidade”, Castaneda relata a uma situação que pode ser enquadrada na categoria de fantástico. Ele e Dom Juan estão sentados sob uma árvore e o feiticeiro diz ao aprendiz: “- Uma vez você falou - começou Dom Juan - que um amigo seu disse, quando os dois viram uma folha cair do alto de um sicómoro, que aquela mesma folha não tornará a cair daquele mesmo sicómoro em toda a eternidade, lembra-se?” (CASTANEDA, 1971, p. 230).

A frase do amigo de Castaneda encerra uma premissa do pensamento racional, de que certos fatos são irrepetíveis. O “brujo” usa a história relatada por Castaneda para confrontar a racionalidade do aprendiz. Ele pede que Castaneda observe uma folha que se desprende da árvore. Após essa folha tocar o chão, ele pede para o aprendiz olhar novamente para o galho de onde a folha havia se desprendido, e Castaneda novamente vê uma folha caindo. Dom Juan ainda pede que o aprendiz observe a árvore por uma terceira vez. “- Olhe - disse ele, apontando com a cabeça para o alto da árvore. - Lá vai a mesma folha de novo. Tornei a ver a folha caindo exatamente da mesma maneira que as duas anteriores” (CASTANEDA, 1971, p. 230).

Dom Juan utilizava esses truques para desautomatizar a percepção de Castaneda em relação à realidade. O fantástico tem o poder de desconstruir a realidade e criar a ambiguidade no real. Como observa Cortázar (2002, p. 49):

Desde muito pequeno, existia esse sentimento de que a realidade para mim não era apenas o que a professora ou minha mãe me ensinavam e o que eu podia verificar tocando e cheirando, mas que existiam, além disso, contínuas interferências de elementos que não correspondiam, no meu sentimento, a esse tipo de coisas. Essa foi a iniciação do meu sentimento do fantástico.

O irracional é difícil de ser conceituado. O termo pode adquirir diferentes significados, em diferentes contextos históricos ou culturais. Cortázar criou a sua própria definição para o termo:

Bajo las imprecisas dimensiones de la palabra irracional (término negativo, pero cuyo antónimo tampoco es definitivamente estable) convenimos en agrupar lo inconsciente y subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones – con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños -, y en general los movimientos primigénios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propio (CORTÁZAR, 1994, p. 192).

Para Cortázar, o irracionalismo guarda uma espécie de conhecimento e está ligado ao surgimento do surrealismo. De acordo com o autor “La actitud surrealista (que tende a la liquidación de géneros y especies) tiñe toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional” (CORTÁZAR, 1994, p. 194).

O movimento surrealista surge como herdeiro do romantismo e dos poetas que flertavam com o infinito, como Baudelaire e Rimbaud, das teorias freudianas que explicavam os sonhos e dos fragmentos de outros movimentos declarados extintos, como o futurismo, o cubismo e o dadaísmo. O movimento pregava a liberdade artística levada ao limite por meio da exploração do inconsciente.

Jozef (1986, p. 184) afirma que “toda literatura é surrealista, pois recia a realidade, instaurando nova significação.” Walter Benjamin identifica no surrealismo um tipo de olhar que sonda o “impenetrável no cotidiano” e o “cotidiano no impenetrável”. O surrealismo cria uma linguagem própria, que busca ligar o mundo visível ao invisível.

Cortázar (1994, p. 103) escreveu um ensaio sobre o surrealismo, publicado com a sua obra crítica. Nesse texto, ele afirma que o “surrealismo é “concepción del universo y no sistema verbal.” Cortázar compartilha da visão surrealista de que existe certa realidade que deve ser encontrada:

El surrealismo *concibe, acepta y asume* la empresa del hombre desde y con la Poesía. Poesí en un todo libre de su larga y fecunda simbiosis con la forma-poema. Poesí acomo conocimiento vivencial de las instancias del hombre en la realidad, la realidad en el hombre, la realidad hombre (CORTÁZAR, 1994, p. 106-107).

O humor, o maravilhoso e o sonho são técnicas surrealistas. O humor é uma arma dos surrealistas, contra o racionalismo. Como afirma Duplessis (1956, p. 25):

As mesquinhas e absurdos do mundo onde se desenrola a existência, podem apenas torna-lo ridículo ou cômico aos olhos daquele que aspira ao infinito. Antes de traçar um novo caminho, é preciso demolir e o riso é ainda a melhor arma para sacudir o jugo da hipocrisia.

Os feiticeiros usam o humor no mesmo sentido que os surrealistas. O humor é uma maneira de ser impecável e o guerreiro ri de si mesmo, porque ele perdeu a “autoimportância”. Os feiticeiros reconhecem que a realidade não passa de uma grande encenação, por isso agem como humoristas natos. Eles mantêm certo distanciamento em relação à realidade que, muitas vezes, transforma-se em indiferença: “O humorista separa-se da vida para contemplá-la como espectador. Diante dele, agitam-se fantoches, dos quais basta ver os cordões para perceber que seu comportamento tem apenas uma gravidade superficial ou ilusória” (DUPLESSIS, 1956, p. 25).

Como destaca Duplessis (1956, p. 25), o “humor implica um desinteresse pela realidade exterior.” O humor é uma arma apontada para as convenções, expressão de uma revolta. Ele pode nos revelar a inutilidade de tudo o que julgamos útil ou necessário. O humor

é uma forma de crítica, de destruição do que é consagrado e normatizado. Ele abre as portas para o inesperado, a surpresa. O humor age como o “salto” no abismo de Cortázar e Castaneda: “Destruidor dos aspectos comuns da existência, o humor derrota o espírito pelo inesperado, arrancando-o de seus horizontes habituais, e preparando-o para entrever uma outra realidade – a supra-realidade” (DUPLESSIS, 1956, p. 28).

Como relatou Benjamin (1984, p. 46), “Sinto que, ao sorrir, crescem em mim pequenas asas.” Cortázar, por meio do humor latente em sua obra, também se aproxima da intenção dos surrealistas:

O humor, pela crítica que exerce sobre as relações normais e lógicas das imagens, palavras e objetos, precipita-os num outro universo pondo mesmo em evidência o princípio da identidade e fazendo o espírito voltar ao caos inicial, por imprevistos choques de imagens (DUPLESSIS, 1956, p. 30).

O surrealismo possui uma identificação fortíssima com a imagem que Cortázar sabe utilizar em seus contos. Talvez o exemplo melhor acabado da presença do surrealismo na obra de Cortázar esteja no conto Instruções-exemplos sobre a forma de sentir medo que traz imagens absurdas, abertas à imaginação: “Um senhor está pondo pasta de dentes na escova. De repente, vê, deitada de costas, uma diminuta imagem de mulher feita de coral ou talvez de miolo de pão pintado.” Novamente temos a presença do cotidiano que é, subitamente, tomado pelo absurdo. Outra imagem, “Ao abrir o armário para apanhar uma camisa, cai um antigo calendário que se desmancha, se desfolha, cobre a roupa branca com milhares de sujas traças de papel”, representa o esfacelamento do tempo, percebido pelo movimento surrealista. Ou ainda: “Sabe-se de um caixeiro viajante que começou a sentir dor no pulso esquerdo, justo debaixo do relógio de pulso. Ao arrancar o relógio, o sangue jorrou: a ferida mostrava os sinais de uns dentes muitos finos.” O tema do tempo aparece novamente, representado pelo relógio, transformando em uma criatura monstruosa.

Além das imagens, Cortázar cunhou metáforas que também remetem ao surrealismo. São exemplos “uma paisagem afundada no medo” ou “um rito de salvação para que o futuro lixe os dentes nos montes.” No surrealismo, a força poética emerge da aproximação de elementos aparentemente inconciliáveis, como “futuro” e “dentes”.

Outro elemento fundamental componente do surrealismo é o sonho, que possui uma importância fundamental para Castaneda e para Cortázar. Os sonhos também exerciam forte influência sobre as obras dos poetas românticos, como os casos de Coleridge e Byron. Byron considerava os sonhos uma revelação da realidade. Baudelaire escreveu que as coisas da terra têm pouca existência e que a verdadeira realidade está apenas nos sonhos. De acordo com

Santos, a prática xamânica está intimamente ligada aos sonhos. Para ele, tanto os xamãs quanto os poetas buscavam observar conscientemente o mundo dos sonhos.

Para os feiticeiros, o sonhar é uma arte e um exercício de feitiçaria.

Sonhar só pode ser experimentado. Sonhar não é apenas ter sonhos; nem devaneios ou desejos ou imaginação. Sonhando podemos perceber outros mundos, que certamente podemos descrever; mas não podemos descrever o que nos faz percebê-los. No entanto podemos sentir de que modo o sonhar abre essas outras regiões. Sonhar parece uma sensação; um processo em nossos corpos, uma percepção em nossas mentes (CASTANEDA, 2007, p. 9).

Por meio do sonho, os feiticeiros podem perceber dois lugares simultaneamente. O “corpo sonhador”, apesar do seu aspecto fantasmagórico, é tão real como qualquer coisa com que lidamos no mundo. Este “corpo sonhador”, que é o nosso próprio ser, permite-nos explorar outros mundos.

Don Juan ensina Castaneda a controlar o seu “corpo sonhador” e percorrer outros mundos tão reais como este. Uma das maneiras de controlar o sonho é olhar para as próprias mãos. Para os feiticeiros, os objetos podem ser memorizados e materializados nos sonhos. Os feiticeiros começam com objetos simples e depois passam a usar itens cada vez mais complexos. De acordo com Castaneda (2007, p. 256), o objetivo final dos feiticeiros é “todos juntos visualizarem um mundo inteiro; em seguida sonhar esse mundo e, assim, recriar um lugar totalmente verídico onde podem existir.”

O livro “62, um modelo para armar” traz um poema de Cortázar sobre uma cidade recorrente em seus sonhos. Cortázar sonhava a cidade em todos os seus detalhes. A sua visão é semelhante ao dos mundos onde os feiticeiros podem chegar com o seu “corpo sonhador” Em uma entrevista, o autor explicou a origem do poema:

Deve fazer facilmente uns vinte anos que comecei a sonhar com a “cidade”, à qual em cada novo sonho vou juntando uma rua, e que sei que por essa rua chegarei a uma zona que conheço. A “cidade” vai se configurando, vai se armando cada vez mais, e por isso digo que posso até desenhar um mapa, um mapa muito genérico, mas posso (CORTÁZAR, 1991, p. 87).

Os sonhos de Castaneda e Cortázar, que recriam mundos inteiros, podem ser relacionados ainda ao sonho de Coleridge, do qual Borges trata em ensaio. Borges relata uma situação supostamente verídica: o poeta Coleridge, dormindo sob o efeito de um hipnótico, “intuiu uma série de imagens visuais”, que deram origem ao fragmento lírico “Kubla Khan”, que descreve um palácio. Até aqui a história pode não parecer extraordinária se não soubermos que o próprio Kubla Khan sonhara com o seu palácio antes de construí-lo. A

coincidência assombrou Borges: “Um imperador mongol, no século XIII, sonha um palácio e o edifica conforma a visão; no século XVIII, um poeta inglês que não tinha como saber que essa construção se derivara de um sonho, sonha um poema sobre o palácio” (BORGES, 1999, p. 21). Borges conclui que os sonhos estão invadindo a realidade, e “um objeto eterno está ingressando paulatinamente no mundo.”

Assim como o sonho, o tempo é irracional. Muitas pinturas surrealistas trazem imagens de relógios distorcidos, em uma época em que o conceito linear de tempo estava sendo destruído pela própria ciência. De acordo com Câmara (1983, p. 74), a respeito de Cortázar “O tempo seria um dos elementos, ou uma das substâncias que o autor manipula no laboratório central da ficção.” No conto “Instruções para dar corda no relógio”, Cortázar faz uma descrição do tempo que flerta com o surrealismo: “Agora se abre outro prazo, as árvores soltam suas folhas, os barcos correm regata, o tempo como um leque vai se enchendo de si mesmo e dele brotam o ar, as brisas da terra, a sombra de uma mulher, o perfume do pão” (CORTÁZAR, 1998, p. 17).

Carlos Castaneda também manipula a ordem cronológica dos acontecimentos durante a sua obra. Os fatos narrados em seus livros seguem uma lógica própria, criada por ele a partir da tomada de consciência dos acontecimentos e não da ordem imposta pelo calendário. Enquanto encontrava-se com Dom Juan, Castaneda imaginava estar em um tempo diferente. Também ficamos sabendo da existência dos “feiticeiros da antiguidade” que enganaram o tempo e a morte e vivem até os dias atuais.

O uso de substâncias alucinógenas provoca alteração na percepção do tempo, como nesse relatório sobre o experimento de 11 de maio de 1928, sobre o uso do haxixe por Benjamin, Jöel e Franken:

No quarto de Benjamin, a transição para um outro ambiente provoca súbita e total desorientação na sensação de tempo transcorrido. Os dez minutos que se passaram desde a ligação telefônica parecem-lhe meia hora. O período seguinte se caracteriza por uma inquietação durante a espera de Fränkel. Exteriormente as frases se refletem em respiros repetidos e profundos. Discussão sobre o comentário de Jöel: “Calculei mal o tempo”. Outros comentários: “Meu relógio está funcionando para trás” (BENJAMIN, 1984, p. 64).

De acordo com Wisnick (1988, p. 283), “essas experiências, vivenciadas por muitos visionários em todas as épocas e culturas criam a sensação de estar fora do tempo.”

Esse tempo não linear, ilógico, é percebido por Johnny Carter, no conto “O perseguidor”. “Vi poucos homens preocupados daquele jeito com tudo que se refere ao tempo” (CORTÁZAR, 1994, p. 79). Johnny Parker percebe que viajar no metrô é como estar

metido num relógio, que tem o poder de alterar a noção do tempo. Em outro momento ele diz: “Eu já toquei isso amanhã, é horrível, Miles, eu já toquei isso amanhã” (CORTÁZAR, 1994, p. 79).

Johnny percebia que a música tinha o poder de tirá-lo do tempo. Os visionários são capazes de alcançar essa percepção de “um vertiginoso tempo no espaço de um segundo” (WISNICK, 1988, p. 283). Como observou Eliade (1972, p. 165), a humanidade está sempre travando “a mesma luta contra o Tempo”, a mesma esperança de se libertar do peso do “tempo morto”, “do tempo que destrói e que mata”. Johnny trava a mesma luta com o seu corpo, a sua música e a sua alma. O artista considera que “poderíamos viver mil vezes mais do que estamos vivendo por culpa dos relógios, por causa dessa mania de minutos e de depois de amanhã [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 87)

Essa angústia do personagem em relação ao tempo reflete uma angústia do próprio Cortázar como podemos depreender de uma entrevista sua. O autor identifica uma superposição de tempos, que, se pudessem ser utilizados, poderiam dar aos homens uma espécie de imortalidade:

Ter ficado imerso em outra dimensão do tempo é, para mim, uma abertura apaixonante, porque, se isso nos acontece de maneira involuntária, talvez o homem pusesse provocar este fenômeno voluntariamente, multiplicando enormemente o tempo. Se pudesse me instalar permanentemente neste outro tempo... O ruim é que sempre volto (CORTÁZAR, 2002, p. 48).

O autor sente uma estranha nostalgia desse tempo, como uma manifestação do “espírito”, um vislumbre de algo que ele não sabe explicar e que os feiticeiros conhecem muito bem.

3.3 UMA POÉTICA DA “BUSCA”

As duas obras no seu conjunto têm como motivo a “busca”. Na obra de Castaneda, está presente a ideia de um caminho a ser percorrido, o “caminho do conhecimento” ou “caminho do guerreiro”.

Dom Juan descreve esse caminho da seguinte maneira:

A busca da liberdade é a única força que eu conheço. Liberdade de voar até aquele infinito lá fora. Liberdade para se dissolver; para decolar; para ser como a chama de uma vela que, mesmo diante da luz de um bilhão de estrelas, permanece intacta, porque jamais pretendeu ser mais do que é: uma simples vela (CASTANEDA, 2007, p. 99).

A busca que Cortázar empreende, da qual a sua obra é um instrumento, torna-se mais evidente no conto “O Perseguidor”. De acordo com o crítico Davi Arrigucci Junior (1995, p. 19), “a obra literária de Julio Cortázar parece traçar o itinerário labiríntico de uma busca incessante.” Para Coutinho, em Cortázar, o tema da busca é realizado na linguagem: “É que sempre se pede muito a linguagem, se pede sempre passagem: descortinar o avesso das coisas, abrir para a “visão intersticial”, para a presença estranha e a promessa de transcendência” (ARRIGUCCI, 1987, p. 181).

Cortázar – que é um perseguidor, sendo o título do conto de mesmo nome, nas palavras do crítico Alexandre Moraes, um símbolo pessoal – “quer a tangente que destrói o mistério, a quinta folha do trevo”, por que ele sabe que “entre sim e não, há uma infinita rosados-ventos”. Cortázar, como observou Bella Jozef, reconhece que a condição humana é da eterna busca.

Os personagens de Cortázar são perseguidores, diz Davi Arrigucci Junior, assim como o próprio autor é um perseguidor na literatura:

Pelas voltas e reviravoltas em torno de um tema central, de um tema vital, para além do assunto imediato deste ou daquele fragmento, sempre à caça de um alvo esquivo que obriga a recomeçar do princípio, a escolher novo ângulo de visada, a inventar a cada passo novas formas, espiralando-se ao redor de um eixo problemático, sempre em busca da palavra ou do silêncio que atinja o centro fugidio, que, no entanto, escapa uma vez mais (ARRIGUCCI, 1995, p. 20).

“O perseguidor” foi inspirado na vida do genial jazzman Charlie Parker. Não foi por acaso que Cortázar escolheu um artista do jazz para o conto, uma vez que o gênero representa a música em liberdade. O protagonista, rebatizado de Johnny Parker por Cortázar, como foi percebido por Coutinho, busca, por meio da arte, a totalidade do seu ser. O personagem resume essa busca com a seguinte frase: “a minha vida inteira procurei em minha música que essa porta enfim abrisse” (CORTÁZAR, 1994, p. 126).

Cortázar esconde atrás de Johnny a sua própria angústia existencial. Segundo Coutinho (1985, p. 41), “Johnny, do mesmo modo que Cortázar, é um buscador incansável, e a sua música, como as palavras do autor, é uma busca constante e infundável.” Muitas vezes, a música de Johnny apresenta-se como um grito, um grito que assusta e fascina. Para o crítico, Johnny Parker possui uma percepção privilegiada da realidade: “O protagonista de “O

perseguidor” está consciente de que há uma realidade mais profunda por detrás da capa de aparência e luta desesperadamente para alcançá-la” (COUTINHO, 1985, p. 40).

O personagem questiona a realidade aparente: “não pode ser que não exista outra coisa, não pode ser que a gente esteja tão perto, tão do outro lado da porta” (CORTÁZAR, 1994, p. 128). Essa percepção de Johnny é semelhante à emersão do “nagual”, que dá acesso ao “outro lado” das coisas. Bruno, personagem e narrador do conto, diz: “Invejo Johnny, esse Johnny do outro lado, sem que ninguém saiba exatamente qual é esse outro lado” (CORTÁZAR, 1994, p. 94).

Isso que Johnny pressente e quer ceder (que segundo a crítica Jakfalvi é a intuição de uma realidade superior metafísica) é efêmero e pode desaparecer em meio à vida de todos os dias. Assim como os feiticeiros, Johnny está sozinho em sua busca: “Mais que nunca sozinho diante do que persegue, do que mais foge dele quanto mais ele persegue [...] Numa lebre que corre atrás de um tigre que dorme. [...]” (CORTÁZAR, 1994, p. 109).

Estar sozinho não é um problema para os feiticeiros, para quem morrer “só” não é morrer em solidão. O único destino dos feiticeiros é serem lançados em mundos inconcebíveis, mediante sua “impecabilidade”.

Johnny Carter, por meio das suas atitudes, nas quais as pessoas que o acompanham percebem o desespero, apenas está sendo impecável a exemplo de um feiticeiro. A sua visão do outro mundo fez com que ele perdesse a “autoimportância”, como ensinam os feiticeiros.

O contato com o infinito é a fonte da criatividade de Johnny. De acordo com os feiticeiros, só o “nagual” pode criar. A arte, seja como linguagem literária, seja como um solo de jazz, é uma forma de alcançar a “outra realidade”. Johnny Parker é “obcecado por alguma coisa que sua própria inteligência não consegue entender mas que flutua lentamente em sua música, acaricia sua pele, prepara-o talvez para um salto imprevisível que nós jamais compreenderemos” (CORTÁZAR, 1994, p. 97).

Na epígrafe de “O perseguidor”, Cortázar traz um poema de Dylan Thomas. Johnny Parker possui um livrinho com poemas do autor, o que não pode ser creditado ao mero acaso:

Johnny Carter, alcohólico y delirante, tanto como el outro perseguidor que fue Dylan Thomas, se entrega a recuperar la geografía de un paisaje atemporal acechando el momento de dar el salto y atravesar la puerta que lo separa de ses más allá que intuye como una forma superior de existencia (JAKFALVI, 1997, p. 47).

Segundo Jakfalvi (1997, p. 50), “Johnny está condenado a padecer un mundo del que se desarraiga y rechaza para instalarse en la aventura de la persecución del absoluto vedado a los hombres.” A melancolia é comum para os feiticeiros, diante da imensidão do

desconhecido. Para Dom Juan, esse é o grande desafio: “nós, que somos nada, podermos realmente encarar a solidão da eternidade” (CASTANEDA, 1993, p. 101).

Como observou Coutinho (1985, p. 40), “Johnny não é um homem que aceita a maneira convencional de apreender a realidade, aquela maneira fácil e superficial que confere segurança as pessoas.” O narrador de “O perseguidor” comenta:

A realidade; escrevo isso e sinto nojo. Johnny tem razão, a realidade não pode ser isso, não é possível que ser crítico de jazz seja a realidade, porque então existe alguém que está debochando de nós. Mas ao mesmo tempo não dá para seguir a corrente de Johnny, porque vamos acabar todos loucos (CORTÁZAR, 1994, p. 106).

Os feiticeiros também costumam chamar a sua arte de “loucura controlada”. Enquanto os homens comuns não admitem a sua loucura, os “homens de conhecimento” a reconhecem e convivem com ela.

Mircea Eliade identifica nessa busca que Cortázar tão bem expressou, por meio de Johnny Parker, um “comportamento mitológico”:

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar perguntando-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico” (ELIADE, 1972, p. 164-165).

Um guerreiro é alguém que procura a liberdade, alguém que busca dar a si mesmo uma chance de encontrar uma solução e de se lembrar de si próprio. A “busca” da “liberdade total”, que pode ser comparada a uma explosão de consciência, é a viagem definitiva do guerreiro, uma viagem para encontrar a si.

Para os feiticeiros, a finalidade da “busca” é estar preparado para receber o “presente da águia”. O “presente da águia” representa uma passagem entre a “consciência normal” e a “consciência total”, entre o ordinário e o extraordinário, entre o visível e o invisível, entre a mortalidade e a imortalidade. A “busca” de Cortázar e Castaneda (e também de Dom Juan e de Johnny Parker) é pelo incognoscível. “A liberdade é o presente da Águia para o homem. Infelizmente, são muito poucos os homens que compreendem que tudo de que necessitamos para aceitar um presente tão magnífico é dispor de energia suficiente” (CASTANEDA, 1993, p. 279).

A busca não é simples, e o guerreiro pode arriscar a sua vida. O guerreiro deve ter sobriedade e desprendimento no caminho, pois “uma vez aberta a porta, não há jeito de tornar a fechá-la” (CASTANEDA, 1974, p. 205). Os feiticeiros sabem que “o presente de liberdade

da Águia não é uma concessão, mas uma chance de ter chance” (CASTANEDA, 1981, p. 148). O sentido da “busca” não é a compreensão. A condição humana não assusta os guerreiros, eles simplesmente a aceitam. Dom Juan alerta Castaneda:

Tudo que fizer deverá ser um ato de feitiçaria. Um ato livre de expectativas invasoras, de medo de falhar, de esperanças de sucesso. Livre do culto do eu; tudo o que fizer deverá ser improvisado, um trabalho de magia onde estará aberto livremente para os impulsos do infinito (CASTANEDA, 2004, p. 215).

Poetas e feiticeiros dedicam-se à tarefa de explorar as possibilidades dessa outra realidade, desse poder incalculável. Em uma passagem de sua obra, Carlos Castaneda repassa os ensinamentos recebidos de seu mestre: “Dom Juan argumentou que as possibilidades do homem são tão vastas e misteriosas que os feiticeiros, antes de pensar a respeito, haviam escolhido explorá-las, sem nenhuma esperança de algum dia compreendê-las” (CASTANEDA, 2006, p. 154).

De acordo com Dom Juan, a humanidade afastou-se do “incognoscível” e encontrou na racionalidade segurança em relação àquilo que não compreende. A racionalidade é dependente da linguagem enquanto código. Para o “brujo”, “o ponto crucial de nossa dificuldade em voltar ao *abstrato* era nossa recusa em aceitar que podíamos saber sem palavras ou mesmo sem pensamentos” (CASTANEDA, 2006, p. 58-59). Para os feiticeiros, o “diálogo interno” é o que dá estabilidade para o nosso mundo, por isso eles buscam bloquear essa voz:

O silêncio interior é o caminho que leva a uma verdadeira suspensão do julgamento – a um momento em que a informação sensorial que emana do universo em liberdade deixa de ser interpretada pelos sentidos; o momento em que a cognição cessa de ser a força que, através do uso e da repetição, decide a natureza do mundo (CASTANEDA, 2004, p. 133).

De acordo com Davi Arrigucci Junior, a obra de Cortázar persegue o impasse do silêncio. No silêncio interior dos feiticeiros e no silêncio da linguagem da poesia, as palavras tornam-se desnecessárias e a “busca” termina. Antes de partir, Dom Juan diz para Castaneda: “A tarefa agora é mergulhar no desconhecido sozinho. Sente-se aqui e desligue seu diálogo interno. Você pode conseguir o poder necessário para abrir as asas da sua percepção e voar para aquele infinito” (CASTANEDA, 1974, p. 244).

Assim, finalmente o homem está preparado para o seu embate com o desconhecido, no qual poetas e feiticeiros têm um encontro marcado com a eternidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Julio Cortázar e Carlos Castaneda estão ligados a uma tradição que tem início com os poetas românticos – que redescobriram a concepção mágica do mundo, nos moldes como os xamãs veem a realidade a milhares de anos – e desembocou no Surrealismo e na Contracultura, no século XX. Em ambas as obras, magia e poesia encontram-se ligadas em uma cruzada contra a racionalidade. Como mencionado, as práticas xamânicas estão ligadas à origem da poesia. Cortázar e Castaneda propõem uma recuperação dessa origem comum entre poesia e magia como instrumentos de questionamento da realidade.

Em Cortázar, a complexidade encontra-se principalmente na linguagem. Em Castaneda, a complexidade está presente na riqueza cultural na qual a obra é baseada, herança dos povos primitivos mexicanos. O conhecimento intuitivo que Dom Juan possui sobre a poesia e a linguagem aproxima-se da visão de muitos teóricos do gênero. Esse aprofundamento só é possível devido à proximidade da poesia com a magia, da qual Dom Juan é um mestre “nagual”.

A obra de Julio Cortázar possui um espírito de transgressão, resultado da atitude do autor perante o mundo. Cortázar não aceita a passividade cotidiana, por isso o seu espírito é de enfrentamento da realidade. A sua obra insere-se em uma tradição poética de indagação metafísica. Apesar de ser um escritor argentino, a obra de Julio Cortázar é bastante valorizada no Brasil. Para comprovar tal situação, basta verificar o número de trabalhos de pós-graduação dedicados à obra do autor. Como pode ser atestado a partir da observação desses trabalhos, a obra de Cortázar permite múltiplas interpretações, às quais este trabalho vem somar seus esforços.

A obra de Carlos Castaneda é de difícil enquadramento como gênero literário, pois confunde-se com uma pesquisa antropológica de campo. A grande contribuição de Castaneda foi apresentar uma cultura ancestral sem inferiorizá-la em relação à cultura ocidental. Os feiticeiros não são apresentados como seres primitivos, mas como homens extremamente lúcidos em relação à condição humana. Podemos comprovar a qualidade literária da obra de Carlos Castaneda em razão de sua aproximação com temas tão caros à literatura em todas as épocas. Concordamos com o pensamento de Marcel Lima dos Santos, que chama a obra de “etnografia experimental ficcional”.

Existem poucos trabalhos de pós-graduação que tratam do autor em nosso país, apesar do longo tempo que a obra é publicada no Brasil. Também o tema do xamanismo é pouco

explorado em nosso país, onde existe uma cultura indígena tão vasta. A visão literária sobre o mundo indígena ainda é ligada ao “Manifesto Antropofágico” do movimento modernista, que, apesar de não ser uma visão preconceituosa, é reducionista, pois promove uma apropriação da cultura indígena pela cultura tradicional e não uma integração entre elas.

Tanto para Cortázar quanto para Castaneda, escrever circunscreve-se em um “ato de feitiçaria”. A linguagem é utilizada pelos dois autores como um instrumento para perscrutar o “incognoscível”. As metáforas são essenciais na obra dos dois autores, por ser a única maneira que a linguagem encontra para empreender tal tarefa. Elas representam um ponto crucial no sentido de aproximação entre os autores, pois a metáfora é a base da linguagem poética e mística.

Ao indagar a realidade a que os homens estão submetidos, a obra de Cortázar e Castaneda aproxima-se do pensamento filosófico. O tema do visível e do invisível, brilhantemente apresentado por Merleau-Ponty em seu ensaio, é explorado pelos dois autores em suas obras.

A visão de que o mundo em que vivemos não corresponde à verdadeira realidade, presente na obra dos dois autores, é análoga ao Mito da Caverna de Platão. A forma de acessar essa outra realidade se dá através de um “salto” em direção ao desconhecido. Essa outra realidade vedada aos homens, tanto em Cortázar quanto em Castaneda, é relacionada ao fogo, em seu sentido de plenitude, razão pela qual se identifica com o Mito clássico de Prometeu.

Cortázar reconstrói a realidade com os hábitos dos seus personagens, como uma forma de desconstruí-la. Já os feiticeiros, de forma análoga, utilizam a técnica de realizar os hábitos ao contrário, em uma técnica conhecida como “não-fazer”. Já o elemento lúdico, conforme percebido, está presente nas regras próprias do mundo dos feiticeiros e na linguagem cortazariana, que tem como objetivo dismantelar a racionalidade.

O título do último capítulo deste trabalho, “O diablero e o poeta”, foi escolhido intencionalmente, porque, ao nos aprofundarmos na análise, percebemos que Cortázar e Castaneda não apenas modificam os seus papéis originais de antropólogo e escritor, mas acrescentam uma nova faceta. Pelo que suas experiências revelam, os dois autores podem ser classificados como visionários no sentido que José Miguel Wisnick e Joseph Campbell dão para o termo.

Ao percorrerem o “caminho do conhecimento”, por meio da poesia e da magia, Cortázar e Castaneda realizam a “poética da busca”, que conduz ao “silêncio interior” dos poetas e feiticeiros, silêncio que também é plenitude. A linguagem é o caminho adequado para esse caminho, pois nossa percepção está profundamente ligada à linguagem. Como observou

Cassirer (2000, p. 91-92), “o poder e a profundidade espiritual na linguagem evidenciam-se precisamente no fato de que ela mesma prepara o terreno para dar este último passo, para aplanar o caminho ao fim do qual se encontra a sua própria superação.”

Em última análise, as obras estudadas partem de pontos distintos – a literatura em Cortázar e a antropologia em Castaneda –, mas tem um encontro marcado, porque ambas perseguem o “fator não mencionado”, como denominam os feiticeiros. Nessa busca, a obra de Cortázar aproxima-se cada vez mais da antropologia e da magia, enquanto Castaneda flerta com a literatura.

A finalidade última da literatura de Cortázar e Castaneda é a “busca”, seja de uma resposta para a condição humana, seja da liberdade, no plano da linguagem e do espírito. Reiterando o que Dom Juan disse para Castaneda, escrever é um ato de feitiçaria, assim como “ver”, “sonhar” e “espreitar”. Cortázar afirmou em uma entrevista que escrever é tentar sonhar. A poesia é uma forma de conhecimento análoga à magia, uma forma de sondar o invisível ou o “nagual” que os poetas usam a milhares de anos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O Iluminismo como mistificação das massas. In: *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AMÍCOLA, José. *Sobre Cortázar*. Argentina: Editorial Escuela, 1969.

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

_____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLAKE, William. *Selected poems*. New York: Penguin Books, 1996.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2.

_____. _____. São Paulo: Globo, 1999. v. 3.

_____. _____. São Paulo: Globo, 1999. v. 4.

BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1946.

CÂMARA, Leônidas. *O Duplo registro na ficção de Cortázar*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Recife: Fundarpe, 1983.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTANEDA, Carlos. *A erva do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

_____. *Uma estranha realidade*. Rio de Janeiro: Record, 1971.

_____. *Viagem a Ixtlan*. Rio de Janeiro: Nova Era, 1997.

_____. *Porta para o infinito*. Rio de Janeiro: Record, 1974.

_____. *O segundo círculo do poder*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *O presente da águia*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *O fogo interior*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *O poder do silêncio*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006.

_____. *A arte do sonhar*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2007.

_____. *O lado ativo do infinito*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2004.

CHKLOVSKI, V. A Arte Como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Bestiario*. Madri: Alfaguara, 1998.

_____. *62, modelo para armar*. Madrid: Alfaguara, 1996.

_____. *As Armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

_____. *La vuelta al día em ochenta mundos*. Madri: Debate, 1995.

_____. *Obra Crítica/1*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

_____. *Obra Crítica/2*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

CORTÁZAR, Julio. In: PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CORTÁZAR, Julio. In: GONZÁLES BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução Alberto Guzik. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção: céu e inferno*. São Paulo: Globo, 1995.

JAKFALVI, Susana. Introducción. In: CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1997.

JITRIK, Noé. Notas sobre la 'zona sagrada' y el mundo de los otros em Bestiario de Julio Cortázar. In: *La vuelta a Cortázar em nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-americana; das origens à atualidade*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *A máscara e o enigma: a modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MORAES, Alexandre J. Marinho. *O Outro lado do hábito: modernidade e sujeito*. Vitória: Edufes, 2002.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Prólogo. In: CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan: uma forma yaqui de conocimiento*. México: FCE, 2000.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Atena Editora, 1956.

ROCHA, Everardo P. G. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTOS, Marcel de Lima. *Xamanismo: a palavra que cura*. São Paulo: Paulinas; Belo Horizonte: Editora PUCMinas, 2007.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados). In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 283-300.