

OS LEITORES DO IMAGÉTICO NA VIAGEM PELOS MUROS DA CIDADE: A RELAÇÃO ENTRE CRONÓPIOS E IMAGEM ARTÍSTICA EM DOIS CONTOS DE CORTÁZAR E NO DOCUMENTÁRIO "ÓSCAR"

THE IMAGE'S READERS TRAVELING THROUGH THE CITY'S WALLS: THE CONECTION BETWEEN *CRONOPIOS* AND ARTISTIC IMAGE IN TWO SHORT NOVELS WRITTEN BY CORTÁZAR AND IN THE DOCUMENTARY "ÓSCAR"

Clarice Goulart Pedrosa⁷⁵

RESUMO: O presente artigo debruça-se em uma análise da figura do Cronópio, proposta pelo escritor argentino Julio Cortázar, e sua relação com o campo imagético, tendo foco na imagem artística. O objetivo central nesta investigação é, portanto, confirmar a hipótese de que esses sujeitos representam um status de ser que se relaciona com o mundo através das imagens, criando "chaves" de leitura, que permitem uma mirada mais crítica frente a sociedade na qual encontram-se inseridos. Dessa forma, pensamos nesta pesquisa, através de uma abordagem comparatista dos contos "*Graffiti*"(1980) e "*Apocalipse em Solentiname*"(1983) e do documentário "*Óscar*"(2004), a importância de expressões artísticas - principalmente da literatura e artes plásticas - como "pontes" para a construção dessa outra mirada, tendo como hipótese que através do diálogo que se trava entre estas manifestações artísticas, expõem-se aspectos humanos e sociais que constituem o ser que está, de alguma forma, deslocado da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Cronópio; Cortázar; imagem.

ABSTRACT: The following article intends to analyze the Cronópios, created by the Argentinean writer Julio Cortázar, and its relation with images, focusing on the artistic image. The main goal of this research is, therefore, to confirm the hypothesis that these subjects represent a status of creature that relates to the world through images, creating "keys", which allow a more critical look over the society in which they live. Thus, we seek to understand, through a comparative

⁷⁵ Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: claricegoulart28@gmail.com

approach that relates Cortázar's short stories "Graffiti" (1980) and "Apocalypse in Solentiname" (1983) and the documentary "Óscar" (2004), the importance of artistic expressions as "bridges" for the construction of a different way to see, with the hypothesis that through the dialogue between these artistic manifestations, it is possible to expose both human and social aspects that constitute the subject that is somehow dislocated from society.

KEYWORDS: Art; Cronopio; Cortázar; image.

1. INTRODUÇÃO

Fazendo-se uma análise dos séculos desde onde podemos mapear registros de produção de imagens artísticas é possível observar que este meio de expressão se apresenta ora como o que Didi-Huberman vai nomear "regime focalizador", ora como o que podemos chamar, a partir desse conceito proposto pelo historiador de arte francês, de regime transgressor. Desde a Grécia antiga, essa potência ambígua se expressa, sendo utilizada muitas vezes como ferramenta de reprodução de uma imagem idealizada de figuras mitológicas, mas também funcionando como fundadora de alegorias, como é o caso do "Mito da caverna" apresentado por Platão no livro VII de *A república*.

No mito, o filósofo propõe a partir das imagens da caverna, das sombras, dos homens acorrentados e da luz no mundo externo, a construção de uma alegoria na qual a oposição entre o mundo invisível e inteligível é responsável por marcar a importância de um movimento de associação da imagem artística ao texto, que busca "remagicizar" (FLUSSER, 1985, p. 8) o discurso. A alegoria concebida por Platão, que até os dias atuais repercute no mundo da filosofia e das artes contando sempre com novas leituras, faz parte de um imenso acervo que, ao longo dos séculos, aproximou imagem e texto de forma a construir narrativas híbridas e ricas, um compósito de imagens e discurso verbal.

Essa relação entre duas das mais importantes formas de expressão artística acaba por gerar "chaves" para a leitura de um mundo particular que nos levam diretamente ao espaço da expressão artística como sendo responsável por inserir uma "lente de aumento" em relação a determinados

aspectos do mundo social. Entretanto, é fundamental ter em vista que esta “chave” não se abre para todos. Diversos fatores são necessários para o surgimento deste sujeito detentor de um olhar que conduz a uma leitura para além do visível. Condições sociais, caráter pessoal, capital cultural ou experiências? O que seria capaz de criar este leitor proficiente de imagens (e também de imagem/texto)? E, afinal, quem seria esse sujeito capaz de ler aquilo a que os outros não conseguem dar significado?

O escritor argentino Julio Cortázar é um desses artistas que se utiliza em sua obra da relação entre imagem e texto para aprofundar suas narrativas, nas quais frequentemente discute questões sociais, principalmente no que tange a realidade latino americana e a figura do imigrante, ambos assuntos referentes também à sua própria vivência. No contexto dessas produções literárias, podemos perceber que a imagem artística, que funciona como “chave” de leitura para temas e problemas para onde o autor aponta, constantemente sofre a mediação por seres denominados pelo argentino como Cronópios, propostos por ele como aqueles que estão aptos a desconstruir as visões dominantes e, com olhos, mostram-se capazes de ler imagens, percebendo, assim como Alberto Manguel em seu livro *Lendo imagens* (2001), a possibilidade de observar a relação entre texto e imagem como um espelho que enquadra, particulariza e ressignifica as experiências do mundo.

Sendo assim, buscaremos nesse trabalho nos aprofundarmos em um conhecimento do status de Cronópio e explorar suas particularidades a partir da análise de dois contos de Cortázar: “Graffiti” (1996) e “Apocalipse em Solentiname” (1987). Além disso, para observarmos a presença do Cronópio fora da literatura de Cortázar, em uma representação do “real”, iremos somar a nosso corpus o documentário *Óscar* (2004), de Sérgio Morkin.

2. A FIGURA DO CRONÓPIO

Os Cronópios, que surgem na obra de Cortázar pela primeira vez (associados à esse termo) no livro *Histórias de cronópios e de famas* (1962), encarnam nessa obra um tipo de personagem que experiencia a vida seguindo seus impulsos mais verdadeiros e desafiando a ordem social na qual está inserido. Estes seres são apresentados no livro quase sempre em contraste com as figuras dos Famas e das Esperanças, que, por sua vez, se constituem como seres submissos frente às regras da sociedade e cujo olhar está subordinado à noção “senso comum” de realidade.

Posteriormente, Cortázar revisita a figura Cronópio em vários outros textos, mas conseguimos perceber que as características principais que dizem respeito à esse “status” encontram-se em diversas obras do início ao fim de sua produção literária, desde a peça de teatro *Os reis* (1949), seu primeiro livro, até *Nicarágua tão violentamente doce* (1983), uma de suas últimas obras e que compõe o corpus que nos propomos a analisar neste trabalho. Artistas ou figuras comuns com espírito artístico, deslocados socialmente, marginalizados, desordenadores da ordem social estabelecida, os Cronópios, aparecem frequentemente na literatura Cortazariana como sujeitos subversivos que possuem um olhar diferenciado acerca do que se entende como realidade, buscando transformá-la e trazendo à tona uma forte carga de autenticidade e um princípio crítico que corrói as relações do mundo em que habitam.

Ainda em relação a este ser, não se pode desconsiderar que ele é não apenas uma representação de seres ficcionais na obra de Cortázar, mas também ilustra todo um caráter humano que é fundamental para a literatura deste autor. Este sujeito, que “não está totalmente” (CORTÁZAR, 2008, p.34), que se apresenta como um ser fragmentado (HALL, 2006), que possui um olhar que busca “despertar a atenção interpretativa em relação a uma realidade que a visão cotidiana adormece” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 166), se manifesta

acerca da sociedade, principalmente a sociedade urbana latino americana na qual a industrialização convive com aspectos da fase pós-industrial, principalmente com a crescente no fluxo de imagens e pessoas.

Acreditamos, portanto, que a figura do Cronópio aparece na literatura Cortazariana, como uma realização ficcional (até certo ponto) deste ser fluido, que antecipa questões de uma sociedade pós-moderna na qual “o mundo é visto como efervescência descontínua de imagens, a arte como *fast food*.” (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 306). Este ser, porém, não se dissolve na massa ou no anonimato, pois percebe o local híbrido que ocupa. Travestido de estrangeiro, escritor ou grafiteiro utiliza imagens, que cada vez mais estão inseridas em uma lógica da publicidade, do “parecer” e do consumo massivo, principalmente material, para alcançar uma outra forma de se mirar o “real”, forma esta que faz desse ser um artista, um revolucionário, um indivíduo que não está regido pelas regras da massa ou do Estado.

2.1. O cronópio escritor

O conto “Apocalipse em Solentiname”, presente no livro *Nicarágua tão violentamente doce* (1987), é um claro exemplo da relação proposta por Cortázar entre esses seres potencialmente subversivos que o próprio autor denomina Cronópios e a possibilidade de leitura de imagens. A narrativa se constrói a partir da problematização das relações de distanciamento e proximidade que permitem a leitura de imagens por parte do protagonista, o que deixa em evidência as possibilidades e impossibilidades que têm os sujeitos de se dar conta dos problemas sociais e políticos de uma determinada realidade.

Escritor argentino residindo na França, a personagem principal de “Apocalipse em Solentiname” tem muitos pontos em comum com o próprio Cortázar, o que pode nos fazer inferir que este seria também um Cronópio. A narrativa inicialmente inocente relata a viagem de um escritor à Nicarágua,

onde este se apaixona pelas pinturas feitas pelos camponeses da ilha de Solentiname. Já de volta a Paris, alguns meses depois, o escritor revela as fotos que havia tirado destas pinturas e, ao revê-las, é bombardeado por cenas violentas de pessoas sendo torturadas, violentadas ou mortas. Essa carga de violência assimilada pela personagem mostra-se presente no texto imagético (fotografia das pinturas) apenas na medida em que este apela para a mediação de seu imaginário. Constatamos isso, quando, depois de uma longa cena na qual parece emergir o insólito típico da literatura fantástica, a esposa do narrador chega à casa e, diante da mesma série de dispositivas, enxerga apenas as pinturas naifs dos camponeses de Solentiname.

A primeira pergunta que fica ao final da leitura de “Apocalipse em Solentiname” é: Por que apenas o personagem narrador consegue ver para além do que as imagens mostram? Talvez para entender isso seja fundamental recorrer à discussão sobre o lugar instável e potente ocupado pelos Cronópios na narrativa Cortazariana. Os Cronópios são por si só figuras que apresentam um profundo sentimento artístico, além de frequentemente apresentarem traços de marginalização.

No caso do protagonista desse conto, esse status de marginalizado tem a ver com o fato de tratar-se de um latino americano que vive em um mundo que estabelece poucos vínculos com a sua realidade, ou com uma realidade à qual sente que continua a pertencer. Os imigrantes que “tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos” segundo Rushdie (1991, *apud* HALL, 2006, p. 89), estão aí representados pela figura do escritor, que, portanto, mostra-se como um ser “impuro” culturalmente, mas que atinge “uma visão da cultura mais experimental, quer dizer, multifocal e tolerante”⁷⁶. Também fortemente associada à condição dos Cronópios existe a questão que envolve o

⁷⁶ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. “Wacha esse border, son”, *La Jornada Semanal*, n. 162, 25 de outubro de 1987, p. 3-5 *apud* GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 324.

par dicotômico distanciamento vs proximidade, emergindo muitas vezes como fator que possibilita a leitura de mundo que personagens como este processam a partir das imagens pictóricas ou fotográficas.

Neste ponto, referimo-nos à proximidade como o conjunto de elementos que fundamentam o pertencimento à realidade nicaraguense e de toda a Nossa América. Isto se dá por ser ele um latino americano e principalmente pelo fato de construir seu olhar no campo da sensibilidade artística. Esta relação é apresentada em diversos momentos do texto, seja de modo mais explícito através de sua fascinação pelos quadros pintados pelos camponeses ou mesmo por seu status de escritor. Isso se concretiza no processo de comunhão com o olhar dos camponeses quando o personagem se apropria dos quadros: fato evidenciado no uso de expressões como “braçada de quadros” (CORTÁZAR, 1987, p.13) quando reproduz (fotograficamente) a reprodução (pictórica) da realidade e, de algum modo, se transforma em co-autor daquelas obras. A proximidade então mostra-se determinante para a posterior leitura das imagens, não sendo, contudo, suficiente para que de fato aconteça, e funcionando, portanto, como um reconhecimento inicial que será desenvolvido posteriormente quando o distanciamento for concretizado.

Em relação ao distanciamento apresentado no texto, este pode ser entendido tanto como físico quanto como temporal, devido à volta da personagem à Paris e à passagem de dois meses. Este lapso é fundamental para que a leitura das imagens seja concretizada, no que acaba por ser um tratado sobre a própria arte e uma poética da narrativa Cortazariana. A arte de modo geral, seja nas pinturas naïf feitas pelos camponeses ou nos contos de Cortázar, é o filtro que se mostra capaz de evidenciar, como dimensão mediadora e potencializadora, uma realidade daquilo que está à nossa volta, mas que a rotina não permite que seja enxergado. O olhar de fora, portanto é responsável por transformar em leitura e entendimento aquilo que de perto era apenas reconhecimento de algo invisibilizado pelo costume.

Albert Manguel já dizia em seu livro *Lendo imagens* (2001) que a imagem é traduzida pelos termos da nossa experiência. A partir desse pressuposto, é compreensível que um ser inserido na realidade urbana latino americana do final do século XX traduza em imagens a violência assistida ou apreendida por ele mesmo. Em outras palavras, as imagens violentas observadas pela personagem nos momentos finais do conto são o resultado não só de uma representação figurativa da realidade da Nicarágua e de toda América latina naquele momento, mas de uma carga de violência que os camponeses inseriram (inconscientemente) nas inocentes imagens que pintaram, porque não poderiam fazer diferente. Por mais aparentemente desvinculadas da realidade política da América Latina, cada imagem implica aquilo que os seus autores estão vivendo e compartilhando com toda a população do subcontinente.

2.2. O cronópio grafiteiro

O segundo texto de Cortázar analisado por nós será o conto “Graffiti” presente no livro *Queremos tanto a glenda* (1996). Para isso, antes de iniciarmos a análise propriamente dita é importante citar o antropólogo Néstor García Canclini, mencionado anteriormente em nossa pesquisa, quando este faz algumas observações, em seu livro *Culturas híbridas*, acerca do grafite como expressão artística. Canclini afirma:

São (o grafite e os quadrinhos) práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. (...) Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias ‘bem’ pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. O grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos. (2000, p. 336-337)

Essas afirmações de Canclini nos fazem refletir acerca da opção feita pelo grafite como “espaço” de encontro entre os dois personagens do conto de Cortázar dos quais falaremos posteriormente. Qual a motivação do escritor por escolher esta expressão artística como ponto focal de seu texto? De que forma o grafite, atuando como vaso comunicante, ilustra essa “realidade” trabalhada por Cortázar? Tais são perguntas às quais desejamos responder ao final de nossa análise.

Inserido em uma sociedade autoritária um homem desenha em muros da cidade clandestinamente, buscando na sua expressão artística algum tipo de sentimento de liberdade e motivação. Ao longo do texto surge um outro personagem que também faz intervenções nos muros vedados da cidade. O primeiro personagem reconhece nos traços e nas opções de cores do segundo uma figura feminina e os dois embarcam em um diálogo silencioso através da interpretação das imagens, travando quase que uma relação erótica à distância.

Aqui, chama a atenção o fato de assim como em “Apocalipse em Solentiname” a personagem principal não ter seu nome revelado em momento algum. Esse dado não parece ser arbitrário, mas sim fruto de um enfoque do autor no tipo de personagem (Cronópio) que é apresentado ali, assim como na própria expressão artística, que é por excelência a grande transgressora e transformadora de realidades. Desta forma, observa-se novamente a existência de um Cronópio que a partir da leitura de imagens alcança uma nova “chave” de entendimento do mundo que está a sua volta. Este mundo agora não é denominado como havia sido em “Apocalipse...”. Não podemos dizer com certeza que se trata de Buenos Aires, Montevideo ou Paris, mas todos os elementos trabalhados apontam para uma realidade que no momento em que a obra foi escrita poderia abranger qualquer centro urbano latino americano.

No que tange o personagem principal, podemos atribuir a sua dependência em relação à arte e o seu interesse por aquilo que é banal aos olhos

comuns a definição do Cronópio. A veia criativa e artística presente em todos os Cronópios já foi mencionada anteriormente, mas resgata-se aqui uma preocupação com o banal que já era a marca destes sujeitos em *História de cronópios e de famas*.

Apesar disso, ao contrário do personagem de “Apocalipse...”, que não pôde compartilhar a experiência da quebra ao enxergar no plano artístico algo para além do visível, a experiência do personagem de “Graffiti” é vivida a dois. O diálogo entre os dois “grafiteiros” é o que dá vida ao texto. É importante mais uma vez ressaltar o duplo Distanciamento X Proximidade. Aqui, desconhecimento e reconhecimento andam lado a lado, ao passo que é estabelecida uma conexão entre duas figuras que por intermédio de sua mirada diferenciada significam e ressignificam aquilo que aos olhos comuns é absolutamente abstrato. “pero ella sabría mirarlo” (CORTÁZAR, 1996, p. 131) diz o personagem principal sobre a capacidade de sua interlocutora de ler as imagens que ele havia desenhado na parede.

Assim, nos deparamos nesse conto com um tom menos angustiado, em relação ao primeiro, que perpassa toda a narrativa pelo alívio que é encontrar-se acompanhado na jornada que é ser Cronópio e no ambiente opressivo de “incomunicação” que marca uma sociedade ditatorial. A revelação da capacidade de ler imagens aqui é geradora de curiosidade, interesse, que fica refletido na outra personagem. Já em “Apocalipse...”, essa revelação é dada de forma individual, o que cria no personagem principal angústia, não sabendo lidar com a situação.

A realidade no conto não é apenas refletida pelos desenhos das personagens, mas também é criada por eles. São eles uma parte daquilo que desenham, confundindo-se com seu próprio traço. Esse fator fica claro a partir do momento que a personagem principal tenta escapar desse seu impulso primário. Ele perde o sono e o narrador nos informa “ya no sabías vivir de otra

maneira” (1996, p. 133). A vida, portanto aqui se estabelece quase que como um intervalo entre uma intervenção artística e outra. Sua obsessão com a figura feminina pode ser entendida também como uma euforia por achar em meio à uma sociedade robotizada, alguém que assim como ele tem a capacidade de ler imagens, um outro Cronópio, que assim como ele não se encaixe na ordenação desordenada do urbano.

Por conta desse teor atribuído aos desenhos como algo intrínseco aos personagens principais é que também temos acesso às consequências trazidas por esses grafites. Os grafiteiros de Cortázar, ao contrário de seu personagem-escritor com quem nos deparamos anteriormente, interagem com a arte e através dela em um ambiente público. Para entendermos suas histórias, portanto, já que são confundidos com sua própria arte, precisamos entrar em contato com a repercussão de seus desenhos nessa cidade tomada pelo autoritarismo. Assim, nos deparamos com “figurantes” que tem seu ciclo de vida alterado na vida urbana pelas expressões artísticas produzidas pela personagem principal.

Esse fator ajuda a chamar a atenção para a questão política existente no conto. Questão que no primeiro conto analisado estava absolutamente diluída pelo corpo do texto, agora em “Graffiti” é mencionada diretamente, mesmo que seja por sua negação. Em alguns momentos do texto, refuta-se a existência de uma motivação política nas expressões artísticas, porém esse artifício reaparece em toda a literatura de Cortázar como uma forma de mascarar o alto teor político trabalhado no texto. A partir do momento que o autor faz essa negação, portanto, apenas o leitor mais atento perceberá que é impossível falar sobre arte, ainda mais apelando para seu caráter transgressor, como algo apolítico.

Assim, conseguimos entender a escolha do grafite como expressão artística ideal para retratar os temas que busca Cortázar nesse conto como uma

forma metanarrativa dos temas retratados. A figura do marginalizado, artista, aquele que frente ao pouco poder social que possui vê nos muros da cidade o único espaço para sua expressão é comum tanto ao Cronópio quanto ao grafiteiro da pós-modernidade. O Cronópio, assim como o grafite impõe sua presença, marca territórios, mas para isso desestrutura tudo aquilo que está a sua volta, alterando a “realidade” em que está inserido.

2.3. O cronópio taxista

Para finalizar esse exercício de buscar Cronópios e entender sua relação com a arte e o espaço urbano, deixamos um pouco a contística Cortazariana do século XX para adentrar no cinema documental argentino do começo do século XXI. Como havia sido citado no começo desta reflexão, Cortázar ao criar os seres que dariam nome ao tipo que buscamos estudar, une neles características humanas pelas quais aparenta ter predileção. Sendo assim, nada seria mais natural do que encontrarmos Cronópios também fora da literatura. O texto “Louis Enormísimo Cronopio” (CORTÁZAR, 1952), no qual Cortázar disserta sobre a veia de Cronópio do músico Louis Armstrong, é um desses registros que nos evidenciam a possibilidade de encontrar esses seres na experiência do “real”.

O documentário de Sérgio Morkin, *Óscar* chega a nós, portanto, como mais uma evidência da existência dos Cronópios, além de servir como base para entender o que diferencia esses seres do restante da sociedade, permitindo a eles mirar o mundo à sua volta de maneira tão peculiar a ponto de lerem imagens que não são lidas pela maioria. O personagem principal, que dá nome ao filme, é um taxista que tem como paixão fazer intervenções artísticas em outdoors pelas ruas de Buenos Aires. Realizado entre 2001 e 2004, em plena crise econômica argentina, o filme segue a rotina deste homem peculiar que usa

a arte como forma de transgressão e também como combustível para dar sentido à sua própria vida.

Óscar apresenta-se desde o começo do documentário como um Cronópio em toda sua plenitude de artista e ser marginalizado. Seu trabalho como taxista é pouco abordado durante os 58 minutos em que mergulhamos na vida deste homem, pois assim como a personagem principal de “Graffiti”, sua ocupação formal e até mesmo sua vida pessoal, mostram-se como um intervalo entre uma expressão artística e outra. “O táxi piora a vida do homem” diz o protagonista, revelando sua insatisfação com os elementos da vida “real” experienciada no cotidiano.

Ao contrário do tratamento às questões políticas que observamos nos contos de Cortázar, em *Óscar* percebemos constantemente uma forte ligação do artista com esse tema. Seu discurso com tom anarquista logo nos primeiros dez minutos de filme nos revela um olhar que se aproxima muito da condição do Cronópio como definidor de suas próprias regras de existência e regente de sua vida. Óscar ansia por essa liberdade e retoma diversas vezes essa questão, falando próximo ao final do filme que a informação não é suficiente, devendo-se refletir sobre ela para criar seus próprios pensamentos e então exigir mais liberdade.

Outro fator que fortalece nossa percepção deste personagem como um Cronópio em uma representação da vida real é a frequente incompreensão e deslocamento pelos quais ele passa. Sua esposa, o amigo que o ajuda nas intervenções artísticas ou pessoas desconhecidas que se deparam com sua arte nas ruas, todos são personagens marcados pela incapacidade de compreender o taxista em sua totalidade. Óscar não apresenta um olhar pragmático sobre os assuntos mundanos, não vê beleza nas coisas que a maioria vê, mas cria sua própria noção de beleza, afinal tem os olhos de um Cronópio que lê imagens e relaciona-se com o mundo através delas.

Essa resignificação da ideia de beleza fica clara em alguns momentos do documentário que aborda a vida do “taxista-cronópio”. Um desses momentos se dá quando Óscar aponta qual seria o carro de seus sonhos. Em um primeiro momento entende-se que fala sobre o carro moderno exposto num outdoor, porém em seguida o movimento de câmera revela um carro antigo todo amassado. O taxista explica então que seu desejo é pautado na sua apatia frente aquilo que possa lhe trazer preocupações egóicas.

Em relação ao deslocamento deste personagem frente à sociedade podemos notá-lo em todos os âmbitos de suas relações. Inserido na vida familiar ou estando na maior universidade de Buenos Aires, seu comportamento é sempre disperso em relação ao entorno. Este fator retoma aquilo que foi dito no começo desta investigação acerca do texto de Cortázar “Do sentimento de não estar totalmente”, do livro *A volta ao dia em oitenta mundos* (2008). Óscar não está totalmente enquadrado em nenhum padrão, seus atos são peculiares e inesperados, como a cena em que entrega uma flor à uma moradora de rua pelo simples fato de que a ideia passa em sua cabeça. Essa característica também retoma a ideia do Cronópio como regente de sua própria vida. Suas atitudes não são forçadas ou intencionadas com base na opinião pública, mas sim reflexo de seus próprios impulsos e desejos.

Desta forma, entendemos essa figura como uma das muitas possibilidades da representação do status de Cronópio, possuindo um olhar de artista que trabalha com a imagem, tirando desta humor e beleza, e tomando-a consequência de sua própria existência. Para Óscar a arte é intrínseca a sua vida, estando presente independente da sua condição de saúde ou financeira. Quando se possui a capacidade de ler imagens é impossível refutá-la, afinal negando à essa sua característica nega-se a si mesmo, e o taxista afirma na metade do filme “Eu não quero trair a mim mesmo”.

3. CONCLUSÃO

Como pudemos perceber, a figura do “cronópio” criada por Julio Cortázar é recorrente em sua produção literária e ocupa um papel importante na criação de um status referente às características humanas que refletem um interesse do próprio autor, ou talvez ainda um certo reconhecimento. Analisamos nesse trabalho sua aparição em duas obras literárias do escritor argentino, assim como em um documentário do diretor Sérgio Morkin.

Após essas análises, acreditamos ter sido possível demonstrar como o nome atribuído à certos seres do livro *Histórias de cronópios e de famas*, pode estar ligado a algo muito maior do que esta obra, sendo um tipo de tratado de Cortázar acerca de um tipo de sujeito que ele observa na sociedade e pelo qual possui admiração.

Literariamente falando, consideramos essa análise importante como um passo além na investigação da literatura Cortazariana e em especial na figura do Cronópio, buscando entender sua proximidade com a imagem, artística ou não. Sociologicamente falando, este trabalho pode ser relevante para uma reflexão acerca dos papéis estabelecidos na sociedade ao longo dos séculos e a possibilidade de se romper com eles, que tem na arte uma de suas maiores potências. Além disso, através dessa percepção levantada, é possível pensar em nós mesmos como leitores de imagem que devem trabalhar em si um olhar crítico de forma a viver de maneira mais autêntica em uma sociedade que impõe tantos rótulos e regras.

Analisar e entender os Cronópios é, portanto, uma maneira de buscar um entendimento maior acerca da “realidade” experienciada, além de uma busca para decifrarmos a nós mesmos e àqueles à nossa volta. Marginalizados, deslocados, fragmentados, acreditamos não só que o status do Cronópio está presente na “realidade”, como ganha cada vez mais força e por isso deve ser estudado tanto na literatura como também como representação do “real”.

REFERÊNCIAS

CORTÁZAR, Julio. Apocalipse em Solentiname. In: *Nicarágua tão violentamente doce*. Trad. Amir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.8-17.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento de não estar totalmente. In: ___. *A volta ao dia em 80 mundos*. Trad. Ari Roitman et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p.34-40.

CORTÁZAR, Julio. Graffiti. In: *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronopios e de famas*. Trad. Gloria Rodríguez. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. Apocalipse em Solentiname. In: *Nicarágua tão violentamente doce*. Trad. Amir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.8-17.

CORTÁZAR, Julio. Graffiti. In: *Queremos tanto a Glenda*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

FAGUNDES, Monica Genelhu. *Desastrada maquinaria do desejo: a Prosa do observatório de Julio Cortázar*. São Paulo: Editora Porto de Ideias, 2009.

FLUSSER, Vilém. A imagem. In: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.7-9.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa et al. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum. In: MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. Trad. Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.16-33.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

FILMOGRAFIA

ÓSCAR. Direção: Sérgio Morkin. Argentina, Cor, 61 min, 2004.

Disponível em: www.youtube.com/watch?v=fBN396KzgE&t=405s

Recebido em 01/12/2018. Aceito em 02/03/2019.