

ENTRE LINHAS E ÁRVORES  
UM ESTUDO SOBRE JULIO CORTÁZAR E PIET  
MONDRIAN

BETWEEN LINES AND TREES  
A STUDY ON JULIO CORTÁZAR AND PIET MONDRIAN

*Fábio José Santos de Oliveira<sup>1</sup>*  
*Universidade de São Paulo (USP)*

RESUMO

No conto “Manuscrito hallado en un bolsillo” (Manuscrito achado num bolso), do livro *Octaedro*, de Julio Cortázar, aparecem algumas referências à obra do pintor holandês Piet Mondrian. Tendo isso em consideração, buscamos analisar a importância dessas referências para o sentido do conto em questão, bem como estudar os momentos nos quais, salvaguardadas as especificidades do modelo artístico de ambos, o texto de Cortázar está ou não em contato com a obra de Mondrian no que diz respeito a dados estéticos. Ao falar de dados estéticos, referimo-nos aos procedimentos de trabalho com o texto e à produção de sentido a partir da maneira como o texto (conto ou pintura) está estruturado.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura comparada, literatura e artes plásticas, Julio Cortázar,  
Piet Mondrian

Acredito que desde muito pequeno  
meu azar e minha sorte, ao mesmo  
tempo, foram não aceitar as coisas  
como me eram dadas.<sup>2</sup>

*Julio Cortázar*

Ó acaso, raro  
animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu...

*João Cabral de Melo Neto*

---

<sup>1</sup> [fabiolittera@usp.br](mailto:fabiolittera@usp.br)

<sup>2</sup> “Yo creo que desde muy pequeño mi desdicha y mi dicha, al mismo tiempo, fue el no aceptar las cosas como me eran dadas” (Tradução minha).

“Manuscrito hallado en un bolsillo” (Manuscrito achado num bolso), do livro *Octaedro*, de Julio Cortázar, é um conto cujos elementos de estruturação têm muito a revelar sobre a realidade empírica. Antes de tudo, a narrativa se propõe como um jogo, ou melhor, a partir de um jogo. Porém um jogo diferente dos de azar, como “a roleta ou a corrida de cavalos”.<sup>3</sup> Um jogo que é na verdade a reconfiguração dos dados da vida. O narrador, cujo nome o texto não revela, tem uma maneira estranha de começar um relacionamento amoroso: “A regra do jogo era essa, um sorriso no vidro da janela e o direito de seguir uma mulher e esperar desesperadamente que sua combinação coincidissem com a decidida por mim antes de cada viagem”.<sup>4</sup> Tudo tendo como campo de ação as linhas do metrô de Paris. Para aprofundarmos nisso que parece gratuito, não podemos perder de vista que, em Paris, encarar uma pessoa é um gesto deselegante (segundo o que nos informa o conto). Ou seja, aquilo que seria natural (o simples gesto de olhar para alguém) se torna impedimento aceito e reiterado como etiqueta de convivência. Contra tais normas sociais de viver e conviver, o narrador expõe novos critérios, embora muito mais específicos. Em virtude da pequena probabilidade que há na coincidência de desejos não partilhados previamente, as regras do jogo do narrador acabam por se ligar em tudo aos méritos do acaso. Nesse sentido, o acaso se mostra como antípoda das regras sociais, previsíveis porque já determinadas de antemão. É claro que, como regras, elas surgem pela arbitrariedade e por sua constante reafirmação, e só são naturais naquilo que o desgaste cotidiano acomodou como parte integrante dos gestos e das ações coletivas, conseqüentemente individuais.<sup>5</sup> Vejamos, como contraponto, o que o texto nos fala sobre o alheamento das crianças, ainda não viciadas pelas normas:

a garota sentada em minha frente sem me mirar, com os olhos perdidos no fastio desse interregno no qual todo o mundo parece consultar uma zona de visão que não é a circundante, salvo os meninos que miram fixa e inteiramente as coisas até o dia em que lhes ensinarão a se situarem também nos interstícios, a mirar sem ver com essa ignorância civil de toda aparência vizinha, de todo contato evidente, cada um instalado em sua bolha.<sup>6</sup>

O narrador de “Manuscrito hallado en un bolsillo”, diante da gratuidade das ações cotidianas, reserva para si a racionalização de algumas confluências de gestos e escolhas, para ele uma nova realidade, baseada agora no acaso<sup>7</sup>:

---

<sup>3</sup> “la ruleta o el hipódromo” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 57). Todas as traduções do espanhol são de minha autoria.

<sup>4</sup> “La regla del juego era esa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 62).

<sup>5</sup> Refiro-me a uma criação individual que, por algum motivo ou simplesmente por acaso, passa à aceitação coletiva e, por sua vez, retorna a ser gesto individual, agora reproduzido. Seriam “conseqüentemente individuais”, porque uma vez que seguem a lógica do todo acabam retornando à parcela individual; do contrário teriam sua face coletiva “desmantelada”.

<sup>6</sup> “la muchacha sentada frente a mí sin mirarme, con los ojos perdidos en el hastío de ese interregno en el que todo el mundo parece consultar una zona de visión que no es la circundante, salvo los niños que miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñan a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible, cada uno instalado en su burbuja” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 59).

<sup>7</sup> Uma racionalização de dados que muito se relaciona com a pintura de Mondrian, citada duas vezes no conto e sobre a qual falaremos mais à frente.

desse momento em diante cada estação do metrô seria uma trama diferente do futuro porque assim tinha decidido o jogo; a olhada de Margrit e meu sorriso, o retorno instantâneo de Ana à contemplação do fecho de sua bolsa eram a abertura de uma cerimônia que em algum momento havia começado a celebrar contra todo o razoável, preferindo os piores desencontros às cadeias estúpidas de uma causalidade cotidiana.<sup>8</sup>

Participando das definições desse embate entre a realidade mesma e a realidade projetada, aparecem as figuras femininas Margrit e Ana, na verdade uma só pessoa. Ana, a figura empírica; Margrit, o reflexo de Ana na janela do metrô. Como antes já havia acontecido com Paula (Ofélia), embora sem resultado favorável aos interesses do narrador. E é preciso que destaquemos essa divisão em duas da figura de uma mesma personagem, tendo em vista que o próprio texto assim o faz:

Não é verdade que o nome de Margrit ou de Ana vieram depois ou que sejam agora uma maneira de diferenciá-las na escrita, coisas assim se decidiam instantaneamente pelo jogo, quero dizer que de nenhuma maneira o reflexo no vidro da janela podia chamar-se Ana, assim como tampouco podia chamar-se Margrit a garota sentada em minha frente.<sup>9</sup>

Através desse trecho percebemos claramente que, em “Manuscrito hallado en un bolsillo”, o virtual em hipótese alguma pode ser confundido com os dados da realidade empírica. O reflexo, que é matéria flutuante e derivada, tem a especificidade de sua própria natureza, bem como sua matriz apresenta a carnadura que a confirma como matéria concreta. Tal discussão é importante no texto não só porque calha com os aspectos do jogo como um antípoda às normas da realidade social, mas também porque, conforme ainda veremos, tem relação direta com o raciocínio de produção de Piet Mondrian, cuja obra, como já falamos, é citada no conto.

Para a produção do texto, Cortázar articula três elementos distintos, porém diretamente relacionáveis: as linhas do metrô de Paris, a árvore mondrianesca e as aranhas da cãibra. As linhas metroviárias parisienses, além de serem espaço onde boa parte das ações decorre, servem de mote para o raciocínio do narrador; enquanto isso, a árvore mondrianesca atua como um intermédio figurativo entre as linhas metroviárias e as aranhas, as quais, por sua vez, aparecem no texto tanto por suas pernas se relacionarem imagneticamente com a variedade dos “subestendidos pseudópodos” do metrô<sup>10</sup> quanto por relativizarem, também imagneticamente, a suposta racionalidade completa das estratégias do que o narrador chama de seu jogo. No conto, as aranhas são utilizadas como um dado do absurdo, tendo em vista que é dentro do próprio narrador que elas se encontram. São essas aranhas, aliás, que ditam o funcionamento da trama narrativa, ao revelarem no narrador a existência de uma necessidade fisiológica a ser atendida, mas que só é possível, estranha ou absurdamente, através desse jogo de reflexos, sorrisos e combinações de metrô.

---

<sup>8</sup> “desde ese momento cada estación del metro era una trama diferente del futuro porque así lo había decidido el juego; la mirada de Margrit y mi sonrisa, el retroceso instantáneo de Ana a la contemplación del cierre de su bolso eran la apertura de una ceremonia que alguna vez había empezado a celebrar contra todo lo razonable, prefiriendo los peores desencuentros a las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 61-62).

<sup>9</sup> “No es verdad que el nombre de Margrit o de Ana vinieran después o que sean ahora una manera de diferenciarlas en la escritura, cosas así se daban decididas instantáneamente por el juego, quiero decir que de ninguna manera el reflejo en el vidrio de la ventanilla podía llamarse Ana, así como tampoco podía llamarse Margrit la muchacha sentada frente a mí sin mirarme” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 58).

<sup>10</sup> CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 61.

Posteriormente tomamos conhecimento de que Ana (Margrit) se chamava na verdade Marie-Claude. Ou seja, até então o texto vinha seguindo como narração de fatos que transcorriam no momento da enunciação. Em se considerando que o texto é definido como matéria de um manuscrito de bolso (como os de garrafa em histórias de viajantes perdidos), supomos que toda a ação já tivesse acontecido quando o narrador a apresenta.<sup>11</sup> Nesses termos, “Manuscrito hallado en un bolsillo” subverte a lógica daquilo que o título propõe como narrativa de manuscrito, da mesma maneira, inclusive, como a linha do “jogo” do narrador (por, e somente por, coincidência de dados) subverte de algum modo o clima de absurdez do que o autor chama “as cadeias estúpidas de uma causalidade cotidiana” (“las cadenas estúpidas de una causalidad cotidiana”): “e minha absurda maneira de abordá-la havia sido a única compreensível, a única razão para dizer que sim, que podíamos beber e bater um papo num café”.<sup>12</sup> O narrador confessa que suas normas de contato são absurdas, mas, se o são, isso não se dá em abstrato. Existe um parâmetro para isso, que, obviamente, só pode ser o das regras que conduzem os homens socialmente. Pela evidência do absurdo literário (por exemplo, a estranheza de aranhas que removem por dentro) o absurdo social transparece também em foco de visão, necessitando apenas de que sejam salvaguardadas as medidas de cada plano (do da sociedade, do da narrativa).<sup>13</sup> Ou, segundo as próprias palavras do autor: “Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas comuns entre as quais foi inserido”.<sup>14</sup> Ou, de forma menos condensada, estas palavras de “Algunos aspectos del cuento” (Alguns aspectos do conto):

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, como assegurava o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Essa relação entre o conto e os manuscritos lançados em garrafa se reforça se não perdemos de vista que Edgar Allan Poe, um dos escritores por quem Cortázar tinha mais apreço, possui um conto chamado justamente “Manuscrito encontrado numa garrafa”. Ver “Ms. Found in a bottle” (POE. *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 218-227).

<sup>12</sup> “y mi absurda manera de abordarla [a Ana/Margrit] había sido la sola comprensible, la sola razón para decir que sí, que podíamos beber una copa y chalar en café” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 68).

<sup>13</sup> Até o momento temos destacado o estranho (ou absurdo) de alguns elementos do texto de Cortázar, relacionando-o com a sociedade e suas regras. Temos ciência de que o estranho (absurdo) não é algo raro na literatura cortazariana (outros textos o apresentam inclusive num grau mais profundo que o de “Manuscrito hallado en un bolsillo”). Em muitos outros desses textos, nossa leitura seria como que um tiro no escuro, de forma que o que aqui vale é possível que não valha para outras obras ou valha somente considerados os referentes próprios a elas. Fazemos esse aparte para que nosso texto não dê a entender uma leitura pretensamente completa ou geral.

<sup>14</sup> “Sólo la alteración momentáneo dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado” (CORTÁZAR. *Último round*, p. 80).

<sup>15</sup> “Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa y efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas” (CORTÁZAR. *Obra crítica/2*, p. 368). Opinião não muito distante da que Charles Baudelaire expõe em “O pintor da vida moderna”: “Para a maior parte das pessoas, principalmente para os homens de negócios, aos olhos de quem a natureza

Depois que Marie-Claude e o narrador dormem juntos, Ele revela a ela o jogo e suas regras e expõe isso como se tais detalhes pudessem realmente atrapalhar um relacionamento. E podem, é bem verdade, porque esse contexto literário de estranhezas decorre de modo que qualquer marca de absurdo em pouco tempo passa a ser lida como um elemento sem estranheza alguma – dada a verossimilhança do próprio texto. Não obstante o sofrimento, Marie-Claude aceita as regras. A partir de então a continuidade do relacionamento deles fica a depender do jogo e, por consequência, de suas probabilidades, por natureza, reduzidas. E ambos passam a se procurar nas linhas de metrô de Paris, devotados a um ponto preciso de confluência de horário e de trajetos. Essa era apenas a primeira etapa.

O final do conto é impressionante. O narrador acaba por se encontrar com Marie-Claude na estação Chemin Vert. E ele entra também no vagão em que ela está. Sua escolha, como dita a lógica do jogo, já foi traçada (somente a combinação de linhas lhe interessa): “faltam três estações que fazem transferência para outras linhas, Marie-Claude deverá eleger uma delas, percorrer a plataforma, seguir um dos corredores ou buscar a escada de saída, alheia à minha eleição que desta vez não transgredirei”.<sup>16</sup> Depois disso o trem segue por duas combinações alheias à escolha do narrador. A estação-chave é Daumesnil, onde só há duas opções: “uma transferência e a saída para a rua”.<sup>17</sup> O término da narrativa deixa no ar um tom de texto inconcluso. De fato, o conto informa que ambos (o narrador e Marie-Claude) estão mergulhados num estágio de tensão, mesmo porque, daí para frente, o destino da relação entre os dois está à mercê de uma escolha correta entre as opções que lhes restam. Estas são as últimas linhas do texto:

Então nos olhamos, Marie-Claude levantou a cara para me olhar inteiramente, agarrado ao barrote do assento sou isso que ela olha, algo tão pálido como o que estou olhando, a cara sem sangue de Marie-Claude que aperta a bolsa vermelha, que vai fazer o primeiro gesto para se levantar enquanto o trem entra na estação Daumesnil.<sup>18</sup>

O conto se encerra exatamente assim, meio que fechando as portas para as últimas ações, antes de podermos ter conhecimento pleno delas.<sup>19</sup> A história continua, portanto, além do ponto, que só é final no registro escrito. E dizemos isso não porque afirmemos que obrigatoriamente o texto presente, ainda que de forma virtual, um desenlace, mas com referência à potencialidade de história a ser concluída, não fosse o ponto antes de um desfecho completo. O que sobra ao fim é a ideia de suspensão, como num jogo de roleta, do qual o apostador não conseguiu desgrudar

---

não existe, a não ser nas relações de utilidade com seus negócios, o fantástico real da vida está singularmente embaçado” (“Pour la plupart d’entre nous, surtout pour les gens d’affaire, aux yeux de qui la nature n’existe pas, si ce n’est dans ses rapports d’utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé”) (BAUDELAIRE. *Le peintre de la vie moderne*, p. 697).

<sup>16</sup> “quedan tres estaciones que combinan con otras líneas, Marie-Claude deberá eleger una de ellas, recorrer el andén, seguir uno de los pasillos o buscar la escalera de salida, ajena a mi elección que esta vez no transgrediré” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 74).

<sup>17</sup> “una combinación y la salida a la calle” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 74).

<sup>18</sup> “Entonces nos miramos, Marie-Claude ha alzado la cara para mirarme de lleno, aferrado al barrote del asiento soy eso que ella mira, algo tan pálido como lo que estoy mirando, la cara sin sangre de Marie-Claude que aprieta el bolso rojo, que va a hacer el primer gesto para levantarse mientras el tren entra en la estación Daumesnil” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 74).

<sup>19</sup> O que não é inusitado em Cortázar, tendo em conta que outros textos seus se estruturam por uma lógica parecida. Alguns poucos exemplos: “La autopista del Sur” (de *Todos los fuegos el fuego*), “Las fases de Severo” (também de *Octaedro*).

os olhos, dada a expectativa pelo número a ser sorteado. A parcela do ganho ou da perda; no caso do texto, o “vermelho ou preto, sim ou não” (“rojo o negro, sí o no”).<sup>20</sup>

Apesar desse vazio de respostas no final, o texto, a nosso ver, deixa alguns indícios que permitem um desfecho decisivo, inclusive para que o narrador e Marie-Claude fiquem juntos. Precisamos, para tanto, ter em vista alguns dados: 1) como a escolha do narrador é a combinação de linhas, em Daumesnil só há para ele a possibilidade da Nation-Étoile (lembrando que a decisão de Marie-Claude está entre seguir também por aí ou pegar a escada de saída); 2) a linha Nation-Étoile é favorável ao “sim”, visto que nela se encontra a estação Denfert-Rochereau, perto de onde Marie-Claude mora;<sup>21</sup> 3) o instante final da narrativa se passa à noite, o que indica que provavelmente Marie-Claude estava voltando para casa.<sup>22</sup> Em suma, e já amarrando esses pontos, se Marie-Claude estava indo para casa, a única escolha possível seria tomar a combinação (favorável a ambos), até porque não havia motivo algum para ela escolher a saída da rua dessa vez – seria para ela contramão no retorno a sua casa. Como reforço a esse encaminhamento textual, há ainda o nome da estação onde se encontram por último: Chemin Vert. Traduzindo, “*chemin vert*” significa “caminho verde”. Ora, o trem com sentido à estação Daumesnil só tem como combinação a Nation-Étoile, que é uma “linha verde” (também “caminho verde”, em certo sentido). É como se as ações de ambos coincidissem tão bem que, contrariando a pequena probabilidade dos dados do jogo, tudo lhes fosse ainda assim favorável, mesmo porque, num jogo, por menor que seja a probabilidade de vencê-lo, a chance de vitória ainda existe. Além do mais, dentro desse contexto, Nation-Étoile (que é uma “linha verde”) acaba por ser história local de encontro e reencontro. Princípio e fim se enlaçam, reforçados pela ideia de que o “verde”, simbolicamente, é a cor da esperança e a que diz “siga” nos lances de trânsito.

O mais importante no que diz respeito a essas observações é que, muito embora pensemos na possibilidade de uma resposta ao texto em aberto, não podemos de forma alguma ignorar ou interpretar como dado menor o fim “sem fim” do texto. A nosso ver, os dois procedimentos (o texto em aberto e os índices de resposta) são importantes para a significação do conto em questão, se não tomamos por menos outro detalhe: para chegarmos a essa resposta “favorável ao narrador e a Marie-Claude” foi preciso que saíssemos catando pistas detetivescamente. O que nos lembra de imediato o apreço de Cortázar pela literatura de Edgar Allan Poe, o fundador do romance policial. Tudo nesse conto parece se desfazer em dúvida e pista, a começar pelo título. Que manuscrito é esse? O próprio texto do conto (informação óbvia). Mas no bolso de quem foi achado? Ele foi achado por quem? Foi achado? Então em algum momento esteve perdido? Enfim, questões também em aberto e que reforçam a coerência estrutural do texto, todo ele aparentando ser um retalho de pistas a serem encaixadas ou, no mínimo, encaradas como motivos de investigação.

---

<sup>20</sup> CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 74.

<sup>21</sup> “Marie-Claude havia subido talvez perto de sua casa, em Denfert-Rochereau” (“Marie-Claude habría subido quizá cerca de su casa, en Denfert-Rochereau”) (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 72).

<sup>22</sup> Um aspecto favorável a esse terceiro ponto é o de que quando o narrador e Marie-Claude se encontram pela primeira vez (no metrô, não esquecendo) era noite também e ela voltava para casa. Nessa ocasião, mesmo vindo por linhas diferentes, ambos coincidiram de descer em Denfert-Rochereau, que era a combinação pré-estabelecida no jogo do narrador, muito embora a saída não fosse a escolha dele. Ou seja, o primeiro e o último encontros relatados no conto decorrem tendo como base a mesma linha: Nation-Étoile.



Figura 1 - Piet Mondrian, *A árvore vermelha*, 1908-1910. Óleo sobre tela, 75,5 × 107,5 cm (aproximadamente). Haia (Holanda), Haags Gemeentemuseum

No que diz respeito propriamente à citação sobre Mondrian no conto, ela aparece, de forma explícita, em duas oportunidades: 1) “Um plano do metrô de Paris define em seu esqueleto mondrianesco, em seus galhos vermelhos, amarelos, azuis e negros uma vasta mas limitada superfície de subestendidos pseudópodos; e essa árvore está viva vinte horas de cada vinte e quatro”;<sup>23</sup> 2) “Marie-Claude teria subido talvez perto de sua casa, em Denfert-Rochereau ou em Corvisart, estaria fazendo transferência em Pasteur para seguir até Falguière, a árvore mondrianesca com todos seus galhos secos, o acaso das tentações vermelhas, azuis, brancas e pontilhadas”.<sup>24</sup> Essas citações se referem, em síntese, a dois momentos do raciocínio artístico de Mondrian: o primeiro relativo a suas experimentações estéticas iniciais e o segundo já ligado às inovações plásticas que o tornariam mundialmente conhecido. As menções a Mondrian se ligam no conto, primeiramente, à própria correlação da plástica de suas telas com o desenho das linhas e das cores do mapa metroviário de Paris, podendo também, no que se refere a dados específicos, reforçar nas informações do texto um ou outro traço estético do pintor. Assim, os canais de condução do metrô são, no conto, equiparados plasticamente à estética de Mondrian por aquilo que esta tem de semelhança visual aos galhos de uma árvore (assunto do que chamamos de primeiro raciocínio) e pelo que apresenta de cores básicas e “puras” (informações relativas ao que chamamos de segundo raciocínio).<sup>25</sup>

As árvores pintadas por Mondrian entre 1908 e 1912 demonstram como seu olhar deslocou-se das formas aparentes para a estrutura invariante nelas subjacente. Essa estrutura cifra-se

---

<sup>23</sup> “Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta pero limitada superficie de subtendidos pseudópodos; y ese árbol está vivo veinte horas de cada veinticuatro” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 61).

<sup>24</sup> “Marie-Claude habría subido quizá cerca de su casa, en Denfert-Rochereau o en Corvisart, estaría cambiando en Pasteur para seguir hacia Falguière, el árbol mondrianesco con todas sus ramas secas, el azar de las tentaciones rojas, azules, blancas, punteadas” (CORTÁZAR. *Octaedro*, p. 72).

<sup>25</sup> Destacamos, a tempo, que ao dividirmos a pintura de Piet Mondrian em primeiro e segundo raciocínios, o fazemos apenas didaticamente, ou seja, não com referência à sua obra completa (muito mais complexa), mas somente com referência àquilo que ampara os objetivos de nosso texto, focado principalmente no próprio conto de Cortázar. Como veremos a seguir, esses raciocínios se completam, ou, antes, sucedem-se numa linha coerente de pensamento, pouco a pouco a se resumir na essência do que o próprio pintor, à sua época, definiu como neoplasticismo.

em equações e geometrias desenhadas no espírito do homem e do mundo do século XX. Reduzindo a natureza e os fenômenos, como uma árvore ou a Broadway, a algumas horizontais e verticais e a relações de planos e cores básicas (amarelo, vermelho, azul), Mondrian remete-nos às leis que, avessas ao acaso e às particularidades, nós projetamos para compor a pintura, os edifícios, as cidades e a humanidade.<sup>26</sup>

Esse fragmento de Carlos Leite Brandão descreve de forma precisa e sintética a pintura de Piet Mondrian, nos seus aspectos tanto teóricos quanto constitutivos. O neoplasticismo, isto é, o movimento inaugurado por Mondrian e pelo arquiteto Theo van Doesburg, caracterizava-se, na visão do pintor holandês, por dois princípios indispensáveis, o primeiro dos quais abordado nesse fragmento de Brandão: a) redução dos elementos formais da pintura a aspectos básicos (linha, plano, cor); b) rearticulação desses elementos segundo a noção do equilíbrio assimétrico. Para efeito de nosso texto, tomamos da obra de Mondrian apenas quatro telas, as quais expõem em sequência, e com concisão, os princípios neoplásticos: *A árvore vermelha*, 1908-1910 (FIG. 1), *Macieira em flor*, 1912 (FIG. 2), *Composição*, 1916 (FIG. 3) e *Composição com vermelho, azul e amarelo*, 1930 (FIG. 4).

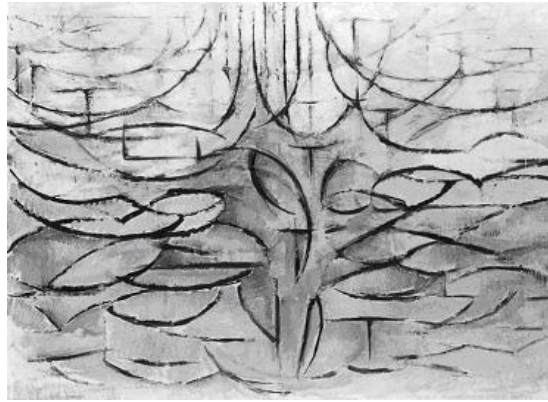


Figura 2 - Piet Mondrian, *Macieira em flor*, 1912. Óleo sobre tela, 78 × 106 cm. Haia (Holanda), Haags Gemeentemuseum

Confrontando em ordem cronológica as telas, notamos que, entre a primeira e a última, o caráter de abstração se acentua, bem como o da redução dos elementos compositivos dos quadros. O que em *A árvore vermelha* é presença realista, embora não absolutamente, passa para *Macieira em flor* como registro do mesmo objeto, simplificado em linhas marcantes, com cores também reduzidas, muito embora em tons ainda com matizes.<sup>27</sup> O objetivo de Mondrian, visivelmente articulado à síntese dos componentes da pintura, não se resolve apenas nisso. É preciso, segundo ele, que o trabalho artístico alcance certo ideal de pureza e rigidez, de modo que a arte adquira um padrão perfeito de beleza, e de um belo atualizado às mudanças de um mundo em constante atualização, nesse ponto em concordância com o pensamento de Le Corbusier: “As técnicas atuais da pintura são fracas; o mesmo defeito afeta todas as artes”<sup>28</sup>:

<sup>26</sup> BRANDÃO. A arte contra a natureza: filosofia, pintura e arquitetura em Mondrian, p. 20.

<sup>27</sup> O “primeiro raciocínio”, há pouco referido, liga-se, por exemplo, a essas duas telas mondrianescas, cujo tema é uma árvore e de onde, por isso, transparece um primeiro elemento de relação com as menções de Cortázar à imagem referente às linhas de metrô de Paris.

<sup>28</sup> OZENFANT; JEANNERET. *Depois do cubismo*, p. 48.



Mondrian escreveu, em mais de um artigo, que seu objetivo era atingir uma arte de “relações puras”. Essas, ele acreditava, tinham sido “veladas” na pintura mais antiga pelos traços da natureza, que apenas distraíam o observador do universal e absoluto na arte, o verdadeiro fundamento da harmonia estética.<sup>29</sup>

Os tons fortes e cromaticamente em choque de *A árvore vermelha* são substituídos pelo destaque das arestas da figura, tendo em vista que a própria realidade visível (a matéria a ser decomposta) se transmuta cada vez mais em dados plásticos, mínimos, do invisível. O invisível que são, na verdade, os elementos que constituíam até então a base da estrutura pictórica: “‘Ver’ a árvore na pintura de Mondrian não é de modo algum ter ‘visto’ a pintura. É sim ter dado o primeiro passo no envolvimento com aquilo em que a própria pintura está envolvida”.<sup>30</sup> Ou seja, o mundo externo, na pintura de Mondrian, vai progressivamente dando espaço às linhas e às cores primárias, base geral da realidade estética.

Diferentemente de Cortázar, não apraz a Mondrian a ideia do acaso. Tudo em sua obra é submetido a um juízo controlado, mesmo quando se projetam em suas telas as concepções místicas do teosofismo que defendia. Nesses termos, não faz sentido aplicar a ele as discussões sobre casualidade exigidas pelo texto de Cortázar. Tudo nele é matéria de planejamento premeditado e tem de se revelar assim nos quadros prontos. Obviamente, isso não significa que um seja mais lúcido que o outro. São diferenças, para além das específicas da arte que exercem, que não obscurecem o elemento comum da obra, por exemplo, as discussões sobre os novos tempos, a tendência ao vazio e à não fixação da obra aos limites de si própria.



Figura 3 - Piet Mondrian (1872-194), *Composição*, 1916. Óleo sobre tela, 119 × 75,1 cm. Nova Iorque, Solomon R. Guggenheim Museum

<sup>29</sup> SCHAPIRO. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*, p. 30.

<sup>30</sup> HARRISON; FRASCINA; PERRY. *Primitivismo, cubismo, abstração*, p. 252.

Essa tendência ao “zero”, ao vazio, ao absoluto é facilmente percebida em *Composição com vermelho, azul e amarelo*, de 1930, sobretudo se vista à luz das telas anteriores. Em comparação com esta tela, *Composição*, de 1916, aparenta ser um arranjo de cores e linhas tumultuado, ainda que não o seja de fato. A síntese que há nela encontraria maior aprofundamento nos anos posteriores. As linhas se resolveriam menos dispersas na tela, e as cores seriam levadas ao máximo de sua simplificação, no geral permitindo ao quadro se voltar com profundidade ao branco, que, pouco a pouco, passa em Mondrian a dominar a paleta da pintura.

*Composição com vermelho, azul e amarelo* representa bem essa fase do ideal de pureza na pintura (do vazio amplificado e se amplificando).<sup>31</sup> Até porque, para tanto, se encontram nessa tela não só a perspectiva da redução dos elementos formais, como também a lógica do equilíbrio entre assimétricos. *Composição com vermelho, azul e amarelo* é uma tela constituída de sete quadriláteros de tamanhos diversos, ilustrados pela cor branca ou por uma das três cores primárias, sempre em tons de um único matiz. Bem observando, o que afirmamos ser quadriláteros não existem exatamente segundo essa perspectiva. O espectador é que, na contemplação do quadro, sente-se impelido a completar por impulso cada um desses blocos representados de forma geometricamente incompleta, mas com ladeamento regular. Também as linhas se lançam para fora da tela, de forma a aparentarem continuação no espaço virtual projetado pela plástica do artista.<sup>32</sup> Ao preservar sem moldura essa e outras telas, a sensação de continuidade dos planos de cor e das linhas se intensifica, tornando o quadro em si espaço onde a plasticidade do conjunto (elevada a um grau intenso) entra em choque com a realidade mesma, onde as formas básicas levadas a primeiro plano por Mondrian estão sempre em latência. A pintura, como na simplificação dos elementos, põe em causa o mundo exterior e sua representação. Do que percebemos que aquilo que um juízo desavisado apontaria ser em Mondrian mera redução dos dados visuais se mostra, ao contrário, produto de uma complexidade maior, armada e estabelecida de acordo com princípios plásticos rígidos, em tudo ligados ao absoluto, uma vez que valorizam da pintura elementos que, por serem básicos, alcançam universalidade.

---

<sup>31</sup> O “segundo raciocínio” há pouco mencionado se refere justamente à semelhança entre o mapa metroviário de Paris e os planos de cor básica da pintura de Mondrian, com suas linhas rígidas e sempre na vertical ou na horizontal.

<sup>32</sup> Essa discussão, como apontamos anteriormente, remete-nos à figura real feminina (Ana, por exemplo) e a seu mero reflexo na janela do metrô (Margrit). Essa ambiguidade se resolve justamente quando o contato do narrador com a mulher perseguida (Ana/Margrit) se efetiva, o que se deixa claramente ver no texto pela apresentação do nome real dessa mulher, ou seja, Marie-Claude. Na pintura de Mondrian, o choque entre o real externo e o virtual da pintura se demonstra como princípio estético a ser defendido contra aquilo que o pintor punha em debate. No conto de Cortázar, o virtual e o real se resolvem num conhecimento mais aprofundado sobre Marie-Claude, ela, no entanto, tendo de assumir a aparente gratuidade do jogo armado pelo narrador, que, assim como a pintura de Mondrian, põe em debate certas regras fixas.

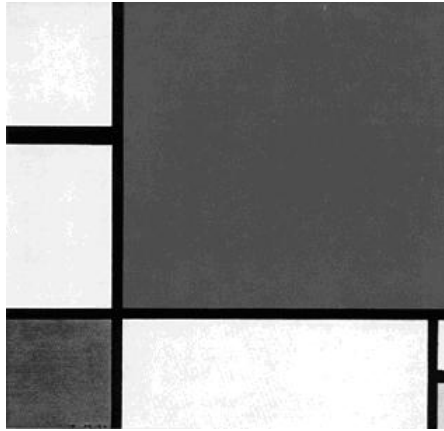


Figura 4 - Piet Mondrian, *Composição com vermelho, azul e amarelo*, 1930. Óleo sobre tela, 46 × 46 cm. Zurique, Kunsthaus

No nono capítulo de *Rayuela*, um pintor amigo de Horacio Oliveira, protagonista da narrativa, declara resoluto: “Mondrian pinta absoluto”.<sup>33</sup> Embora essa afirmação pareça algo pontual, aparentemente restrita apenas à pintura de Mondrian, logo observamos, no correr dos textos de Cortázar, que, assim como o pintor figura em suas telas uma busca pelo absoluto, também os personagens de Cortázar (não fugindo à regra o caso de “Manuscrito hallado en un bolsillo”) se caracterizam por uma busca igual, ainda que tenham de lidar com os empecilhos que conduzem o texto ao revés dessa procura: “A exacerbação dos procedimentos de destruição na obra cortazariana, se não liquida de todo a narrativa, tenta, contudo, a empresa de voltar à estaca zero, numa posição semelhante à de Mondrian quanto à pintura”<sup>34</sup> Uma vez que o escritor de *Rayuela* se resolve pela quebra em texto da lógica da casualidade cotidiana, nada mais coerente que a aproximação entre as noções de jogo e acaso, elas mesmas distribuídas no texto como recursos estruturais da narrativa: “A noção de jogo se introduz em muitas ocasiões na criação moderna, e ela se alardeia ao passo que antes permanecia marginal. O acaso e o jogo entretêm relações privilegiadas”.<sup>35</sup> A própria concepção de jogo e, de certo modo, do acaso embutido nela não estão desligados de uma presença do Surrealismo em Cortázar:

O vasto experimento surrealista [...] me parece o maior empreendimento do homem contemporâneo como previsão e tentativa de um humanismo integrado. Em seu turno, a atitude surrealista (que tende à liquidação de gêneros e espécies) tingem toda criação de caráter verbal e plástico, incorporando-a a seu movimento de afirmação irracional.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> CORTÁZAR. *Rayuela*, p. 55.

<sup>34</sup> ARRIGUCCI JR. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar, p. 28.

<sup>35</sup> “La notion de jeu se glisse en maintes occasions dans la création moderne, et elle s’affiche alors qu’elle restait autrefois marginale. Le hasard et le jeu entretiennent des rapports privilégiés” (RIOUT. *Qu’est-ce que l’art moderne?*, p. 302).

<sup>36</sup> “El vasto experimento surrealista [...] me parece la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado. A su vez, la actitud surrealista (que tiende a la liquidación de géneros y especies) tiene toda creación de carácter verbal y plástico, incorporándola a su movimiento de afirmación irracional” (CORTÁZAR. *Las armas secretas*, p. 58). Trecho publicado originalmente em “Realidad”, 1949.

O humanismo que Cortázar destaca nos surrealistas é, de alguma maneira, aquele que também buscava em sua obra. Muito embora não adira a todos os pressupostos do movimento, participa dele pela adesão de noções como as do “questionamento acerca do real”, do “jogo” e do “acaso”. Sua escrita se afina, com isso, aos novos tempos, não só tematicamente, mas também de forma estrutural. Seu estilo às vezes solto e aparentemente descuidado o torna próximo do carácter saltitante e improvisador do jazz e do blues, dos quais era um amante incondicional.<sup>37</sup> Mondrian, por sua vez, é parceiro de uma linguagem mais rígida, como vimos, muito próxima da arquitetura, cujos projetos plásticos, para ele, não deviam diferir dos da pintura. A revista *De Stijl* (da qual fazia parte também Theo van Doesburg) foi, nesse sentido, um meio eficaz de divulgação de tais princípios. Para Mondrian, era preciso que as conquistas da pintura estivessem de comum acordo com aquelas desenvolvidas pela arquitetura, até como recurso de socialização do dado artístico. Além disso, o que poderia parecer purismo extremado da parte do pintor (e, por isso, alheio à realidade social) se desmitifica, tendo em conta seu empenho constante pela renovação do material artístico. A rigidez controlaria, assim, o autoritarismo do indivíduo sobre a obra, enquanto as reformulações sempre requisitadas pelo artista equilibrariam o indivíduo naquilo que seria autoritarismo do universal sobre este. E com isso Mondrian se aproxima, ainda que por outros caminhos, do princípio de busca humanista almejado também por Cortázar:

Sintonizado com o dinamismo e com a lógica da metrópole, com suas máquinas e letreiros, o neoplasticismo figura o espírito daquele que nela trafega e que não mais ordena sua cultura a partir da tradição ou da natureza, mas segundo as perspectivas do “homem da multidão”, de Edgar A. Poe.<sup>38</sup>

O mais interessante dessa citação sobre Edgar Allan Poe é que ela o aproxima à pintura de Piet Mondrian. Assim o fazendo, reforça, mesmo sem a intenção, o papel do pintor nesse conto específico de Julio Cortázar, se não ignoramos, é claro, que este considerava Poe como um dos pilares de sua literatura. O “homem da multidão” de Poe, mencionado no fragmento, é um indivíduo que se nega a aceitar a solidão do corpo opaco das multidões e, por assim pensar, age em sentido oposto ao das regras tacitamente impregnadas no fluxo das massas, comportamento que rima com o caráter de oposição ao jogo aceito dos usos da sociedade, presente, como vimos, em “Manuscrito hallado en un bolsillo”<sup>39</sup>: “O contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algazarra do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica da qual faz parte, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto”.<sup>40</sup> Nesses termos, as obras de Cortázar e Mondrian, antenadas às características de seu momento histórico-social, aproximam-se entre si, mesmo diferindo em seus meios artísticos e específicos interesses. Mondrian luta contra um critério de realidade que diz respeito primordialmente à ideia de representação da natureza; Cortázar, embora delate também os métodos de representação da

---

<sup>37</sup> Sirvam como exemplos o conto “El perseguidor” (de *Las armas secretas*) e o romance *Rayuela*.

<sup>38</sup> BRANDÃO. A arte contra a natureza: filosofia, pintura e arquitetura em Mondrian, p. 9.

<sup>39</sup> Ver “The Man of the Crowd” (POE. *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*, p. 211-217). No que diz respeito ainda a serem postos em xeque os condicionamentos sociais, ver outro conto de Cortázar: “La escuela de noche”, de *Deshoras*.

<sup>40</sup> “Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento” (CORTÁZAR. *Obra crítica/2*, p. 374).

realidade, é com o mundo mesmo que dialoga, não o mundo empírico como potencialidade dos dados plásticos (como na obra mondrianesca), mas o mundo social e suas aporias. Além disso, sobra o fato de ambos, nas obras que estudamos aqui, deixarem margem a que seus textos (tela e conto) transbordem os limites de si próprios, ultrapassem virtualmente o espaço delimitador da obra construída, fazendo disso um meio de questionamento dos critérios de representação dos dados da realidade. Entre linhas e árvores, ou seja, entre o plano objetivo e real e o plano figurativo daquilo que “Manuscrito hallado en un bolsillo” passa a significar, inclusive com a citação da obra de Mondrian, encontramos um bom punhado de informações em verdadeiros enigmas, como se a todo momento e ainda agora esse conto de Cortázar, como outras obras suas, lançasse pistas a serem coletadas e postas em avaliação segundo métodos detetivescos.



#### ABSTRACT

In the short story “Manuscrito hallado en un bolsillo” (Manuscript found in a pocket), from the book *Octaedro*, by Julio Cortázar, there are some references to the work of the Dutch painter Piet Mondrian. Taking this into consideration, we seek to analyze the importance of these references for the meaning of this short story, as well as study the points at which, disregarding the specificities of their respective arts, Cortázar’s text is or is not in contact with Mondrian’s work in relation to esthetic data. When we speak about esthetic data we are referring to the processes of text construction and to the production of meaning based on the way the text (the short story or the painting) is structured.

#### KEYWORDS

Comparative literature, literature and arts, Julio Cortázar, Piet Mondrian

#### REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Organisation de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- BRANDÃO, Carlos Leite. A arte contra a natureza: filosofia, pintura e arquitetura em Mondrian. In: MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura: Piet Mondrian*. Organização de Carlos A. Ferreira Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Octaedro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. 15. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 1984.
- CORTÁZAR, Julio. *Ultimo round*. 12. ed. Mexico: Siglo XXI, 1990.
- CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alagraki. Madrid: Santillana; Alfaguara, 1994.

- CORTÁZAR, Julio. *Deshoras*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Las armas secretas*. 17. ed. Madrid: Cátedra, 2004.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Édouard. *Depois do cubismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- POE, Edgar Allan. *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe*. London: Bounty Books, 2006.
- RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris: Gallimard, 2000.
- SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.